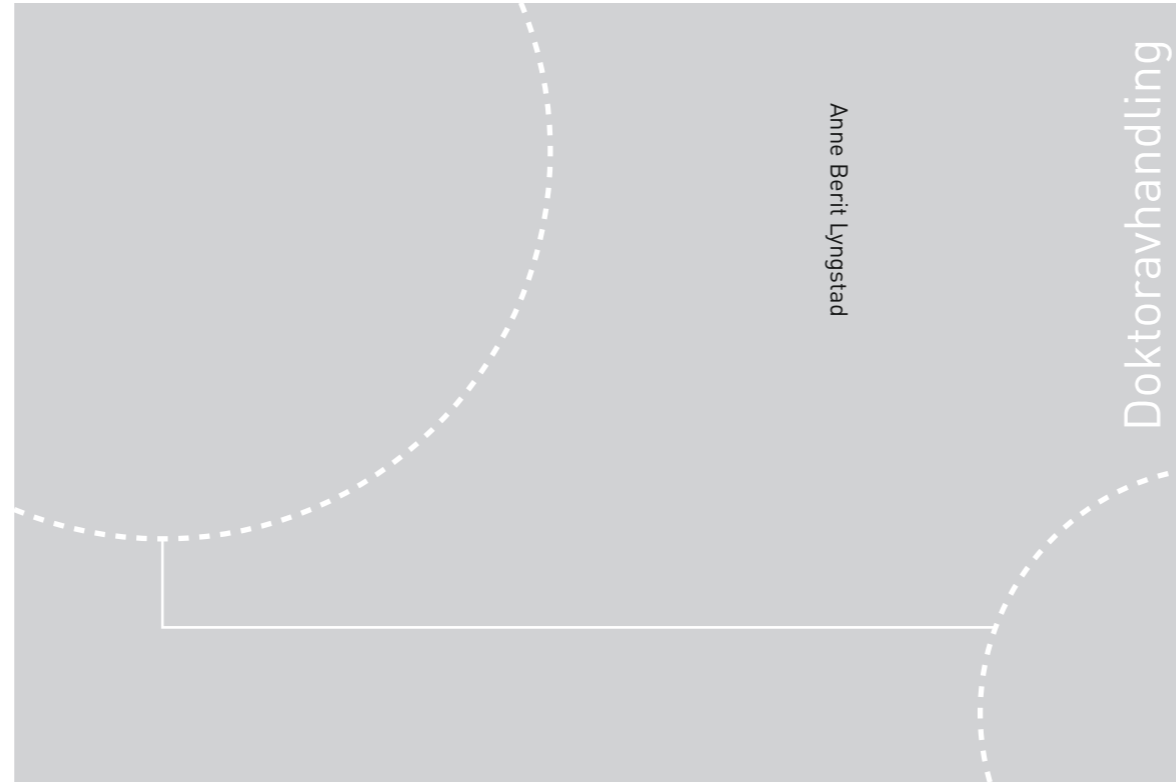


ISBN 978-82-326-3358-6 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-3359-3 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181



Doktoravhandling ved NTNU, 2018:284

Anne Berit Lyngstad

Litterær selvfremstilling som handling og terskelfenomen

Performance, performativitet og liminalitet hos Jonny Halberg, Kjersti Annesdatter Skomsvold og Karl Ove Knausgård

 **NTNU**
Kunnskap for en bedre verden

 NTNU

Doktoravhandling ved NTNU, 2018:284

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Avhandling for graden
philosophiae doctor
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

 **NTNU**
Kunnskap for en bedre verden

Anne Berit Lyngstad

Litterær selvstilling som handling og terskelfenomen

Performance, performativitet og liminalitet
hos Jonny Halberg, Kjersti Annesdatter
Skomsvold og Karl Ove Knausgård

Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, september 2018

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

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Avhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

© Anne Berit Lyngstad

ISBN 978-82-326-3358-6 (trykt utg.)
ISBN 978-82-326-3359-3 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlinger ved NTNU, 2018:284

Trykket av NTNU Grafisk senter

«I never read, I just
look at pictures»
(Andy Warhol).

«For hjertet er livet enkelt,
det slår så lenge det kan»
(Karl Ove Knausgård,
MK1).

Forord

Å skrive en doktorgradsavhandling er et stort privilegium og en kilde til betydelig glede og mestringsfølelse. Men: Det er også *mye* og *hardt* arbeid. Det er mange som fortjener en stor takk for at avhandlingen har fått sin nåværende form, og for å ha sørget for at det brant sterkere i enn rundt meg.

Jeg vil takke min hovedveileder professor Sarah J. Paulson for å ha hatt stor tro på meg og prosjektet, for å ha vist meg tillit og respekt som fagperson, og for grundige tilbakemeldinger. Du har vært en viktig sparringpartner, og vårt samarbeid har bidratt sterkt til min faglige utvikling. Takk også til biveileder professor Morten Kyndrup, Aarhus Universitet, for viktige innspill. Jeg vil dessuten rette en stor takk til (med)veileder professor emeritus Sissel Lie, NTNU. Sissel har vært sentral som leder for HF's avhandlingsseminar, og hun ble i tillegg hyret inn som leser midtveis i prosessen: Ditt store engasjement, skarpe blikk og nyttige tilbakemeldinger har vært uvurderlige.

I årene før, og under, stipendiatperioden har jeg vært så heldig å få være en del av et stimulerende og inkluderende fagmiljø ved Institutt for språk og litteratur, NTNU. Jeg vil særlig takke Gerd Karin Omdal og Silje Warberg for å ha lest og gitt tilbakemelding på hele avhandlingen, for å ha gitt meg inspirasjon og pågangsmot og for stor raushet og godt vennskap: Dette hadde ikke gått uten dere! Petter Aaslestad: Takk for at du har tatt meg på alvor som fagperson, for inspirerende samarbeid og samtaler og for at du fungerte som setteveileder i første del av stipendiatperioden. Sissel Furuseth: Takk for dine grundige lesninger av deler av avhandlingen, for nyttige innspill på prosjektet og for at du har vært en betydningsfull støttespiller. Takk til Anders Skare Malvik for faglige utvekslinger og for tilbakemelding på de innledende kapitlene. En spesiell takk til alle som har vært en del av seksjon for nordisk litteratur ved ISL (og tidligere INL), til alle medstipendiater ved HF og til øvrige ansatte og studenter ved ISL og HF, især Insa Müller, Marius Warholm Haugen, Paul Goring, John Brumo, Anne Gjelsvik, Erik Østerud, Steinar Gimnes, Randi Alice Nilsen, Gunn Stoum Kyrkjeeide og Eli Wold. En takk går også til kollegaer i det internordiske Nordkurs-nettverket og kollegaer ved Nord Universitet, avdeling Levanger.

Prosjektet har vært finansiert av Det humanistiske fakultet ved NTNU. Her vil jeg spesielt takke Karin Hansen (HF) og Trude Hjulstad (ISL) i «team AB» som trådte til da det buttet imot. Takk også til professor Gunnar Iversen som ledet ESTET-kurset i ph.d.-programmet ved HF. Avhandlingen har vært tilknyttet det NFR-finansierte prosjektet *Transkulturell estetikk. Samtidslitteratur og mediekultur* ved HF, og jeg vil takke alle involverte. Fakultetet ga reisestøtte til et forskningsopphold ved Duke University (NC), USA, våren 2013. Her vil jeg rette en stor takk til professor Toril Moi for varm velkomst, inspirerende seminar og kurs og for gode samtaler om litteraturen og academia. En stor takk til Salla Aldrin Salskov og Anna Klara Bojö som var «visiting scholars» sammen med meg denne våren. USA-oppholdet hadde ikke blitt det sammen uten de faglige utvekslingene og det sosiale samværet med dere. Takk også til Maria Maschauer ved Duke for praktisk tilrettelegging.

Professor Christian Refsum, Universitetet i Oslo, ble hyret inn som ekstern leser av avhandlingen og skal ha stor takk for grundig lesning, rask tilbakemelding og konstruktive innspill. En stor takk går også til Stian Hårstad for korrektur.

Til sist vil jeg takke alle mine briljante venner og hele min eminente familie for kjærkomne pusterom, begeistring, oppmuntring, hjelp og trøst de siste årene. Noen av dere fortjener en ekstra stor takk: Reidun, Anne, Mari, Ellen Marie, Torunn, Thea, Hanne, Arvid, Sondre, Marit, Ida, Tonje, Sigurd og tante Berit. Takk til mine kjære brødre, Anders og Lars Martin, som alltid er der for meg. Og til sist en ekstra stor takk til mamma mi, Kari Andrea Lyngstad, som alltid forstår, bidrar og støtter. Jeg er så takknemlig for at du og pappa, (Per Arvid Lyngstad, 1946-1983), har latt meg vokse opp i et hjem fylt av bøker og kunnskapsglede, og for at dere har gitt meg kjærlighet og et grunnlag til å gjøre det jeg vil.

Trondheim, september 2018.

Innholdsfortegnelse

Forord.....	7
Innholdsfortegnelse	9
Innledning. Knausgårds konsekvenser	18
Et performativitetsetestetisk perspektiv på litterær selvframstilling	15
Performativitet og liminalitet: avhandlingens mål og teser	18
Halberg, Skomsvold og Knausgård: avhandlingens analytiske nedslag.....	20
Innledende metodiske refleksjoner	23
Avhandlingens gang	25
Kapittel 1. Litterær selvframstilling i Skandinavia etter årtusenskiftet	29
Å bruke sitt eget liv som eksplisitt motiv: Fra tradisjonelle erindringsfortellinger til oppgjør i romanform.....	31
Sjangeroverskridelser og paratekstuell lek.....	34
Litterær selvframstilling i en medialisert samtid	37
Selvframstillingens etiske kritikk og mediespill	43
Selvframstillingens mange navn.....	45
Fra den selvbiografiske pakt til det selvbiografiske som «act»	48
Noen bemerkninger om fiksjon og fiksjonalitet	51
Kapittel 2. Litterær selvframstilling mellom performativitet og performance..	55
Fra Austins talehandlinger til Butlers performative kjønnsidentitet	56
Fra litterær performativitet til «performativ biografisme»	61
Selvframstilling som kulturell og tverrmedial praksis	65
Det selvbiografiske som estetikk – performance som kunstsjanger	68
Liminalitet – performance som kulturelt fenomen i et utvidet felt.....	74
Der litterær selvframstilling og performance møtes.....	78
Den litterære selvframstillingens liminale performativitet.....	82
Kapittel 3. Selvframstillingens teater. Om iscenesettelse og teatralitet i Jonny Halbergs <i>All verdens ulykker</i>	85
<i>All verdens ulykker</i>	88
Iscenesettelse og performance	89
<i>All verdens ulykkers</i> iscenesettende rammer	91

Den komiske effekt: Den overfladiske identitet som repetisjon av perlokusjonære handlinger.....	94
Selvframstillingens teatralitet.....	96
«Halberg»s teatraliske «jeg»	100
«Teatral ACT» og karnevalisme	103
Halbergs signatur som performativ og liminal handling.....	107
Halbergs litteratur- og mediekritikk	110
Mellom kunstobjekt og begivenhet	114
Kapittel 4. Fra «no-body» til «some-body». Om kropp og forfatter i Kjersti Annesdatter Skomsvolds <i>Monstermenneske</i>.....	
<i>Monstermenneske</i>	119
Den situerte og liminale forfatter	120
Den syke kroppen og det traumatiserte subjektet i <i>Monstermenneske</i>	125
«Kunstnerkropp», «emnekropp» og «verkets korpus»	129
«Forfatter1»: mestringsstrategi og skrivehandling	134
Forfatteren som semionaut	139
Skomsvolds doble referanser	141
Selvframstillingens materialitet	144
Selvframstillingens kroppslige handlinger	147
Kapittel 5. Karl Ove Knausgårds <i>Min kamp</i> som fenomen og performance..	
Om form og føljetong.....	151
<i>Min kamp</i> som performanceprosess	153
Forfatteren som liminal aktør: <i>Min kamps</i> foranderlige «jeg».....	157
<i>Min kamp</i> som «make-belief».....	161
<i>Min kamp</i> som handlingskatalysator	164
Fra reaksjon til aksjon: Når det private blir offentlig.....	167
<i>Min kamp</i> som «happening-lignende» performance	171
Kampen om forfatterens «image»	176
Kapittel 6. Selvframstillingens nærvær. Om feedback-loop, nærværproduksjon og medial kritikk i Karl Ove Knausgårds <i>Min kamp 6</i>.....	
<i>Min kamp 6</i>	183
<i>Min kamps</i> feedback-loop.....	185
Navnets nærvær - den sjette bokens intersubjektive karakter.....	186
Fra temporalt nærvær til verkets romlige «samtidighet-i-verden»	190
Nærvær som øyeblikkets privilegerte kategori?.....	194

Skriving som performativ livsprosess - <i>Min kamps</i> poetikk	203
<i>Min kamps</i> subversjon og kritikk av den fiksjonaliserte virkeligheten	208
Knausgårds kamp - selvfremstillingens transformasjoner.....	211
Avslutning. Ved selvfremstillingens grense.....	215
Performativitetsteoriens bidrag og begrensninger.....	216
Den litterære selvfremstillingens performativitet og liminalitet	220
Samtidens mediale grenseerfaringer	224
En performativ litteraturvitenskap	226
Litteraturliste	229

Innledning

Knausgårds konsekvenser

September 2009: NRK-journalist Hans Olav Brenner møter den norske forfatteren Karl Ove Knausgård i et skogholt i Skåne. Lettere henslengt i hver sin stripete fluktstol skal de gjøre et intervju om Knausgårds kommende romanserie om sitt eget liv: *Min kamp 1-6*.¹ Knausgård forteller at prosjektet er et forsøk på å frigjøre seg selv ved å opponere mot den skjønmlitterære konvensjonen om å være personlig, men ikke privat. I stedet har han et ønske om å dra litteraturen så langt inn i livet og virkeligheten som mulig. En idiotisk ting å gjøre for en romanforfatter, legger han til (NRK, 2009).

Oktober 2011: Den sjette og siste boken i *Min kamp* skal utgis om få uker. Nok en gang blir Knausgård intervjuet av en NRK-journalist. Denne gangen har Knausgård åpnet sitt hjem i Ystad for Siss Vik. Knausgård forteller at bok seks er en bok om konsekvenser. Han beskriver ønsket om å skrive kompromissløst og uttømmende om eget liv, det ubehagelige ved alle overskridelser i en slik selvutleverende tekst, og hvordan kontroversene i kjølvannet av prosjektet har ført til at bøkene er skrevet under trykket fra offentligheten. Han fremhever dessuten paradokset i at det selvbiografiske prosjektet er et forsøk på å flykte fra seg selv, og beskriver hvordan offentligheten forventer at han skal «sitte og være noe» i intervju. Knausgård skildrer *Min kamp* som et litterært selvmord der han bruker sitt eget liv som råmateriale: et selvmord med konsekvenser i en ekstratekstuell virkelighet (NRK, 2011b).

Det er flere grunner til at jeg begynner denne avhandlingen i en fluktstol i Skåne. Den mest åpenbare grunnen er at Knausgårds selvbiografiske prosjekt er en av de fremste representantene for den litterære trenden denne avhandlingen skal handle om: samtidens litterære selvfremstilling. Det er påfallende mange skandinaviske forfattere som i tiden opp mot og i løpet av de første årene av 2000-tallet skriver romaner med seg selv i hovedrollen, og som på en direkte og ufiltrert måte tematiserer hendelser som tilsynelatende ligger tett opp til levd liv. Slik sett kan vi si at Knausgård tangerer en allerede eksisterende trend. Samtidig står han i en særstilling blant samtidens litterære selvfremstillinger. I løpet av de to årene mellom disse intervjuene går Knausgård fra å være en relativt smal, men kritikerrost forfatter til å bli den mest medieeksponerte forfatteren i Norge i nyere tid. Utallige avisartikler, omtaler, intervju og

¹ *Min kamp 1-6* er heretter referert til som *Min kamp*.

kommentarer publiseres i den litterære offentligheten parallelt med at nye bind av *Min kamp* gis ut. Mediestormen rundt Knausgård, debatten om bøkene og de mange knausgårdleserne gir opphav til ord og uttrykk som «å knause», eller «å ta en Knausgård».² At Knausgård blir et stort mediefenomen, skyldes at *Min kamp* både er og blir markedsført som en ekstrem form for selvutlevering. Dette har sammenheng med mengde og grad av selvbiografiske detaljer i teksten, dens store omfang på 3600 sider og at den utgis som en føljetong i seks deler. At så mange leser og diskuterer Knausgård, har selvsagt å gjøre med at lesere og kritikere mener teksten har litterære kvaliteter. Knausgårds prosjekt blir imidlertid også et fenomen som mange vil ha kjennskap til, et prosjekt som trigger en form for kikkermentalitet og skaper et ønske om å ta del i det «alle» snakker om. *Min kamp* markerer i så måte et høydepunkt i en tendens til litterær selvframstilling i den skandinaviske samtidslitteraturen etter årtusenskiftet.

En annen grunn til at jeg innleder denne avhandlingen med to knausgårdintervju, er at selve intervjusituasjonen demonstrerer et aspekt ved samtidens litterære selvframstilling som utfordrer meg som litteraturviter. Sett i et litteraturhistorisk perspektiv er både intervjuet og det eldre forfatterportrettet velkjente sjangre. Skjønnlitteraturen og romanen har dessuten alltid medført eller vist identitetsspill, men i litteraturvitenskapen skiller vi i dag vanligvis mellom forteller, hovedperson og forfatter, og holder på den måten den empiriske forfatteren av en tekst separat fra den litterære analysen. I Knausgårds tilfelle er dette mer utfordrende. For hvordan forholder vi oss til en forfatter som eksplisitt skriver og uttaler i intervju at han ønsker å oppløse grensene mellom liv og diktning? Og på hvilken måte analyserer vi romaner som ser ut til å spille på forhold som befinner seg utenfor den skjønnlitterære teksten?

I Knausgårds prosjekt kommer disse problemstillingene til syne på flere måter. Jeg skriver «Knausgårds prosjekt» nettopp fordi *Min kamp* er et verk som tematiserer og problematiserer sjangerkonvensjoner. Tekstens jeg-forteller er Knausgård selv, og fortellingen kretser om hans liv fra han blir født, frem til nedskrivningstidspunktet. Teksten er med andre ord tydelig selvbiografisk og undergraver sjangerklassifikasjonen «roman», vanligvis forstått som fiksjon, som vi finner på tittelbladet. Flere partier i *Min kamp* er datert på en måte som minner om dagboksjangeren, mens andre deler av teksten består av essayistiske passasjer om alt fra hverdagslige fenomen og hendelser til dypere analyser av billedkunst og litteratur.

² Verbet «å knause» dukker opp i flere medier i 2010. Det betegner det å lese eller snakke om Knausgårds bøker, men brukes også til å beskrive det å utlevere sitt eget og andres privatliv i offentligheten. Den sistnevnte betydningen sammenfaller med uttrykket «å ta en Knausgård». Se eksempelvis Språkrådet (2010), Klassekampen (2010) og Jorfald (2010).

Teksten er imidlertid ikke bare overskridende med hensyn til sjanger. Knausgård gjør seg selv og andre virkelige mennesker til romanfigurer med tekst-interne identiteter. Å bruke faktiske personnavn skaper slik en forpliktende tekst som gir seg ut for å være tett forbundet med virkeligheten. Den tette forbindelseslinjen mellom fiksjon og virkelighet fører til at det blir vanskeligere å skille ut hva som skal regnes som en del av det litterære uttrykket. De selvbiografiske elementene vil også skape, endre og utfylle tekst-eksterne identiteter, utvide verkets rammer og kalle på det kontekstuelle. Årsaken er at selvscenesetninger ikke bare er referensielle, men at de også skaper noe eget og har noen bestemte effekter.

Den særskilte henvendelsesformen og terskelestetikken inviterer til en rekke reaksjoner og handlinger. Dette viser seg når forfattere, slik Knausgård gjør i disse intervjuene, opptrer eller iscenesetter seg selv på steder utenfor teksten, eller når lesere eller andre aktører reagerer på de selvbiografiske aspektene. Her er det snakk om reaksjoner i mer tradisjonell forstand som resepsjon og litterære diskusjoner. Den tette koblingen til virkeligheten i Knausgårds prosjekt resulterer imidlertid også i etiske debatter, mediasirkus og kunstneriske tilsvær på *Min kamp*. Knausgårds mediale opptredener og de mange reaksjonene på romanteksten gjør at både forfatter og leser (i vid forstand) komplementerer, utvider, forskyver og endrer tekstens betydningspotensial og funksjon. Dette har i tillegg tilbakevirkende kraft på teksten når skriveprosessen og medieomtalen beskrives og kommenteres i romanseriens siste bind. *Min kamp* blir slik et terskelfenomen der romanteksten, sammen med forfatter og leser, tar form som en begivenhet.

De grenseoverskridende og relasjonelle sidene ved *Min kamp* har konsekvenser for hvordan vi tilnærmer oss prosjektet analytisk. Konsekvensene er imidlertid ikke bare gjeldende for Knausgård. Disse innledende refleksjonene kan overføres til litterær selvframstilling i sin helhet og brukes som et springbrett for å sirkle inn noen vesentlige undersøkelsesområder ved denne større skandinaviske samtidstrenden. Med utgangspunkt i Knausgård og to andre sentrale norske samtidsforfattere, Jonny Halberg og Kjersti Annesdatter Skomsvold, vil jeg i denne avhandlingen argumentere for at litterær selvframstilling best kan forstås som prosessuelle terskelfenomen og handlinger.

Et performativitetsetetisk perspektiv på litterær selvframstilling

Avhandlingens perspektiv kan kort oppsummert knyttes til begrepet «performativitet», som siden 1990-tallet har versert i ulike forkledninger og med mange betydninger i akademiske kretser. Allerede i 1991 beskriver etnografen Dwight Conquergood det han benevner som en performativ vending i akademia, det vil si en metodisk vending fra å se kultur som tekst til å se

kultur som «performance» (1991: 179ff). Dette er en vending fra en strukturelt orientert analysemodell til en prosessorientert analysemodell. Den såkalte performative vendingen har gjort seg gjeldende i en rekke disipliner, og den spenner vidt: fra språkvitenskap, psykologi, antropologi og sosiologi til estetisk teori. Felles for disse er behovet for, eller ønsket om, å utforske hva et fenomen eller kunstverk *gjør*, og på denne måten problematisere det som en kulturell og sosial prosess på en og samme tid (Gade og Jerslev, 2005: 71). I denne avhandlingen vil jeg ta i bruk et slikt perspektiv i en litteraturvitenskapelig sammenheng.

I forordet til antologien *Performance and Performativity* (1995) viser performanceteoretikerne Eve Kosofsky Sedgwick og Andrew Parker to hovedmåter performativitetsbegrepet brukes på:

[W]hile philosophy and theater now share 'performative' as a common lexical item, the term has hardly come to mean 'the same thing' for each. Indeed the stretch between theatrical and deconstructive meanings of 'performative' seems to span the polarities of, at either extreme, the *extroversion* of the actor, and the *introversion* of the signifier (Sedgwick og Parker, 1995: 2).

Sedgwick og Parkers dikotomi er en pedagogisk forenkling av performativitetsbegrepets ulike sider. Distinksjonen mellom den dekonstruktive og den teatrale forståelsen av det performative er likevel nyttig fordi den synliggjør to tydelige spor i performativitetsteorien, henholdsvis performancebegrepets reise i teatervitenskap og billedkunst, og performativitetsbegrepets reise fra språkfilosofi, via dekonstruksjon til kjønnsstudier. Det dreier seg her om to motpoler der performance betegner en enestående og utadrettet begivenhet der ulike subjekt samhandler i et til dels intendert og bevisst samspill, mens performativitet er repetitive språkhandlinger som skaper det de uttaler. Forskjellen mellom de to betydningene er interessant fordi den ser ut til å ligne på den dobbeltheten jeg vil betegne som karakteristisk for litterær selvframstilling: På den ene siden handler det om romaner som tematiserer seg selv og sin egen tilblivelse, samtidig som de peker ut av teksten mot en ekstratekstuell virkelighet. På den andre siden har vi en ekstratekstuell virkelighet der forfattere er aktive «performere» i oppføringer av «selvet», mens de samtidig blir «performet» og iscenesatt av leseren og den mediale offentligheten.

Tar vi utgangspunkt i kommunikasjonsmodellen, og overfører den til litteratur, består den i sin grunnleggende form av avsender (forfatter), budskap (tekst) og mottaker (leser), med en omkringliggende kontekst.³ I litteraturvitenskapen har denne modellen blitt utvidet for å skille mellom forfatter og leser som faktiske størrelser i en virkelighet (empirisk forfatter og leser), og tekstlige størrelser i litteraturen (implisitt forfatter og leser). Med henblikk på litterær

³ Jf. Roman Jakobsons klassiske modell i forlengelse av Karl Bühlers organonmodell. Se Jakobson (1978).

selvfremstilling ser vi at grensene for de ulike instansene i kommunikasjonsmodellen problematiseres i møte med selvbiografiske romaner.

Iscenesettelsen av «selvet» reiser spørsmål ved hvordan vi skal forstå forfatterbegrepet eller avsenderfunksjonen. Er det adekvat å opprettholde et skarpt skille mellom den empiriske forfatteren og «forfatteren» i teksten, når det nettopp spilles på at det er den empiriske forfatteren som er bøkens hovedperson og jeg-forteller?⁴ Litterær selvfremstilling kan dessuten gjøre det utfordrende å vite hva som er en del av verket. Hva betrakter vi som romanens grenser, og hvilken status har den selvbiografiske roman som kunstobjekt?⁴ Samtidens litterære selvfremstilling setter i tillegg spørsmålsteget ved hvilken rolle den empiriske leseren har som mottaker. Når forfatteren så åpenlyst og direkte erklærer seg selv som en del av det litterære verket, vil det også skape en bestemt leserrolle. De selvbiografiske aspektene oppfordrer på den ene siden leseren til å lese inn egen kunnskap om forfatteren i teksten og å la teksten bli en del av hvordan vi oppfatter den empiriske forfatterens «jeg». Samtidig har leseren en potensiell mulighet til å samhandle med forfatteren i virkeligheten, som igjen aktualiserer en annen type aktivitet og handling enn det leseren vanligvis har i møte med litterære figurer.

Som vi ser, utfordrer litterær selvfremstilling flere moment ved den litterære analysen. Forskyvningen av hver enkelt kategori i kommunikasjonsmodellen ser dessuten ut til å ha konsekvenser for de øvrige: Den empiriske forfatteren er ikke bare avsender, men også en uttalt og inkorporert del av teksten. Romanen er et selvstendig objekt, men den forholder seg på en direkte måte til forfatter, leser, og en ekstrektuell virkelighet som igjen setter spørsmålsteget ved den som autonomt kunstobjekt. Den selvbiografiske diskursen gjør at leseren møter tvetydige og fordoblede avsendersubjekt og verksstørrelser, og hun inviteres dermed til å bli en deltaker i forfatterens iscenesettelse både i og utenfor teksten. Mitt forslag er å analysere litterær selvfremstilling, slik vi innledningsvis så med Knausgård, som en pågående prosess, forskyvning og overskridelse av grensene mellom «forfatter», «tekst» og «leser».

Den stadige forskyvningen mellom de tre kategoriene innebærer også at begrepet «kontekst» fremstår som statisk og upresist i det dynamiske møtet mellom den selvbiografiske referansen og samtidsromanen. Her mener jeg begrepet «framing» kan gi oss en bedre forståelse av litterær selvfremstilling som handling og terskelfenomen. I *Framing the Sign* argumenterer litteraturviter Jonathan Culler for å bruke «framing» fremfor den eldre termen kontekst (1988: ix). Jeg er enig med Culler i at «framing» åpner opp for en utforskende analyse,

⁴ Litterær selvfremstilling og den selvbiografiske roman er en estetisering av det selvbiografiske. Selvbiografien, som sjanger og diskurs, er imidlertid tradisjonelt sett forstått som ikke-kunst.

mens kontekstbegrepet i større grad frembringer en determinert avdekking av mening. Kontekst er et substantiv som kan skape en forventning om at det omkringliggende er noe allerede gitt. «To frame» eller «framing», på norsk «å ramme inn» eller «innramming», er på sin side ord som tydeligere betegner aktivitet: En aktiv handling som produserer noe, der ordene peker mot en prosess som skjer over tid. Slik gir «framing» rom for kontinuerlig endring og åpner opp for et performativt perspektiv på kulturelle fenomen (Bal, 2002: 134ff).⁵

Det er fullt mulig å analysere litterære selvframstillinger med mer tradisjonelle litteraturvitenskapelige verktøy og metoder, men da vil vi gå glipp av sentrale sider ved det virksomme og skapende forholdet mellom tekst og virkelighet som denne typen prosjekt synliggjør og spiller på. Iscenesettelsen av «selvet» er så eksplisitt at det må sies å være noe annet enn «tradisjonelle» erindringsfortellinger i romanform. Det kan se ut til at kjernen i mange av samtidens selvframstillinger er selve oppføringen eller iscenesettelsen av «selvet». Det avgjørende i en analyse av samtidens selvscenesettelse er etter mitt syn ikke *hvilket* «selv» som skrives frem, men *hvordan* dette «selvet» skapes. Jeg flytter her blikket fra hva litterær selvframstilling betyr, til hvordan produksjon av betydning finner sted. Dette er mulig hvis vi analyserer samtidens selvframstillinger i et performativitetsetestetisk perspektiv.

Performativitet og liminalitet: avhandlingens mål og teser

Det overordnede målet for denne avhandlingen er å undersøke litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen. Dette målet er knyttet til to sentrale teser: Min første tese er at samtidens litterære selvframstillinger er performative kunstuttrykk og begivenheter som synliggjør teksten som konstruksjon og «selvet» i produksjon. Min andre tese er at den litterære selvframstillingen i dag karakteriseres ved sin liminalitet, terskel- og mellomtilstander som skaper relasjonelle og plastiske verk i stadig endring.

Den første tesen handler om å utforske litteratur som performativ og performance, og den retter oppmerksomheten mot hva teksten *gjør*, fremfor hva den *er* eller *betyr*. Fremfor å representere eller vise tilbake til stabile og essensielle «jeg» blir selvframstillingen performative begivenheter der forfatterne oppfører og iscenesetter sitt «jeg». Ettersom iscenesettelsen er en handling i offentligheten, vil ikke konstruksjonen av «selvet» være forbeholdt forfatteren alene. I samtidens litterære selvframstillinger deltar både forfatter, mediene og den allmenne leser i iscenesettelsen. «Selvet» i denne typen prosjekt blir til gjennom opptreden, repetisjon og

⁵ Som Mieke Bal påpeker, har begrepet «framing» «become so ‘in’ since Derrida’s discussion of Kant’s *Third Critique* in *La vérité en peinture* that it seems useful to avoid philosophical partisanship, in the disciplinary as well as deconstructivist sense» (Bal, 2002: 136). I likhet med Bal går heller ikke jeg inn i en utfyllende filosofisk diskusjon av begrepet «framing», ettersom det ikke er nødvendig for min bruk av begrepet.

fortelling i en kontinuerlig prosess mellom tekst, avsender og lesere. Disse selvframstillende prosjektene karakteriseres av, og får relevans gjennom, handling og intersubjektive relasjoner.

I det ovenstående avsnittet er performativitet en egenskap eller karakteristikk som jeg hevder selvframstillingen har. Performativitet er imidlertid også det blikket eller den teorien jeg som litteraturviter skal møte selvframstillingen med. Avhandlingens metodiske siktemål er å drøfte selvframstilling med tanke på performativitetsbegrepets anvendelighet. Hensikten er å komme frem til en analysestrategi som tar opp i seg den selvbiografiske referansen som et estetisk virkemiddel. At forfatterne bruker seg selv som motiv og, enda viktigere, som handlende subjekt og omdreiningspunkt, har betydning for hvordan vi analyserer og forstår samtidens litterære selvframstillinger.

Min andre tese er knyttet til selvframstillingens liminalitet. «Liminal» kommer fra latin «limen» og betyr «det som danner en terskel eller overgang». I bokstavelig forstand dreier det seg om den arkitektoniske eller bygningsmessige konstruksjonen som binder rom sammen. En terskel er som kjent en del av en gjennomgang og har en viss arealmessig utstrekning. I overført betydning betegner liminalitet ulike kulturelle terskelfenomen som er i en eller annen form for mellomposisjon. Det liminale er et mye brukt begrep i performativitets- og performanceteorien og beskrives ofte som en avgjørende del av det performative. En av pionerene på performancefeltet, Richard Schechner, skriver eksempelvis at liminalitet i performanceteori refererer til kunst eller kulturelle fenomen som «‘in-between’ actions or behaviors» (Schechner, 2013: 67).⁶ Når jeg bruker begrepet liminalitet, er det imidlertid i en utvidet betydning som ikke bare handler om performance som mellomrommets kunst, men om at litterær selvframstilling befinner seg *mellom* på flere plan.

Litterær selvframstilling er liminal fordi den oscillerer mellom å være kunstobjekt (romanen som tekst) og handling (selvframstillingen som begivenhet). Her handler det blant annet om hvordan prosjektene forhandler grensene mellom fiksjon og virkelighet, kunst og ikke-kunst, om aktualiseringen av og dialogen mellom ulike sjangre (litterære og andre), om sammenhengen mellom forfatteren i og utenfor teksten, og om hvordan lesersubjektet både er vitne til og deltar i iscenesettelsen av «forfatterselvet». Jeg vil argumentere for at det liminale i litterær selvframstilling både er en funksjon av det performative, og at den litterære selvframstillingens liminalitet skaper det performative. Som liminale kunstuttrykk vil litterær selvframstilling stadig forhandle om hva vi skal forstå som tekstens eller verkets grenser.

⁶ I performanceteorien er begrepet liminalitet inspirert av og knyttet til den britiske antropologen Victor Turner og hans forskning på ritual og riter. Begrepet i seg selv blir imidlertid introdusert av den franske antropologen Arnold van Gennep. Jeg kommer tilbake til Genneps og Turners definisjon av liminalitet i kapittel 2.

Hensikten med å rette søkelyset mot selvframstillingens ulike rammer er å se hvilke konsekvenser liminaliteten har for tekstens objektstatus, forfatterbegrep og leserrølle.

At samtidens litterære selvframstilling tangerer andre former for selvframstilling i vår medialiserte kultur, er også et poeng. Det er lett å glemme at boken er et medium på lik linje med andre medier. I en verden som preges av det tverrmediale og tverrestetiske, er det viktig at også litteraturvitenskapen bidrar til å kaste lys over samtidens mediesituasjon i videre forstand. Gjennom en analyse av litterær selvframstilling vil jeg vise på hvilken måte litteraturvitenskapen kan problematisere og utforske samtidens medialitet. Ved å forankre analysen i skjønnlitteratur ønsker jeg først og fremst å drøfte noen sentrale kjennetegn ved *litterær* selvframstilling og hvordan denne kan analyseres. Avhandlingens innsikter vil likevel kunne ha overføringsverdi til andre former for selvframstilling i eksempelvis sosiale medier, billedkunst, popkultur, samt politisk og samfunnskulturell offentlighet. Selv om det ikke er denne avhandlingens primære siktemål å redegjøre for disse aspektene, har jeg likevel en implisitt tanke om at det er en pågående vekselvirkning mellom litteratur og andre mediale former i dag. På samme måte som litteraturen former andre medier og samtidsuttrykk, former andre samtidsuttrykk litteraturen.

Halberg, Skomsvold og Knausgård: avhandlingens analytiske nedslag

Dette er en avhandling i nordisk litteraturvitenskap som utforsker en større skandinavisk samtidslitteratortrend. Denne trenden har frem til nå fremfor alt blitt forsket på i våre naboland og spesielt i Danmark. Hva gjelder norske representanter for trenden, er det, som tidligere nevnt, Knausgård som har trådt frem som et altoverskyggende eksempel de senere årene. Jeg mener *Min kamp* er et sentralt og viktig verk å analysere, men for meg er det også et poeng at Knausgård langt fra er den første til, eller alene om, å skrive litterær selvframstilling i årene rundt årtusenskiftet. Jeg har derfor valgt å analysere Knausgård sammen med to norske forfattere, Halberg og Skomsvold, som gir ut selvbiografiske romaner henholdsvis før og etter Knausgård.⁷ Avhandlingens primærtekster er Halbergs *All verdens ulykker. Innberetning til Det kongelige norske utenriksdepartement om Jonny Halbergs reise til Romania 2005* (2007), Skomsvolds *Monstermenneske* (2012), og Knausgårds *Min kamp* (2009a-2011), med særlig vekt på *Min kamp 6* (2011).⁸ Disse tre er valgt fordi jeg mener de er vesentlige representanter for litterær selvframstilling i Skandinavia på 2000-tallet, og fordi de synliggjør ulike sider ved litterær selvframstilling som fenomen. Målsetningen er ikke primært å vise en diakron utvikling

⁷ En kort presentasjon av hvert enkelt forfatterskap og den aktuelle primærteksten blir gitt i de respektive analysekapitlene.

⁸ Halbergs roman er heretter referert til som *All verdens ulykker*.

av litterær selvfremsstilling, men å vise et større spekter av denne samtidstendensen, både med tanke på forfatterskap og selvfremsstillingsaspekt.

Jeg vil ikke komme med en fullstendig gjennomgang av hverken performativitetsbegrepet eller den litterære selvfremsstillingen som sådan. Det er heller ikke et mål å komme med utførlige forfatterskaps- eller resepsjonsstudier. Isteden ønsker jeg, gjennom analyse av tre norske selvfremsstillingsprosjekt, å vise noen sentrale aspekt ved performativitetsbegrepets mulige implikasjoner for litterær selvfremsstilling. Her vil blant annet forfattersubjektets iscenesettelsesstrategier, lesersubjektets deltakelse, tekst som prosess og konstruksjon, selvfremsstilling som medial begivenhet, samt fysisk og mediant nærver stå sentralt. Disse undersøkelsesområdene kan best forstås ved at analysen forankres historisk og i konkrete tekster og begivenheter.

Ettersom jeg argumenterer for at litterære selvfremsstillinger er selvrefleksive kunstuttrykk som realiseres i samspillet mellom teksten og det ekstratekstuelle, betyr det at jeg ikke oppholder meg kun tekst-internt i analysene. De tre selvfremsstillingsprosjektene fungerer som mine analytiske nedslag, der jeg undersøker tekstene, og ulike situasjoner i medieoffentligheten som tekstene knytter seg til. I *All verdens ulykker* vektlegger jeg tekstens sammenheng med lanseringen av romanen. Lanseringen er her knyttet til én bestemt begivenhet som er skrevet inn i teksten som en form for hevnhandling som iscenesetter romanens rammer. I *Monstrememeske* utforsker jeg tekstens samspill med resepsjonen av romanen. Her utforsker jeg først og fremst intervju situasjoner som situerer forfatteren som en liminal og kroppslig størrelse mellom tekst og reell virkelighet. Den mest omfattende analysen av ekstratekstuelle begivenheter kommer i forbindelse med Knausgård. *Min kamp*-prosjektet har et langt større omfang (i antall sider og omtale) enn Halbergs og Skomsvolds prosjekt. *Min kamp 6* gir dessuten lite mening uten at man kjenner til prosjektet i sin helhet. Romanen går eksempelvis i direkte dialog med mottakelsen av de øvrige *Min kamp*-bindene og skildrer skrivingen av disse. Jeg har derfor valgt å ha to knausgårdkapittel, der det første er viet *Min kamp* som fenomen, og det andre er en mer tekstmær analyse av *Min kamp 6*.

For å gi avhandlingen et mer helhetlig preg har jeg valgt å ta utgangspunkt i tre norske samtidsromaner fremfor å analysere tekster fra hele Skandinavia. Med helhetlig preg mener jeg her at tekstene er skrevet av norske forfattere og at de forholder seg til, og virker i, noenlunde samme kultur og miljø med tanke på tid og sted. I tillegg har forfatterne lik bakgrunn og tilhører en generasjon født på 60- og 70-tallet. Det pan-skandinaviske perspektivet er likevel ivaretatt ved at jeg i kapittel 1 gjør rede for fellestrekk og tendenser i selvfremsstillingslitteraturen i Norge, Sverige og Danmark.

Felles for de tre primært tekstene jeg analyserer, er at de er selvbiografiske romaner der forteller og hovedperson bærer samme navn som forfatteren selv. Det selvbiografiske signaliseres imidlertid også ved at romanpersonene og forfatterne tilsynelatende deler samme livshistorie og forfatterskap. Både *All verdens ulykker*, *Monstermenneske* og *Min kamp* knytter hovedpersonens prosjekt til det å skrive og det å være forfatter. Skriveprosjektene er dessuten skrevet i forlengelse av ulike former for og grader av kriser. Halbergs tekst skildrer en skrivesperre i forfatterskapet, i Skomsvolds bok følger vi veien mot å bli publisert forfatter og skrivning som mestringsstrategi for sykdom, mens Knausgårds skriveprosjekt kan ses i forlengelse av en større og mer generell livskrise. De formmessige og tematiske fellestrekkene gjør at de tre prosjektene kan sammenlignes med tanke på hvordan performativitet og liminalitet aktualiseres innenfor en større samtidstrend. Alle de tre prosjektene går i eksplisitt dialog med det ekstratekstuelle, der samtidens mediale offentlighet tematiseres i tekstene, utnyttes i, eller blir en del av, selvfremsstillingsprosjektene som helhet. I tillegg er de, i større eller mindre grad, en kritikk av vår medialiserte samtid. De tre tekstene fremviser selvfremsstillingen som prosess, begivenhet og handling, men de setter også opp forskjellige rammer for selvfremsstillingen som belyser ulike sider ved relasjonen mellom tekst, forfatter og leser.

Selv om alle de tre prosjektene demonstrerer forskyvninger som jeg knytter til forfatter, tekst og leser, skiller de seg også fra hverandre. Der Halberg kobler sin selvfremsstilling til en avgrenset periode i livet, en lanseringsreise til Romania i 2005, skriver Knausgårds prosjekt frem en hel livshistorie fra slutten av 1960-tallet og frem til i dag. Skomsvold står på sin side i en slags mellomposisjon, ettersom vi i *Monstermenneske* følger hovedpersonen i en tiårsperiode. Tidsspennet i romanenes hovedfortelling speiles også i tekstenes lengde. *All verdens ulykker* er med sine 200 sider forholdsvis kort sammenlignet med *Monstermenneske* på nesten 600 sider og *Min Kamp* med sine 3600 sider, der *Min kamp 6* alene utgjør 1116 sider. Lengden på romanene spiller inn på omfanget av, og tonen i, prosjektene. *All verdens ulykker* er en relativt overfladisk skildring av romanpersonen «Halberg».⁹ Teksten har eksempelvis få skildringer av hovedpersonens oppvekst eller privatliv. Slik skiller Halberg seg fra både Knausgård og Skomsvold, som begge gir et dypere og mer helhetlig bilde av sine hovedpersoner. Stiltonen i de tre bøkene er derfor ulik. Halbergs tekst er humoristisk med innslag av mye absurd

⁹ For å lette lesningen i analysekapitlene bruker jeg hermetegn når jeg henviser til romanfiguren «Halberg», og Halberg (uten hermetegn) når det er snakk om den empiriske forfatteren. Når jeg omtaler *Monstermenneske*, viser Kjersti til romanfiguren (ettersom det er slik Skomsvold omtaler seg selv i romanen), mens Skomsvold viser til den empiriske forfatteren. Hos Knausgård opererer jeg ikke med et markert skille mellom forfatter og romanfigur. Det er ikke ment som en tanke om at vi kun har én utgave av eller ett «jeg» hos Knausgård, men fordi analysen her ikke krever den samme distinksjonen. Dette er et bevisst valg som jeg kommenterer i knausgårdkapitlene, der jeg også viser at det er et vesentlig poeng at grensen mellom de ulike utgavene av forfatterne ikke skal forstås som absolutt.

situasjonskomikk, mens Knausgårds tekst er fylt med langt større alvor. Hos Skomsvold ser vi igjen en slags kombinasjon av de to ytterpunktene. Hennes tekst er i likhet med Knausgård fylt med alvor, men flere steder er *Monstermenneske* også ironisk og komisk, selv om det humoristiske hos Skomsvold er mer subtilt enn det vi finner hos Halberg.

Tekstkorpuset består av samtidsromaner som er tydelige, selvbiografiske iscenesettelser av «selvet». Det kan innvendes at jeg ved å utforske tekstenes handlings- og oppførelseskarakter kun demonstrerer noe som allerede er en del av tekstenes eksplisitte henvendelseform. Med andre ord kan jeg, ved å velge tekster som jeg mener fremviser ulike trekk ved selvframstillingen som handling, risikere å dra en tautologisk slutning. Jeg mener imidlertid at jeg ved å bruke gode og eksplisitte eksempler kan synliggjøre flere ulike sider ved selvframstillingen som handling, som mindre tydelige eksempler ikke kan vise.¹⁰ Som redegjørelsen av avhandlingens gang vil klargjøre, og analysekapitlene vil utdype, tematiserer de tre analytiske nedslagene ulike sider ved den litterære selvframstillingens performativitet og liminalitet.

Innledende metodiske refleksjoner

I boken *Travelling Concepts in the Humanities* (2002) tar kulturteoretiker Mieke Bal til orde for at et stadig mer tverrfaglig humaniora må imøtegås med en begrepsbasert metodologi, og hevder at «interdisciplinarity in the humanities [...] must seek its heuristic and methodological basis in *concepts* rather than *methods*» (Bal, 2002: 5).¹¹ Innføringen av en slik begrepsbasert metodologi vil, etter Bals mening, gi forskere et felles utgangspunkt og bli et verktøy for refleksjon og analyse. Begrep endrer seg når de beveger seg mellom disipliner, mellom enkeltforskere, mellom historiske perioder og mellom institusjoner, kulturer eller steder. Bal ser denne transformasjonen, der begrep endrer karakter og innhold, som noe potensielt produktivt. Hun argumenterer for at begrep, hvis de anvendes analytisk, kan iverksette dialog og fungere som en «tredje partner» i møte mellom forsker og studieobjekt. Spesielt hensiktsmessig er en begrepsbasert metodologi i et interdisiplinært felt der det ikke er en bestemt fagtradisjon å forholde seg til, eller der studieobjektet ikke har noen kanonisk status. Begrep blir i slike tilfeller miniatyrteorier som kan gjøre mye av den teoretiske nytten fagtradisjonen ellers ville ha

¹⁰ Argumentasjonen min sammenfaller her med kunstviter Camilla Jalving, som i *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode* argumenterer for å bruke eksplisitte, performative eksempler i sin undersøkelse av performativetsbegrepets muligheter i billedkunstfeltet (2011: 19). Jeg kommer tilbake til Jalving i kapittel 2.

¹¹ Bals utvikling av en begrepsbasert analyse har sitt utgangspunkt i hennes egne erfaringer fra kulturforskning og er utarbeidet i kjølvannet av, og som et svar på, 60- og 80-tallets teorikjerlighet.

gjort. Målet med en begrepsbasert metodologi er altså ikke å navngi studieobjektet, men snarere å se hva selve konfrontasjonen kan produsere (Bal 2002: 22ff).¹²

I denne avhandlingen tar jeg metodisk utgangspunkt i performativitetsbegrepet. Skal vi forske i et performativitetsetetisk perspektiv, bør vi, i forlengelse av Bal, ikke bruke performativitetsbegrepet kun deskriptivt. I likhet med andre begrep er performativitetsbegrepet deskriptivt, normativt og programmatisk. Vi må derfor være oppmerksomme på hvilke spesifikke effekter det har, og hvilke endringer begrepet har gjennomgått og gjennomgår. Bal argumenterer for å fastsette denne forskjelligheten både før, underveis og etter hver begrepsreise. En slik begrepsmetodologisk praksis er reflekterende og anekdotisk, og krever mye av forskeren. Målet for Bal er ikke en definisjon av eksempelvis performativitetsbegrepet, men snarere en fruktbar flertydighet. Slik kan vi unngå å havne i enten en overopplyllende begrepsbruk eller en rigid tanke om «den riktige bruken» av et begrep. Det er nettopp denne plastiske evnen som gjør begrep til en produktiv metode og hindrer ureflekterte antagelser eller direkte misforståelser. Poenget er at ulike disipliner, historiske perioder eller kulturelle fenomen vil utvikle og skape forskjellige definisjoner av et begrep. Ved å undersøke hva et begrep kan gjøre i gitte sammenhenger og spesifikke analyser, kan vi oppnå fruktbare utvekslinger mellom ulike fag, samt presiseringer av enkeltbegrep i møte med bestemte kulturelle fenomen.

Inspirert av Bals begrepsbaserte metode lar jeg performativitetsbegrepet fungere som en «tredje partner» mellom meg som litteraturforsker og mine «caser», og i dialog mellom litteraturvitenskapen og andre fagdisipliner. I motsetning til Bal er jeg mindre opptatt av å kartlegge begrepets historiske og interdisiplinære endringer i detalj. Ettersom den delen av performativitetsbegrepet som jeg er mest opptatt av, fremdeles er mindre brukt i litteraturvitenskapelige sammenhenger, vektlegger jeg å vise hvordan begrepet kan overføres og brukes til å analysere litterær selvfremstilling. Jeg tar utgangspunkt i noen hovedtrekk ved performativitetsbegrepet med sikte på å gjøre det relevant for litteraturvitenskap og mer spesifikt for mitt prosjekt. Som nevnt, skjer dette på to måter ved at performativitetsbegrepet både brukes til å karakterisere verkene jeg analyserer, og utgjør den metoden eller det blikket som jeg møter dem med. Hvilke fremgangsmåter og verktøy dette blikket innebærer, vil bli presisert i de kommende kapitlene.

¹² Fra et fagpolitisk ståsted kan vi med Bal argumentere for å beholde enkeltdisiplinene i humaniora, ettersom vi med en begrepsbasert forskning kan foreta relevante utvekslinger på tvers av faggrensene.

Som vi skal se i kapittel 2, samsvarer Bals begrepsmetodologi med performativitets- og performanceteoriens metodikk. Performanceteoretiker Elin Diamond skriver for eksempel at det å studere eller analysere performance ikke er «to focus on completed forms, but to become aware of performance as itself a contested space, where meanings and desires are generated, occluded, and of course multiply interpreted» (Diamond, 1996: 4). På samme måte som litterær selvframstilling kjennetegnes av handlinger og terskeltilstander, inviterer det performativitetsteoretiske blikket til å diskutere estetikk som prosessuelle og liminale uttrykk i stadig bevegelse.

Mitt prosjekt er forankret i litteraturvitenskapen, men som nevnt har jeg et teoretisk og metodisk utgangspunkt som tradisjonelt sett er knyttet til andre disipliner. Det betyr at jeg i mine analyser også bruker begrep fra teater-, kunst- og medievitenskap til å samtale med tekstene. Disse begrepene presenteres og klargjøres underveis. Dels skyldes mitt lån av begrep at de litterære tekstene jeg analyserer, deler spesifikke karakteristikk med andre kunstuttrykk, dels skyldes det at jeg i min analyse også opererer med et bevegelig og dynamisk verkbegrep som overskrider den skrevne romanteksten.¹³

Avhandlingens gang

Avhandlingen består, i tillegg til innledning og avslutning, av to hoveddeler: en teoretisk-metodisk del (kapittel 1-2) og en analytisk del (kapittel 3-6). Jeg leser litterær selvframstilling som en del av en større litteratur- og samfunnstrend i Skandinavia, samtidig som jeg utforsker denne trenden med et teoretisk-metodisk utgangspunkt som er mindre brukt på litteratur.¹⁴ De to første kapitlene vil derfor, på hver sin måte, legge grunnlaget for avhandlingens perspektiv og analysedel.

I kapittel 1 redegjør jeg for de tematiske og formmessige fellestrekkene for samtidens litterære selvframstilling i Skandinavia, og gir eksempel på hvilke problemstillinger disse prosjektene reiser. Dette er viktig for å kunne lese de senere analytiske nedslagene i lys av en større litterær trend og dermed gjøre næranalysene virksomme og aktuelle for flere tekster og prosjekt enn Halbergs, Skomsvolds og Knausgårds. Presentasjonen av en rekke forfattere og romaner gjør at jeg i dette kapitlet også beskriver hva litterær selvframstilling *er*, i motsetning til de senere kapitlenes vektlegging av hva litterær selvframstilling *gjør* og *skaper*. I tillegg gjør jeg

¹³ Jeg bruker med andre ord ikke begrepet «verk» som betegnelse på en autonom størrelse eller et sluttet objekt.

¹⁴ Selv om jeg her fremhever dette som et skandinavisk fenomen, er det også en trend som kan gjenkjennes i store deler av vår medialiserte verden, både i litteraturen og på andre områder. For å avgrense analysen forholder jeg meg imidlertid hovedsakelig til Skandinavia og Norge.

rede for de viktigste måtene litterær selvframstilling er blitt lest på, og klargjør teoretiske begrep som aktualiseres i møte med selvframstillingen. Kapitlet vil vise hvordan jeg forholder meg til eller skiller meg fra disse begrepene og perspektivene.

I kapittel 2 vender jeg blikket mot performativitetsteorien. Her viser jeg sammenhengen mellom begrep som «performativ», «performativitet» og «performance». Jeg gjør rede for de viktigste måtene begrepene er blitt brukt på, og gjør disse relevante for mitt prosjekt. Kapitlets hoveddel begynner med en presentasjon av «performativitet» i språkfilosofi, kjønnsstudier og litteraturvitenskap. I likhet med avhandlingen i sin helhet vektlegger imidlertid kapittel 2 «performance» som sjanger, kulturvitenskapelig begrep og medialt samtidsfenomen. Her argumenterer jeg i tillegg for lån av begrep og metoder fra andre disipliner enn litteraturvitenskapen. Jeg kommenterer dessuten lignende performativitetsperspektiv i andre forskningsprosjekt samt posisjonerer meg i forhold til disse. Under ett vil kapittel 1 og 2 utgjøre det teoretisk-metodiske grunnlaget for avhandlingen, men samtidig er de en viktig del av avhandlingens metodiske siktemål om å gjøre performativitets- og performanceteorien relevant og analytisk produktiv for litteraturvitenskapen. Kapitlene skal ikke anses som rene redegjørelser for teori og metode, men som en del av min argumentasjon for litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen.

Kapittel 3 er en analyse av Halbergs *All verdens ulykker* og den offentlige lanseringsbegivenheten i forbindelse med utgivelsen av romanen. Kapitlet utforsker på hvilke måter en slik begivenhet blir en del av og skaper ulike rammer for selvframstillingsprosjektet, samt hvordan vekselvirkningen mellom romanen og begivenheten belyser tekstens og forfatterens performative strategier. Halbergs prosjekt utmerker seg ved at iscenesettelsen er knyttet til én tydelig regissert begivenhet i offentligheten, og ved at iscenesettelsen er langt mer lekende enn i de to andre primærtekstene. Det gjør også at Halberg er et eksempel på en mer uhøytidelig og ironisk omgang med det selvbiografiske. Både romanens form og forfatterens opptreden i tekst og offentlighet gir assosiasjoner til teater. Sentralt i dette kapitlet er derfor utforskningen av begrep som «iscenesettelse», «teatralitet», «teatralsk», «karnevalisme», «performativitet» og «performance». Selv om disse kan ligne hverandre, peker de på ulike sider ved litterær selvframstilling, og vil tydeliggjøre at litterær selvframstilling ikke er et spørsmål om fiksjon versus virkelighet. Analysen vil si noe om det karakteristiske ved Halbergs prosjekt og bidra til begrepsavklaringer som vil være nyttige i de øvrige analysene.

I kapittel 4 undersøker jeg begrepene «forfatter» og «kropp» i Skomsvolds *Monstrememeske*. Her vil ikke analysen knyttes til én bestemt begivenhet i offentligheten, men til flere intervju Skomsvold gjør i forbindelse med utgivelsen. «Kropp» er et sentralt begrep

innenfor performativitets- og performanceteorien, og det aktualiseres i særdeleshet i Skomsvolds prosjekt. Romanen tematiserer den syke kroppen og det traumatiserte subjektet, samtidig som prosjektet utforsker grensene mellom forfatteren som et reelt fysisk subjekt og en tekstlig realisert størrelse. Kapitlet går i dialog med noen sentrale former for kroppsforståelse i billedkunstfeltet i dag og problematiserer forbindelseslinjene mellom tekst og virkelighet som ulike materialiseringer og funksjoner av forfatteren. I tillegg til kroppens sentrale plass i Skomsvolds prosjekt utforsker jeg verkets dobbeltgjengermotiv og intratekstuelle forbindelser som et eksempel på hvordan litterær selvframstilling utvider verkets korpus.

Kapittel 5 drøfter *Min kamp* som fenomen. I dette kapitlet argumenterer jeg for at den omfattende mediale omtalen av Knausgårds prosjekt og serieutgivelsen skaper noen bestemte forutsetninger for prosjektet som performativ begivenhet. Av de fire analysekapitlene er det dette kapitlet som er minst tekstnært. Her undersøker jeg utgivelsen av bøkene som en performanceprosess og gjør nedslag i sentrale deler av resepsjonen. Dette vil synliggjøre prosjektet som katalysator for en rekke handlinger i offentligheten. Kapitlet vektlegger mottakelsen i den norske medieoffentligheten og viser hvordan prosjektets selvbiografiske talehandlinger gjør *Min kamp* til en uforutsigbar og åpen prosess der flere aktører konstruerer bildet av den empiriske forfatteren. Jeg diskuterer i tillegg hvordan prosjektets mottakelse preges av vilkårlighet og utnyttelse av det selvbiografiske. Dette understreker den omfattende vekselvirkningen mellom romanen og den mediale offentligheten. Jeg viser også at *Min kamp* som fenomen forholder seg til leseren på en radikal måte, som kan sammenlignes med performancesjangeren «happening».

I kapittel 6 vender jeg blikket mot begrepet «nærvær», som er et sentralt og utfordrende kjennetegn ved performancesjangeren og litterær selvframstilling. Jeg konfronterer de analytiske funnene fra kapittel 5 med performance som en prosess som transformerer leseren til deltaker i iscenesettelsen. I forlengelse av dette drøfter jeg hvordan *Min kamp 6* forsterker Knausgårds prosjekt forstått som en begivenhet som oppstår i samspillet mellom forfatter, leser, tekst og offentlighet. Sentralt i denne analysen er spørsmålet om hvordan romanteksten forholder seg til, og samhandler med, den ekstratekstuelle virkeligheten på en måte som produserer nærvær. Her vil prosjektets intersubjektive karakter og motsetningen mellom «live» og mediert nærvær utforskes. Avslutningsvis vil kapitlet diskutere Knausgårds skrivehandling som en performativ livsprosess som både fremviser og kritiserer vår mediale samtid.

Denne avhandlingen skiller seg fra eksisterende lesninger av samtidens litterære selvframstilling ved å betone performativitetsbegrepet, og i særdeleshet performancebegrepets implikasjoner for prosjektenes handlingsaspekt. Dette vil bli tydeliggjort i kapittel 1 og 2. Målet

er å diskutere *hvorfor* og *hvordan* litterær selvfremstilling er performativ og liminal. Ved å gå dypere inn i performativitets- og performancebegrepet er det mulig å utforske hvordan dette perspektivet kan bidra til økt innsikt i det dynamiske samspillet som litterær selvfremstilling skaper i mellomrommet mellom tekst, forfatter, leser og medial offentlighet.

Kapittel 1

Litterær selvframstilling i Skandinavia etter årtusenskiftet

I 1996 beskriver Geir Gulliksen det han betegner som en ny og mer direkte omgang med virkelighet i den skandinaviske samtidslitteraturen. I essayet «Virkelighet» viser han til flere eksempel på tekster som tar opp i seg det biografiske, refererer til faktiske hendelser og benytter seg av virkelighetseffekter på en måte som, ifølge Gulliksen, kanskje ikke hadde vært mulig bare noen år tidligere. Et av Gulliksens eksempel er Peter Høeghs roman *De måske egnede* fra 1993. Høegh bruker sitt eget og sine foreldres navn i romanteksten, og Gulliksen påpeker hvordan dette endrer lese måten. Høeghs roman rykker nærmere og utgir seg for å være mer forpliktende enn andre romantekster:

Det er en åpen iscenesettelse, som ikke utgir seg som sannhet, men som leker med sannhet på en åpenlyst løgnaktig måte. Motivet med et slikt grep vil de fleste lesere av boken dokumentere[.] [N]år forfatteren anvender sitt eget navn skjer det som en forstyrrelse, en flerring, som river teksten løs fra litteraturens verden og slynger den inn i leserens egen, i alle fall for en kort stund. Du opplever det som sant, samtidig som du vet at det ikke er sant, i tradisjonell forstand av hva sannhet er. Men da har teksten allerede gjort noe med deg [...]. Det er tydeligvis grunn til å minne om dette; at litterære tekster kan henvise - direkte, og på en forpliktende, kontrollerbar måte - til en faktisk eksisterende virkelighet (Gulliksen, 1996: 234ff).

Med disse ordene foregriper Gulliksen flere av de litterære tendensene som i årene rundt årtusenskiftet blir toneangivende i Norge, Sverige og Danmark.¹⁵ For det første peker han på hvordan skjønnlitterære tekster kan ta opp i seg virkelighet på en direkte måte, og at de ved å bruke faktiske navn og hendelser iscenesetter levde liv. For det andre bemerker han at en forfatter, ved å bruke sitt eget navn, ikke bare leker med begrepet sannhet, men også gjør noe bestemt med hvordan vi leser denne typen litteratur.

Gulliksen viser til både lyrikk, romaner og kortprosa når han beskriver litteraturens forhold til virkeligheten, men legger hovedvekt på lyrikken. Han beskriver det han kaller en «poetisk direktehet» hos lyrikere som Rune Christiansen og Niels Fredrik Dahl, og hevder at

¹⁵ Gulliksen er en viktig figur i norsk samtidslitteratur - som forfatter, men også som redaktør. Hans innflytelsesrike posisjon befester seg da han i 2000 blir sjefredaktør i Oktober forlag. Forlaget gir ut flere toneangivende selvframstillingsforfattere, deriblant Skomsvold og Knausgård. I essayet «Dit ut der fortellingen ikke når» reflekterer Knausgård rundt Gulliksens betydning for seg selv og en hel generasjon norske forfattere (Knausgård, 2013: 363ff). Gulliksen opptrer for øvrig også som figur i *Min kamp 6* (Knausgård, 2011: 825) og i *Monstermenneske* (Skomsvold, 2012: 247).

denne direkteten gjør at de hele tiden produserer betydning og virkelighet (Gulliksen, 1996: 238f). Året etter Gulliksens essay utgir Stig Larsson diktsamlingen *Natta de mina* (1997) som illustrerer den samme tendensen. Her erklærer Larsson at han vil «skrive dålig poesi», og teksten etableres som tydelig selvbiografisk med Larssons «jeg» og en rekke henvisninger til virkelige personers navn (Larsson, 1997: 73). Gjennom hele teksten leker Larsson med grensene mellom fiksjon og virkelighet, og han forhandler disse posisjonene med gjentakende fraser som «jag har ett mycket tydlig minne», eller «- JA, det är EN JÄKLA MASSA / som man bara inte minns» (Larsson, 1997: 20 og 74). *Natta de mina* har en fragmentarisk form som gjør at den fremstår som en sjangerhybrid. Samlingen er langt fra entydig lyrisk og består av 39 løst sammenvevde tekster, som veksler mellom eksperimentell lyrikk, dramatik og prosa (Lenemark, 2009: 130). Sjangerspill skal vise seg å bli et av den litterære selvframstillingens kjennetegn, men tendensen knyttes etter hvert tydeligst til romansjangeren.¹⁶

Samme år som Larssons *Natta de mina* publiseres, gir Carina Rydberg ut romanen *Den högsta kasten* (1997). Allerede før utgivelsen får boken svært stor oppmerksomhet i Sverige ettersom det blir kjent at Rydberg navngir en rekke svenske kulturpersonligheter, og at omtalen ikke er med positivt fortegn. Romanen er en fortelling om Rydbergs liv og hva det innebærer å sosialiseres inn i roller som subjekt og kvinne i et patriarkalsk samfunn. Vi følger Rydberg gjennom en rekke mislykkede kjærlighetsforhold til ulike menn, men får også glimtvis ta del i barne- og ungdomsår. Den massive omtalen av Rydberg og *Den högsta kasten* dreier seg fremfor alt om de etiske konsekvensene av å utlevere andre mennesker i en bok, og Rydberg selv inntar en svært aktiv og synlig posisjon i mediene (Lenemark, 2009: 21ff).

Både *Den högsta kasten* og Rydbergs påfølgende selvbiografiske roman, *Djävulsformeln* (2000), viser at hun, i likhet med Larsson, markerer seg som et tidlig eksempel på det skiftet som Gulliksen fanger opp i sitt essay. 90-tallets vending mot virkeligheten er en gryende begynnelse på flere litterære tendenser som, på tvers av Skandinavia, flyter sammen til en hovedstrømning i løpet av 2000-tallet: Litterær selvframstilling. I løpet av de siste 10–15 årene har litterær selvframstilling blitt en av de fremste tendensene i den skandinaviske

¹⁶ I denne avhandlingen avgrensers jeg beskrivelsen og analysen av litterær selvframstilling til romansjangeren. Dels skyldes dette at det er en overvekt av romaner som utgjør denne tendensen, dels skyldes det plassmessige hensyn. Det lyriske «jeg» er eksempelvis forbundet med en større inderlighet og en bestemt form for subjektivitet som måtte ha blitt problematisert dersom jeg skulle inkludert lyrikk i mitt prosjekt. Vi finner imidlertid en rekke dikt og kortprosattekster som tangerer den samme tendensen. Ingrid Storholmens *Striboka* (2007) er eksempelvis en prosadiktsamling der forfatteren går i dialog med en av sine formødre. Yahya Hassans *Digte* (2013) består av en rekke selvbiografiske dikt som utforsker identitet og tilhørighet, og som tydelig viser lyrikkens politiske og performative potensial. Ellisiv Lindkvists kortprosasamling *Alt jeg skriver er sant* (2007) er et annet eksempel på at det ikke kun er romaner som skriver frem det personlige og private i samtidslitteraturen.

samtidslitteraturen. Mine hovedeksempel, Halberg, Skomsvold og Knausgård, føyer seg inn i rekken av de påfallende mange forfattere som i denne perioden utnytter selvbiografiske element og understreker likhetene mellom fiksjon og virkelighet i romanene sine.

I dette kapitlet skal vi først se på noen sentrale kjennetegn ved den litterære selvframstillingens motiv, tematikk og form. Ettersom mine primærtekster er en del av en større trend, vil denne kartleggingen være et viktig grunnlag for avhandlingens analysekapittel. Dels får jeg kommentert trekk ved litterær selvframstilling som ikke gis plass i analysen av primærtekstene, dels gir det mulighet for å se funnene i analysekapitlene i et større litterært samtidsperspektiv. Deretter følger en gjennomgang av hovedlinjene for hvordan denne typen litteratur er blitt lest de siste årene, og hvordan jeg forholder meg til eller skiller meg fra disse. Dette vil bidra til å vise hvilke perspektiv på litterær selvframstilling som jeg mener mangler, og det vil posisjonere avhandlingen i forskningsfeltet. Til tross for at litterær selvframstilling som skandinavisk samtids-trend kan spores tilbake til 90-tallet, blir den først en toneangivende trend noen år senere, og jeg vektlegger, som kapitteluttelen indikerer, tekster som er skrevet etter årtusenskiftet.

Å bruke sitt eget liv som eksplisitt motiv: Fra tradisjonelle erindringsfortellinger til oppgjør i romanform

Det kan synes vanskelig å skulle si noe samlende om en mangefasettert litterær tendens fra midten av 1990-tallet og frem til i dag. Like fullt vil jeg peke på noen av de viktigste fellestrekkene. Kaster vi først et blikk på hvem som skriver litterær selvframstilling, tilhører de fleste det vi kan kalle en yngre forfattergenerasjon. Det er vanlig å knytte tendensen til forfattere født i årene rundt 1970. Majoriteten av forfatterne jeg viser til i dette kapitlet, er også det, selv om vi finner eksempel på veletablerte og eldre forfattere som skriver med utgangspunkt i seg selv. Hva gjelder kjønnsfordelingen, er det mange som hevder at litterær selvframstilling i størst grad er representert av mannlige forfattere.¹⁷ Jeg vil imidlertid hevde at dette er en sannhet med modifikasjoner. Ser vi på Norge isolert, medfører det nok riktighet at den mest direkte selvframstillingslitteraturen så langt har vært skrevet av menn, iallfall med hensyn til hvilke tekster som har fått mest omtale. Den mannlige dominansen er imidlertid ikke like tydelig dersom vi ser dagens selvframstilling i Skandinavia under ett.

Det mest åpenbare fellestrekket for selvframstillingsforfatterne er at de bruker seg selv og sin egen biografi som motiv i tekstene. Lars Ramslie fjerner for eksempel bokstaven «e» fra

¹⁷ Se for eksempel Norheim (2011: 89), Kjerkegaard og Munk (2013: 333) og Johansson (2015: 62).

etternavnet sitt i oppvekstskildringen om «Lars Ramsli» i *Destroyer* (2005). I *Fjerne galakser er kedelige* (2005) skriver Lone Hørslev om «Lone» og sin egen familie i en form for bevissthetsstrøm, og i Selma Lønning Aarøs *En rekke avbrutte forsøk* (2007) utforsker «forfatteren Selma» forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom minner fra egen oppvekst. Jonas Hassen Khemiri flytter inn som nabo til sin egen romanfigur i *Ett öga rött* (2003), før han tar steget ut og gjør seg selv til hovedperson i *Montecore - en unik tiger* (2006). Suzanne Brøggers roman *Sølve* fra 2006 har på sin side fått navn etter den vestsjællandske skolen i Løve der Brøgger har bodd og skrevet de siste tretti årene. Boken består av en rekke fortellinger fra Brøggers liv og er ispedd dagboksnotater og anekdoter om Løve og mennesker i hennes liv.¹⁸

I mange av selvframstillingstekstene knyttes skrivingen om eget liv og egen identitet til den enkelte forfatters slekts- eller oppvekstshistorie. Knud Romers *Den der blinker er bange for døden* (2006) er en fortelling om forfatterens vanskelige oppvekst med tysk mor og dansk far i etterkrigstidens Danmark. En langt mer uproblematisk oppvekst finner vi hos Lars Saabye Christensen, som i 2006 markerer sitt 30-årsjubileum som forfatter med romanen *Saabys sirkus*. Romanen er, som mange av Christensens tekster, en skildring av barndom og oppvekst i Oslo. Espen Haavardsholms *Gutten på passbildet* (2004) er fortellingen om «forfatteren Espen» som på et nåtidspan bearbeider et romanutkast. Teksten foregår hovedsakelig i 1959, der den fjorten år gamle Nils Hå er jeg-forteller. De to fortellingene veves sammen på en slik måte at fortellingen om Nils Hå oppfattes som det romanutkastet «forfatteren Espen» sitter og skriver på, samtidig som det impliseres at Nils Hås fortelling har mange likheter med forfatterens egen oppvekst. En mer eksplisitt tilknytning til eget opphav finner vi i Anne Karin Elstads *Hjem* (2006), samt i Herbjørg Wassmos *Hundre år* (2009) og *Disse øyeblikk* (2013). Både Elstad og Wassmo er eksempel på mer tradisjonelle erindringsfortellinger, der sistnevnte beskriver oppveksten med en far som er overgriper.

Bearbeiding av vanskelige oppvekster er et gjengangermotiv i flere av de tekstene jeg beskriver her. Av de tre analytiske nedslagene i denne avhandlingen er det Knausgård som mest utførlig tematiserer egen barndom. *Min kamp* tangerer dessuten flere andre selvframstillingstekster når farsoppgjøret står i sentrum. Farsoppgjøret tar mange forskjellige former i de ulike tekstene og knyttes ofte til et traume eller til fars død. Lukas Moodyssons

¹⁸ Teksten kan leses i forlengelse av Brøggers øvrige forfatterskap og egen medialisering. Som jeg skal komme tilbake til, viser dette hvordan dagens selvframstilling har klare linjer til 70-tallet. I Brøggers *Crème Fraîche* fra 1978 er ikke jeg-fortelleren navngitt, men hovedpersonen er forfatter og har klare likhetstrekk med Brøgger selv. *Crème Fraîche* (1978) er den første boken i en trilogi som ellers består av *Ja* (Brøgger, 1984) og *Transparence* (Brøgger, 1993). Boken er en fortelling om oppvekst, men det er Brøggers skildring av seksuelle opplevelser som gjør *Crème Fraîche* til en av dansk litteraturs mest markante bøker om fri seksualitet og kvinnefrigjøring.

Döden & Co (2009) handler om å bearbeide sorgen etter fars død. Morten Borgersens roman *Jeg har arvet en mørk skog* (2012) tar på sin side utgangspunkt i at Borgersen, etter sin fars død, oppdager at faren har vært NS-medlem. Hos andre forfattere er farsoppjøret et resultat av ulike former for misbruk. Åsa Linderborgs *Mig äger ingen* (2007) skildrer fars alkoholmisbruk som fører til at det er datteren som må ta hånd om sin far, og at hun begynner å drikke allerede som barn. Jens Blendstrups *Gud taler ud* (2004) handler, i likhet med Linderborgs roman, om en alkoholisert far, men Blendstrups farsportrett bærer ikke preg av samme type konfrontasjon som vi ser hos Linderborg. I Kim Leines *Kalak: erindringsroman* (2007) har farsoppjøret et annet utgangspunkt. Romanen er fortellingen om fars seksuelle overgrep mot sin egen sønn og hvilke konsekvenser dette får i «forfatterens» voksne liv.

Eksemplene over viser at selvframstillingen ofte vokser frem av ulike former for livskriser. Krisen utgjør felles motiv og tematikk for majoriteten av forfatterne som skriver om seg selv. Det kan, slik vi har sett, skrives frem som et oppgjør med mennesker fra fortiden, men kan også ta form som et selvoppgjør, som en skildring av et traume eller spesielt vanskelige perioder i livet. Ann Heberleins *Jag vill inte dö, jag vil bara inte leva* (2008) er en selvbiografisk fortelling om å leve med bipolar lidelse, angst og selvmordstanker, mens Linnéa Myhre skildrer et år i livet med anoreksi i *Evig søndag* (2012). Thorvald Steen skriver flere romaner om livet med en kronisk muskelsvinn-sykdom. I henholdsvis *Vekten av snøkrystaller* (2006), *Det lengste svevet* (2008) og *Balanse* (2012) tar vi del i «forfatterens» vei fra aktiv skihopper i ungdomsårene til han som voksen blir en av de yngste pasientene på et pleiehjem. Både Heberlein, Myhre og Steen tematiserer, i likhet med Skomsvold, livskriser i forlengelse av egen sykdom.

Mange selvframstillingsforfattere knytter livskrisen til en tematisering av forfatteryrket. De fleste, inkludert de tre hovedeksemplene i mitt prosjekt, undersøker eller drøfter seg selv som skrivende subjekt. Et eksempel er Kristian Lundbergs *Yarden* fra 2009. Romanen følger «Lundberg» som etter å ha pådratt seg stor gjeld forlater forfatteryrket for å ta en jobb på en av kaiene, «Yarden», i Malmø. Romanen skildrer slik en omvendt klassereise fra prisbelønt forfatter til en arbeiderklassejobb i industrien. I Beate Grimsruds *En dåre fri* (2010) er det riktignok forfatteren Eli som er hovedperson, men Eli har den samme ytre biografien og det samme forfatterskapet som Grimsrud selv. Romanen er en kunstnerroman om et fortellertalent som er så sterkt at det bokstavlig talt grenser til galskap. Slik sett skriver Grimsrud seg inn i en lang tradisjon for å tematisere kunstens skjøre linje mellom genialitet og galskap. Det eneste stedet hovedpersonen får hvile, er i skrivingen: «[J]eg vil ikke bli en offentlig pasient. Jeg trøster meg med at en roman er en roman og bare spiller deler av virkeligheten» (Grimsrud, 2010:

441). Som sitatet viser, er skrivingen en flukt fra sykdom, en overlevelsesstrategi, og et sted der hun setter ord på forholdet mellom tekst og virkelighet.

Oppsummerer vi så langt, ser vi at litterær selvframstilling fremhever motiv og tematikk som identitetssøken, oppvekst, relasjoner, livskriser og skriving. At så mange skildrer skriveprosess og forfatteren som skrivende subjekt, innebærer at flere av tekstene både er metafiktive og har en høy grad av selvrefleksivitet. Det betyr også at de, mer eller mindre direkte, utforsker fenomenet selvframstilling i seg selv. Vi skal se hvordan dette kommer til syne i tekstenes form.

Sjangeroverskridelser og paratekstuell lek

Når forfattere bruker seg selv som hovedperson, blir det selvbiografiske aspektet et direkte og utilsørt utgangspunkt for en estetisk utforskning av «selvet» i romanform.¹⁹ Som tidligere nevnt er litterær selvframstilling tett forbundet med romanen som sjanger, men flere av tekstene problematiserer eller leker med ulike sjangerbegrep. Grimsrud-romanen som jeg viser til over, er for eksempel en fragmentarisk tekst som inneholder flere ulike diskurser – blant annet er det skrevet inn utdrag fra pasientjournaler i den løpende romanteksten. Torben Munksgaard eksperimenterer, i likhet med Grimsrud, med egen identitet og romansjangeren når han i 2009 gir ut *Den perfekte mand, en selvbiografi: roman*. Som vi ser av undertittelen, sammenstiller Munksgaard sjangerbetegnelse selvbiografi og roman og leker slik med selvframstillingens liminalitet og grenseoverskridelse. Et lignende eksempel finner vi i Ib Michaels *Blå bror* (2006), som innledes med sitatet: «Alle erindringer er fiktive. Mine er romaner» (Michael, 2006: 5). Her fremheves fiksjon som et fellestrekk for romansjangeren og menneskets minner, og dermed utfordres tanken om at det finnes en absolutt eller ikke-konstruert tilgang til virkeligheten.

I Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis* (2004) kan vi innledningsvis lese en lengre refleksjon over selvframstillingens sjangerproblematikk. I en fotnote til sjangerbetegnelsen roman fører «forfatteren» en diskusjon om skillet mellom selvbiografi og roman, etterfulgt av en bruksanvisning til leseren «slik at de som ønsker å opprettholde illusjonen om at det finnes en

¹⁹ Jeg avgrensar min utforskning av litterær selvframstilling til selvbiografiske romaner der forfatteren er en eksplisitt del av teksten og figurerer som hovedperson. Vi finnar også eksempel på romaner som skriver med et biografisk utgangspunkt. Klaus Rifbjergs *Nansen og Johansen* (2002) er en fortelling som tar utgangspunkt i en virkelig historie om polfarene ved samme navn. Gaute Heivolls *Himmelarkivet* (2008) og *Før jeg brenner ned* (2010) er en type dokumentarromaner der også tilblivelsen av de konkrete bøkene og forfatterens moralske kvaler med å skrive andres historie er bygget inn. Både Rifbjerg og Heivoll tar utgangspunkt i historier de har hørt og vokst opp med, og som dermed er en del av deres egen biografi. Disse romanene har helt klart berøringspunkt med litterær selvframstilling, men utelukkes ettersom det er romaner som mindre eksplisitt skriver frem og omhandlar forfatterne selv.

verden hvor noe har hendt og en verden hvor det som har hendt blir beskrevet [...] [ikke skall bli forkludra i hodet]» (Frobenius, 2004: 6). Frobenius har i tillegg inkludert fotnoter og fotografier, blant annet av forfatteren selv, i romanteksten. Fotnotene og fotografiene gir romanen et dokumentarpreg som er selvrefleksivt i dobbel forstand. På den ene siden vil disse virkemidlene peke på teksten som redigert og konstruert tekst. På den andre siden er både fotografiene og «forfatterens» direkte tale til leseren referanser til Frobenius selv, som gjør at teksten peker mot en ekstratekstuell virkelighet.

Et lignende sjangerspill finner vi hos Dag Solstad. I romanen *16.07.41* (2004) følger vi «Solstad» på leting etter sin nye romanidé. Romantittelen, som er Solstads fødselsdato, er et eksempel på hvordan samtidsforfattere bruker parateksten som et virkemiddel for å signalisere egen tilstedeværelse i teksten. Der *16.07.41* skildrer «Solstad» selv og i særdeleshet forholdet til hans far, tar Solstad skjønnlitterær slektsforskning til et nytt nivå i 2013. Romanen *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591-1896* (2013) er en svært detaljert skildring av Solstads slekt på morsiden over en trehundreårsperiode. Med sine nitide katalogiseringer og slektsoppramsinger, samt bruk av fotnoter og kildehenvisninger, setter teksten spørsmålsteget ved om den i hele tatt kan karakteriseres som en roman.²⁰

Der Frobenius og Solstad blant annet viser et paratekstuellt spill, finner vi andre som kommenterer selvframstillingstrenden i romanens hovedtekst. I åpningen av Daniel Sjölin *Världens sista roman* henvender «forfatteren» seg direkte til leseren med følgende kommentar: «Ja, det ska fram nu. Realismen. Det riktiga. I världens sista roman måste fiktionen dö. Fantasin ska skäras av och skrapas bort [...] Här får ni hela skiten [...] All jävla realism ni kan tänka är» (2007: 6f). Sammenlignet med mitt tekstkorpus har Sjölin sarkastiske tone, og holdningen til selvframstillingen som fenomen, flest likheter med Halbergs roman, selv om den metafiktive utforskningen av romanen også er til stede hos Skomsvold og Knausgård.

En annen innfallsvinkel til sjangerspill finner vi i Martina Lowdens *Allt* (2007). Boken betegnes som en roman på omslaget, men har form som en dagbok som strekker seg fra april 2003 til april 2006. Bokens førstepersonsforteller omtales som «Martina» eller bare «M», og fremst i boken finner vi henne og øvrige personer listet opp under «Medverkande». *Allt* har strengt tatt ingen tydelig handling, men består av en rekke ulike fragmenter og scener fra «M»s liv der språklek og litteratur er sentrale element. Enkelte dager gjengis samtaler eller mer

²⁰ Boktittelen peker tilbake på Solstads essay «Om romanen» (1997), der han gjør rede for poetikken bak romanene han skrev på 90-tallet. Frasen «det uoppløselige episke element» opptrer første gang i dette essayet og knyttes da til Solstads argumentasjon for at unødvendige episke element hører hjemme i den kommersielle litteraturen (Solstad, 1997: 16f). *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591-1896* kan slik sett leses som en forlengelse av Solstads romanpoetikk.

sammenhengende refleksjoner. Andre dager kan vi lese enkeltfraser som «[d]riv mig inte til centrallyrik!», eller lange partier med tilfeldige teksttegn (Lowden, 2007: 78 og 95). I tillegg er det flere ulike lister som kommenteres underveis i teksten. Etter en fire siders lang gjengivelse av bibliotekskvitteringer kan vi blant annet lese: «Oj. Nu blev jag bestämt för personlig igen» (Lowden, 2007: 208). Utdraget viser at teksten leker med hva som kan eller skal betraktes som intimt eller personlig.

I likhet med Lowden tar dramatikerens Lars Norén utgangspunkt i dagboksjangeren.²¹ I 2008 gir han ut *En dramatikers dagbok 2000–2005* i to deler (2008a og 2008b) og følger opp med *En dramatikers dagbok 2005–2012* (2013) og *En dramatikers dagbok 2013–2015* (2016). Som titlene indikerer, består bøkene av Noréns dagbøker over en femtenårsperiode og er svært detaljerte med sine 5000 sider. Noréns tekster er langt mindre fragmentariske enn Lowdens, og han forholder seg også mer entydig til dagboken som sjanger. Av de tre analytiske nedslagene i denne avhandlingen er det *Min kamp* som mest eksplisitt kan ses i forlengelse av dagboksjangeren. Knausgård har flere henvisninger til andre forfatterdagbøker, deriblant Norén, en utstrakt datering av nedskrivningstidspunkt og redegjør detaljert for enkelt dager.

I tillegg til dagboksformen har Knausgård og Norén et annet fellestrekk: serieutgivelsen. Det er få andre samtidsforfattere som har gitt ut bøker på denne måten i Skandinavia, men vi finner noen. Et eksempel er Hans Otto Jørgensens selvbiografiske romanserie med *Hestenes øjne* (2008), *The Factory* (2009) *Sæt Asta fri* (2010) og *Strange Days Indeed* (2012). I Norge gir Ketil Bjørnstad ut *Verden som var min. Sekstitallet* (2015), *Verden som var min. Syttitallet* (2016), og *Verden som var min. Åttitallet* (2017). Bjørnstads prosjekt, som i skrivende stund ikke er fullendt, skal ta for seg hvert tiår i forfatterens liv. De tre første bindene er, hver for seg, mellom 700 og 800 sider. Føljetongsformen fører til at leserne får et detaljert innblikk i forfatterens liv, samtidig som det serielle bidrar til en stadig og hurtig forskyvning av forventningshorisonten ettersom hver nye bok også kan leses i lys av den forrige bokens mottakelse. Hvilke konsekvenser dette kan ha for hvordan vi leser, og hvordan forfatteren skriver, vil jeg drøfte mer utførlig når jeg kommer tilbake til Knausgård i kapittel 5.

Andre forfattere gir ikke ut føljetonger i snever forstand, men skriver flere tekster med selvbiografisk utgangspunkt og motivmessig eller tematisk sammenheng. Josefine Klougart har siden debutboken *Stigninger og fald* (2010) utgitt flere bøker som under ett kan betraktes som en konstant nedskrivning av eget liv, uten at hun strengt tatt forholder seg til en spesiell sjanger.

²¹ Jeg nevner Norén til tross for at han ikke skriver romaner, ettersom han representerer noen karakteristikk som vi kan finne igjen hos Knausgård. At jeg bruker nettopp Norén, og ikke viser til andre som utgir dagbøker, skyldes også at Knausgård eksplisitt refererer til Norén i *Min kamp*.

Litteraturviterne Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Munk påpeker at Klougarts poetikk har mange likheter med Tomas Espedal, som også har gitt ut flere tekster som kretser rundt det å skrive, fremfor å forholde seg til en bestemt sjanger (Kjerkegaard og Munk, 2013: 330f).

Espedals tekster eksperimenterer med egen identitet og flere ulike sjangergrenser, noe som gjenspeiles i en lang rekke titler som *Jeg vil bo i mitt navn* (1990), *Biografi (glemsel)* (1999), *Dagbok (epitafer)* (2003), *Brev (et forsøk)* (2005), *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), *Imot kunsten (notatbøkene)* (2009), *Imot naturen (notatbøkene)* (2011), *Bergenens* (2013) og *Året* (2016). Med sin karakteristiske lyriske prosa forfekter Espedal en sammensmelting mellom liv og diktning som er direkte og personlig. I 2014 gir Espedal dessuten ut fotoboken *Mitt privatliv* som består av en rekke fotografier av Espedals hjem og familie, med korte billedtekster. Det interessante her er at vi får fotografier av eksempelvis Espedals hus, samtidig som billedtekstene gjør at vi gjenkjenner huset fra Espedals øvrige tekster. Slik er Espedal et eksempel på hvordan forfattere ikke bare henter inspirasjon fra eget liv, men også eksplisitt skriver om og utforsker dette tverrestetisk gjennom ulike medier. Det tverrmediale er et vesentlig aspekt ved samtidens selvframstilling, og det bringer oss over til den viktigste karakteristikken som etter min mening skiller dagens selvframstilling fra tidligere tiders.

Litterær selvframstilling i en medialisert samtid

Som forsker på litterær selvframstilling er det spesielt ett spørsmål jeg stadig blir konfrontert med: «Hva er det nye?», eller i en mer konstaterende tone: «Dette er da ikke noe nytt!» Jeg hevder selvsagt ikke at selvframstillinger og sjangeroverskridende kunstuttrykk er noe nytt fenomen i litteraturen. Klassikere i den europeiske litteraturhistorien viser utallige eksempler på tekster som skaper uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet. I forordet til Michel de Montaignes *Essays* fra 1580 kan vi lese: «Kjære leser, denne boken handler altså om meg selv, og det er ingen grunn til at du skal kaste bort tiden på et så lettsindig og intetsigende emne. Derfor farvel!» (Montaigne, 2009: 13). Montaigne er en foregangsmann innen selvframstillingens kunst, men han er langt fra alene. Kjente navn som Miguel de Cervantes, Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, August Strindberg og Marcel Proust, for å nevne noen, kan alle sies å skrive ulike former for selvframstillinger.²² Går vi til den norske litteraturhistorien, kan bohemen på slutten av 1800-tallet og Hans Jægers manifest fra 1885 om

²² For flere eksempler på historiske selvframstillinger, se eksempelvis Melberg (2007) og Elam (2012).

«å skrive sitt eget liv»²³ eller Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956) nevnes som eksempel på hvordan litteratur problematiserer forholdet mellom virkelighet og fiksjon.²⁴

Når vi snakker om litterær selvframstilling i dag, er det også lett å glemme at det i moderne tid er kvinner som var pionerer på dette feltet i 1970-årene.²⁵ Flere av samtidens forfattere er tydelig inspirert av den feministiske 70-tallslitteraturen.²⁶ I dag er imidlertid litterær selvframstilling i mindre grad eksplisitt politisk og i større grad skildringer av subjektiv og individuell livserfaring. Der 70-tallslitteraturen kan knyttes til sosiale forandringer som kvinnefrigjøring og endringer i utdanningssystemet, er det ofte vanskeligere å få øye på et felles politisk eller ideologisk utgangspunkt i samtidslitteraturen. På 70-tallet blir det private tematisert som en del av en politisk argumentasjon, mens det i dag tas eksplisitt utgangspunkt i den enkelte forfatters selvbiografi som materiale. Dette skal jeg komme tilbake til i analysen av Skomsvold i kapittel 4. Samtidens selvframstilling er ofte en utforskning av eksistensielle problemstillinger og en tematisering av fenomenet selvframstilling selv (Norheim, 2007: 290). Dette betyr ikke at samtidslitteraturen ikke er skildringer eller kritikk av samfunnsstrukturer, eller at de ikke kan leses politisk, men det politiske er i mindre grad direkte uttalt og har en annen politisk funksjon enn tidligere.²⁷

²³ Jf. Jæger (1997a og 1997b).

²⁴ Mykle og hans forlegger Harald Grieg ble anmeldt på grunn av romanens dristige seksuallskildringer, og boken ble konfiskert og forbudt i 1957. Mykle og Grieg anket dommen og ble frifunnet i 1958. Flere har påpekt at det muligens var romanens gjenkjennelige persongalleri som skapte vel så mye forargelse som de seksuelle skildringene. Se Schjødt Jr. (1958) og Hansen (2011).

²⁵ Det feministiske slagordet «det private er politisk» gir opphav til såkalt «kvinnelig bekjennelseslitteratur» på 70-tallet. Det ligger en klar nedvurdering i en merkelapp som «bekjennelseslitteratur», og dette har gjort sitt til at den er blitt tatt mindre på alvor. Et annet aspekt ved kjønnsperspektivet er at kvinner, oftere enn menn, blir lest selvbiografisk der teksten i seg selv ikke inneholder eksplisitte virkemiddel som peker mot dette. Kvinner knytter seg til det private, men kanskje like ofte, knyttes kvinner til det private (Norheim, 2011: 89ff). Til tross for denne koblingen bør det bemerkes at kvinner også har vært dyktige til å utnytte dette til egen fordel. I *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap og mediene* (2009) drøfter sosiolog Umm Conradi Andersen spillerommet i mediene for kvinnelige forfattere fra 1950-tallet og frem til i dag, med utgangspunkt i Marie Takvam, Herbjørg Wassmo, Vigdis Hjorth og Hanne Ørstavik. Andersen viser blant annet hvordan disse forfatterne ikke ensidig kan ses som ofre for en bestemt kvinneframstilling i mediene, men at de også er mediestrateger som utnytter mediene til egenpromotering. For ordens skyld vil jeg legge til at koblingen mellom 70-tallets feminisme og litterær selvframstilling ikke er et spesifikt skandinavisk fenomen, heller ikke i et forskningsperspektiv. Se eksempelvis Miller (1991: 21ff).

²⁶ Pablo Henrik Llambías gir eksempelvis ut boken *Kærlighedens veje og vildveje* (2009), som er et forsøk på en mannlige oppdatering av Brøgers klassiker med samme navn fra 1975.

²⁷ Vi kan se en lignende forskjell med hensyn til det politiske dersom vi sammenligner samtidslitteraturen med den samfunnsengasjerte litteraturen fra slutten av 1800-tallet. I dag finner vi ikke det samme uttalte ønske om å bane vei for noe nytt ved å underminere samfunnet radikalt. Jeg tenker her på den allerede nevnte bohémelitteraturen. Se *Fra Kristianiabohemen* (Jæger, 1997a og 1997b) og *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska* (Fosli, 1994).

Uavhengig av hvilken litteraturhistorisk periode vi sammenligner med, er det viktig å huske at dagens selvfremsstilling har et eget historisk, samfunnsmessig og kulturelt utgangspunkt. Samtidslitteraturen omhandler og tematiserer subjekt historisk situert i, nettopp, *vår samtid*. Dermed er det ikke sagt at det ikke finnes fellestrekk for selvfremsstillingslitteraturen, men samtidsperspektivet skaper andre forutsetninger for hvordan forfatterne skriver, hva de skriver om, og på hvilken måte tekstene blir lest. Et av aspektene som skaper nye premisser, er dagens mediekultur. Utviklingen av Internett og digitaliseringen av mediene er to teknologisk betingede innslag i vår mediekultur som gir uante muligheter for manipulasjon, presentasjon, lagring og distribusjon. Dette setter eldre medier, som boken, i en ny kontekst, både med tanke på dens kulturelle funksjon og i måten den tilnærmes på. Mediefellesskapet anno 2018 innebærer for eksempel langt større hurtighet, samt omfang av og tilgjengelighet til mediale møteplasser, enn tidligere tider.

Kritiker Ane Farsehås understreker hvordan samtidsperspektivet har konsekvenser for selvfremsstillingen:

[D]er Montaigne i sin tid representerte noe nytt ved å trekke det private mennesket frem i offentligheten, skriver Knausgård i en helt annen tid, der offentligheten knapt kan få nok av private historier. Der Montaigne skilte seg fra sin tids embetsmenn ved å snakke i kraft av seg selv, og ikke sitt embete, kan dagens folkevalgte knapt få snakket om embetet de er valgt til, uten å legge ved en stor bit av sitt privatliv (Farsehås, 2012: 337).

Sitatet påpeker en viktig karakteristikk ved den offentligheten som Knausgård, Skomsvold og Halberg publiseres i. Massemediene og det offentlige rom brukes i dag stadig mer som en scene for etablering av, og lek med, egen eller andres identitet. Det private og intime har dermed fått større innpass i offentligheten.

I *No Sense of Place* (1985) bruker medieviter Joshua Meyrowitz betegnelsen «middle region» for gråsonen mellom «back-stage» og «on-stage» som bildemediene skaper.²⁸ I følge Meyrowitz, er menneskenes omgang med hverandre tradisjonelt blitt forstått som en ustrukturert og privat backstage-oppførsel og en bevisst og kontrollert onstage-oppførsel i det offentlige. Meyrowitz hevder at bildemedienes utbredelse etter andre verdenskrig omstrukturerer de sosiologiske vilkårene, og at vi nå er vant til at området bak scenen hele tiden er synlig. Selv om Meyrowitz' bok ligger noe tilbake i tid, er det han beskriver, blitt forsterket de

²⁸ Sosiologen Erving Goffmans begrep. Se Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959).

senere årene og utgjør et perspektiv som bør tas med i betraktningen for hvordan vi leser samtidslitteraturen.²⁹

Et tidlig eksempel på samtidsmedialitetens innvirkning på litteraturen finner vi i Erlend Loes *L* fra 1999. *L* er en realityaktig roman der hovedpersonen, «Erlend Loe», tar med seg seks menn til ei stillehavsoy for å bevise at urbefolkningen i Sør-Amerika har gått på skøyter til de polynesiske øyer. Romanen får i tillegg en utvidet betydning ettersom «forskningsprosjektet» faktisk blir gjennomført i februar 1998. Loe rapporterer fra turen gjennom en serie artikler i papir- og netttutgaven av *Dagbladet*. Romanteksten bygger videre på disse artiklene, og boken inkluderer en rekke fotografier fra ekspedisjonen, samt brev og e-poster skrevet i forbindelse med planleggingen. Teksten har en tydelig kobling til realityprogrammet *Robinsonekspedisjonen*, ironiserer over samtidens tørst etter private bekjennelser og tematiserer identitet på en parodisk og overfladisk måte. En lignende harselering over den mediale offentligheten finner vi i Ari Behns *Entusiasme og raseri* fra 2006, som, til tross for at hovedpersonens navn er Kryx, er en åpenbar og ironisk utlevering av Behns kjendisstatus og mediepersonlighet. Det er imidlertid ikke bare massemediene, eller realitysjangeren, som virker inn på selvfremstillingslitteraturen. Sosiale medier og blogging, der selvdokumentasjon og iscenesettelse står sentralt, er eksempel på internettjangre som konstituerer og konstruerer det private i en offentlig sammenheng.

Et av de fremste eksemplene på en samtidsforfatter som lar selvfremstillingen bli et større flermedialt prosjekt, er Claus Beck-Nielsen. Skjønt forfatter er kanskje ikke dekkende nok hva gjelder Beck-Nielsen. Han skriver tekster, men utforsker også «selvet» i tverrestetiske hybrider der han «sampler» ulike uttrykk i installasjoner eller performanceprosjekt.³⁰ I 2000 erklærer Claus Beck-Nielsen seg selv som forsvunnet og død, og i et mediedekket stunt blir han til Claus Nielsen, en hjemløs mann uten hukommelse eller personnummer. Performansen er senere dokumentert i *Claus Beck-Nielsen (1963–2001) En biografi* (2003). I de kommende årene fortsetter Beck-Nielsen sin utforskning av identitet og forholdet mellom virkelighet og fiksjon med seg selv som utgangspunkt.³¹

²⁹ Se Knudsen og Thomsen (2002: 151ff) for en utdypning av Meyrowitz' perspektiv.

³⁰ Sampling er opprinnelig et begrep hentet fra musikkindustrien der det betegner sammenklippingen av ulike musikkspor. Sammensetningen av forskjellige diskurser eller formelle grep fra ulike medier, der uttrykk transporteres fra en ikke-estetisk kontekst til det estetiske, eller der grensen mellom kunst og ikke-kunst blir uklar, kan også betraktes som sampling.

³¹ Jeg henviser her til Beck-Nielsen selv om flere av hans tekster utgis under alias som Claus Nielsen, clausbeck-nielsen.net, das Beckwerk, Helge Bille Nielsen, Madame Nielsen eller bare Nielsen.

I tillegg til tekster benytter Beck-Nielsen seg av flere kunstneriske og mediale uttrykksformer og da spesielt mange «happenings».³² I 2003 gjennomfører Beck-Nielsen blant annet et forsøk på å innføre demokrati i Irak, sammen med sin makker Thomas Skade-Rasmussen Strøbech. Performansen blir i 2005 dokumentert i *Selvmondsaksjonen – Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004*. I oktober 2010 oppføres eventen *Funus Imaginarium*, som består av Beck-Nielsens «dødsleie» og påfølgende «begravelse» på Assistens Kirkegård i København. Beck-Nielsen tar på denne måten Roland Barthes berømte ord om «forfatterens død» til et nytt og bokstavelig nivå.³³

På nettstedet www.dasbeckwerk.com finner vi en sammenfatning av mange av Beck-Nielsens prosjekt (Beck-Nielsen, 2017). Nettsiden er utformet som et interaktivt museum som gir et oversiktsbilde av Beck-Nielsens mange kunstprosjekt. Det kan også ses som et eget selvframstillingsprosjekt med kart over, fotografier av og tekster om Beck-Nielsens univers og hans ideer som leseren kan «klikke seg» igjennom. Hans selvtematisering er i så måte ikke bare tverrestetisk, men også tverrmedial. Slik kan Beck-Nielsens arbeider sammelignes med Pablo Henrik Llambías, som gjerne refereres til som forfatter og mediekunstner (Den store danske, 2015).³⁴ Llambías arbeider med ulike mediale plattformer som blant annet film, teater, internett og bøker. Noen av disse prosjektene, som bøkene *Monte Lema* (2011), *Hundstein* (2012) og *Sex Rouge* (2013) utforsker også «selvet».

Christina Hagen er også blant de forfatterne som eksplisitt forholder seg til og bruker internett som en del av egen selvframstillingspraksis. På nettstedet www.christinahagen.com finner vi element som er vanlige å finne på en hjemmeside, som kontaktinformasjon, forfatterpresentasjon, bibliografi og lenker til anmeldelser. Nettsiden har imidlertid et formspråk som gjør at den skiller seg ut fra en mer konvensjonell hjemmeside. Trykker vi på «pictures», ser vi fotografier av Hagen, poserende på en måte som minner om kunst- eller motefotografi. «Scroller» vi videre ned i menyfanen og trykker på «fortid, fremtid», kommer det opp en lang undermeny med lenker som «mit private sexliv» og «min forferdelige barndom» (Hagen, 2015). Bak lenkene skjuler det seg blant annet en mengde snapshots av alt fra steder og

³² «Happening» blir brukt første gang av performancekunstneren Allan Kaprow i forbindelse med hans performance *18 Happenings in 6 Parts* (1959). Termen tas i bruk av Kaprow for å understreke den spontane siden ved hans kunst, som noe som «just happens». Selv om Kaprow ikke hadde intensjoner om å gi navn til en ny kunstretning, ble «happening» like fullt plukket opp av andre kunstnere og senere tatt i bruk i mediene. Se Carlson (2004: 105) og Kaprow (1965: 184). Jeg kommer tilbake til Kaprow i kapittel 5.

³³ Jf. Barthes' «The Death of the Author» fra 1967 (fransk utgave, «La mort de l'auteur» fra 1968). Se dansk oversettelse i Barthes (2004).

³⁴ En sammelignende lesning av Beck-Nielsen og Llambías finner vi i Julie Bjørchmar Kølles *Kortslutninger. Metafiktion og avantgardestrategier hos Claus Beck-Nielsen og Pablo Henrik Llambías* (2008).

mennesker til detaljerte nærbilder av hverdagslige gjenstander som kvitteringer eller et nattbord. Vi finner håndskrevne tekster, skjermbilder av tekstmeldinger og Instagram-innlegg, samt lengre tekster der Hagen reflekterer rundt seg selv, sin egen fremtreden i mediene eller egen skriving. Den fragmenterte formen gjør at hele nettsiden er gjennomsyret av en medial virkelighetsoppfattelse. At dette er en del av Hagens prosjekt, er også tydelig i flere av de trykte tekstene hun har gitt ut, som novellesamlingen *Sexdronning* (2008) eller romanen *71 breve til M* (2010). Sistnevnte er fortellingen om jeg-fortelleren «Christina Hagen» som brevveksler med morderen «M». I et stadig mer oppløst formspråk glir dialogen mellom de to over i jeg-fortellerens dialog med seg selv.

Frode Saugestad er en annen forfatter som bruker internett som en teknologisk forutsetning for litteratur. Romanen *En ung manns bekjennelser om kjærlighet* (2013) er en selvbiografisk collage om «Frode Saugestads» søken etter sin far. Første del av boken beskriver rettsprosessen der farskapet til slutt plasseres hos faren, og andre del gjengir Saugestads søksmål mot den norske stat for å ha frarøvet ham en far. Romanen består, i tillegg til Saugestads kortprosa, av rettsnotater, telefonsamtaler og hyperlenker til medicomtaler om eller videoer av forfatteren. Romanen er også utgitt som e-bok med aktive lenker, der leseren bokstavelig talt blir stilt overfor teksten som vev.

Bodil Malmsten er også verdt å nevne som eksempel på samtidsforfattere som har brukt nettet som utgangspunkt for selviscenesettelse, og da nærmere bestemt på forfatterbloggen www.finistiere.se.³⁵ Malmsten har brukt bloggen som selvpromotering og til å skrive, men et interessant trekk ved Malmsten er at hun også har basert flere utgivelser av trykte bøker på tekster hentet fra bloggen. Malmsten har utgitt fem såkalte bloggromaner, med *För att lämna röstmeddelande: Tryck stjärna* (2005) og *Och ett skepp med sju segel och femti kanoner ska försvinna med mig* (2013) som henholdsvis første og siste utgivelse. Disse tekstene blir en form for remediering av bloggformatet i romanform.³⁶ Slik blir Malmsten et godt eksempel på at også romanen kan videreføre virkemiddel eller sjangre fra nyere medier.³⁷

³⁵ Bloggen ble oppdatert frem til 2013 og var tilgjengelig frem til Malmstens død i 2017. Bloggen hadde navn etter det stedet i Frankrike, Finistière, der Malmsten bodde i mange år. For videre lesning om Malmsten, se Lenemark (2014: 28ff), Melberg (2007: 152ff) og Sarrimo (2012: 122ff).

³⁶ Jf. medieviterne Jay David Bolter og Richard Grusins definisjon av remediering. Se Bolter og Grusin (1999: 55f).

³⁷ For flere eksempel og videre lesning om forfattere som bruker eget nettsted eller blogg til selvframstilling, se Lenemark (2014), Sarrimo (2012) og Christensen og Jerslev (2009).

Selvframstillingens etiske kritikk og mediespill

Flere av forfatterne jeg har beskrevet så langt, utnytter eller kommenterer mediens begjær etter det selvbiografiske. Å gjøre eget liv til kunst og å utforske «selvet» tverrmedialt innebærer at litterær selvframstilling skaper reaksjoner og etiske diskusjoner i den mediale offentligheten. Disse diskusjonene berører blant annet spørsmål om personvern og ytringsfrihet. I forbindelse med utgivelsen av Rydbergs *Den högsta kasten* (1997), som jeg viser til innledningsvis, gir forfatteren flere intervju for å kommentere boken og resepsjonen av den. I forhåndstalen av boken går hun ut og fronter den som selvbiografisk i flere intervju. Der hevder hun at *Den högsta kasten* ikke skal leses som en vanlig roman eller en nøkkelroman ettersom alle personer, inkludert Rydberg selv, er navngitte (Lenemark, 2003: 203).³⁸ Flere artikler og tv-program diskuterer grensene for kunstnerisk frihet, og enkelte spør om et forlag i det hele tatt bør stille seg bak utgivelsen av en bok som mange oppfatter som en hevn fra en forsmådd Rydberg. Atter andre lurer på om forlag eller forfatter har eller bør ha et rettslig ansvar for innholdet i boken (Lenemark, 2009: 23ff).

Ti år etter Rydbergs roman publiserer Unni Drougge *Boven i mitt drama kallas kärlek* (2007). Boken handler om «Unni» som lever i et forhold med en mann som mishandler henne, og er Drougges mest eksplisitte selvbiografiske roman. Dette forsterkes også av Drougges fremtreden i mediene i forbindelse med utgivelsen, der hun åpent forteller om livet i et voldelig forhold. Boken skaper store reaksjoner i Sverige, ikke bare fordi det er en brutal skildring av vold og misbruk, men også fordi mange mener Drougge går for langt inn i det private, eller til og med forvrenger sannheten. Forfatteren Jan Guillou uttaler eksempelvis at det er tredje gang Drougge hevner seg ved å skrive en bok om en mann som har forlatt henne (Guillou i Danielson, 2007). Et tredje eksempel finner vi i en annen svensk roman fra samme år, Maja Lundgrens *Myggor och tigrar* (2007). Romanen vekker stor oppmerksomhet ettersom den inngående beskriver litteraturmiljø i Sverige som preget av menns kvinneforakt, og Lundgren navngir flere forfattere og beskriver dem som mannsjåvinistiske. Romanen får en blandet mottakelse hva gjelder den litterære kvaliteten, men verst går det likevel utover Lundgren selv, som stemples som en ustabil og hevnlysten feminist (Almqvist, 2010).

I Norge skaper Frobenius debatt med allerede nevnte *Teori og praksis* (2004). I etterkant av utgivelsen får Frobenius kritikk for at romanen gir et fordomsfullt og feilaktig bilde av hans oppvekststed, Rykkinn. Kritiske røster hevder at det er umulig for leseren å skille

³⁸ *Den högsta kasten* har ingen sjangerbetegnelse på forsiden, men omtales av Rydberg og forlaget som en selvbiografisk roman (Albert Bonniers förlag, 2015).

mellom hva som er fiksjon, og hva som er virkelighet i teksten.³⁹ Frobenius gir svar på tiltale med et essay i *Samtiden* der han skriver at kritikerne ikke har forstått at romanen ikke er et forsøk på å gi et nøyaktig avtrykk av virkeligheten, men at poenget er å blande «fiksjon og virkelighet til en urein masse» (2005: 8).⁴⁰ En lignende debatt ser vi i Sverige samme høst, i forbindelse med Per Gunnar Evanders selvbiografiske roman *I min ungdom speglade jag mig ofta* (2005). Romanen navngir og omhandler Evanders avdøde datter, Andrea, og blir møtt med offentlig kritikk av hans andre datter, Carin, i et åpent brev i *Dagens Nyheter* (Amroth, 2016).

Spørsmålet om hvorvidt litterær selvframstilling kan bli en så uren masse at det kan få juridiske konsekvenser, bringes til torgs i forbindelse med Beck-Nielsens forfatterskap. I 2011 blir han saksøkt for identitetstyveri av sin tidligere kompanjong Strøbech. Bakgrunnen for den påfølgende rettsaken er Beck-Nielsens *Suverænen* (2008), som inneholder fotografier av og personlige opplysninger om Strøbech (Sørensen, 2011). Selv om den danske domstolen til slutt slår fast at en roman ikke kan strafferettslig forfølges, er rettsaken et bilde på hvor kontroversiell og altomfattende Beck-Nielsens kunstneriske virksomhet er.

Alle eksemplene i dette delkapitlet viser at litterær selvframstilling berører forholdet mellom leser og forfatter, og har sosiale og relasjonelle konsekvenser i en reell virkelighet. Vi ser også at samtidens medialisering rammer inn og virker inn på selvframstillingstekstene. Mediespill er et viktig stikkord i alle de kommende analysekapitlene, og viser til hvordan ulike mediale begivenheter og iscenesettelser i og av romaner kommer til uttrykk. Her skal vi se nærmere på enkeltbegivenheter i offentligheten, forfatterens medialisering i ulike medier og hvor

³⁹ Idéhistoriker Vidar Enebakk er blant de som mest eksplisitt kritiserer Frobenius. Se Enebakk (2004).

⁴⁰ Frobenius-debatten kan ses i forlengelse av kritikken av Hanne Ørstaviks roman *Like sant som jeg er virkelig* fra 1999, selv om Ørstaviks bok ikke er eksplisitt selvbiografisk. Noen år etter utgivelsen skriver en tidligere venninne av Ørstavik, Solveig Østrem, artikkelen «Helvetes tekopp» i *Samtiden* (2005). I artikkelen beskriver Østrem hvordan hun føler seg uthengt i Ørstaviks roman, ettersom hun og vennskapet mellom de to er brukt som modell i *Like sant som jeg er virkelig*. Ørstavik bruker ikke virkelige navn i romanen, men ifølge Østrem er likhetene med det virkelige liv så påfallende at hun opplever det som ubehagelig å sitte og lese om seg selv uten å kunne ta til motmæle. Østrem påpeker at forfattere selvfølgelig alltid bruker eget og andres liv som inspirasjon når de skriver skjønnlitteratur, men at hun ønsker å sette spørsmålsteget ved forfatterens suverene makt til å definere de moralske grensene for hvordan virkelige mennesker kan og bør skrives om. Høsten 2016 blusser det opp en lignende debatt med utgangspunkt i Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* (2016). Ettersom boken handler om hovedpersonen Bergljot er den ikke eksplisitt selvbiografisk. Like fullt skriver kritiker Ingunn Økland i sin anmeldelse av boken at det finnes så mange gjenkjennelige biografiske trekk i romanen at den «grenseløse bruken av virkeligheten [...] har fått meg til å stanse opp ved *Arv og miljø*. For denne gangen kom virkelighetslitteraturen med en anklage om kriminelle forhold. [...] [F]arsfiguren [er] en voldtektsmann hos Hjorth. I romanen er det andre familiemedlemmer som bestriker hennes versjon, noe som skaper en dyp splittelse. Selv vil jeg ikke ta stilling til troverdigheten av den incesthistorien forfatteren skildrer i *Arv og miljø*. Men hennes litterære metode er ytterst problematisk» (Økland, 2016b). I motsetningen til Østrem/Ørstavik-debatten er det her kritikeren som roper varsko om bruken av virkelighetsreferanser. Økland blir møtt med kritikk for denne lesningen. Se eksempelvis Farsehås (2016), Møllerin (2016), Vold (2016) og Vollan og Brække (2016). Hjorths roman får et nytt etterspill høsten 2017 når forfatterens søster, Helga Hjorth, utgir romanen *Fri vilje* som tilsvar på *Arv og miljø*.

leserreaksjoner realiseres. På hvilken måte de etiske aspektene problematiseres vil bli særlig kommentert i forbindelse med *Min kamp*.

Denne gjennomgangen av noen tematiske, motiviske og formmessige hovedtrekk i litterær selvframstilling etter årtusenskiftet viser et stort mangfold, men også flere fellestrekk. På samme måte skal vi se at forskningen på samtidens selvframstilling har noen klare hovedlinjer. Jeg har allerede vært inne på flere problemstillinger selvframstillingen fører med seg, eller skriver seg inn i. Når jeg nå går over til kapitlets andre del, hvordan selvframstilling har blitt og blir lest, vender jeg blikket mot et omdreiningspunkt i selvframstillingsdebatten, nemlig spørsmålet om hva vi skal kalle denne typen litteratur.

Selvframstillingens mange navn

Ser vi på hvordan den selvbiografiske vendingen i samtidslitteraturen er blitt benevnt i resepsjon og forskning de senere årene, er det mange forskjellige termer som er blitt brukt, så som «selvframstilling», «faksjon», «dobbelkontrakt», «autofiksjon», «autonarrasjon», «performativ realisme», «nyrealisme» eller «performativ biografisme». Årsaken er at mye av diskusjonen rundt litterær selvframstilling har vært knyttet til hvordan vi skal definere og kategorisere denne typen litteratur. Det er to aspekt denne debatten i hovedsak har dreid seg om. For det første er det uenighet om hvordan denne typen skjønnlitteratur skal avgrenses mot selvbiografien. For det andre handler det om hvordan vi skal forstå og analysere de glidende overgangene mellom fiksjon og virkelighet i disse tekstene.

En stemme som har vært toneangivende i selvframstillingsforskningen, er litteraturviter Poul Behrendt. I sin bok *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006) påpeker Behrendt at mange av samtidens litterære selvframstillinger leker med ulike kontraktsinngåelser. Som boktittelen viser, hevder Behrendt at selvframstillingen i dag kjennetegnes av at forfatteren inngår en dobbelkontrakt med leseren ved å spille på forventningen om en virkelighetskontrakt når forfatteren er forteller og hovedperson i boken. Denne kontrakten kan på et senere tidspunkt, i eller utenfor teksten, dras tilbake til fordel for en fiksjonskontrakt. Behrendt hevder at det nye ikke ligger i sjangerblandingen, men at det nye ved denne typen tekster er at de aktiverer en bestemt form for usikkerhet hos leseren (Behrendt, 2006: 19ff).

For Behrendt er det to grunnleggende forutsetninger for dobbelkontrakten. For det første har den en eksplisitt karakter som viser seg ved at det er en eller annen form for uoverensstemmelse mellom hva den empiriske forfatteren uttaler i virkeligheten, og det den implisitte fortelleren uttaler immanent i verket. Den andre forutsetningen knytter Behrendt til det han benevner som tidsforskyvning. Det vil si at de to kontraktene hverken tilbys eller inngås

samtidig. Dobbeltkontrakten skiller seg på denne måten fra termer som eksempelvis «faksjon» som betegner en sammensmelting av sjangre (fakta og fiksjon). Dobbeltbegrepet hos Behrendt viser til de to ulike kontraktene, men også til at forfatterbegrepet og leserbegrepet fordobles som henholdsvis empirisk og implisitt forfatter, og empirisk og implisitt leser.⁴¹ Grensene mellom de ulike forfatter- og leserbegrepene er en forutsetning for dobbeltkontrakten, men dobbeltkontrakten viser også sin karakter gjennom at disse grensene viskes ut (Behrendt, 2006: 23ff).

Der Behrendt gjør et poeng ut av at virkelighetskontrakten og fiksjonskontrakten ikke inngås samtidig, har litteraturviter Arne Melberg en både-og-strategi i møte med selvframstillingen. I *Selvskrevet. Om litterær selvframstilling i litteraturen* (2007) argumenterer han for at mange sjangerbetegnelser, som «selvbiografi», «selvportrett» og «memoarer», er belastet med litterær metafysikk. Med et lån av Nietzsches metafysikkbegrep hevder Melberg at sjangerbetegnelser ofte faller inn i en diskusjon om absolutte motsetninger: Enten – eller. Melberg hevder at selvframstilling kjennetegnes ved at den er *både* litterær eller fiktiv – *og* saklig virkelighetsbeskrivelse (Melberg, 2007: 9). Melberg har et historisk blikk på litterær selvframstilling når han går helt tilbake til Montaigne i sin utforskning. I tillegg ignorerer han den skjønmlitterære grensen helt og velger fritt blant flere typer tekster (Melberg, 2007: 11).

I likhet med Melberg tar antologien *Selvskreven – om litterær selvframstilling* (Kjerkegaard, Nielsen og Ørjasæter, 2006) utgangspunkt i flere sjangre og har et bredere historisk blikk i sin utforskning av litterær selvframstilling. I *Selvskreven* er imidlertid samtidsperspektivet mer fremtredende enn i Melbergs *Selvskrevet*.⁴² *Selvskreven* er blant de første antologier som kommer med en samlende presentasjon og analyse av selvframstilling som trend rundt årtusenskiftet, og bokens overvekt av danske litteraturvitere er ikke tilfeldig. Så langt er de fleste større undersøkelser av samtidens selvframstillinger skrevet i Danmark. Behrendt er allerede nevnt, men vi finner flere eksempel. Antologien *Virkelighetshunger – nyrealismen i visuel optik* (Knudsen og Thomsen, 2002) forholder seg riktignok til flere medium enn de rent litterære, men forfattere som Claus Beck-Nielsen, Helle Helle og Pablo Henrik Llambías er viet plass. Her knyttes tendenser i litteraturen, deriblant selvframstilling, til det som betegnes som en virkelighetshunger i samtiden, og mer bestemt til det som henvises til som «nyrealisme» i 90- og 00-tallets kunst- og kulturpraksis (Knudsen og Thomsen, 2002: 7).

⁴¹ Behrendt bruker betegnelsen «forudsatt leser», som svarer til betegnelsen implisitt leser på norsk. Se Behrendt (2006: 179).

⁴² Melberg bidrar for øvrig i *Selvskreven* med kapitlet «Selvframstillende strategier: Nabokov, Naipaul, Sebald» (Kjerkegaard, Nielsen og Ørjasæter, 2006: 195ff).

Det siste tilskuddet av aktuelle danske antologier er *Millenium. Nye retninger i nordisk litteratur* (Bunch, 2013). Boken tar utgangspunkt i forskjellige hovedlinjer i nordisk samtidslitteratur og vier flere kapitler til ulike blikk på litterær selvframstilling. Kapitlet «Litterær selvframstilling og autofiksjon i en skandinavisk optikk» er en oversiktsartikkel om selvframstillingslitteraturen i Skandinavia de siste ti-tolv årene. Her argumenterer Kjerkegaard og Munk blant annet for begrepet «autofiksjon» som en samlende betegnelse for de samtidsromanene som tar opp i seg den selvbiografiske formel: forfatter = hovedperson = forteller (Kjerkegaard og Munk, 2013: 326). Kjerkegaard og Munk er, som de også påpeker, langt fra de første som bruker betegnelsen autofiksjon om litterær selvframstilling i samtiden.⁴³

Autofiksjon har røtter i Frankrike på 70-tallet. Begrepet blir første gang brukt av Serge Doubrovsky om hans roman *Fils* fra 1977 og er et resultat av en diskusjon mellom Doubrovsky og selvbiografiteoretikeren Philippe Lejeune. Doubrovsky opponerer mot Lejeunes kategorisk skarpe skille mellom selvbiografi og fiksjon ved å skrive en roman der forfatter, hovedperson og forteller bærer samme navn.⁴⁴ Selv om termen autofiksjon oppstår på slutten av 70-tallet, bemerker Doubrovsky at autofiksjon som teksttype er langt eldre.

Som Kjerkegaard og Munk skriver i *Millenium*, har debatten om autofiksjonen levd sitt eget liv, spesielt i Frankrike. Debatten har ført til så mange ulike definisjoner av autofiksjonsbegrepet at litteraturviteren Arnaud Schmitt foreslår et nytt begrep som ligger tettere på selvbiografisjangeren, nemlig «autonarrasjon» (Kjerkegaard og Munk, 2013: 325f). I «Making the Case for Self-Narration Against Autofiction» hevder Schmitt at der autofiksjon undergraver den selvbiografiske referansen i et uforpliktende spill med leseren, har autonarrasjon en høyere grad av referensialitet (Schmitt, 2010: 129ff). Autonarrasjonen plasserer seg slik i en mellomposisjon mellom selvbiografien og autofiksjonen. Kjerkegaard og Munk skriver at utviklingen fra autofiksjon til autonarrasjon svarer til utviklingen i samtidens skandinaviske selvframstilling hvis vi eksempelvis sammenligner *Claus Beck-Nielsen 1963-2001. En biografi* med *Min kamp* (Kjerkegaard og Munk, 2013: 326).

Jeg er enig med Kjerkegaard og Munk i at den skandinaviske selvframstillingen utvikler seg fra en mer uforpliktende lek med det selvbiografiske til en større grad av referensialitet og alvor i de siste årenes utgivelser av selvbiografiske romaner. Når jeg likevel ikke bruker begrep som autofiksjon og autonarrasjon i min utforskning av selvframstilling, henger det sammen med

⁴³ På norsk brukes tidvis begrepet selvfiksjon.

⁴⁴ Gérard Genette utvider senere autofiksjonsbegrepet til ikke å bare gjelde romaner, men også kortere fiksjonsfortellinger. Se Genette (1993: 54ff).

at jeg ikke er opptatt av sjangerklassifisering *per se*. Jeg drøfter litterær selvframstilling som handling, og mitt blikk på det selvbiografiske er, som nevnt, rettet mot hva den selvbiografiske referansen *gjør*. At dette også er i tråd med store deler av selvbiografiforskningen i dag, skal jeg komme tilbake til. I likhet med Melberg har jeg derfor valgt å hovedsakelig bruke den mer nøytrale betegnelsen selvframstilling i denne avhandlingen. Jeg leser den litterære selvframstillingen som et terskelfenomen som skaper bestemte lesemåter eller fortellerstrategier. Jeg betoner denne selvframstillingen som *litterær* selvframstilling for å vise at jeg forholder meg til litteratur, og mer bestemt til romaner. Dermed er det ikke sagt at litterær selvframstilling begrenser seg til den skrevne teksten. Et av mine poeng er nettopp, i likhet med flere av de jeg har henvist til over, at den litterære selvframstillingen ikke bør leses autonomt, ettersom den benytter seg av virkemiddel og grep som kaller på og utnytter det ekstratekstuelle.

Fra den selvbiografiske pakt til det selvbiografiske som «act»

Som vi ser, er det mange ulike begrep i bruk for litterær selvframstilling, og flere av disse forsøker å artikulere hvordan den forholder seg til det selvbiografiske. Derfor er det ikke overraskende at flere går i dialog med en av de fremste selvbiografiteoretikerne, nemlig Lejeune. Lejeune er, som det foregående delkapitlet viser, et direkte utgangspunkt for Doubrovskys autofiksjonsbegrep, men også Behrendts dobbeltkontraktbegrep aktualiserer Lejeunes perspektiv.

I *Le pacte autobiographique* fra 1975 fremhever Lejeune identiteten mellom forfatter, forteller og hovedperson som hovedkriteriet i sin definisjon av selvbiografien. For Lejeune er det forfatternavnet på tittelsiden som garanterer «den selvbiografiske pakt» mellom leser og forfatter. På dette grunnlaget definerer Lejeune selvbiografien som en retrospektiv prosafortelling skrevet av en virkelig person, som omhandler forfatterens egen eksistens med hovedvekt på det individuelle livet og særlig på personlighetens historie (1995: 4). Med andre ord opererer han med en svært snever definisjon av selvbiografien. Som litteraturviter Steinar Gimnes uttrykker det: «[M]ed denne (urimeleg) sterkt ekskluderande definisjonen avgrensar han [Lejeune] sjølvbiografien til andre personlege sjangrar som *memoarane, brevet, dagboka*, til fiksjonslitteraturen og framfor alt til *romanen*» (1998: 19). Lejeune overser slik grensetilfeller og sjangerspill som er og har vært viktig i mange av de skjønlitterære sjangrene.

Ifølge Lejeune skal selvbiografien oppfattes som en historisk variabel sjanger, der det i siste instans er opp til leserens avkodning av teksten å avgjøre hvorvidt teksten er selvbiografisk eller ikke. Det er forfatternavnet (i teksten eller på bokens omslag) som er den eneste garanti for virkelighetskontrakten mellom forfatter og leser. Det er også dette som, ifølge Lejeune, er

det eneste tegnet som direkte henviser til en reell virkelighet, det vil si til forfatteren som en virkelig person og som den faktiske produsent av teksten. Ettersom selvbiografien, ifølge Lejeune, er konvensjonelt bestemt som referensiell sjanger, har leseren egentlig bare ett valg, og det er å ære forfatterens signatur og gi en såkalt bekreftende lesning av teksten (Lejeune, 1995: 8ff).

Når jeg her fremhever Lejeune som representant for selvbiografiforskningen, er det fordi hans definisjon av selvbiografien fortsatt er den mest siterte, og fordi hans strukturalistiske tilnærming til sjangeren har vært viktig for både internasjonal og nordisk selvbiografiforskning. Det skal likevel nevnes at det allerede i Lejeunes samtid var en utbredt begynnende kritikk av forestillingen om den tradisjonelle selvbiografien, og Lejeune representerer i så måte et skille mellom eldre og nyere selvbiografiforskning.

I avhandlingen *Mellem tekst og begivenhed. Selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuell kunst og performance* (2008) viser kunst- og kulturviter Mette Thobo-Carlsen hvordan selvbiografiens kritikkhistorie har utviklet seg gjennom tre teoretiske posisjoner. Den første posisjonen knytter Thobo-Carlsen til «biografismen» som, til tross for nykritikkens oppgjør med forfatterens intensjon på 30- og 40-tallet, er den dominerende tilgangen til selvbiografien mellom 1950 og 1970. Den andre posisjonen, der Lejeune hører hjemme, er den «strukturalistiske kritikk», som særlig på 70-tallet betoner selvbiografien som tekst. Den tredje og siste posisjonen er «den poststrukturalistiske», som er toneangivende fra 1980-tallet og fremover (Thobo-Carlsen, 2008: 12ff).

Thobo-Carlsens historiske gjennomgang er, som hun også selv bemerker, én versjon av selvbiografiens kritikkhistorie. Når jeg viser til den, er det fordi Thobo-Carlsen bruker dette som et utgangspunkt for å drøfte selvbiografien som performativ fortellerpraksis i samtiden. Til forskjell fra meg tar Thobo-Carlsen et narratologisk utgangspunkt i selvbiografien som sjanger og dens kritikkhistorie, og hun bruker også analytiske eksempler som tydelig skiller seg fra mine primærtekster.⁴⁵ I likhet med meg anvender Thobo-Carlsen performativitetetsbegrepet som en inngang til å drøfte den selvbiografiske referansen. Dette er et toneangivende perspektiv hos flere selvbiografiforskere i dag, der vi kan se en vending fra Lejeunes selvbiografiske pakt til en lesning av det selvbiografiske som «act».

Sidonie Smith og Julia Watson er to amerikanske forskere som gjennom en rekke artikler og bøker drøfter selvbiografien med et performativitetsteoretisk utgangspunkt. I *Reading*

⁴⁵ Som tittelen på Thobo-Carlsens avhandling indikerer, undersøker hun performative strategier i både litteratur, visuell kunst og performance, med «cases» som den amerikanske lyrikeren Lyn Hejinians *My life* (2002) og den franske forfatteren, fotografen og performancekunstneren Sophie Calles *Douleur Exquise* (2003).

Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives (2010) argumenterer de for å erstatte termen selvbiografi med «self life writing», som de i store deler av teksten forkorter til «life writing». Selvbiografien, påpeker de, er ikke en enhetlig sjanger, men en historisk situert selvrepresentasjon som kan ta mange ulike former. Slik definerer de det selvbiografiske som en bestemt type praksis som ikke har en fiksert form, men som er sosiale og performative handlinger (Smith og Watson, 2010: 18). Smith og Watson inkluderer flere former for praksiser i sin undersøkelse av det selvbiografiske, men skiller tydelig mellom «life writing» og romanen. «Life writing» og romanen deler flere karakteristikk som eksempelvis plott og dialog, men Smith og Watson hevder at romanens historiske utvikling gjør den forskjellig fra selvbiografiske tekster: Dels er det det ikke-identiske forholdet mellom forfatter og forteller som kjennetegner romanen, dels er ikke romanens temporalitet bundet av historisk tid på samme måte som selvbiografiske tekster er (Smith og Watson, 2010: 9ff).

Forskjellene mellom romanen og selvbiografien, eller «life writing», skal ikke utvikles i større detalj her.⁴⁶ Vi skal likevel legge merke til at selv om Smith og Watson fastholder romanen som adskilt fra «life writing», innrømmer de også at samtidsfenomen som faksjon og autofiksjon skaper utydelige grenser mellom sjangrene (Smith og Watson, 2010: 10). Min lesning av det selvbiografiske i denne avhandlingen er i forlengelse av det selvbiografiske som «act», det vil si som relasjoner og handling. Jeg forutsetter derimot ikke selvbiografien som sjanger. Isteden leser jeg det selvbiografiske som det Paul de Man betegner som en lese- eller forståelsesfigur, som gjør at vi leser på en bestemt måte (de Man, 1979: 921). I «Autobiography as De-Facement» hevder de Man, med en henvisning til Gérard Genette, at det selvbiografiske stiller leseren i en svingdør der det er

impossible to say whether it is fact or fiction. [...] It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable. But is it possible to remain, as Genette would have it, *within* an undecidable situation? As anyone who as ever been caught in a revolving door or on a revolving wheel can testify, it is certainly most uncomfortable (de Man, 1979: 921).

For de Man vil en samtidig lesning av det selvbiografiske, som både fiksjon og virkelighet, gjøre leseren svimmel fordi den forblir i en ubestemmelig situasjon. Det de Man benevner som en ubestemmelig situasjon, er, slik jeg ser det, et uttrykk for selvbiografiens liminalitet. En slik «uavgjørlig» sone er en av den litterære selvframstillingens fremste karakteristikk som terskelfenomen. Som vi skal se, er det, med riktig teknikk og tempo, fullt mulig å stille seg i

⁴⁶ For mer om forholdet mellom «life writing» og fiksjon, se Anderson (2011: 144), Lie (2007) og Tobiassen (2006).

svingdøren uten å bli ubehagelig svimmel. Når jeg velger å ikke forholde meg til strengt fastlagte sjangerkonvensjoner, betyr det ikke at jeg hevder sjangerbetegnelser er uten betydning. Grensene er der, men de muliggjør også overskridelser.

Noen bemerkninger om fiksjon og fiksjonalitet

I sin distinksjon mellom «life writing» og romanen skriver Smith og Watson at de to sjangrene skiller seg fra hverandre gjennom deres forhold til og påstander om en referensiell verden. Der fiksjon, ifølge Smith og Watson, representerer «a world», refererer «life writing» til «the world» (Smith og Watson, 2010: 10). I møte med selvframstillingen blir denne distinksjonen problematisk. Et av de fremste kjennetegnene på den skandinaviske selvframstillingslitteraturen er, slik vi har sett i dette kapitlet, at de er *fiksjonstvetydige*.⁴⁷ Dette er tekster som bærer sjangertermen roman, og som forfekter det vi vanligvis forstår som en fiktiv diskurs. Samtidig er det romaner der forfatteren selv både er forteller og hovedperson, hvilket signaliserer at vi har å gjøre med en ikke-fiktiv diskurs. Med begrepet fiksjonstvetydig viser jeg altså til at avsenderen av teksten, det vil si forfatteren, anvender en form for utsigelse som ikke lar seg kategorisere som enten fiksjon eller ikke-fiksjon, samtidig som teksten nettopp spiller på denne dikotomien.

Som fiksjonstvetydige tekster er litterær selvframstilling en blandingsform som etter min mening bør analyseres på en slik måte at spenningen i kunstuttrykkene kommer frem. Dette betyr ikke at de mange blandingsformene resulterer i at det ikke lenger er viktig å skille mellom fiksjon og ikke-fiksjon. Skjønnlitterære verk og sakprosaetekster blir eksempelvis fremdeles presentert og ikke minst oppfattet som forskjellige, og det er vanskelig å se for seg at det skal gå an å unnvære forestillingen om ulike kategorier. Spenningen ligger nettopp i at dette er tekster som spiller på det grenseoverskridende. Slik sett kan kategoriseringer av blandingsformer være nyttige. De viser frem tekstenes særtrekk eller kommenterer hvilke typer sjanger- eller mediehybrider vi har å gjøre med. Spørsmålet er hva vi gjør med dem når de er kategorisert?

Denne avhandlingen tar ikke utgangspunkt i de mange posisjonene innenfor fiksjonsforskningen som er og har vært et av litteraturvitenskapens hovedanliggender.⁴⁸ Mange diskusjoner rundt litterær selvframstilling er etter min mening grunne fordi de egentlig ikke diskuterer annet enn om hvorvidt noe skal oppfattes som fiksjon eller ei. En tydelig distinksjon mellom de to blir i mange tilfeller for enkel. Fiksjon er en uunngåelig del av virkeligheten, en måte å sette virkeligheten i spill på, eller betegner en dimensjon av virkeligheten som kan kalles

⁴⁷ Begrepet «fiksjonstvetydig» har jeg her lånt fra boken *Fiktionalitet* (Jacobsen *et al.*, 2013: 47f).

⁴⁸ Jf. (Jacobsen *et al.*, 2013: 13ff).

potensialitet. Det er dette jeg mener er selvframstillingens ontologiske problem: Vi kommer ikke videre med analysen av selvframstillingen med kategoriseringer alene. Kategorisering er et nyttig verktøy som gjør oss oppmerksomme på eller signaliserer at det er visse typer virkemiddel eller problemstillinger som er aktuelle, men en inndeling i eksempelvis fiksjon eller ikke-fiksjon sier lite om selvframstillingens *virkning*.

For å kunne rette oppmerksomheten mot selvframstillingens effekter og følger kan vi gå bort fra å snakke om fiksjon som sjanger og isteden drøfte selvframstillingen som fiksjonalitet. I *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction* (2007) skiller litteraturviter Richard Walsh mellom fiksjon som generisk markør og konvensjonell sjanger, og fiksjonalitet som retorisk ressurs. Fiksjonalitet innebærer en pragmatisk eller kontekstuell inngang. Det er en kvalitet som kan overføres på et spektrum av fortelleformer (Walsh, 2007: 7). Fiksjonalitet blir slik en intensjonell handling som gjør noe med virkeligheten med vilje og formål, og en kvalitet eller egenskap, ved for eksempel en tekst, som vi kan undersøke. Fiksjonalitet signaliserer at hele eller deler av teksten ikke er referensiell eller henviser direkte til den virkelige verden. I stedet inviteres mottakeren til å oppfatte det fortalte som oppfunnet, uten at det er løgn. Fiksjonalitet er ikke mediums spesifikt, men kan gjenkjennes i en rekke settinger og i ulike medier som film, litteratur, tv, sosiale medier, politiske taler eller hverdagspråk, for å nevne noen (Jacobsen *et al.*, 2013: 30).

Slik jeg ser det, kan fiksjonalitetsbegrepet ha verdi i møte med ikke-fiktive diskurser. Det tydeliggjør at det fiktive ikke er forbeholdt det vi i tradisjonell forstand forstår som fiksjonssjanger. Innvendingene mot å bruke fiksjonalitetsbegrepet er imidlertid flere. Det er for eksempel vanskelig å få en klar forståelse av hva som ligger i fiksjonalitet som «ressurs» eller «kvalitet», eller hva som skiller fiksjonalitet fra narrativitet. Et annet problem med fiksjonalitetsbegrepet er, slik jeg ser det, at nyansene står i fare for å forsvinne på veien. En tanke om at det ikke finnes noen særtrekk ved fiksjon, kan resultere i en ikke-mediespesifikk utforskning av eksempelvis romanen. Selv om jeg ikke er interessert i en ontologisk drøfting av hva fiksjon er, spiller likevel bokmediet en rolle i min analyse av hva *litterær* selvframstilling gjør. Denne selvframstillingen har likhetstrekk med mange andre typer selvframstilling, men det skjer også noe med den selvbiografiske referansen når den er estetisk erklært i romanen. Jeg skal ikke gå videre i en diskusjon om fiksjonalitetsbegrepets fordeler og ulemper her.⁴⁹ Isteden vender jeg blikket mot det som etter min mening kan hjelpe oss med å undersøke den litterære

⁴⁹ For videre kritisk lesning av fiksjonalitetsbegrepet se eksempelvis «Ten Theses Against Fictionality» (Dawson, 2015).

selvfremstillingen som relasjonell og liminal. Som vi skal se i det neste kapitlet, kan performativitetsbegrepet bidra til å kaste lys over litterær selvfremstilling som terskelfenomen og handling.

Kapittel 2

Litterær selvframstilling mellom performativitet og performance

Siden den performative vending i akademien på 1990-tallet har begrep som performativitet og performance vært i bruk i en lang rekke fag og disipliner. Konsekvensen er at de ikke brukes for å beskrive et bestemt fenomen, begrep, emne eller metode. I *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media* beskrives «performance studies» som en bastarddisiplin og karakteristikken fremhever at vi har å gjøre med et heterogent felt som motsetter seg forsøk på fiksering (Gade og Jerslev, 2005: 9). Ulempen med den utstrakte bruken av performativitetsbegrepet er at det er blitt et *vidt* begrep som enkelte oppfatter som vagt, generaliserende og rotete (Bal, 2002: 178). Det er også dette Diamond, som jeg viste til i innledningen, påpeker når hun skriver at begrep som performance og performativitet dominerer «almost to the point of stupefaction» i akademien (Diamond, 1996: 2). Estetik- og kulturviter Morten Kyndrup viser til det samme når han skriver at termen performativitet lider under «overopfyldhetens skjæbne», og at vi i større grad bør etterstrebe differensiering fremfor samling når vi bruker og utforsker begrepet (2006: 43).

Kyndrup hevder at en eksplosiv bruk av et bestemt begrep gjør at det står i fare for å bli uanvendelig. Ved å undersøke hvordan performativitetsbegrepet brukes i estetiske fag, gjenkjenner han fem ulike måter performativitet kan bli og har blitt oppfattet på. I de to første betydningene kan performativitet anses som en særlig egenskap ved enkelte kunstformer som teater eller performancekunst, eller det kan betraktes som en egenskap ved enkelte typer verk innen hvilken som helst kunstform. Den tredje måten begrepet brukes på, er med tanke på persepsjon, det vil si som en performativ oppfattelsesmåte som ligger hos publikum. For det fjerde kan det performative beskrive en teoretisk inngang eller et forskerblikk som vi betrakter et kunstverk med. Og endelig kan begrepet oppfattes som et særlig historisk rom eller en ramme, som gjør at verk *blir* performative (Kyndrup, 2006: 38). Som Kyndrup viser, er noe av utfordringen med å jobbe med performativitetsbegrepet at det tillegges så mange skiftende betydninger. Tidvis er det en egenskap ved et kunstverk eller en periode, og tidvis et teoretisk eller perceptuelt blikk vi møter kunst med. Som vi skal se, er det denne mangefasetterte

karakteristikken som også gjør performativitetsbegrepet til et fruktbart perspektiv å lese litterær selvfremstilling i.

I denne avhandlingen kategoriserer jeg performativitet og performance som begrep som hører inn under den overordnede betegnelsen performativitetsteori. Når jeg bruker begrep som «handling», «relasjonell», «performativ» og «performativitet», peker jeg mot denne overordnede kategorien som innlemmer «performativitet» som teoretisk begrep og «performance» som kunstsjanger, kulturvitenskapelig begrep og metode. Ved å tenke disse begrepene sammen vil vi, som vi skal se i det følgende, kunne utvikle et performativitetsetetisk perspektiv som er analytisk anvendelig i møte med litterære selvfremstillinger. I et slikt utvidet felt vil det performative være en modell som vi kan analysere selvfremstillingens betydningsproduksjon med. Årsaken ligger i at performativitet er et begrep som kan belyse den karakteristiske dobbeltheten ved litterær selvfremstilling som tekst og begivenhet.

Dette kapitlet har to hovedmål: For det første vil jeg vise noen av de ulike måtene performativitetsbegrepet er definert og brukt på. For det andre vil jeg demonstrere hvordan begrepet kan tenkes i, og differensieres for, et litterært perspektiv. Gjennom noen sentrale nedslag i performativitetsbegrepets ulike betydninger vil jeg gjøre rede for begrepets innebygde dikotomi som både selvrefleksivt og utadrettet. I innledningen knytter jeg denne dikotomien til Sedgwicks og Parkers forsøk på å bygge bro mellom to teoretiske leirer: den dekonstruktive performativiteten (performativitet i språkfilosofi, via dekonstruksjon til kjønnsstudier) og den teatrale performativiteten («performance» i teater og billedkunst) (1995: 2). Ulempen med slike dikotomier er selvsagt at vi kan stå i fare for å miste nyansene på veien. Når jeg likevel velger å ta utgangspunkt i denne dobbeltheten, er det fordi jeg ved å gjøre rede for performativitet som språkfilosofisk begrep, kunstsjanger, kulturvitenskapelig begrep og metode kan tydeliggjøre de ulike sidene ved begrepet og vise hvordan de forholder seg til hverandre. Slik vil jeg også kunne argumentere for hvorfor og hvordan litteratur, og mer spesifikt litterær selvfremstilling, kan problematiseres i møte med performativitet og performance.

Fra Austins talehandlinger til Butlers performative kjønnsidentitet

Vi skal starte vår utforskning av performativitetsbegrepet i språkfilosofi og kjønnsteori – nærmere bestemt med J.L. Austins, Jacques Derridas og Judith Butlers tanker om performativitet. Det er et naturlig startpunkt, ettersom det er fra disse feltene vi i litteraturvitenskapen er blitt mest kjent med performativitetsbegrepet. Her knyttes performativitet til språkets relasjonelle sider, kommunikasjon, identitet og sosiale prosesser. Det er også disse perspektivene som var den viktigste inspirasjonen i dette avhandlingsarbeidets

startfase: Å drøfte hvordan litterær selvframstilling er relasjonelle språkhandlingar, og på hvilken måte dette konstruerer identitet i samtidskulturen. Som vi så i forrige kapittel, kan disse aspektene knyttes til det å skrive selvbiografisk ettersom vi har å gjøre med litterært språk i form av romaner og med forfattere som skriver om identitet og reelle subjekt (seg selv og andre).

I forelesningsrekken *How To Do Things With Words* ved Harvard University i 1955 presenterer Austin «performativer» som en lingvistisk kategori. Som språkkategori er «performativer» ytringer som uttrykker eller fører med seg handling eller aktivitet. «To say something is to *do* something», skriver Austin (2009: 12). Tittelen på forelesningsrekken indikerer at den handler om hvordan ord i seg selv kan skape eller gjøre noe. Utgangspunktet for Austin er at språket består av konstative og performative utsagn. Konstative utsagn er konstaterende utsagn om den faktiske verden, som enten er sanne eller falske. Performative utsagn vil på sin side hverken beskrive eller konstatere noe, men derimot skape virkelighet når de ytres. I den forstand er performativer virkelighetskonstituerende og selvreferensielle «talehandlingar» der ytringen er selve handlingen.⁵⁰ Som kontekstbundne ytringer oppnår de sin betydning i samspillet mellom de som ytrer noe i en talehandlingssituasjon. Ytringer avhenger av at de sies med de rette intensjonar og under riktige omstendigheter, eller «must be spoken ‘seriously’ and so as to be taken ‘seriously’», som Austin skriver (2009: 9). Slik påpeker han viktigheten av at ytringer har en mottaker som lytter, er vitne til og blir ytringens autoriserende instans.⁵¹

Austins talehandlingsteori, som opprinnelig handler om kategorisering av språk, vektlegger etter hvert den delen av ytringen hvor talehandlinga fullbyrdes i en mottakers reaksjon. Han deler derfor inn ytringer i lokusjonære, ilokusjonære og perlokusjonære sider av talehandlinga.⁵² Den lokusjonære dimensjonen er språkets semantiske eller referensielle funksjon, med andre ord det som faktisk ytres i en talehandlingssituasjon. Den ilokusjonære siden av talehandlinga er den handlinga eller effekten vi forsøker, eller ønsker, å oppnå når vi talar. Den perlokusjonære dimensjonen er på sin side den effekten eller handlinga som vi oppnår gjennom å tale. Både den ilokusjonære og perlokusjonære delen av en talehandling

⁵⁰ Austins mest grunnleggjende eksempel på performativer er det han kallar eksplisitte performativer, som eksempelvis finnes i ekteskapsløftet («I do»), eller det å døpe en båt («I name this ship») (Austin, 2009: 5).

⁵¹ Der konstativer kan være sanne eller usanne, kjennetegnes performativer ved at de er vellykkete eller mislykkete. I Austins terminologi benevnes disse som henholdsvis «felicitous» eller «happy», og «infelicitous» eller «unhappy» (Austin, 2009: 12ff). «I do» går fra å være et utsagn til å bli et ekteskapsløfte (og dermed en vellykket talehandling) først når vi sier det på alvor og eksempelvis i kirken.

⁵² Kategoriseringen av konstativer og performativer opptar de fire første av de i alt tolv forelesningane, før Austin vender blikket mot talehandlingar.

peker på den pragmatiske siden av språket, men de peker på to svært ulike sider. Der den førstnevnte er oppnådd ved å ytre noe, er den andre noe som kan eller ikke kan skje som en følge av ytringen (Austin, 2009: 111ff).

Mot slutten av forelesningsrekken konkluderer Austin med at det performative er en karakteristikk ved all språkbruk, ettersom språk er situasjonsbetinget, relasjonelt og mer eller mindre styrt av bestemte konvensjoner (2009: 139). Det essensielle ligger i å analysere den kreative og aktive delen av språket ved å knytte ytring til handling. Til tross for at Austin argumenterer for at performativitet kan tenkes om alle former for språk, blir skjønnlitteratur tilsynelatende eksplisitt utelatt i hans talehandlingsteori. Austin hevder at det performative kun kan være virksomt hvis ytringen er seriøst ment:

[A] performative utterance will, for example, be *in a peculiar way* hollow or void if said by an actor on the stage, or introduced in a poem, or spoken in soliloquy. This applies in a similar manner to any and every utterance – a sea-change in special circumstances. Language in such circumstances is in special ways – intelligibly – used not seriously, but in ways *parasitic* upon its normal use – ways which fall under the doctrine of the *etiolations* of language. All this we are *excluding* from consideration. Our performative utterances, felicitous or not, are to be understood as issued in ordinary circumstances (Austin, 2009: 22).

Denne passasjen hos Austin er ofte tatt til inntekt for at han demonstrativt ekskluderer fiksjon, eller kunst. Det kan imidlertid diskuteres. Litteraturviter James Loxeley påpeker at dette setter Austin i en posisjon som han faktisk aldri har inntatt. Austins eksklusjon handler ikke om litteraturens, fiksjonens, eller teaterets manglende ontologiske status som en kontrast til en «virkelig verden». For Austin ligger distinksjonen i at hverdagspråket gir andre former for gyldighet enn det litteraturen har (Loxeley, 2007: 15f).⁵³

Selv om Austins utelukkelse av fiksjonen eller kunsten kan modereres, er det likevel denne diskvalifikasjonen som blir kimen til et viktig skifte i performativitetsteorien, nemlig Derridas insistering på at det er språkets siterbarhet og repeterbarhet som muliggjør en talehandling. I essayet «Signature événement contexte» hevder Derrida at Austin, ved å utestenge litterære eller såkalte useriøse ytringer, kun ser de ytre trekkene som omgir språket, og at han overser språkets indre konvensjoner.⁵⁴ For Derrida er språkets ontologiske teatralitet

⁵³ Austins talehandlingsteori stammer fra en bestemt måte å praktisere filosofi på, såkalt «Ordinary language philosophy», også kalt «Oxford philosophy». «Ordinary language philosophy» ser vekk i fra overordnede filosofiske teorier, eller klassisk filosofi, til fordel for nærundersøkelser av hverdagspråk. I tillegg til Austin er Ludwig Wittgenstein, John Searle og Stanley Cavell blant de fremste representantene. Både Cavell og Searle arbeider i forlengelse av, og videreutvikler, Austins teori om performativer og talehandlinger. En utdypning av dette perspektivet er ikke nødvendig her. For en oversiktslesning se Loxeley (2007: 22ff).

⁵⁴ Essayet ble først holdt som forelesning i Montreal i 1971, og senere publisert i samlingen *Marges de la philosophie* (1972) og i *Limited Inc.* i 1988. Essayet er i utgangspunktet en filosofisk drøfting av kommunikasjon,

eller siterbarhet grunnleggende. Språk er virksomt og kan gjøre noe fordi vi har talt det før. Dersom noe i det hele tatt skal kunne bli gjenkjent som et språklig tegn, må det kunne siteres og repeteres, uavhengig av kontekst. Det spiller ingen rolle for Derrida om språktegnet er ytret i en seriøs eller useriøs setting. Dersom to karakterer i en roman avlegger et ekteskapsløfte, betyr det selvsagt ikke at de to blir gift i virkeligheten, men karakterene blir like fullt det.

Et annet forhold ved Austins eksklusjon som Derrida stiller spørsmål ved, er hvilken plass et begrep som intensjon kan ha innenfor talehandlingsteori. Derrida nedtoner dette aspektet ved å fastslå at iterabilitet, det vil si språk som siterbar gjentakelsespraksis, ikke overlater mye plass til intensjonell styring. Dermed er det ikke sagt at intensjonen forsvinner fullstendig, men den vil ikke alene være den styrende instansen i talehandlingen (Derrida, 1988: 18). Slik påpeker Derrida at talehandlingen også er et åpent spill, der den talende, tilhøreren og konteksten spiller inn. Derrida flytter oppmerksomheten fra talerens intensjon til språk som sosial konvensjon, og hans begrep om tegnets iterabilitet kan i så måte sies å utgjøre en utvidelse av Austins teori, vel så mye som en kritikk.

At performativitet er et åpent spill, viser også Butler når hun bruker performativetsbegrepet til å utvikle en teori om hvordan vi blir kjønnete individer. I essayet «Performative Acts and Gender Constitution» argumenterer hun for at kjønnsidentitet ikke er basert på allerede eksisterende (ontologiske eller biologiske) kategorier, men skapes og konstitueres kontinuerlig gjennom «bodily acts» (1988: 519ff). Skiftet fra Austins talehandlinger til Butlers kroppshandlinger markerer en distinkt forskjell mellom to forståelser av performativitet. Butler utdyper de fenomenologiske vilkårene for «embodiment» og understreker at kroppen ikke bare er en historisk idé, men «an active process of embodying certain cultural and historical possibilities» (Butler, 1988: 521).⁵⁵ Kjernen i Butlers teori er at kjønn ikke er noe vi blir født med, men noe vi skaper gjennom en prosess der kulturen gjenkjenner og erkjenner oss som subjekt når vi opptre eller handler på en måte som samsvarer med de herskende konvensjoner (Butler, 1988: 519f). Butler kobler her kjønn til en teatral forståelse av identitet: Kvinne er ikke noe jeg er, men noe jeg gjør. Kjønn er en variabel kulturell konstruksjon som bare er reell i den grad det er utført eller iscenesatt.

men mot slutten vender Derrida seg mot Austins utlegning om performativer. Essayet får en kraftfull respons med Searles «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida» (Searle, 1977), som følges opp av Derrida med «Limited Inc a b c...» samme år (se Derrida, 1988: 29ff). Disputten mellom Searle og Derrida fortsetter utover 80- og 90-tallet. Se Derrida (1988: vii) og Loxeley (2007: 72f).

⁵⁵ Butlers teori om kjønn presenteres gjennom en rekke publikasjoner, spesielt bøkene *Gender Trouble* fra 1990 og *Bodies That Matter* fra 1993. Her fører Butler Austins og Derridas tanker om det performative videre, men hennes teori må også ses i forlengelse av Simone de Beauvoirs tanker om kjønn, samt Michel Foucaults og Maurice Merleau-Pontys forståelse av subjektivitet og kropp. Se Butler (2006) og (2011).

Når Butler kobler kjønnsidentitet til performativitet og handling, betyr ikke det at kjønn er noe vi står fritt til å velge. Dette er et viktig poeng for Butler. Hun hevder for det første at det ikke finnes et allerede eksisterende og etablert subjekt. Tvert imot er det snakk om et subjekt eller et «jeg» som først blir til gjennom gjentakende og relasjonelle handlinger: «the 'I' neither precedes nor follows the process of [...] gendering, but emerges only within and as the matrix of gender relations themselves» (Butler, 2011: xvi). Det er først gjennom repetisjon av kjønnsnormer, innenfor kulturens konvensjoner og rammer, at subjektet formes. Butler forkaster dermed, i likhet med Derrida, Austins idé om et intensionelt subjekt. Der Butler avviser at vi har et allerede eksisterende subjekt, avviser hun også at subjektet står fritt til å velge sin kjønnsidentitet.⁵⁶ Å være eller å bli kvinne er noe jeg gjør i tråd med allerede fastlagte normer og regler. Kjønn er derfor en gjentakelsespraksis som blir pålagt individet: «It is a compulsory repetition of prior and subjectivating norms, ones which cannot be thrown off at will but which work, animate and constrain the gendered subject, and which are also the resources from which resistance, subversion, displacement are to be forged» (Butler, 1997: 17). Kjønnsidentitet er en tvangsmessig repetisjon av samfunnets etablerte normer og regler. Det er ikke en stabil enhet eller en fast knagg, men en handling som allerede er påbegynt før subjektet ankommer scenen.

Med en slik forståelse av kjønnsidentitetskonstruksjon fremstår performativitet som et sterkt normativt begrep. For Butler er performativitet en norm repetert i det uendelige, underlagt tvangsmessige koder, allerede påbegynt og aldri sluttført. Denne prosessen åpnes noe når Butler gir mulighet for overskridelse. Muligheten for å «gjøre» består av at «jeg-et» allerede er «gjørt»: «[I]f gender is a kind of doing, an incessant activity performed, in part, without one's knowing and without one's willing, it is not for that reason automatic or mechanical. On the contrary, it is a practice of improvisation within a scene of constraints» (Butler, 2004: 1). Her argumenterer Butler for at performativitetsbegrepet også har en innebygd mulighet for «agency», eller det vi på norsk kan kalle handlekraft. Selv om individet ikke står fritt til å velge, betyr ikke det at samfunnet eller kulturens konvensjoner tvangsmessig produserer det samme «jeg-et» hele tiden. Gjentakelsespraksisen muliggjør en forskyvning ettersom ingen gjentakelse er, eller kan være, identisk med det den er en gjentakelse av. Det er alltid en gjentakelse med en

⁵⁶ Når Butler introduserer sine tanker om den performative kjønnsidentiteten, fører det til at enkelte feilaktig leser hennes anskuelser som at kjønn er en rolle vi kan ta eller velge fritt. Dette dementerer Butler når hun skriver at antakelsen om at «gender is a choice, or that gender is a role, or that gender is a construction that one puts on, as one puts on clothes in the morning, that there is a 'one' who is prior to this gender, a one who goes into the wardrobe of gender and decides with deliberation which gender it will be today. This is a voluntarist account of gender which presumes a subject, intact, prior to its gendering. The sense of gender performativity that I meant to convey is something quite different» (Butler, 1997: 16).

forskjell, som igjen skaper en, om enn noe paradoksal, mulighet for overskridelse, brudd og konstruksjon av andre identiteter enn de som tilbys rent normativt.

Veien kan synes lang fra Austins språklige performativer til Butlers kjønnteoretiske begrep om performativitet. Dette har selvsagt sammenheng med at det står ulike ting på spill for Austin og Butler. Austins performativer er et forsøk på å studere språk på en ny måte ved å ta utgangspunkt i språkets handlingskarakter, en dimensjon som tidligere er neglisjert. For Butler er performativitet en større og mer omfattende kulturell og sosial prosess, som blant annet forteller noe om hvordan identitet konstrueres, hvordan normer gjør seg gjeldende, og på hvilken måte det sosiale og det individuelle forholder seg til hverandre. Både Austin og Butlers performativitetsbegrep har dimensjoner som gjør det hensiktsmessig å koble deres perspektiv til litterær selvframstilling, og vi skal se hvordan de kan tenkes i et litterært perspektiv.

Fra litterær performativitet til «performativ biografisme»

Austin går fra å forstå språk referensielt til å forstå språk som handling. Dette overordnede perspektivet kan overføres til litteratur. Det er dette Culler peker på når han skriver at performativitetsteorien, i Austins forstand, er en språkmodell som kan brukes i litterære analyser (2000: 507). Her blir det performative forstått som det at hvert enkeltverk i litteraturen «takes its place among the acts of language that change the world by bringing into being the things that they name» (Culler, 2000: 507). Culler viser til hvordan fiktive karakterer, steder, hendelser og litterære sjangre skapes og blir til gjennom ytringer i skjønnlitterære tekster, men også at mer generelle konsept, fenomen eller begrep kan bli til på samme måte.⁵⁷

Det andre aspektet Culler fremhever, er at Austins performativer bryter en absolutt kobling mellom betydning og intensjon (2000: 507). Etersom en talehandling oppnår sin relevans i samspillet mellom avsender og mottaker, vil ikke avsenderens intensjon være avgjørende eller bestemmende for hvordan talehandlingen oppfattes eller fullbyrdes. Overført til litteratur forsterker dette litteraturvitenskapens tanke om at forfatterens intensjon ikke er det som gir en skjønnlitterær tekst mening og betydning. En slik bruk av performativitetsbegrepet vil bringe oss nærmere en forståelse av skjønnlitteraturens generelle virkning og handlingsaspekt, men sier lite om den litterære selvframstillingens spesifikke performativitet. Til forskjell fra Culler vil jeg derfor fremheve at Austins teori også vektlegger det skapende subjektet i samspill med det omkringliggende. Dette er en karakteristikk som er viktig i litterær

⁵⁷ Det finnes flere eksempler på litteraturvitere som har anvendt Austins talehandlinger på litteratur for, som Culler refererer til her, å gi en generell beskrivelse av hva litteratur *gjør*. Se eksempelvis Ohmann (1971), Pratt (1977) og Petrey (1990).

selvfremstilling ettersom vi har å gjøre med en forfatter som skriver romaner som er eksplisitt knyttet til virkeligheten, samtidig som han eller hun samhandler med andre levende mennesker i denne virkeligheten. Austin kan dermed bidra til å finne ut av hvilke forhold denne typen litteratur blir til under, og hva den skaper eller gjør.

Med Butler får performativitetsbegrepet en utvidelse som gjør det ytterligere analytisk anvendelig for litterær selvfremstilling ved at hun kobler performativitet spesifikt til identitet og subjektivitetsproduksjon. Butler snakker riktignok om hvordan kjønnsidentitet produseres, men det er ingenting som tilsier at vi ikke kan generalisere dette til å gjelde «selvets» eller subjektivitetens konstruksjon generelt, og ikke bare kjønnsidentitet.⁵⁸ Som vi så i forrige kapittel, er det fremste kjennetegnet på samtidens litterære selvfremstilling at forfatteren bruker seg selv og skaper et «jeg» i det litterære uttrykket. Litterær selvfremstilling skiller seg derfor fra mer fiksjonstro romaner ettersom selvfremstillingen handler om reelle og handlende subjekt i en tekst-ekstern virkelighet, og ikke fiktive romanfigurer i et tekst-internt univers.⁵⁹ En utforskning av de ulike sidene ved «selvet» som litterær selvfremstilling tematiserer, vil derfor kunne være aktuell med utgangspunkt i Butlers performativitetsbegrep. Her tenker jeg på emner som forfatteridentitet, identitetsutvikling, det syke eller traumatiserte subjektet, samt hvordan vi skaper identitet i samtidskulturen,

En litteraturviter som eksplisitt knytter litterær selvfremstilling til det performative, er Jon Helt Haarder. Han lanserer begrepet «performativ biografisme» om kunstuttrykk som utnytter biografiske element som et estetisk virkemiddel eller realismeeffekt (Haarder, 2004: 28). I litteraturen viser den performative biografismen seg der forfatteren trer inn i teksten som hoved- eller biperson, eller der forfatteren skriver inn andre personers biografi. Begrepet performativ biografisme er et forsøk på å beskrive den biografiske referansen som et retorisk grep og en spesifikk kommunikasjonsakt. Forstår vi biografiske element som ytringer, estetisk erklært i romanen, vil de ikke bare bli opplysninger, men en handling som påkaller leserens

⁵⁸ Butlers performativitetsbegrep har hatt stor innvirkning på det litteratur- og kulturvitenskapelige feltet, spesielt i feministisk teori og «queer theory». Der den tradisjonelle feminismen ofte bygger på en mer essensialistisk oppfattelse av kjønn og seksualitet, tar queerteorien utgangspunkt i dekonstruksjonens relativisme og problematisering av den vestlige kulturens tradisjonelle dikotomier. Forenklet kan vi si at en queerteoretisk lesning av en tekst gjerne retter søkelyset mot normbekreftende sider ved en tekst og anser teksten som et forhandlingsfelt for kulturelle ytringer og ulike begjærsforståelser. Denne typen lesninger vil derfor ofte vektlegge tekstens tematiske, polemiske, narrative og innholdsmessige sider (Zeuthen, 2008: 65).

⁵⁹ Med «fiksjonstro», «tradisjonelle», «vanlige» eller «andre» romaner viser jeg i denne avhandlingen til romaner som ikke er eksplisitt selvbiografiske. Dette er kun ment som et verktøy for å skille ut romaner som er eksplisitt selvbiografiske og det ligger ingen annen verdivurdering eller karakteristikkk i begrepene enn det. På samme måte bruker jeg begrepet fiktiv romanfigur der forfatteren ikke knytter denne figuren direkte til seg selv eller en annen levende person.

deltakelse. Denne handlingen forsterkes ytterligere når forfattere iscenesetter, og iscenesettes, på scener utenfor teksten i den mediale offentligheten. I performativ biografisme er ikke kunstneren eller forfatteren satt i parentes og skjult bak verket, men trukket frem som et direkte og tydelig virkemiddel i teksten.

Når de biografiske elementene i en tekst blir så synlige for leseren at de ikke lar seg holde utenfor tekstanalysen, vil det etter Haarders syn være snakk om «biografisk irreversibilitet». Dette er, ifølge Haarder, et skifte i biografisk agens og en kontrast til det å lese biografisk (Haarder, 2004: 31f). Leseren vil kunne gjenkjenne det biografiske og eventuelt lese inn aspekt han eller hun allerede har kunnskap om, men den biografiske talehandlingen kan ikke reduseres til et her-og-nå under lesningen. Ettersom språkhandlingen påvirker bildet leseren har av den empiriske forfatteren, eller andre personer, i virkeligheten, vil en estetisering av det biografiske gjøre leseren til en deltaker i en ekstratekstuell identitetskonstruksjon. Eksempelvis kan leseren ha kunnskap om forfatteren eller personer i teksten som bevisst eller ubevisst påvirker meningsdannelsen under lesningen. Den offentlige diskursen som romanen og forfatteren er en del av, vil kunne spille en rolle for leserens meningsproduksjon, både i møte med teksten, og med den virkelighet som det fiktive universet refererer til. Dette performative trekket gir selvframstillingsprosjekt en bestemt henvendelsesform.

Denne korte redegjørelsen av Haarders begrep er gjort på bakgrunn av den artikkelen Haarder første gang omtaler termen i, «Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv» (2004). Haarders forskning på den performative biografisme finner vi imidlertid i en rekke enkeltartikler som både har vært rettet mot eldre og nyere litteratur, samt performativ biografisme som et mer generelt samfunns- og samtidfenomen.⁶⁰ Haarders tilnærming er et viktig tilskudd til forskning på litterær selvframstilling, og performativ biografisme har befestet seg som et mye brukt begrep om den selvbiografiske samtidslitteraturtrenden. Årsaken ligger i at performativ biografisme beskriver det selvbiografiske som eksplisitte virkemiddel i litterære tekster, forklarer hvordan disse tekstene samhandler med den tekst-eksterne virkeligheten, og ser denne litterære trenden som en del av et større samtidfenomen.

Denne avhandlingen skriver seg i forlengelse av og går i dialog med Haarders begrep om performativ biografisme, men mitt prosjekt skiller seg også fra Haarders på noen avgjørende punkt. Tydeligst blir forskjellen hvis vi ser på Haarders bok *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (2014). Boken bygger på, og består til dels av omskrivninger av, Haarders tidligere publiserte artikler. I bokens rammeverk

⁶⁰ Se Haarder (2003), Haarder (2005), Haarder (2007) og Haarder (2010).

vektlegger Haarder den historiske utviklingen av forfatterbegrepet (fra 1960-tallet og frem) og knytter dette til at fremveksten av den nordiske velferdsstaten skaper ulike forfatterfunksjoner. Haarders analyse er derfor mer direkte sosiologisk rettet enn min. Den historiske utviklingslinjen Haarder skriver frem, betyr også at hans primæranalyser, som også inkluderer danske teksteksempler fra 80- og 90-tallet, strekker seg lengre tilbake i tid enn mine primærtekster.⁶¹ Det sosiologiske og historiske perspektivet gjør at Haarder er mer generell og overordnet i sin behandling av selvframstillingen som samtidsfenomen. Mine analyser går tettere på enkelttekster, samtidig som jeg tydeligere knytter disse tekstene til bestemte begivenheter som de står i korrespondanse til på forskjellige måter. Det viktigste punktet som skiller mine lesninger fra Haarder, er imidlertid at jeg mer eksplisitt konfronterer litterær selvframstilling med, og går dypere inn i, performativitetsteorien og dens anvendelighet på litterær selvframstilling. Med noen unntak er eksplisitte referanser til performativitetsteori stort sett fraværende i Haarders bok fra 2014.⁶² I de tidligere artiklene som omtaler performativ biografisme, kobles den til Austin og Butler, men Haarder forblir stort sett i denne versjonen av performativitetsbegrepet. Som vi skal se i det følgende, vil jeg argumentere for at det er andre sider ved performativitetsteorien som er mer produktive i møte med litterær selvframstilling.

Som tidligere nevnt var det språkfilosofiske performativitetsbegrepet et viktig utgangspunkt i starten på mitt avhandlingsarbeid. Austins talehandlinger, og Derridas iterabilitet, knytter språk til sosial handling. Dette satte meg på sporet av å undersøke hvorvidt litterær selvframstilling kunne drøftes som slike språkhandlinger. Butlers kjønnsperspektiv ble viktig fordi hun fremhever subjektivitetsproduksjon som konstruksjon. Kaster vi et blikk tilbake til forrige kapittel, skriver jeg at det å diskutere hvorvidt litterær selvframstilling essensielt sett er fiksjon eller virkelighet er lite fruktbart. I lys av Butler forsterkes mitt argument når hun betoner identitet som konstruksjon og prosess, fremfor essens. Det kan likevel se ut til at performativitetsbegrepet, slik vi har sett så langt, i for stor grad blir et selvrefleksivt begrep, som peker tilbake på teksten. Den tar etter min mening ikke høyde for romanenes *samspill* med det ekstratekstuelle og hvordan de rammes inn. Halberg, Skomsvold og Knausgårds selvbiografiske talehandlinger vil for eksempel knytte seg til bestemte enkelthandlinger som intervju situasjoner

⁶¹ De samtidslitterære forfatterne Haarder analyserer, er Beck-Nielsen, Knausgård, Solstad og Frobenius. Haarders analysekapittel om Solstad og Frobenius bygger på hans artikkel «Vidnesbyrd om velfærdsfunktionalismen: Drabantbyen hos Dag Solstad og Nikolaj Frobenius» fra 2012. Solstad og Frobenius, som jeg skriver kort om i forrige kapittel, var primærtekster i min masteravhandling *Sug etter virkelighet. Identitet og selvframstilling i Nikolaj Frobenius' Teori og praksis og Dag Solstads 16.07.41* fra 2008. Se Lyngstad (2008).

⁶² Mest fremtredende er Haarders bruk av Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* (2004), som jeg straks kommer tilbake til. Haarders første referanse til Fischer-Lichte finner vi i «Hullet i nullerne. Ind og ud av kunsten med performativ biografisme» (2010).

og leserreaksjoner i offentligheten som ikke bare virker inn på tekstene, men som også springer ut av eller omtales i tekstene. Å redusere litterær selvframstilling til språk, tekst eller ren sosial identitetsprosess vil neglisjere samhandlingen mellom ulike mediale scener, iscenesettelsens ekspressivitet og det faktum at vi har å gjøre med kunst og litteratur. Selv om Austin fremhever språkets relasjonelle side, forholder han seg ikke til estetisk språkbruk og skjønnlitteratur. Butlers og Derridas nedtoning av det intensjonelle subjektet kan på sin side vanskelig forenes med en analyse av et aktivt og skapende forfattersubjekt. Selv om Butler tar høyde for at subjektet har en viss form for handlekraft, vil jeg hevde at litterær selvframstilling er teatral og utadrettet på en måte som gjør den til en langt mer åpen og uforutsigbar prosess enn det hun skriver frem. Min avhandling problematiserer andre sider ved performativitetsteorien og, i særdeleshet, performance enn de vi har sett så langt.

Det er flere grunner til at det er performanceteoriens versjon av performativitetsbegrepet som er mest fremtredende i de kommende analysene. Delvis skyldes det at det er her det er gjort minst analytisk arbeid med hensyn til litterær selvframstilling. Den viktigste årsaken er likevel at performanceteorien er mer opptatt av å drøfte og tolke det selvbiografiske som kunst og estetiske prosesser. Slik sett står denne avhandlingen i forlengelse av mer kunsthistoriske utforskninger av performativitet og performance.⁶³ Performanceteorien retter oppmerksomheten mot undersøkelsesområder som selvbiografiske handlinger og begivenheter, subjektivitetsproduksjon og terskelfenomen i en gitt kultur, relasjonalt og forholdet mellom performancens ulike aktører, kropp og «embodiment», samt «live» og mediert nærvær. Som disse stikkordene indikerer, vil performanceteorien i større grad legge til rette for å utforske samspillet mellom selvframstillingstekstene, det utenomtekstuelle og ulike subjekt i det estetiske uttrykket. Før jeg utdyper disse undersøkelsesområdene, skal vi se litt nærmere på en viktig forutsetning, som jeg kort omtalte i forrige kapittel, for at et slikt perspektiv er relevant.

Selvframstilling som kulturell og tverrmedial praksis

«Vi har ikke bare tilgang på våre egne liv, men på nesten alle andre liv som lever i vår kulturkrets, ikke bare tilgang til våre egne minner, men på hele den jævla kulturens minner [...]»

⁶³ Et viktig referansepunkt i så måte er tidligere nevnte Jalvings *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode* (2011). I likhet med Jalving tar jeg utgangspunkt i performativitetsbegrepet som aktuell teori og metode. Selvframstilling er også et av eksemplene hos Jalving, men selvframstillingsperspektivet og hennes prosjekt i sin helhet er forankret i dansk og internasjonal billedkunst og knytter seg dermed ikke til litteratur. Både mitt og Jalvings prosjekt kan ses som eksempel på selvframstillingens sentrale plass i samtidskulturen.

(MK2: 534).⁶⁴ Sitatet er hentet fra den andre boken i Knausgårds *Min kamp* og illustrerer noen viktige konsekvenser av vår medialiserte samtid og dens delingskultur der det selvbiografiske står i en særstilling. I innledningskapitlet konstaterer jeg kort at litterær selvframstilling gjerne blir referert til som en del av en selvbiografisk vending eller virkelighetshunger i samtidskunst og -kultur for øvrig.⁶⁵ Smith og Watson beskriver eksempelvis det selvbiografiske som «a moving target» av et knippe skiftende selvreferensielle fortellerpraksiser (Smith og Watson, 2010: 1). Det selvbiografiske er ikke begrenset til en sjanger eller et bestemt kulturelt uttrykk, men er «a performative site of self-referentiality where psychic formations of subjectivity and culturally coded identities intersect and ‘interface’ one another» (Smith og Watson, 2012: 11). Det selvbiografiske skal ikke forstås som en transparent gjengivelse av «virkelighet». I stedet er det selvbiografiske en prosess der forholdet mellom historiefortelling og subjektivitet blir undersøkt: en performativ og strategisk handling med implikasjoner og konsekvenser for «jeg-ets» forhold til seg selv, dets relasjoner til andre subjekt, og det omkringliggende. I et samtidsperspektiv skriver dessuten Smith og Watson at «[n]ew media of the self revise notions of identity and the rhetoric and modalities of self-representation [...]» (Smith og Watson, 2010: 168). Vår mediale samtid endrer med andre ord den selvbiografiske praksis.

Kulturviterne Kristin M. Languellier og Eric E. Peterson er inne på det samme når de skriver at det selvbiografiske i dag er en narrativ praksis brukt i en rekke sjangre på tvers av ulike medier (2004: 1ff). Den selvbiografiske fortelling utnyttes på et privat eller personlig plan gjennom blogger, sosiale medier, i bekjennessjangre som talkshows eller reality-tv og som ledd i kulturelle, økonomiske eller politiske brandingstrategier. Det er et lignende perspektiv vi finner hos Thobo-Carlsen, som jeg refererte til i forrige kapittel. Hun skriver at det selvbiografiske subjekt har vendt tilbake til samtidskunst og litteratur som en narrativ aktør. Dette subjektet er både situert i samfunnets maktdiskurser og besitter en fornyet subjektiv agens med hensyn til verkets eller tekstens mottakere og i forhold til den kulturelle sammenhengen som de skriver seg inn i (Thobo-Carlsen, 2008: 3). Det Thobo-Carlsen her beskriver som maktdiskurser, kunne kanskje like gjerne betegnes som samfunnets mediediskurser. Medier er i dag det viktigste samfunnsmessige apparatet som konstruerer identitet og skaper subjektivitet. Romanen er, som bokmedium, en del av vår samfunnsmessige struktur og vil på sin måte ta del i og skape visse forutsetninger for hvordan det selvbiografiske skapes av og gjennom ulike

⁶⁴ Referansene til *Min kamp 1-6* er markert med forkortelsene MK1-MK6. For fullstendig referanse, se Knausgård (2009a-2011).

⁶⁵ Jf. Elam (2013), Knudsen og Thomsen (2002: 7ff), Vik (2002), Petersen og Sandbye (2003: 8ff), Røssaak (2005: 11ff), Kølle (2008: 62) og Iversen (2010: 47).

mediebilder.⁶⁶ For å få en forståelse for hvilke bilder som skapes, og hva som settes i scene i litterær selvframstilling, må vi undersøke samspillet mellom den litterære teksten og andre mediale diskurser.

I forrige kapittel viser jeg noen eksempler på at litterær selvframstilling, i likhet med litteraturen generelt, påvirkes og påvirker av digitalisering og nyere medier. Selv om majoriteten av samtidens selvframstillingstekster er forholdsvis tradisjonelle romaner med tanke på formspråket, er de like fullt skrevet i, og problematiserer mer eller mindre direkte, en medialisert samtid. Et mulig perspektiv på litterær selvframstilling er derfor å drøfte den intermedialt i lys av begrep som digitalisering og nyere medier. Det er en slik tverrmedial utforskning litteraturviter Marie-Laure Ryan tar til orde for i *Narrative Across Media. The Languages of Storytelling* (2004). Som tittelen viser, har Ryan, i likhet med tidligere nevnte Langellier og Peterson, et narrativt perspektiv og argumenterer for å bruke historiefortelling som utgangspunkt for «a transmedial narrative theory» (2004: 1). Ryan skriver ikke spesifikt om litterær selvframstilling, men vi finner andre forskere som mer direkte knytter det mediale til selvbiografiske diskurser.

To eksempler på litteraturvitere som retter søkelyset mot forholdet mellom litterær selvframstilling og nyere medier, er, som vist til i forrige kapittel, Christian Lenemark og Cristine Sarrimo. Lenemarks *Sanna løgner. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering* (2009) omhandler mediadebattene i kjølvannet av Rydberg og Larssons tekster. I likhet med Lenemark har Sarrimo et medievitenskapelig utgangspunkt i *Jagets scen. Självframställning i olika medier* (2012), men hennes drøfting er mer sosiologisk rettet enn Lenemarks og går tettere på nettbaserte fortellerstrategier som blogging. Både Lenemark og Sarrimo kombinerer et litteraturvitenskapelig selvframstillingsperspektiv med medieteori.⁶⁷

⁶⁶ Jeg bruker her «bilde» i tråd med medieviteren W.J.T. Mitchells definisjon av «image» som et tegn eller symbol for noe med en iboende og sanselig likhet med det det representerer (Mitchell, 2010: 39). «Image» kan være fysiske objekt eller mentale forestillinger (Mitchell, 1986: 9). Mitchell påpeker at selv om vi gjerne forstår «image» som «visual image», er denne forståelsen mangelfull. Det innebærer blant annet en kunstig distinksjon mellom «visual media» (billedkunst, fotografi, film og tv) og «verbal media» (litteratur, bøker og aviser). For det første vil en nærmere undersøkelse av de såkalte visuelle mediene raskt vise at dette er medier som kombinerer lyd, bilder og skrift. For det andre har såkalte trykte medier alltid inkludert fotografier eller andre grafiske bilder og utforminger (Mitchell, 2010: 42). «All media are mixed media», skriver Mitchell og presiserer at alle former for medier kombinerer både visuelle og tekstlige «images» (Mitchell, 1994: 95). På bakgrunn av Mitchells definisjon av «image» blir det klart at bildet av forfatteren skapes i kombinasjon av visuelle og tekstlige modi fra romanen og andre medier. Jeg skal ikke gå inn i en videre diskusjon av distinksjonen mellom tekstuelle og visuelle medier, men konstaterer i forlengelse av Mitchell at disse modiene finnes i ulike kombinasjoner i alle medier.

⁶⁷ Det er også verdt å nevne Øyvind Prytz' *Litteratur i en digital tid* (2016), som drøfter hva som skjer med litteraturen når kulturen digitaliseres. Et lignende perspektiv finner vi i Paulson og Malvik (2016).

I denne avhandlingen er det medievitenskapelige blikket et mer implisitt utgangspunkt for å forstå samtidens litterære selvframstilling som handling og terskelfenomen. Jeg forankrer i større grad analysene mine i romantekster og mediale begivenheter knyttet eksplisitt til disse, men det mediale perspektivet er viktig ettersom det er mediene som synliggjør og bygger bro mellom selvframstillingstekstene og tilknyttede begivenheter i offentligheten. Når Halberg i forbindelse med utgivelsen av sin roman tar del i en begivenhet ved en offentlig institusjon som utenriksdepartementet, er det for eksempel mediene som gjør denne begivenheten tilgjengelig for et større publikum. Hos Knausgård skal vi se at den sosiale dynamikken rundt *Min kamp* består av en rekke reaksjoner som formidles i mediene, og som blir direkte kommentert i romanteksten. Skomsvold viser en tredje måte tekstene samspiller med offentligheten på, når hun gjennom flere intervju forsterker og bekrefter koblingen mellom seg selv og hovedpersonen i *Monstermenneske*.

Jeg leser litterær selvframstilling som en del av en kulturell og tverrmedial praksis, men velger å drøfte de litterære prosjektenes handlingskarakter fremfor en ren intermedial eller medieteoretisk analyse. Dels bunner dette valget i at min utforskning av performativitet og performance ikke gir rom for en tilsvarende medieteoretisk diskusjon, dels bunner det i at jeg ikke vil miste det litterære perspektivet i min drøfting av, nettopp, litterær selvframstilling. Som vi skal se, vil det intermediale perspektivet likevel bli ivaretatt ettersom performativitets- og performanceteorien tilbyr en metode som dveler ved terskelfenomen og mediespill, og et begrepsapparat som synliggjør viktige sider ved hva det vil si å være menneske i en medieteknologisk samtid.

Det selvbiografiske som estetikk - performance som kunstsjanger

Denne avhandlingen undersøker litteratur som kunstnerisk handling. Et av mine hovedargumenter for et performativitetsetetisk blikk på den selvbiografiske samtidslitteraturen er at denne trenden deler avgjørende karakteristikk med kunstsjangeren «performance». Både litterær selvframstilling og performance har samme utgangspunkt: De gjør det selvbiografiske til kunst. Dette fellestrekket gjør at de to kunstuttrykkene tangerer hverandre på en rekke punkter. Noen av de viktigste berøringspunktene er at kunstnersubjektet står i en særstilling, og at vi har å gjøre med terskelfenomen som ofte realiseres innenfor, eller knytter seg til områder, som vi tradisjonelt sett betegner som ikke-kunst. Som vi skal se, innebærer det også at både litterær selvframstilling og performancekunsten aktualiserer begrep som «live» og mediert nærvær, og at tilskueren eller betrakteren får en avgjørende rolle i kunstuttrykkene.

Begrepet «performance» har sin opprinnelse i estetikken, nærmere bestemt i teater og billedkunstfeltet. Som estetisk term er performance ulike former for utøvende kunsthandlinger og presentasjoner. Mer spesifikt viser begrepet til sjangeren «performancekunst» som etablerer seg på 1960- og 1970-tallet i USA. Performancekunsten kjennetegnes av kroppslig tilstedeværelse, refereres gjerne til som her-og-nå-kunst og beskrives som et terskelfenomen der interaksjon mellom utøver og betrakter står sentralt. Den fokuserer på presentasjon fremfor representasjon og er ofte lokalisert utenfor fysiske kunstinstitusjoner. Performancekunst er vanskelig å karakterisere ettersom den potensielt sett kan kombinere en rekke ulike former og medier som solooppføringer, tekst, musikk, fotografi, dans, arkitektur, skulptur, video og film. I tillegg vil performancekunsten utfordre kategorisering ettersom den gjerne utforsker muligheter for overskridelse og hybridformer. En detaljert redegjørelse av performancesjangerens historiske utvikling er ikke nødvendig her, men jeg skal vise noen sentrale kjennetegn på den og hvilke likheter sjangeren har med litterær selvframstilling.

Performancekunsten har sine røtter i billedkunsten på begynnelsen av 1900-tallet. Inspirert av blant annet Marcel Duchamps «ready-mades» begynner flere kunstnere å eksperimentere med konseptuell kunst på 50- og 60-tallet.⁶⁸ Konseptkunsten baserer seg på handling og ideer fremfor objekt. «Performance» blir en betegnelse for en demonstrasjon eller utføring av disse ideene, og senere akseptert som kunstform «in its own right» på 70-tallet (Goldberg, 2011: 7). At sjangeren vokser frem i denne perioden, er ikke tilfeldig. Performancekunst er gjerne eksplisitt politisk og knytter seg tidlig til feminist- og protestbevegelser i USA. Dette opprørsaspektet kan ses i sammenheng med performancekunstens endelige brudd med det tradisjonelle kunstobjektet, der performance blir en revolt mot konservative verdier og konvensjonell smak (Allain og Harvie 2006: 182f).⁶⁹

⁶⁸ I 1917 viser Marcel Duchamps et av de mest omdiskuterte verkene i kunsthistorien. Under signaturen R. Mutt presenterer han et pissoar på en sokkel, med tittelen «Fountain» («Fontene»). Arbeidet provoserer og fører til så heftig diskusjon at Duchamp trekker verket fra utstillingen like etter åpningen. Problemet er selvsagt at Duchamps verk rokker ved kunstobjektets status når han utfordrer grensen mellom hva som kan betegnes som henholdsvis kunst og ikke-kunst. Som Kyndrup skriver, består paradokset i at klassifiseringen av en gjenstand eller situasjon som kunst på den ene siden ikke er basert på objektet, men at den på den andre siden ikke desto mindre vedrører det (Kyndrup, 2003: 21). Duchamps pissoar problematiserer at det ikke nødvendigvis er objektet i seg selv som gjør noe til kunst. Betydningen ligger i kunstens handlingskarakter. Pissoaret blir kunst fordi det er benevnt som kunst, og fordi det er plassert i en bestemt sammenheng.

⁶⁹ I *The Object of Performance. The American Avant-Garde Since 1970* (1989) knytter Henry M. Sayre performance til den neoavantgardistiske tradisjonen i USA. Han setter dens opprørsaspekt i sammenheng med performancekunstens relativt beskjedne markedsverdi og fremhever at sjangeren fra begynnelsen er tydelig politisk orientert (Sayre, 1989: 13). Performancens opprørsaspekt kommer også til syne ved at den gjerne blir oppført utenfor rammene for tradisjonelle kunstinstitusjoner. For mange performancekunstnere er det et poeng å la en performance utfolde seg på offentlige steder som gater, åpne plasser eller i private hjem. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 6.

Performancekunstens forskyvning fra kunstobjekt til begivenhet får en rekke implikasjoner som på samme tid angår kunstnersubjektet, forholdet mellom kunst og «everyday life», kunst som «live» eller flyktige begivenheter, kunstens dokumentasjon og kunstens relasjon til tilskueren.⁷⁰

Overgangen fra konseptkunst til performance gjør at flere billedkunstnere ikke bare eksperimenterer med kunstobjektet som sådan, men at kunsten knyttes konkret til, eller forankres i, kunstnerens egen kropp. Performancekunstens tette kobling til kunstnerkroppen og det kroppslige gjør at termene «body art» og «performance art» til dels brukes om hverandre.⁷¹ I performancekunst er kroppen utgangspunkt for dramatiske og gjerne overskridende utforskninger av intersubjektivitet (Carlson, 2004: 110ff). Dette kjennetegnet viser paradoksalt nok en forbindelse til 60-tallets eksperimentelle teaterscene. Jeg skriver paradoksalt ettersom det fra performancekunstens spede begynnelse blir naturlig å definere sjangeren som en kontrast til teateret: «Unlike theatre, the performer *is* the artist, seldom a character like an actor, and the content rarely follows a traditional plot or narrative», skriver performanceteoretiker RoseLee Goldberg (2011: 8). Hun viser at det teatrale er en av performancesjangerens grunnmetaforer, samtidig som hun poengterer hvordan performancekunsten, der kunstnersubjektet er skaper og utøver, skiller seg fra en tradisjonell oppfattelse av teater. Dette gjør at kunstnerkroppen, kunstnerens selvbiografi og identitet har en privilegert status i performancekunsten.

Performanceteoretiker Marvin Carlson betoner, i likhet med Goldberg, at performance baserer seg på kunstnerens egen kropp, selvbiografi og egne erfaringer (2004: 5). Disse sidene blir performative gjennom kunstnerens bevissthet om dem og opplevelsen av oppføringsprosessen for et publikum. Kunstnerkroppen og det selvbiografiske er et foretrukket tema, og sjangerens utgangspunkt. At kroppen er sentrum i en performance, understrekes ofte ved et langt mer minimalistisk og nedtonet scenerom enn i tradisjonelt teater. Performanceartisten er gjerne alene på scenen og bruker få eller ingen rekvisitter (Carlson, 2004: 5f): Som når Marina Abramović oppfører performansen *Rhythm 0* (1974) ved å legge ulike objekt på et bord ved siden av seg selv med følgende tekst på veggen: «There are seventy-two objects on the table that can be used on me as desired. I am the object»; når Yoko Ono i 1964 fremfører *Cut Piece* ved å sitte knelende på et gulv med en saks plassert foran seg og

⁷⁰ Jeg skriver her «everyday life» fordi det i en performanceanalytisk sammenheng både er en deskriptiv term for det vi gjør i hverdagslivet (gjentakende aktiviteter som å spise, sove, arbeide og være sammen med andre mennesker), og et teoretisk begrep brukt på ulike måter av kulturteoretikere og -historikere. I sistnevnte betydning er «everyday life» brukt for å betone hvordan kultur er basert på hverdagsaktiviteter, og for å løfte frem analyser av popkultur og neglisjerte emner eller sider ved samfunnet. Se Allain og Harvie (2006: 150f).

⁷¹ Jf. Carlson (2004: 110ff), Freeman (2007: 81), Jones (1998: 1) og Vergine (2000: 7ff).

publikum blir oppfordret til å komme frem og klippe av en bit av Onos klær; eller som når Tracey Emin i *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) stenger seg selv inne i et gallerirom i to uker, mens publikum, gjennom små glugger i veggen, kan følge med på en avkledd Emin mens hun maler, spiser eller sover.⁷²

Så langt ser vi at performancekunsten, i likhet med litterær selvframstilling, tar utgangspunkt i kunstneren som skaper og utøver. Der performancekunstneren oppfører eller utfører sitt eget liv som kunst, vil forfatteren være karakter i romanen og opptre som «seg selv» i offentligheten. Det er det selvbiografiske, og dermed kunstner- eller forfattersubjektet og kroppen, som settes i sentrum for de estetiske uttrykkene. Forankringen i kunstnerens selvbiografi, identitet og kropp er en avgjørende karakteristikk som også medfører noen bestemte overskridelser. Der performancekunsten problematiserer kunstobjektet og forholder seg til utradisjonelle kunstscener, vil litterær selvframstilling medføre at det litterære uttrykket overskrider romanens grenser. I forlengelse av Butlers betyr det at både performancesjangeren og litterær selvframstilling fremviser subjektivitet som konstruksjon og prosess, ikke representasjon og essens. Til forskjell fra Butlers mer sosiale og kulturelle teori om kjønnsidentitet er imidlertid performance og litterær selvframstilling fremhevet som kunst og estetikk. Performancesjangeren og litterær selvframstilling henter energi og virkemiddel fra grensen mellom kunst og ikke-kunst ved å kombinere ulike medier, eksplisitt forholde seg til «everyday life» og utnytte offentlige scener som vi vanligvis ikke oppfatter som primære rammer for kunst og litteratur.

Vender vi tilbake til Abramović', Onos og Emins performanceverk, demonstrerer de sjangerens forankring i det kroppslige, men de synliggjør i tillegg et annet moment: Performance er gjerne kunst som foregår «live», i øyeblikket. Dette er årsaken til at sjangeren ofte refereres til som «live-art», «durational art» eller «time-based-art» (Allain og Harvie, 2006: 183). Termen «live-art» betegner performancesjangerens forventning om nærvær. Dette nærværet viser seg blant annet gjennom kunstnerens kroppslige tilstedeværelse, det vil si som fysisk nærhet mellom kunstner og betrakter. Ofte er dette forstått som at performance er en autentisk sjanger eller at den gir tilgang til en særlig form for sannhet.

At performance betraktes som nærværets kunst, har vært svært viktig for sjangerens ontologi og selvforståelse. Performanceteoretiker Peggy Phelan skriver eksempelvis at

⁷² Abramović, Ono og Emin er valgt fordi de er tre viktige performancekunstnere, som i denne sammenheng viser noen typiske trekk ved performancesjangeren. De tre er ikke ment som generaliserende eksempel på performancesjangerens mangfoldige representanter. Blant sjangerens pionerer på 60- og 70-tallet finner vi også navn som Vito Acconci, Chris Burden, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, VALIE EXPORT og Bruce Nauman. For flere eksempler se Goldberg (2011) og Carlson (2004).

performancens «only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance» (Phelan, 1993a: 146). Passasjen er blant de mest kjente og siterte i performanceteorien og brukes både som lovord for og til kritikk av performancefeltet og dets praksis. Phelan avviser alle muligheter for dokumentasjon av performance og knytter paradoksalt nok performance til to tilsynelatende motsetninger: nærvær og fravær. Phelan peker selvsagt ikke på at det er umulig å fotografere eller lagre en performance *per se*, men at slike gjengivelser blir dokumentasjoner av performance og ikke lenger performance i seg selv. Phelans poeng er at performance foregår i øyeblikket og pendler mellom nærvær og fravær. Diamond betoner også denne pendlingen når hun skriver at «[i]n our simplest references, and in the blink of an eye, performance is always a doing and a thing done [...]» (1996: 1). Diamond peker på performancens oscillerende karakter og knytter den samtidig eksplisitt til handling. Performance skjer i øyeblikket og kjennetegnes av sin umiddelbarhet og flyktige karakter når den beveger seg mellom nåtid og fortid, tilstedeværelse og fravær, bevissthet og erindring (Diamond, 1996: 4).

Dersom en performance, slik Phelan og Diamond hevder, er en handling i øyeblikket, blir spørsmålet: Hvor finner en performance sted? «A painting 'takes place' in the physical object; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction, and relation. [...] Performance isn't 'in' anything, but 'between'», skriver Schechner (2013: 30). Selv om Schechner her har en heller snever definisjon av romanen og maleriet, peker han på performancens handlingskarakter. Betydningen ligger i den forstand ikke i at performance henviser til eller representerer noe utenfor seg selv. Tvert imot, performance er selve handlingen, og meningen ligger i måten den virker på. Som handling er performance mellomrommets kunst og innebærer ulike former for interaksjon mellom kunstnersubjekt og tilskuere. Performance som relasjonell kunst kan, slik vi så med Abramović og Ono, være en konkret fysisk aktivering av betrakteren, eller, som vi så med Emin, være en tanke om at betrakteren blir gjort bevisst på hvordan han eller hun etablerer et forhold til verket.

De relasjonelle sidene ved performancekunsten finner også klangbunn i litterær selvfremstilling. Her tenker jeg både på forholdet mellom ulike medier og mellom ulike subjekt. Når Halberg, Skomsvold og Knausgård iscenesetter seg selv i og utenfor teksten, vil det performative oppstå i mellomrommet eller forbindelseslinjen mellom bokmediet og offentligheten for øvrig. Forfatterne, og de øvrige som de skriver om, vil bli en form for overgangsfigurer mellom ulike medier. Disse overgangsfigurene vil være karakterer i kunst (litteratur), og reelle subjekt i verden. Dette skaper en annen type nærhet til karakterene enn de

vi vanligvis møter i mer rene fiksjonssjanger. Slik vil performancesjangeren og litterær selvframstilling bli en særlig henvendelsesform der betrakteren får en bestemt rolle ettersom det selvbiografiske alltid oppstår i relasjoner mellom reelle subjekt.

Performance som relasjonell kunst innebærer at den utvikler seg i samspeillet mellom kunstner og betrakter. Det er denne karakteristikken dramateoretiker Erika Fischer-Lichte argumenterer for når hun skriver at en performance etablerer en «feedback-loop» mellom den eller de som opptrer, og tilskuerne (2008: 38). For Fischer-Lichte er «liveness» et fundamentalt kjennetegn ved en performance fordi det muliggjør etablering av et særlig kollektivt fellesskap når kunstner og betrakter er fysisk til stede samtidig. Performance oppstår, ifølge Fischer-Lichte, fordi en selvgenererende prosess, «autopoiesis», settes i gang når tilskuer og utøver gjentatte ganger reagerer på hverandre i dette kollektive fellesskapet (Fischer-Lichte, 2008: 39). Forstått som en selvgenererende prosess vil performance kontinuerlig ta opp i seg og motta tilfeldige og uplanlagte element fra begge sidene av loopen (hos avsender og mottaker). Det betyr igjen at performance alltid vil være underlagt tilfeldigheter, som en åpen og uforutsigbar prosess.

Performance som feedback-loop impliserer at distinksjonen mellom produksjon, verk og resepsjon oppheves, og at det ikke lenger eksisterer et kunstobjekt som er uavhengig av det omkringliggende. Kunstverket transformeres slik til en begivenhet som involverer både avsender og mottaker. Dette visker ut grensene mellom kunst og liv, og det redefinerer forholdet mellom subjekt/objekt, betrakter/betraktet, skuespiller/tilskuer og tegn/referent (Fischer-Lichte, 2008: 17). Mottakerens transformasjon, fra betrakter til deltaker, betyr at kunstneren ikke lenger er alene om å skape, men at også tilskueren får makt til å påvirke eller endre en performance. Fischer-Lichte fremholder dermed at performance ikke indikerer en allerede eksisterende mening eller intensjon. Performance har gjensidig handling fra alle deltakere som sitt mål og reverseringen av roller gjør performance til en estetisk, kulturell og sosial prosess på samme tid.

På et overordnet plan vil all form for litteratur forholde seg til leseren på ulike måter. Litterær selvframstilling har imidlertid en henvendelsesform som gjør at lesersubjektet får en annen rolle enn i mer fiksjonstro romaner. Den mest åpenbare forskjellen, som jeg kommer tilbake til flere ganger i analysekapitlene, er at en leser av samtidens litterære selvframstilling kan møte de ulike romanfigurene «live». Selvframstillingen vil dermed aktivere en annen form for bakgrunns- eller tilleggskunnskap. Det innebærer også at leserreaksjoner kan få en annen funksjon. Ettersom deler av selvframstillingen foregår utenfor den skrevne romanteksten, åpner det for et mer direkte samspill mellom forfatter og leser i skapelsesprosessen. Her skal vi se at

det kan resultere i indirekte påvirkning på romanteksten der teksten endrer betydning, og vi skal også se at denne innvirkningen kan være eksplisitt skrevet inn og behandlet som en del av romanteksten. Dette vil, i likhet med Fischer-Lichtes feedback-loop, gjøre selvfremstillingen til en mer vilkårlig og umiddelbar prosess som problematiserer romanen som mediert form. Jeg kommer tilbake til Fischer-Lichte nedenfor, men vi skal først se nærmere på performancens forhold til begrepet liminalitet.

Liminalitet - performance som kulturelt fenomen i et utvidet felt

Jeg har tidligere brukt begrepet liminalitet for å karakterisere litterær selvfremstilling. I innledningen knytter jeg det til ulike former for terskelegenskaper som den selvbiografiske samtidslitteraturen har, så som oscilleringen mellom ulike sjangre, det å være tekst og begivenhet, forfatteren som skaper og karakter, samt lesersubjektet som vitne og deltaker. Der skriver jeg også at performativitet er en egenskap jeg hevder selvfremstilling har, samtidig som det er et teoretisk blikk jeg undersøker de litterære uttrykkene med. Denne dobbeltheten handler om performativitetsbegrepets og selvfremstillingens iboende liminalitet. Liminalitetsbegrepet er mye brukt i performanceteorien og vil ha konsekvenser for avhandlingens analysestrategi. Som vi skal se, vil liminalitet være til hjelp for å argumentere for et performanceteoretisk blikk på selvfremstillingen, samt karakterisere de litterære prosjektene og den samtiden som de publiseres og oppføres i. Jeg begynner med sammenhengen mellom liminalitet og performance som analytisk metode.

Det ovenstående delkapitlet viser at litterær selvfremstilling og performancekunst har flere likheter. Likevel er det også utfordringer med en slik sammenligning. Litteratur er en mediert form og kan ikke uten videre tilskrives et her-og-nå-perspektiv, som for mange er essensielt ved performancesjangeren. Tekst-eksternt kan vi riktignok betrakte utgivelsen av en hvilken som helst bok som en begivenhet. Forfatterintervju og opplesninger kan på samme måte analyseres som enkeltstående begivenheter, og enhver lesers lesning av en bok kan ses som en leserbegivenhet. I litteraturen har vi imidlertid ikke et endelig brudd med objektet, noe som gjør det vanskelig å argumentere for at litteratur er performance.

Selv om litterær selvfremstilling strengt sjangerkategorisk ikke er performancekunst, er det likevel ikke noe i veien for å analysere det som en performance. Performance er nemlig ikke bare en sjangerkategori, men også en bredere analytisk betegnelse innenfor sosiologi, psykologi, etnografi, antropologi og lingvistikk. I løpet av 1960- og 1970-tallet blir performance, som kulturvitenskapelig begrep, et spesielt hermeneutisk blikk å betrakte verden og dens kulturer med. Her analyseres performance i «everyday life», som strukturelle element i sport,

ritual, spill og offentlige begivenheter, som ulike former for menneskelig kommunikasjon (andre enn skriftlige), gjennom adferdsmønster hos dyr og mennesker og i komparative studier av ulike kulturer (historiske og samtidige), for å nevne noen eksempel (Carlson, 2004: 11).⁷³ Det er dette som på 1980-tallet blir utgangspunktet for «performance studies», et interdisiplinært forskningsfelt som undersøker performance som kulturelt fenomen.⁷⁴

Den første instituttlederen for «Department of Performance Studies» ved NYU, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, skriver at det å analysere performance som kulturelt fenomen i prinsippet innebærer at det ikke settes noen grenser for *hva* som kan drøftes med hensyn til medium eller kultur, eller *hvordan* det analyseres (Kirshenblatt-Gimblett, 2007: 43). Det er også dette Schechner, en annen hovedfigur i grunnleggingen av «performance studies», betoner når han beskriver forskjellen mellom *hva som er* performance, og *hva som kan undersøkes som en* performance:

What is the difference between 'is' performance and 'as' performance? Certain events are performances and other events less so. There are limits to what 'is' performance. But just about anything can be studied 'as' performance. Something 'is' a performance when historical and social context, convention, usage, and tradition say it is (Schechner, 2013: 38).

Både Kirshenblatt-Gimblett og Schechner skiller mellom performance som kunstsjanger og «performance studies» som en analytisk tilnærming til hvilket som helst kulturelt fenomen. Sammenhengen mellom de to måtene å bruke performancebegrepet på, er likevel tydelig. Som analytisk metode har «performance studies», i likhet med performancekunsten, mellomrommet som en foretrukket kategori:

Performance Studies is 'inter' - in between. It is intergeneric, interdisciplinary, intercultural - and therefore inherently unstable. Performance studies resists or rejects definition. As a discipline, PS [Performance Studies] cannot be mapped effectively because it transgresses boundaries, it goes where it is not expected to be. It is inherently 'in between' and therefore cannot be pinned down or located exactly (Schechner, 1998: 360).

⁷³ Viktige navn her inkluderer allerede nevnte sosiologer, antropologer og teatervitere som Goffman, Turner, Conquergood og Schechner. For en nærmere redegjørelse av de historiske linjene for og eksempel på hvordan performance er brukt som kulturvitenskapelig begrep i humaniora og samfunnsvitenskapene, se Carlson (2004) og Schechner (2003).

⁷⁴ «Performance studies» blir grunnlagt ved NYU i 1980, da «Graduate Department of Drama» skifter navn til «Department of Performance Studies». Som Henry Bial skriver, er dette et paradigmeskifte som blant annet springer ut av at «[t]eachers of theater and dance, and of speech communication saw their traditional European and American curriculum growing gradually disconnected with the increasingly multi-cultural and media-driven world of the professional performing arts. At the same time, the shift of colleges and universities toward a corporate model [...] placed increased pressure on all disciplines to assert their relevance in the global marketplace» (Bial, 2007: 5). For en presentasjon av utgangspunktet for og utviklingen av «performance studies», se Fischer-Lichte (2014), Jackson (2007), Kirshenblatt-Gimblett (2007), Schechner (2007) og Schechner (2013).

Schechners definisjon av «performance studies» kan ved første gjennomlesning virke forvirrende når han skriver at en slik tilnærming vanskelig lar seg lokalisere eller definere ettersom dens fremste kjennetegn er grenseoverskridelse. Performanceteoretiker Jon McKenzie siterer den samme passasjen hos Schechner og kommer med en oppklaring når han skriver at «liminality» - liminalitet - er det mest konsise og presise svaret på hva performance og «performance studies» egentlig er (2001: 50).

I innledningskapitlet skriver jeg at liminalitet, i *akademia*, brukes i overført betydning for å beskrive terskelfenomen. Som begrep i «performance studies» har liminalitet sin opprinnelse i studiet av ritual, utviklet av antropologen Arnold van Gennep og senere videreført av antropologen Victor Turner.⁷⁵ I sine etnografiske studier av Ndembu-folket bruker Turner betegnelsen «social drama» som et verktøy for å finne og utdype de strukturelle prinsippene i kulturelle manifestasjoner og ritual (Turner, 1982: 9ff). Turner vektlegger slike rituals mellomposisjon, deres liminalitet: «Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial» (Turner, 1995: 95). I Turners studier av før-industrielle bondesamfunn har slike liminale ritual først og fremst en konservativ funksjon der de så å si alltid vil forsterke og bekrefte allerede eksisterende sosiale strukturer. De vil snu opp ned på den etablerte orden for en periode, men aldri omvelte den. Overført til moderne industrisamfunn bruker Turner betegnelsen «liminoid» for å beskrive kulturelle begivenheter og handlinger som ligner på liminale ritual (Turner, 1982: 32ff). Liminoide begivenheter er symbolske eller adspredende aktiviteter som, i motsetning til liminale, er frivillige. Eksempel her er kunst, underholdning, lek og spill. Både «liminal» og «liminoid» betegner handlinger som utfordrer en etablert orden, men sistnevnte er mer tilfeldig, lekende og har større sannsynlighet for å være reelt subversiv.

Til tross for Turners distinksjon mellom «liminal» og «liminoid» er det den førstnevnte betegnelsen som får rotfeste, og som fra 60-tallet og fremover overføres til og brukes som en generell term for hvordan kulturelle performanser virker og handler. Som McKenzie skriver, blir liminalitet i denne betydningen brukt for å beskrive at performance som kulturelt fenomen innebærer transformasjon og overskridelse (2001: 51). Den utstrakte bruken av

⁷⁵ I Genneps *Les Rites de passage* (1909) introduseres liminalitetsbegrepet som en betegnelse på et særlig stadium i kulturelle overgangsriter eller ritual (for eksempel overgangen fra barn til voksen). I slike riter blir en person gjerne adskilt helt fra et samfunn for en periode, før han eller hun tas opp igjen i samfunnslivet på et senere tidspunkt. Liminalfasen er en transittfase der den som initieres hverken er utenfor samfunnet eller tatt opp i kulturen, men befinner seg i en mellomposisjon. I denne fasen oppfattes personen gjerne som hellig, spesielt farlig, eller utsatt. Se Gennep (1960).

liminalitetsbegrepet fører dessuten til at liminalitet også blir en beskrivende term for hva «performance studies» er og gjør:

Padoxically, the persistent use of this concept within the field *has made liminality into something of a norm*. That is, we have come to define the efficacy of performance and of our own research, if not exclusively, then very inclusively, in terms of liminality - that is, a mode of activity whose spatial, temporal and symbolic 'in betweenness' allows for social norms to be suspended, challenged, played with, and perhaps even transformed (McKenzie, 2001: 50).

McKenzies begrep om «the liminal norm» beskriver hvordan «performance studies» retter analytisk oppmerksomhet mot kulturelle handlinger eller begivenheter som er liminale, og hvordan en slik tilnærming i seg selv er liminal. Den lar seg ikke redusere til analytiske enkeltmodeller og vil stadig vekk utvide grensene for hva vi kan studere som en performance (McKenzie, 2001: 49ff).

McKenzies vektlegging av liminalitet som norm i «performance studies» inngår i en lengre argumentasjon for at vi i dag lever i en performance-kultur, der han tar til orde for at «*performance will be to the twentieth and twenty-first centuries what discipline was to the eighteenth and nineteenth, that is, an onto-historical formation of power and knowledge*» (McKenzie, 2001: 18, hans kursivering). Med dette modige utsagnet setter McKenzie seg fore å utvikle en generell teori om performance, der han ser kulturelle (kunstnere og aktivister), organisatoriske (arbeidere og ledere) og teknologiske (data- og våpensystem) performanser som sammenføyd i globaliseringens tidsalder (McKenzie, 2001: 3ff). Gjenkaller vi Schechners ord om at det meste kan undersøkes *som* en performance, må McKenzies performance-paradigmer sies å understreke at det i dag er «hardly any human activity that is not a performance for someone, somewhere» (Schechner, 2013: 40).

Oppsummerer vi koblingen mellom liminalitet og performance, ser vi at terskelfenomen og grenseoverskridelse både karakteriserer analysemetoden og de kulturelle fenomenene som «performance studies» utforsker. Med Schechner kan vi dermed drøfte litterær selvframstilling *som* performance, det vil si som et kulturelt fenomen som betraktes gjennom performanceteoriens linser. Her er selvframstillingen liminale handlinger eller begivenheter forankret i en bestemt sosial og historisk kontekst. Med McKenzie kan vi dessuten argumentere for at vi lever i en historisk tid der performance har en privilegert status i kulturen. Selv om jeg ikke er like radikal i min tilnærming til performancebegrepet som det McKenzie er, vil denne avhandlingen åpne performancefeltet og analysere litteratur i et slikt utvidet perspektiv. Problemet med en slik metode er selvsagt at analysen risikerer å bli svært vid: Flytter vi blikket i for stor grad bort fra romanen eller inkluderer for mye av det utenomlitterære, står

vi i fare for at analysen blir uoverkommelig. Vi kan også ende opp med en analyse som i for stor grad er sosiologisk, kulturell eller medial. Å argumentere for at litterær selvframstilling er noe mer enn tekst ved å si at «alt er performance», vil heller ikke være en løsning. Da neglisjerer vi det faktum at dette er skjønnlitteratur som oppstår i samspelet mellom teksten og det omkringliggende.

Til tross for sitt brede nedslagsfelt vil jeg likevel hevde at performanceteorien er et fruktbart analytisk blikk for å analysere litterær selvframstilling. Årsaken ligger i at performancefeltet, inspirert av Turners liminalitetsbegrep, har et særlig blikk for kulturelle terskelfenomen og dermed aktualiserer noen spesifikke områder som også finner gjenklang i selvframstillingen. Som nevnt har litterær selvframstilling flere likheter med performancekunsten. De er begge en estetisk og kunstnerisk utforskning av subjektivitet, relasjoner og verden som erfaring, samtidig som de henter mye av sin energi fra aspekt som vi vanligvis ikke regner som en del av kunsten eller litteraturen.⁷⁶ Jeg mener derfor at begrep og argumentasjon hentet fra «performance studies», kunst- og teatervitenskap har overføringsverdi til og kan brukes på litterær selvframstilling. Jeg skal avslutningsvis i dette kapitlet vise til noen perspektiv fra henholdsvis billedkunstheltet og teatervitenskapen som kan illustrere dette.

Der litterær selvframstilling og performance møtes

Som vi så i forrige kapittel, var vi vitne til en vending mot virkelighet i den skandinaviske litteraturen på 90-tallet. Litterær selvframstilling forholder seg til tekst, men også til den empiriske forfatteren, en ekstrapertuell virkelighet og forfatterens tverrmediale framstilling. Den litterære selvframstillingens bruk av selvbiografiske referanser og iscenesettelsen av forfatterens «selv» kan ses som en vending bort fra postmodernismens syn på virkelighet som representasjon og dens altomfattende tekstbegrep. Flytter vi så blikket til billedkunstscenen på 90-tallet, kan vi se flere likheter med litteraturfeltet. Selv om de er ulikt mediert, anser jeg samtidens tematisering av «selvet» i henholdsvis billedkunst og litteratur som en del av den samme tendensen. Dette skyldes selvsagt at de forholder seg til den samme samtiden, men også at de har det vi kan kalle en felles teorihistorie.

90-tallskunsten har en gjenkomst av kroppskunst og performancekunst. Dette henger, i likhet med litteraturens vending mot virkelighet, sammen med de endringene som skjedde under poststrukturalismens blomstringstid på 80-tallet. Når poststrukturalismen og postmodernismen setter spørsmålsteget ved subjektets realitet og «sannhet», reduseres også

⁷⁶ Jf. Carlsons karakteristikk av performancekunstens særtrekk (2004: 213).

kroppslige erfaringer til «tekst», i et stadig utvidet tekstbegrep. Som kunsthistoriker Rune Gade påpeker, er det blant annet dette 90-tallets kroppskunst kan leses som en reaksjon på (2005: 37f).

Det er en lignende utvikling performanceteoretiker Amelia Jones iakttar: En forskyvning fra 80-årenes tanke om et «abstrakt» subjekt til 90-årenes mer konkrete betraktninger av det hun kaller et «splittet» subjekt. Dette splittede subjektet gir, ifølge Jones, mulighet for en mer reflektert, selvkritisk – og potensielt subversiv – kroppskunst, som ikke nødvendigvis gjør krav på å tale på vegne av en større gruppe, slik det ofte var tilfellet i 70-tallets kroppskunst (Jones, 1998: 198ff). Som Gade presiserer, er det ikke bare snakk om

subjekters *forskellige* erindringer, erfaringer, interesser og begær, men også i det enkelte subjekts *foranderlige* erindringer, interesser og begær, dvs. det fænomen at subjektet i flere henseender er forskjelligt fra sig selv. Kroppen, eller rettere sagt den kroppslig forankrede – legemliggjorte – bevidsthed, sto i denne henseende centralt, da netop kroppen i mange tilfælde fremstod som den instans, der genererede identitetsmarkøerne, og samtidig fungerede som en slags symbolsk overflate, på hvilken en række forskjellige tegn kunne indskrive sig så vel som uttrykkes (Gade, 2005: 39).

Gade skriver her, i likhet med Jones, at det skiftet som fant sted på 90-tallet, henger sammen med hvordan synet på subjektet endrer seg. Det er også dette skiftet vi tidligere i kapitlet så eksempel på med Butlers performative kjønnsteori. Fra å være forstått som essens blir subjektet nå oppfattet som i en stadig foranderlige prosess, noe som blant annet viser seg gjennom en ny tematisering og aktualisering av kroppen og det kroppslige på 90-tallets kunstscene.⁷⁷

Det er også verdt å nevne at ord og tekst siden 90-tallet i større grad er blitt tatt i bruk, innlemmet i og dermed problematisert som en del av performancekunsten. Carlson benevner en språklig vending i performancekunsten på 90-tallet, der «[s]olo performance, though still built upon the physical presence of the performer, relies heavily upon the word, and very often upon the word as revelation of the performer, through the use of autobiographical material» (Carlson, 2004: 128).⁷⁸ Carlsons betoning av tekst og ord som avslørende element i

⁷⁷ Fra et litteraturvitenskapelig ståsted kan vi kanskje innvende at det Jones og Gade her beskriver som et splittet subjekt ikke er annet enn det Sigmund Freud påpeker allerede rundt 1900. Går vi til den norske litteraturhistorien, kan vi dessuten hevde at Knut Hamsun allerede i 1890 (det vil si før Freuds psykoanalyse som først kom på banen i 1896) aksentuerer det splittede subjektet gjennom programartikkelen «Fra det ubevidste Sjæleliv», og senere samme år viser med den modernistiske romanen *Sult*. Som tittelen på Hamsuns artikkel indikerer, tar han til orde for at litteraturen skal beskrive de ubevisste og irrasjonelle sidene ved mennesket. Hamsun argumenterer for at litteraturen skal tematisere individets subjektive drifter og sjelsliv. Disse bevegelsene er imidlertid rotfestet i en annen samtid enn dagens selvfremstilling, og enda viktigere er det at de ikke knyttes spesifikt til det selvbiografiske eller forfatterkroppen. Se Hamsun (1999a) og Hamsun (1999b).

⁷⁸ Tidligere nevnte Emin, som først og fremst er kjent for sin selvfremstillingskunst, er et eksempel på dette. Flere av hennes skripto-visuelle verk domineres av bokstaver, ord og setninger i mer eller mindre fragmentarisk forstand,

selvbiografiske performanser har klare paralleller til litterær selvframstilling. Som vi så i forrige kapittel, er også avsløringen, eller det tilsynelatende løftet om å røpe noe spennende, intimt eller privat, et viktig virkemiddel i samtidens selvbiografiske romaner.

Jeg gir denne korte skisseringen av en av årsakene til 90-tallets gjenkomst av kroppskunst for å illustrere at vi ser lignende endringer og tendenser i litteratur og litteraturteori. Der performancekunsten har den konkrete kroppen som utgangspunkt, kan vi si at selvframstilling generelt er en tverrestetisk fortellerpraksis som kroppen inngår i. Dette bringer oss over til et annet eksempel på hvorfor og hvordan jeg leser litterær selvframstilling som performance, et perspektiv jeg allerede har vært inne på, og som er hentet fra teatervitenskapen. I denne avhandlingen argumenterer jeg nemlig for at litterær selvframstilling som fortellerpraksis er et terskelfenomen som kan sies å karakteriseres av en lignende feedback-loop som det Fischer-Lichte fremhever som karakteristisk for performance. Litterær selvframstilling er ikke en performance i ren forstand, slik som Fischer-Lichte skriver om og definerer performance. Hennes perspektiv kan likevel brukes fordi performancekunsten og selvframstillingen deler flere karakteristikk, og fordi performancefeltet åpner for å undersøke alle kulturelle fenomen *som* performance.

Fischer-Lichtes utgangspunkt er forskjellig fra den amerikanske tradisjonen med «performance studies». Der den amerikanske tradisjonen har tette bånd til blant annet samfunnsvitenskapene, kultur- og kommunikasjonsstudier, er grunnleggelsen av den tyske teatervitenskapen Fischer-Lichtes startsted.⁷⁹ Som Carlson påpeker i forordet til den engelske oversettelsen av Fischer-Lichtes bok, er hun i større grad knyttet til tradisjonell estetisk teori enn den amerikanske performancetradisjonen har vært (Carlson i Fischer-Lichte, 2008: 6f). Dette er en viktig årsak til at Fischer-Lichtes feedback-loop etter min mening er anvendelig å tenke i relasjon til litteratur. I begge tilfeller har vi å gjøre med det selvbiografiske som estetikk. Carlson viser eksempelvis at Fischer-Lichtes begrep «enchantment» har likheter med Viktor B. Sjklovskijs underliggjøringsbegrep (Carlson i Fischer-Lichte, 2008: 6f).⁸⁰ Både Sjklovskij og

og hovedelementet i Emins kunst må sies å være den selvbiografiske *fortellingen* som praksis. Begrepet «skriptiv-visuell» betegner Emins blanding av bilder og skrift i maleri, fotografi, tegninger og billedtepper (Gade, 2005: 112 og 152).

⁷⁹ Fischer-Lichte argumenterer ved hjelp av Max Herrmann, grunnlegger av teatervitenskapen ved universitetet i Berlin, for at det første performative skiftet i det tyvende århundret ikke var med oppkomsten av 60- og 70-tallets performancekunst, men så tidlig som etableringen av teatervitenskapen ved århundreskiftet (Fischer-Lichte, 2008: 29ff).

⁸⁰ Når feedback-loopen er virksom i en performance, vil den ifølge Fischer-Lichte åpne muligheter for at «dicotomies collapse and things turn into their opposites, the spectators perceive the world as 'enchanted'. Through this enchantment the spectators are transformed» (2008: 180). «Enchantment», (i tysk originaltekst

Fischer-Lichte er opptatt av kunstens virkning, og begge beskriver desautomatisering. Sjklovskij betegner skjønnlitteraturens funksjon som en forlenget og underliggjørende persepsjonsprosess og gir kunsten i seg selv en bestemt verdi og rolle. For Sjklovskij er skjønnlitteraturens fremste effekt underliggjøring, som er en måte å oppleve kunstobjektets egenart på. Sjklovskijs underliggjøringsbegrep forblir imidlertid en intellektuell prosess, og han forholder seg tydelig til den skjønnlitterære teksten som objekt (Sjklovskij, 1991: 16ff). Fischer-Lichte vektlegger på sin side performancens feedback-loop som en vekselvirkning mellom avsender og mottaker, og hun tar, i motsetning til Sjklovskij, hensyn til aktive, handlende og performative subjekt. Der Sjklovskijs begrep poengterer skjønnlitteraturens generelle funksjon, vil vi med Fischer-Lichte være i stand til å si noe mer om det samspillet som finner sted mellom tekst, forfatter og leser, i og utenfor teksten.

Et av Fischer-Lichtes hovedpoeng er at transformasjonen av avsender- og mottakersubjektene ikke kan adskilles fra performansen som kunstverk, slik vi kan i mer objektbasert kunst. Litterær selvframstilling vil her stå i en mellomposisjon. Litterær selvframstilling er skjønnlitterære bøker, men den selvbiografiske referansen gjør dem samtidig til liminale objekt som ikke kan differensieres fra forfattersubjektet. Fischer-Lichte benevner feedback-loopens liminalitet som «perceptual multistability» (2008: 89).⁸¹ Dette gjenkjennes som performancens oscillering mellom avsendersubjektets karakter av å både være en kroppslig realitet i verden og portrettert i kunsten, og dermed en pendling mellom nærvær og representasjon. I litterær selvframstilling blir denne liminaliteten blant annet synlig gjennom leserens gjenkjennelse av, og eventuelle reaksjon på, de selvbiografiske elementene. Lesernes reaksjon og selvframstillingens betydningsproduksjon er her knyttet til tvetydigheten i estetiseringen av det selvbiografiske. Jeg vil påpeke at jeg ikke er enig med Fischer-Lichte i at vi i en performance har en mer *aktiv* fortolker enn i andre former for kunst, men at litterær selvframstilling (forstått som performance) synliggjør, og til dels fremtvinger, en leser som er aktiv på en bestemt måte.

Kroppens rolle og tilbakekomst i kunsten på 90-tallet, og det å spørre etter kulturelle fenomens feedback-loop, har konsekvenser for avhandlingens analytiske nedslag. Forholdet mellom forfatterkroppen i og utenfor teksten utforskes hos både Halberg, Skomsvold og Knausgård. Her skal vi se hvordan disse kroppsrealiseringene korresponderer, endres, virker

«Verzauberung». Jf. Fischer-Lichte, 2004: 314) kan oversettes med «fortryllelse». Performance skaper, ifølge Fischer-Lichte, øyeblikk av fortryllelse som åpner opp for en dypere forståelse av vår væren-i-verden.

⁸¹ Jeg kommer tilbake til dette begrepet i kapittel 6.

inn på hverandre og har følger for det litterære uttrykket. I tillegg til forfatterkroppen er romanteksten, lesersubjektet og den omkringliggende offentligheten som bøkene publiseres i, en del av selvframstillingens feedback-loop. Som vi ser, ligner dette det jeg i innledningen henviser til som samspillet mellom de ulike instansene i kommunikasjonsmodellen. Fischer-Lichtes feedback-loop vil være nyttig fordi den presiserer at vi har å gjøre med estetiske prosesser (fremfor generell kommunikasjon), og fordi den dveler ved kulturelle fenomens handling og virkning. I de kommende analysene leser jeg romantekstene som en del av en større sammenheng og undersøker på hvilken måte de rammes inn og virker på. Jeg stiller spørsmål ved hvilken funksjon romanen har i et slikt utvidet perspektiv, og utforsker tekstene i samspill med forfatterintervju, øvrig resepsjon, offentlige begivenheter, leserreaksjoner og andre tekster.

Den litterære selvframstillingens liminale performativitet

Som vi har sett i dette kapitlet, reiser performativitet som teoretisk begrep fra språkfilosofi på 50-tallet, via litteraturteori på 80-tallet, før det blir gitt nytt innhold som eksplisitte kroppslige handlinger i kjønnsstudier på 90-tallet. Performancebegrepet har på sin side blitt knyttet til oppkomsten av en spesifikk kunstsjanger på 60- og 70-tallet, blitt presentert som et bredere kulturvitenskapelig begrep og blitt introdusert som en term som betegner visse egenskaper ved vår egen samtid. Jeg har i tillegg argumentert for hvordan de ulike forståelsene av henholdsvis performativitet og performance kan knyttes til litterær selvframstilling.

Som jeg skriver i innledningskapitlet, blir performativitet og performance ofte betraktet som hjemmehørende i ulike teoretiske leire eller skoler. Bal kan minne oss på den arbitrære forbindelsen mellom de to begrepene:

Performance - the unique execution of a work - is of a different order from performativity, an aspect of a word that *does* what it says. Hence, performance is *not* to performativity what matter is to materiality, the concrete to the abstract, or the object term to the theoretical term. Although derived from the same verb, 'to perform', as soon as they become concepts the two words are no longer connected (2002: 175).

Bal peker på at de to begrepene ikke har en enkel forbindelseslinje. Performativitet er ikke det abstrakte innholdet til performance, og performance er ikke en materiell realisering av den teoretiske termen performativitet. Bal stiller seg kritisk til at mange utledninger av performancebegrepet i for stor grad fokuserer på den unike, ikke-repeterbare hendelsen. Tanken om performance som «something else each time» vil etter Bals mening gi en illusorisk forestilling om umiddelbarhet i tid, sted og handling (2002: 182). Dette vil igjen føre til et deskriptivt performancebegrep, som ifølge Bal ikke åpner opp for analyse. For Bal ligger

løsningen i å la performancebegrepet ta opp i seg performativitet, og omvendt. Hun ser det som avgjørende at den transformasjonen som oppstår ved en performance må knyttes til kulturell repetisjon og siterbarhet, med andre ord til performativitet.

Jeg skal ikke konkludere i diskusjonen om forholdet mellom performativitet og performance her, men vil bemerke at det Bal etterlyser, i en viss forstand allerede er realisert. Performativitet er en viktig del av «performance studies» for å forstå hvordan subjektivitet konstrueres, samtidig som «performance» og «performance studies» også har virket inn på performativitetsbegrepet. I «Performative Acts and Gender Constitution» tar eksempelvis Butler utgangspunkt i å forstå kjønn som «act» ved å referere til Turners «social drama» som performance (Butler, 1988: 525). Dette forsterker dermed Bals påpekning av at performance ikke nødvendigvis bør tenkes som forskjellig fra performativitet, og omvendt.⁸² Skal litterær selvfremstilling forstås som et terskelfenomen, vil den best forstås i rommet mellom performance- og performativitetsbegrepet.

Performativitetsbegrepet i Austins, Derridas og Butlers forstand retter oppmerksomheten mot hvordan språk handler, og hvordan identitet skapes. Dette perspektivet er en forutsetning for måten jeg leser den litterære selvfremstillingen på. I analysekapitlene vil imidlertid direkte bruk av disse teoriene være underordnet henvisninger til performancebegrepet. Performancebegrepets ulike dimensjoner åpner i større grad for å analysere selvfremstillingen som en kombinasjon av en direkte omgang med virkeligheten og litteratur som estetikk.

Som kapitlet har vist, har performance som kunstsjanger flere likheter med litterær selvfremstilling. Den viktigste fellesnevneren er at de begge gjør det selvbiografiske til kunst der kunstneren, kunstnerkroppen og identiteten får en privilegert status. Å lese litterær selvfremstilling med utgangspunkt i forfatteren som utadrettet og handlende skaper og utøver vil kunne utforske selvfremstillingen som en estetisk prosess med en særskilt sosial dynamikk. Denne sosiale dynamikken er nært knyttet til den mediale samtidskulturen, der det selvbiografiske ikke lenger er begrenset til en skriftlig sjanger, men er en relasjonell praksis som oppstår i mellomrommet mellom ulike medier og subjekt. Det prosessuelle aspektet ved performancesjangeren har derfor overføringsverdi til litterær selvfremstilling for å diskutere romanens stilling som kunstobjekt, forholdet mellom «live» og mediert nærvær, samt lesersubjektets roller.

⁸² For mer om forholdet mellom performativitet og performance, se Loxeley (2007: 139ff) og Schechner (2013: 123ff og 168f).

Ettersom performance også er et kulturvitenskapelig begrep og en metode, vil litterær selvfremstilling her bli undersøkt *som* en performance, med utgangspunkt i likhetene mellom selvfremstillingen og performancesjangeren. Performancefeltet åpner for å analysere kulturelle fenomens handlingskarakter og retter søkelyset mot transformasjon og overskridelse. Liminalitet er dermed en karakteristikk ved selvfremstillingen og en metode for å lese litteraturen inn i en større sammenheng som presentasjon og handling.

I innledningskapitlet knytter jeg den litterære selvfremstillingens performativitet til tre sentrale problemområder. Verkets objektstatus, dets avsenderfunksjon og dets leserfunksjon er tre størrelser som kontinuerlig blir reforhandlet og utvidet i litterær selvfremstilling og i alle de tre analyseeksemplene mine. Å drøfte dette som handling aktualiserer flere problemstillinger. Hos Halberg stiller vekselvirkningen mellom romanen og en spesifikk offentlig begivenhet spørsmål ved grensene for prosjektet forstått som verk. I Skomsvolds prosjekt settes det spørsmålsteget ved forfatterrollen når den pendler mellom ulike funksjoner og gastes gjennom ulike materialiteter. Hos Knausgård undersøkes det i hvilken grad og på hvilken måte lesersubjektet kan sies å bli en del av det estetiske uttrykket.

Dersom vi leser samtidens selvbiografiske iscenesettelse i et performativitetsetetisk perspektiv, vil vi hverken benekte innlemmelsen av det selvbiografiske eller redusere det til en diskusjon om hva som er virkelighet, og hva som er fiksjon. Det performativitetsetetiske blikket anskueliggjør forhold i og rundt verket som andre teorier ikke innlemmer. Det stiller andre typer spørsmål og tilbyr et begrepsapparat som kan utforske den selvbiografiske talehandlingen som estetisk prosess. Dermed kan performativitetsperspektivet gi en forståelse av litterær selvfremstilling som handling og terskelfenomen.

Kapittel 3

Selvfremsstillingens teater. Om iscenesettelse og teatralitet i Jonny Halbergs *All verdens ulykker*

Oktober 2007 sender Det norske utenriksdepartementet ut en pressemelding om at daværende utenriksminister Jonas Gahr Støre skal møte Jonny Halberg for å motta Halbergs nye roman *All verdens ulykker*. *Innberetning til Det kongelige norske utenriksdepartement om Jonny Halbergs reise til Romania 2005* (2007). Pressemeldingen blir offentliggjort på regjeringens offisielle nettside, og møtet mellom Støre og Halberg finner sted den 4. oktober i Utenriksdepartementets lokaler (Regjeringen, 2007a). For anledningen er begge kledd i slips og mørke formelle dresser, og de tar etter hvert plass ved et konferansebord. Rammen er dermed satt for det som ser ut til å være en pressekonferanse av politisk betydning, med representanter fra pressen, det politiske og kulturelle Norge til stede. Pressekonferansen er imidlertid også en romanlansering, og vi ser konturene av spenninger mellom den institusjonelle rammesettingen og innberetningens status som kunstprosjekt.

På pressekonferansen forteller Halberg at han under en lanseringsreise i Romania blir provosert av at Utenriksdepartementet krever full rapport om bruken av et svært beskjedent reisestipend som han har fått til turen. Sinnet over det skarve stipendet og følelsen av å bli behandlet som en annenrangs forfatter gjør at Halberg bestemmer seg for å ta hevn over departementet ved å skrive en detaljert rapport og kreve at den blir lest. Slike innberetninger har vanligvis et omfang på én side, men i Halbergs tilfelle blir det en hel roman med forfatteren selv i hovedrollen. I presseomtalen av møtet anmerkes det at de tilstedeværende i Utenriksdepartementets lokaler ikke kan unngå å legge merke til at Halbergs harme ser ut til å ha lagt seg, og at tonen nå er en ganske annen. Pressebildene som tas under møtet, bygger opp under dette inntrykket.⁸³

⁸³ Møtet mellom utenriksministeren og Halberg gjengis i flere norske aviser i oktober 2007. Min gjengivelse bygger på Haugestad (2007), Bergens Tidende (2007) og Hoem (2007).

regjeringen.no Regjeringen Solberg Departementene Tema A-A Nettstedskart Hjelp Kontakt

DOKUMENTARKIV
Dokumenter som ikke lenger er gyldige og informasjon fra tidligere regjeringer

Søk i Dokumentarkivet
Søk på hele regjeringen.no

Del/Tips Utskrift a a a Lytt til teksten

Dokumentarkiv

Du er her: [regjeringen.no](#) / [Dokumentarkiv](#) / Utenriksminister Støre møter forfatteren Jonny Halberg

Pressemelding, 02.10.2007
Nr.: Unr./07
Publisert under: Regjeringen Stoltenberg II
Utgiver: Utenriksdepartementet
Status: Arkivert

Utenriksminister Støre møter forfatteren Jonny Halberg
Priv. til red.

Utenriksminister Jonas Gahr Støre møter forfatteren Jonny Halberg torsdag 4. oktober for å motta Halbergs nye roman "All verdens ulykker. Innberetning til det kongelige norske utenriksdepartement om Jonny Halbergs reise til Romania 2005".

Romanen er Jonny Halbergs innberetning om bruk av et reisestipend han mottok fra Utenriksdepartementet i 2005. Vanligvis er slike innberetninger på rundt en side. I dette tilfellet leveres en hel roman.

Pressen har anledning til å være til stede. Av plasshensyn bes det om at man melder fra om planlagt deltagelse.

Tid og sted: Utenriksdepartementet, torsdag 4. oktober kl. 14.30
Pressekontakt: Kommunikasjonsrådgiver Bjørn Svenungsen, mob. 48 04 51 22

Departementenes sikkerhets- og serviceorganisasjon, Postboks 8129 Dep, 0032 OSLO | Org.nr. 974 761 424
TF: 22 24 90 90 | E-post: redaksjonen@dss.dep.no

Figur 1. Skjermdump av pressemeldingen fra Det norske utenriksdepartementet 02.10.2007.



Figur 2. Ett av fotografiene som ble tatt under pressekonferansen i Utenriksdepartementet 04.10.2007 idet Halberg overrekker *All verdens ulykker* til utenriksminister Støre. Fotograf: Morten Holm for Scanpix. Gjengitt med tillatelse fra NTB/Scanpix.

Som fotografiet viser, smiler både Halberg og Støre vennlig, om ikke lattermildt, til hverandre når Halberg overrekker boken og sier det er en stor ære og glede. Utenriksministeren betegner på sin side dette som en spesiell begivenhet og viser til at et beskjedent stipend fra den norske stat kan resultere i en hel roman. Han benytter anledningen til å fortelle at regjeringen har økt bevilgningen til kultur med 40 % siden regjeringsskiftet i 2005. Støre karakteriserer Halbergs roman som et sterkt vitnesbyrd om dagens Europa, og legger til at dette er et bevis på at den norske regjeringen er inne på et godt kulturpolitisk spor, et spor Halberg går først i. Selv om utenriksministeren bemerker at kunstneren er politisk uavhengig i forbindelse med mottakelse av slike stipend, fremhever han også Halbergs roman som «en gevinst ned fra hylla til den utenrikskulturelle satsningen [til regjeringen]» (Regjeringen, 2007b).

At den norske utenriksministeren, i møte med en norsk samtidsforfatter, ser sitt snitt til å fremme regjeringens kulturpolitikk, er kanskje ikke så underlig. Men kontrasten mellom den seriøse rammen for møtet og pressekonferansens faktiske innhold fremstår som påfallende stor. Det er som om pressekonferansen etterligner det klassiske håndtrykket mellom politiske ledere eller overleveringen av en viktig offentlig rapport. Om ikke fullstendig drenert for politisk innhold, så er det rimelig å karakterisere seansen i Det norske utenriksdepartementet denne oktoberdagen som iscenesatt og teatralisk. Som jeg skal komme tilbake til, er dette et inntrykk som forsterkes i møte med Halbergs romantekst. At Halbergs performance i Utenriksdepartementet kan betraktes som et morsomt påfunn, et pr-stunt eller en pseudobegivenhet, er én sak.⁸⁴ Det vi skal se i dette kapitlet, er at Halbergs iscenesettelse kan brukes som en inngang til å utforske selvframstillingens performativitet og liminalitet. I den forstand skal pressekonferansen tjene som en rammesetting for min analyse av Halbergs selvbiografiske prosjekt.

De innledende kapitlene har på hver sin måte sirklet inn denne avhandlingens to hovedtema, nemlig litterær selvframstilling og performativitet som begrep og metode. Utgangspunktet for dette kapitlet er en tese om at *All verdens ulykker* demonstrerer selvframstillingens performativitet og liminalitet på to måter: For det første skal vi se at romanen gjennom paratekst, formspråk, strukturer og strategier i selve teksten er oppbygd av aktive og utadrettede handlinger som rammer inn «selvet» og romanen. Disse ulike innrammingene skaper bestemte effekter og situasjoner som virker tilbake på teksten og gjør noe med den tekst-

⁸⁴ Jf. Per Thomas Andersen, som hevder at vi fra 90-tallet ser en økende tendens til at det skapes såkalte pseudobegivenheter i forbindelse med bokutgivelser for å gi skjønlitteraturen en nyhetsverdi som gjør den synlig og attraktiv i mediebildet. Eksempel på slike pseudobegivenheter kan være arrangerte møter, konfrontasjoner eller diskusjoner (1995: 21f).

eksterne virkeligheten. For det andre er romanen, på en og samme tid, både en dokumentasjon av en performance og en del av en større performance som fullføres «live» ved lanseringen av romanen i Utenriksdepartementets lokaler. Der det første punktet vil utforske hvilke situasjoner romanen frembringer, vil det andre punktet problematisere romanens forankring i og tilknytning til en spesifikk «liveperformance». Begge disse overgripende punktene kan knyttes til selvfremstillingens teatral sider, og mer spesifikt til *All verdens ulykkers* iscenesettelse og teatralitet. På den ene siden er romanen et bindeledd mellom ulike utgaver av Halberg i og utenfor teksten. På den andre siden er romanen, som bokmedium, den linsen vi ser eller opplever deler av denne selvfremstillingen gjennom. At dette ikke er passive eller innadvente gester, men teatral og ekspressive handlinger, skal i det følgende gjøres klart. Halbergs roman tematiserer selvscenesettelsens og romanens liminalitet, men den skaper og demonstrerer også disse størrelsene på en performativ måte i samspill med det ekstratekstuelle. Som vi skal se, speiler situasjonen under pressekonferansen funksjonen til flere av romanens sentrale scener.

All verdens ulykker

All verdens ulykker (2007) er fortellingen om forfatteren «Jonny Halberg» som er på reise til Romania for å promotere *Potopul*, den rumenske oversettelsen av romanen *Flommen* (2000).⁸⁵ Selv om *All verdens ulykker* også er en skildring av Romania etter den kommunistiske diktatoren Nicolae Ceaușescus fall, er det «Halberg» selv som står i sentrum. Plottet i *All verdens ulykker* er forholdsvis enkelt, og vi følger «Halberg» gjennom opplesninger, forelesninger og møter mellom forfatteren og hans rumenske redaktør. I romanen drøfter «Halberg» romansjangeren, sitt eget forfatterskap, litteraturen som institusjon og forfatterens rolle. Reiseskildringen er en selvkritisk presentasjon av forfatterskapet og egen skrivestil, men det er også en søken etter forfatterens neste skriveprosjekt og en ny måte å skrive på. Tidlig i teksten uttrykker «Halberg» angst for ikke å være i stand til å fortsette eller fullføre sitt eget forfatterskap. Dette understrekes symbolsk når han hele tiden er for sent ute, blir avbrutt i egne tankerekker eller når han har problemer med å kommunisere med andre. Det uttales også mer direkte når han skriver at han er syk og lei av å skrive realistiske romaner, og at han frykter han er i ferd med å repetere seg selv og miste grepet som forfatter (Halberg, 2007: 22f).

⁸⁵ Halberg (f. 1962) debuterte i 1989 med en samling fortellinger: *Overgang til tertiar. Gjenfortelling*. I løpet av de påfølgende årene skrev Halberg flere fortellinger og noveller, men han befestet også sin plass i den norske litterære offentlighet som manusforfatter for film. Se Halberg og Sletaune (1997). Som romanforfatter hadde Halberg sitt store gjennombrudd med *Flommen* i 2000. Halberg knyttes gjerne til begrep som «nyregionalisme» og «skittenrealisme» i den norske samtidslitteraturen. Se Andersen (2012: 666ff).

Teksten kan betegnes som en karnevalistisk reiseskildring, som skildrer forfatteren som en «flat» og komisk figur som havner i pussige situasjoner der det meste går galt. Det er de banale detaljene og det humoristiske som har forrang, stiltonen er gjennomgående morsom og ironisk, og teksten beveger seg flere ganger over i det burleske. Romanen har mye absurd, og til dels grotesk, situasjonskomikk, som når «Halberg» stiller seg opp og begynner å joike for et publikum i en rumensk kjeller, når han ved et uhell er med på å sette fyr på et låvetak på den rumenske landsbygda, eller når han mot slutten av boken bakfull og med dirrende hånd forsøker å fjerne en flått fra sitt eget blødende penishode.

I hovedrollen finner vi «Halberg», tidvis som en inkarnasjon av den mannlige forfattermyten, dels klovn, dels destruktiv selvkritiker. Romanen er i tillegg et tilsynelatende oppgjør med, eller en kritikk av, «den gode norske realismen», men det som ser ut til å bygge opp til refleksjon eller litteratur- og samfunnskritikk, drukner i absurde opptrinn, forblir uforløst eller faller sammen (Halberg, 2007: 95). Vendingen i boken kommer når «Halberg» mottar et brev fra Det norske utenriksdepartementet. I brevet står det at han vil motta 1800 norske kroner i reisestøtte for turen, og i retur krever departementet full rapport. «Halberg» blir så provosert av departementets praksis og svar at han bestemmer seg for å ta hevn ved å skrive en rapport på minst 270 sider og kreve at den blir lest (Halberg, 2007: 158).

Iscenesettelse og performance

Det første vi legger merke til i møte med romanteksten, er hvordan pressekonferansen i Det norske utenriksdepartementet i oktober 2007 ser ut til å være en virkeliggjøring av «Halberg»s hevneønske over det samme departementet i romanen. Både romanen og seansen i Utenriksdepartementet kan derfor karakteriseres som iscenesettelser av Halberg som er tett forbundet med hverandre. «Iscenesettelse» er et mye brukt begrep for å karakterisere litterær selvfremstilling som en måte forfatteren fremstiller eller setter seg selv i scene på. Begrepet brukes imidlertid som regel uten at det blir definert eller undersøkt med tanke på hva det gjør, eller skaper. Termen har tydelige konnotasjoner til teater og det teatrale, samtidig som det er knyttet til den litterære selvfremstillingens performativitet og liminalitet. Forholdet mellom «iscenesettelse», «performativitet» og «performance» må derfor avklares. I forrige kapittel så vi at Fischer-Lichte knytter performance til det uforutsigbare når hun betoner at en performance ikke er planlagt, men er en åpen og tilfeldig prosess. Det er også slik hun skiller mellom performance og iscenesettelse: En iscenesettelse er arrangert og tilrettelagt av en eller flere kunstnere, for deretter å eventuelt utvikles gjennom øvelse. En iscenesettelse blir først en

performance ved hver enkelt fremføring, det vil si når feedback-loopen mellom de som opptrer, og tilskuerne gjør hver enkelt oppføring unik (Fischer-Lichte, 2008: 50f).

Denne distinksjonen mellom iscenesettelse og performance kan i første omgang se klar ut. Tar vi det teatervitenskapelige begrepet *mise-en-scène*, som ofte brukes synonymt med iscenesettelse, med i betraktningen, kan det imidlertid stilles spørsmål ved Fischer-Lichtes skille. Da viser det seg at det ikke nødvendigvis er enkelt å avgrense iscenesettelsen til den mer tekniske tilretteleggingen og la performansen i seg selv ha avgjørende betydning for det som skjer, og hva som skapes. Iscenesettelse er også en handling av betydningsskapende karakter i seg selv.

Teaterviter Patrice Pavis påpeker at termene *mise-en-scène* og performance er et utfordrende begrepspar ettersom de har en asymmetrisk bruk i henholdsvis engelsk og fransk (Pavis, 2013: 35). Pavis tar utgangspunkt i den franske tradisjonen, der *mise-en-scène* oppstår som teatervitenskapelig begrep på 1800-tallet. Den tidlige bruken av begrepet viser mer bokstavelig til adaptasjon av en litterær tekst til teaterscenen, mens det senere utvides til også å gjelde teaterregi eller sceneproduksjon (Pavis, 2013: 2ff).⁸⁶ *Mise-en-scène* handler med andre ord om det som skjer, når en tekst kommer til liv på en scene, om overgangen fra den skrevne teksten til oppføringen eller teateret. Pavis fastslår dessuten at *mise-en-scène* i fransk sammenheng vektlegger «the opposition of the visual and textual, and ultimately the semiotic system of meaning that the show implicitly carries», og presiserer denne forståelsen som *mise-en-scène* «i sann forstand» (Pavis, 2013: 35). På engelsk brukes betegnelsen *production*, erstattes gjerne av ord som «staging», «to direct» eller «to produce», og vektlegger sceneproduksjonen fremfor oppføringen som semiotisk system.

På samme måte viser Pavis at det franske «performance» viser til det engelske «performance art», og at vi på fransk ikke bruker «performance» mer generelt som «an event» eller «to perform», slik vi finner i engelsk (Pavis, 2013: 34). Pavis skiller derfor mellom *mise-en-scène* (i sann forstand) som et abstrakt teoretisk begrep som «puts theatre into practice [...] according to an implicit system of organisation of meaning», og «performance» som en bestemt kunstsjanger (Pavis, 2013: 4). Pavis innrømmer imidlertid at distinksjonen mellom *mise-en-scène* og performance er vanskeligere å opprettholde i et samtidsperspektiv, der vi oftere ser en

⁸⁶ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres *mise-en-scène* som et begrep som viser til arrangementet av de visuelle elementene i en teater- eller filmproduksjon, innenfor et avgrenset eller innrammet område. Begrepet betegner her mer eller mindre tydeligere grenser mellom scenen, skuespillernes rom, og publikum, der både rekvisitter, scenografi og skuespillere er arrangert, gjerne av en teaterregissør, i et rom med høyde, utstrekning og dybde (Lothe, Refsum og Solberg, 2007: 141).

forskyvning fra *mise-en-scène* til fordel for performance som i kulturell performance (Pavis, 2013: 61).

Pavis' problematisering viser at den franske og den engelske bruken av «iscenesettelse» og «performance» ikke er sammenfallende, og minner oss om at forholdet mellom de to begrepene kan være tett. I det følgende lar jeg den semiotiske forståelsen av begrepet *mise-en-scène* ligge og bruker isteden iscenesettelsesbegrepet i løsere forstand som «staging». Med disse distinksjonene på plass kan vi bruke iscenesettelse i overført betydning som en betegnelse for de omgivelsene og den settingen Halbergs performance finner sted i (på pressekonferansen), en egenskap litterær selvfremstilling har (som liminalt kunstobjekt og handling), og som en term som beskriver handlingene subjektene (Halberg, Støre, leserne og andre aktører) i litterær selvfremstilling utfører. Tar vi Fischer-Lichtes distinksjon mellom iscenesettelse og performance med i beregningen, utgjør iscenesettelsen et utgangspunkt som blir en performance når iscenesettelsens deltakere reagerer på hverandre og samhandler i et sosialt rom.⁸⁷ At Halberg og Støre bruker pressekonferansen til å iscenesette seg selv og hverandre, og at denne iscenesettelsen også drives og drives videre av regjeringens presseavdeling, øvrige medier og Halbergs forlag, er kanskje opplagt. Spørsmålet er hva dette gjør med vår forståelse av Halbergs prosjekt og litterær selvfremstilling som performativ?

All verdens ulykkers iscenesettende rammer

Pressekonferansen fungerer som en ramme for romanen, men som skildringen av romanens fortelling viser, er forbindelsen mellom romanen og pressekonferansen særdeles tett. Romanen kan betraktes som en del av den offentlige performansen jeg omtaler innledningsvis i kapitlet, men kan også sies å være performativ i seg selv. På pressekonferansen er romanen beskrevet som et resultat av Halbergs indignasjon overfor departementet. Misnøyen over departementets rutiner og byråkrati, samt planen for gjengjeldelse, er direkte uttalt og skrevet inn i romanens plott. Som vi skal se, skaper denne koblingen mellom romanen og pressekonferansen bestemte fordoblinger som bygger opp under min opplevelse av friksjon mellom form og innhold i Halbergs prosjekt. Sett under ett vil romanen og pressekonferansen virke inn på hverandre og skape bestemte rammer for Halbergs prosjekt som iscenesetter forfatter, tekst, leser og andre

⁸⁷ Jeg vil kort bemerke at den engelske oversettelsen av Fischer-Lichte setter likhetstegn, og veksler, mellom «staging» og *mise-en-scène*, mens den tyske originalteksten konsekvent bruker «Inszenierung», det vil si iscenesettelse. Se Fischer-Lichte (2008: 50) og Fischer-Lichte (2004: 82).

aktører på performativt vis.⁸⁸ Disse rammene kan gjenkjennes på et overordnet plan i prosjektet, men kommer også til syne ved at resepsjonen, boktittelen og romanens form skaper settinger som kan leses som enkeltstående og performative handlinger.

Resepsjonen av *All verdens ulykker* viser at mange anmeldere og kritikere oppfatter romanen som «noe annet» enn Halbergs tidligere romaner. Fraser som at Halberg er «på flukt fra sitt eget gamle romanprosjekt», «fjernt fra stiltonen i det forfatteren ellers har skrevet», eller «en avveksling fra realismen» peker på at dette «annet» er knyttet til sjanger.⁸⁹ Konturen av sjangeroverskridelser ser vi allerede i *All verdens ulykkers* forholdsvis lange undertittel: *Innberetning til Det kongelige norske utenriksdepartement om Jonny Halbergs reise til Romania 2005*. Undertittelen fastslår at dette er en «innberetning» om en spesifikk reise forfatteren har hatt til Romania i 2005. En innberetning er vanligvis en skrevet fremstilling eller rapport, om eksempelvis en stipendreise, til en overordnet myndighet. Både betegnelsen innberetning, forfatternavnet og dateringen av reisen signaliserer at vi har å gjøre med en form for dokumentarisme eller sakprosadiskurs.

Det dokumentariske preget gjenntas i hovedtekstens begynnelse når åpningslinjen lyder: «Til Det kongelige norske utenriksdepartement», etterfulgt av et kolon (Halberg, 2007: 7). Den saklige og avmålte tilegnelsen virker underlig eller malplassert når vi så kastes inn i fortellingen *in medias res* der vi møter «Halberg» løpende langs perrongen for å rekke flytoget på Oslo S. Betegnelsen innberetning, er i så måte misvisende, ettersom hovedteksten hverken er spesielt saklig, informerende eller kortfattet. Resten av romanteksten er heller ikke karakterisert ved litterære grep eller et språk som signaliserer at dette skal være en rapport.

Der ordet «innberetning» og åpningslinjens saklighet gir boken en distansert henvendelsesform, viser den selvbiografiske referansen i undertittelen til en mer personlig eller intim diskurs. Undertittelen varsler at det er «forfatterjeg-et» som er kjernen i *All verdens ulykker*. Den selvbiografiske referansen fastsetter at dette er et selvpresenterende prosjekt i og med at Halberg annonserer seg selv som bokens hovedmotiv. Dette skaper en forventning hos leseren om at teksten skal forholde seg til virkeligheten på en direkte måte, men i motsetning til ordet «innberetning» skaper forfatternavnet en antakelse om en mer fortrolig form som skal gi innblikk i noe privat eller avslørende.

⁸⁸ Uavhengig av om vi som lesere møter romanteksten først, for deretter å bli gjort kjent med pressekonferansen, eller om vi introduseres for romanen gjennom pressens omtale av den spesielle lanseringen i Utenriksdepartementets for så å lese romanteksten, vil dette virke inn på hvordan vi forstår *All verdens ulykker* som performativ.

⁸⁹ Sitatene er hentet fra ingressene eller overskriftene til anmeldelser fra henholdsvis Hoem (2007), Stemland (2007) og Bergens Tidende (2007).

Selv om *All verdens ulykker* ikke er direkte definert som en roman, hverken på omslaget eller tittelsiden, finner vi likevel en indirekte henvisning til sjangerbegrepet i undertittelen. «Romania» kan, som et ordspill eller et språklig bilde, tolkes som et utsagn om tekstens sjangerproblematikk. Slik kan fortellingen forstås som forfatterens utforskende reise til romanen eller romanens land. Paratekstens implisitte innskrivning av romanbetegnelsen, sammenstillingen med sjangerbegrepet innberetning og forfatternavnet antyder på denne måten en form for dobbelthet i teksten, ettersom det allerede på omslaget blir inngått flere sjangerkontrakter med leseren. For meg er ikke de ulike kontraktsinngåelsene i *All verdens ulykker* et tegn på kontrafaktiske sjangerbegrep, men mer et eksempel på hvordan teksten allerede i tittelen iscenesetter både romanen og forfatteren gjennom en kontinuerlig frembringelse og iscenesettelse av ulike rammer for Halbergs prosjekt.

I innledningskapitlet så vi at Culler argumenterer for å bruke det dynamiske begrepet «framing» fremfor den mer statiske termen «kontekst». Bal betoner «framing» som en form for performance når hun skriver at «framing adds baggage to the staged image because it is performed. Framing, in fact, is a form of performance. To perform [...] straddles the imaginary divide between private and public, and between individual and collective realms of being and living» (Bal, 2002: 173). Bal påpeker hvordan «framing» som performativ handling overskrider grensen for hva vi anser som henholdsvis offentlig og privat, og individuelt og kollektivt.

Liminaliteten i Halbergs prosjekt er «framing» i mer enn én forstand. Pressekonferansen, resepsjonens omtale av lanseringen og romanen, samt romantekstens sjangerspill, viser at prosjektet karakteriseres av en kontinuerlig forhandling av romanens grenser. Dette peker slik sett mot iscenesettelsen av «selvet» som relasjonell og foranderlig. Vi ser dessuten at det ikke bare er det ekstratekstuelle som skaper rammer for romanen, men at romanen også virker tilbake på det som skjer utenfor teksten. De utgjør begge deler av et felles sosialt rom som prosjektets performativitet skaper. Den offentlige performansen i Utenriksdepartementet og boktittelens billedlige og dynamiske spill med sjangre gjør at Halbergs prosjekt gir meg assosiasjoner til teater. At romanen på denne måten blir en del av en større performance, skal jeg komme tilbake til. Først skal vi se at selve romanteksten spiller på teateret ettersom den består av mindre innrammede iscenesettelser, som skaper en bestemt tone og henvendelsesform i Halbergs prosjekt.

Den komiske effekt: Den overfladiske identitet som repetisjon av perlokusjonære handlinger

Bokens hovedtittel signaliserer romanens episodiske preg. Går vi til selve teksten, består *All verdens ulykker* av flere enkeltstående tablåer eller «akter» som bindes sammen av «Halberg» som karakter og lanseringsturen som motiv. De fleste kapitellitlene er knyttet til steder som Halberg besøker under Romaniareisen. Her er det både snakk om geografiske stedsnavn som «București» og andre avgrensede rom eller steder. «Realitatea» er eksempelvis tittelen på et kapittel der «Halberg» gjester et tv-program med samme navn. Mitt forslag er å lese romanens episoder som ulike scener der «Halberg» oppfører og skaper sitt «jeg». Disse scenene gir bestemte konnotasjoner som vi leser Halbergs prosjekt i lys av.

Når vi i begynnelsen av romanen møter «Halberg», er han som nevnt en forfatter i skrivekrise. Under en refleksjon over hvorvidt han er i ferd med å miste grepet som forfatter, konkluderer «Halberg» med at problemet ligger i realismen som litterær sjanger (Halberg, 2007: 22). Som vi så i kapittel 1, er den litterære selvframstillingens krisematikk ofte en utforskning av identitetsproblematikk. I *All verdens ulykker* skrives dette frem på overfladisk vis gjennom overdrivelser og stadige gjentakelser av klisjeer og bestemte forestillinger. Slik sett har Halbergs prosjekt flere likheter med nevnte forfattere som Sjölin, Loe og Behn som alle har en ironisk tone i sine selvframstillingsprosjekt. Et eksempel på dette hos Halberg er den forslitte koblingen mellom reisen og det «å finne seg selv». I *All verdens ulykker* er reisemetaforen innholdsløs og tom, ikke bare fordi det er et velkjent motiv fra litteraturen, men fordi reisen til stadighet gjentas som av avgjørende betydning for både «Halberg» og hans forfatterskap, uten at det reflekteres over hvordan eller på hvilken måte. Isteden gir teksten detaljerte skildringer av reisens banale sider. Som når «Halberg» mister baggasjen sin, når han er for sent ute til flyet, eller når resepsjonisten på hotellet ikke finner igjen navnet hans i bestillingssystemet. Kontrasten mellom de store forventningene til reisen og de sjablongaktige beskrivelsene av reisens små og store «ulykker» kan leses i forlengelse av «Halberg»s forfatterkrise. De mange repetisjonene av banaliteter og overfladisk innhold uten dybde blir et bilde på at forfatteren «Halberg» står i stampe, uten mulighet til å fullføre, endre eller videreutvikle egen skriving. Ser vi denne krisen i sammenheng med skildringen av «forfatterens» problemer med å kommunisere med andre, legger vi merke til at dette er et gjennomgående motiv i *All verdens ulykker*.

Mange av de absurde situasjonene «Halberg» kommer opp i, skyldes språklige utfordringer eller kommunikasjonsproblemer. Vi skal se et eksempel på hvordan teksten ikke

bare benytter klisjeer for å vise dette, men også bestemte stereotypier og fordommer. Etter den første natten i Romania går «Halberg» ned i hotellets frokostsal:

Frokostsalen var stille. Ved døren sto en uniformert kelner med hevet underarm og en hvit tøyserviett lagt over ermet. Etter at jeg tok det tomme juiceglasset, reiste meg og gikk mot juicemaskinen, gjorde kelneren det samme. Med en nett håndbevegelse løsnet han hendelen som jeg skulle presse glasset mitt mot. Han slapp hendelen i jakkelomma og gikk tilbake til plassen sin. Jeg satte meg ned igjen. For over ti minutter siden hadde jeg spurt den andre kelneren om å få varm og ikke kald kaffe. Han tok koppen min og kaffekannen, gikk verdig ut av frokostsalen, og ble borte for godt. Jeg kikket på papirlappen som var blitt stukket under døren min i løpet av natten eller morgenen. På den sto det noe med liten, fotokopiert skrift som var umulig å tyde, tre korte setninger var blitt kludret med penn, like uforståelig (Halberg, 2007: 16).

Absurditeten i denne scenen er slående. Det samme er gjenkjennelsen av vestlige fordommer mot Øst-Europa. Romania som et østblokkland der alt er tungvint og uforståelig, lyder som et ekko gjennom hele passasjen. Tekstutdraget gjengir ingen form for verbal dialog, men skildrer hvordan «Halberg» forsøker å kommunisere med kelnerne uten å få respons eller uten å få ønsket respons. Kelnerne fremstår som utpregede «typer», og teksten maler frem scenen i frokostsalen som en sketsj om østeuropas tomme staffasje og motvillige service. Lappen som er blitt stukket inn under «Halberg»s dør, illustrerer også brutt eller mangelfull kommunikasjon, ettersom den er uforståelig for «Halberg».

Som en enkeltstående scene er denne passasjen selvsagt komisk når «Halberg»s forsøk på å kommunisere med andre blir sabotert eller mislykkes. Den komiske effekten forsterkes dessuten av at dette bare er ett opptrinn av mange lignende scener i *All verdens ulykker*. Scenen viser hvordan «Halberg» i store deler av romanen ikke er på samme bølgelengde som resten av verden, der det er en form for friksjon mellom «Halberg» og omgivelsene. I passasjen over er det omverdenen det er noe galt med, men denne uoverenstemmelen skildres i andre deler av teksten som urimelig eller absurd oppførsel fra «Halberg» sin side. Den komiske effekten skapes av at vi som lesere kjenner igjen de kulturelle fordommene fordi dette allerede er kulturelt repeterte koder. Repetisjonshandlingen i *All verdens ulykker* er med andre ord gjentakelser av velkjente klisjeer, forestillinger og stereotypier.

Romanens performative oppførelse av identitet som overflate er en del av dens fortellerpraksis. Dette er en selvframstillingspraksis som ytres i tråd med det Austin benevner som perlokusjonære språkhandlinger:

Saying something will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience, or of the speaker, or of other persons: and it may be done with the design, intention, or purpose of producing them [...]. We shall call the performance of an act of this kind the performance of a 'perlocutionary' act (Austin, 2009: 101).

Uten å gå inn i en diskusjon om forfatterens intensjon må vi kunne konkludere med at tekstens svært mange repetisjoner av det overfladiske, fordomsfulle og stereotypiske skaper komiske effekter. I forlengelse av Derrida og Butler kan vi dessuten argumentere for at årsaken til denne effekten er å finne i språkets teatral betingelser som gjør at vi også knytter «Halberg»s identitet til det komiske: De språklige og motivmessige repetisjonene i *All verdens ulykker* blir performative uttrykk som forsterker stereotyper. De er en del av handlinger som frembringer og produserer «Halberg»s «jeg», og de *virker* fordi språket er oppbygd av en kodet struktur som er siterbar (Derrida, 1988: 18). «Halberg»s «jeg» skriver seg derfor inn som en viss type eller karakter i en allerede eksisterende praksis. Slik er Halbergs selvframstilling en repetisjonshandling, der hans performative «selv» skapes gjennom bestemte konnotasjoner og en pågående presentasjon av identitet som overflate.

Med Austin kan vi betrakte teksten som en performativ talehandling i den forstand at den består av litterære grep og bilder som er skrevet, og dermed uttalt bevisst, med tanke på bestemte effekter. Som analysen av scenen i frokostsalen viser, finner vi flere virkemiddel som viser hvilke grep forfatteren gjør for å skape komikk og frembringe latter. Med Butler og Derrida kan vi argumentere for at effekten også skapes på bakgrunn av at den gjentar og aktualiserer tidligere bestemte konvensjoner, som igjen skaper utenomspråklige effekter (Hantelmann, 2010: 55). At denne framstillingen anskueliggjør tekstens forhandling mellom identitetens overflate og dybde, skal jeg komme tilbake til. Først skal vi se at komikken i Halbergs prosjekt kan settes i sammenheng med begrepet «teatralitet».

Selvframstillingens teatralitet

Teatralsk og iscenesatt var ordene jeg brukte innledningsvis til å beskrive lanseringen i Det norske utenriksdepartementet. Forholdet mellom iscenesettelse og performance har jeg allerede gjort rede for, og i kapittel to skriver jeg at vi vanligvis skiller mellom teater og performance. I dette kapitlet har jeg imidlertid skrevet at både pressekonferansen og romanens struktur og formspråk kan gi assosiasjoner til teater. Årsaken er ikke at jeg vil undersøke Halbergs prosjekt som klassisk teater eller føye selviscenesettelsen inn i et altomfattende begrep om «Theatrum Mundi», det vil si verden som scene i metaforisk forstand. Det jeg ønsker å dvele et øyeblikk ved, er hvorvidt teater og performance, til tross for at vi skiller mellom de to

størrelsene, deler karakteristikken «teatralitet». Og, hvis så er tilfellet, hva er forskjellen på teatralitet og performativitet? Som teaterviter Torunn Kjølnør påpeker, brukes begrepene teatralitet og performativitet (og lignende begrep som teatralisk, det teatrale, performance og det performative) i mange sammenhenger, og til dels om hverandre, uten at det tydeliggjøres hva det refereres til eller på hvilken måte begrepene brukes (Kjølnør, 2007: 7).

Jeg skal ikke gjennomgå teatralitetsbegrepets historiske utvikling, men vi skal se på noen karakteristikk for hva som kjenner teatralitet.⁹⁰ Det første vi kan slå fast, er at teatralitet, i motsetning til performativitet, språklig sett har en tydelig binding til teateret. Sagt på en annen måte er teateret teatralitetens primære referanse. Teater- og performanceteoretikerne Tracey C. Davis og Thomas Postlewait skriver at teatralitet, eller det teatrale, tradisjonelt sett har vært definert som en kontrast til det naturlige eller realistiske:

In philosophical terms, [the opposition between natural and theatrical] illustrates the dichotomy between appearance and reality. Thus a series of related antinomies are in operation here: real versus false, genuine versus fake, intrinsic versus extrinsic, original versus imitative, true versus counterfeit, honest versus dishonest, sincere versus devious, accurate versus distorted, revealed versus disguised, face versus mask, serious versus playful, and essential versus artificial. All things theatrical are on the negative end of the polarity (Davis og Postlewait, 2003: 17).

Det som her beskrives som negative karakteristikk av teatraliteten, har gitt grobunn for at vi i dagligtalen gjerne beskriver «det teatraliske» som noe konstruert, tilgjort, forstørret, utbrodert eller noe med for mye form og for lite innhold.

Jalving, som jeg kort viste til i de innledende kapitlene, hevder at forestillingen om det teatraliske som noe kunstig eller inautentisk, som en kontrast til det ekte og autentiske, er et utbredt og seiglivet argument hva angår den selvframstillende praksis:

Dette argument plæderer for forestillingen om, at liv og teater – at være og ‘performe’ – er to gensidigt udelukkende og høyst forskjellige former for væren. Enten er man, eller også performer man, er dikotomiens indre logik, som også kendes fra dagligdagse forventninger om, at man er ‘sig selv’, det vil sige sin essens. Hvilket er det modsatte af at ‘skabe sig’, at spille en rolle, at foregive at være noget andet end det, man er. Jeg kunne slet ikke kende ham, siger vi, når virkeligheden divergerer fra vores forventninger, når selvet ikke er selv-identisk (Jalving, 2011: 169).

De motstridende polene som beskrives her, kan brukes til å skille mellom den rollen Halberg spiller på pressekonferansen og i romanen, som en kontrast til en mer ekte, autentisk og virkelig Halberg bakenfor det hele. Eller vi kan alternativt anta at den Halberg som møtte opp i Utenriksdepartementet, er en umediert utgave av forfatteren og et motstykke til den teatraliske

⁹⁰ For en historisk gjennomgang av teatralitetsbegrepet, se Davis og Postlewait (2003: 2ff).

«Halberg» som vi møter i romanen. Jeg mener imidlertid, i likhet med Jalving, at det hverken er mulig eller hensiktsmessig å operere med disse motpolene som adskilte posisjoner, heller ikke i møte med litterær selvfremstilling. Som Jalving poengterer, vil dette føre til en kunstig antakelse om at det å være seg selv fullt og helt, tilhører virkelighetens domene, mens det å spille eller opptre henvises til kunsten og fiksjonen. Et ontologisk fundert spørsmål om essens/ikke-essens vil med andre ord ikke føre oss nærmere en forståelse av selvfremstillingens handlingskarakter. Isteden ligger kanskje nøkkelen i at vi lar «det teatraliske» ligge et øyeblikk og heller konsentrerer oss om «teatralitet» som en mer fagspesifikk og nøytral term?

I en nyansert definisjon av teatralitet kan vi si at «det teatraliske» er et relasjonelt fenomen som handler om hvordan teateret henvender seg til betrakteren. Denne henvendelsen er et av de viktigste kjennetegnene på hva teater dypest sett er, og det som gjør at vi oppfatter noe som teater (Gran, 2004: 12). Selv om dette kan synes å ligne performativitet, er det en forskjell på de to begrepene. Kunst- og kulturviter Anne Ring Petersen viser på hvilken måte:

[B]oth terms refer to performance as a process, but today the concept of theatricality seems to be more closely linked to the fine arts, with their self-reflexive emphasis on the staged and constructed nature of the work and the work's highly conscious approach to an audience, than the broader sociological and anthropological concept of performativity (Petersen, 2005: 213).

Teatralitet er, som vi ser, oftere knyttet til de, tradisjonelt sett, «skjønne kunster» og synes å være definert som den mer ekspressive, bevisste og iøynefallende delen av en sceneoppføring. Her blir teatralitet forskjellig fra performativitet, der sistnevnte viser til forutgående eller allerede innskrevne aspekt som overskrider det semantiske innholdet i kunstuttrykket. Teatraliteten vil åpne opp for et rom som adskiller seg fra hverdagens, der elementene vil bety noe annet enn de ville ha gjort i en dagligdags sammenheng (Gade, 2009: 105). Konklusjonen ser i første omgang ut til å være at både teatralitet og performativitet er element i en performance, men at de har ulike funksjoner.

Teaterviter Josette Féral er også blant de som argumenterer for at teatralitet og performativitet er komponenter i en performance:

Performativity is indeed inscribed within theatricality, and is an important component of it. In fact any performance, whether theater, dance, circus, ritual, opera or any other living art calls upon these elements. Performativity is at the heart of what makes any performance unique each time it is performed; theatricality what makes it recognizable and meaningful within a certain set of references and codes. Each art form, each artist, even each aesthetics proceeds from a combination of both performativity and theatricality that is different in every instance but necessarily calls upon both elements (Féral, 2002: 5).

Sitatet er hentet fra innledningen til et temanummer om teatralitet i tidsskriftet *SubStance*. Féral argumenterer for at hverken performativitet eller teatralitet kan forekomme i «ren» form. Dette poenget er viktig, men Féral's hovedpoeng er jeg ikke enig i, ettersom hun konkluderer med at «any performance remains necessarily inscribed in theatricality» (Féral, 2002: 5). Féral's siktemål er å innskrive performativitet under et større paraplybegrep om teatralitet, og hun ser performativitet som en del av teatraliteten for å forstå «the phenomenon of representation» (Féral, 2002: 5).⁹¹ For meg er det teatrale snarere et ekspressivt og utadvendt trekk ved den selvbiografiske talehandlingens performativitet som presentasjon, ikke representasjon. Det teatrale i *All verdens ulykker* vil slik sett være en del av romanens aktive «framing» av «selvet», det vil si hvordan det rammes inn og skapes gjennom performative handlinger. Romantekstens selvbiografiske utgangspunkt, dens sjangerspill samt humoristiske scener og dveling ved identitet som overflate er eksempel på hvordan Halbergs «selv» blir presentert i ulike settinger fremfor å utdype en form for essens eller innebære en helhetlig representasjon. I så måte skiller min forståelse av begrepet lag med Féral's. Årsaken ligger i at Halbergs prosjekt ser ut til å gå i dialog med en snevrere forståelse av teatralitet enn det Féral legger til grunn.

Hvis vi ser strengt sjangerkategorisk på det, kan ikke Halbergs prosjekt defineres som tilrettelagt teater eller ren scenisk opptreden. Det fysiske og sosiale rommet som prosjektet skaper, korresponderer bedre med performance og performativitet. Disse begrepene bærer ikke med seg de samme medvirkende konnotasjoner av kunstighet eller det sceniske som teatralitet har. Performativitetsteorien kan dermed synes mer egnet i møte med litterær selfremstilling som en åpen prosess som kombinerer romanen med iscenesettelser på tilsynelatende ikke-teatrale steder i det offentlige rom. Når jeg likevel vil ta i bruk teatralitetsbegrepet, er det fordi Halbergs prosjekt nettopp spiller på den mer dagligdagse eller allmenne oppfattelse av det teatrale som *teatralsk*. Den dresskleddede og ydmyke utgaven av Halberg som vi innledningsvis møtte i Utenriksdepartementets lokaler, fremstår nemlig som en stor kontrast til den mer uvørne utgaven av forfatteren som skildres i romanen, der begge utgavene er utpreget teatralske på hver sin måte. Som vi skal se, kan dette teatralske aspektet ved «Halberg»s karakter forstås som et uttrykk for selfremstillingens performative potensial. Eller mer presist: *All verdens ulykkers* performativitet består til dels i å være teatralsk.

⁹¹ Féral's argumentasjon viser her en endring i hennes eget syn på teatralitetsbegrepet – et begrep som hun har arbeidet med over flere år. I hennes tidlige arbeider argumenterer hun for at teatralitet og performativitet må ses som motsetninger. Se eksempelvis Féral (1982).

«Halberg»s teatraliske «jeg»

I de fleste scenene som *All verdens ulykker* er bygd opp av, møter «Halberg» ulike mennesker i forskjellige settinger i forbindelse med lanseringen av *Potopul*. Det er gjennom disse møtene vi blir kjent med «Halberg». Scenene skildrer hvordan han tenker og reflekterer over seg selv og andre, og hvordan han handler og reagerer i ulike situasjoner. Fra begynnelsen av teksten blir det tydelig at «Halberg» til stadighet sammenligner seg selv med dem han møter. I det første møtet mellom «Halberg» og hans rumenske forlegger, Mircea Konstantinescu, blir den gjengitte dialogen mellom de to raskt avbrutt av «Halberg»s indre monolog:

Idet Mircea Konstantinescu reiste seg, la jeg merke til hvor propert kledd han var. Den svarte Levis-buksa så ikke ut til å ha blitt vasket en eneste gang. Skjorten, som var demonstrativt ujalte, måtte ha kostet flekk. Det perlemorsfargete håret hans var diskret rufset til. Sammenlignet med den rumenske forleggeren min så jeg ut som en bom. De svarte dongeribuksene mine, kjøpt på Dressmann, var blitt flekkete. Glidelåsen hadde revnet. Den oransjegule skjorten hang utenpå buksa, for å skjule at jeg ikke lenger hadde en så flat og stram mage. Håret mitt sto til alle kanter [...] Her var det bare én ting å gjøre. Jeg måtte kjøpe nye klær (Halberg, 2007: 24f).

Scenen viser hvordan «Halberg» dveler ved det ytre når han sammenligner eget utseende med forleggerens. Hovedpersonens lite presentable påkledning er et motiv som gjentas flere steder i teksten, og dette skaper mange bisarre situasjoner. I etterkant av denne scenen blir det klart at han ikke har råd til å kjøpe seg nye klær, og at han av den grunn blir tvunget til å håndvaske klærne sine i vasken på hotellrommet og reparere sin egen bukse for hånd. Dette er noen eksempler på hvordan «Halberg» skrives frem som en uvøren og sjuskete karakter. Ironien i at han i utgangspunktet er på en lanseringstur for å presentere og representere seg selv og eget forfatterskap, blir dermed slående. Klærne understreker inntrykket av «Halberg» som en «klovn» i de mange absurde situasjonene han havner i. Der vi tidligere har sett eksempler på at det er (den rumenske) omverdenen som fremstilles som absurd, har romanen også en rekke eksempler som spiller på at det er en tydelig kontrast mellom «normal» oppførsel, og hvordan «Halberg» handler.

I kapitlet «I diplomatiets hender» skal «Halberg» spise middag med den norske ambassadøren i Romania. Under middagen, mens «Halberg» reflekterer over et spørsmål om sitt eget forfatterskap, avbrytes dialogen av følgende:

Jeg [Halberg] hadde strukket meg over bordet og tatt fra den norske ambassadøren i Romania både kniv, gaffel, brødkurv, smør og vinglass. Hvordan dette hadde gått til husket jeg ikke, men nå satt jeg med to brødkurver, to gaffer, to kniver og to tomme glass foran meg. Jeg hadde fortært alt. [...] Jeg møtte ambassadørens undrende blikk, slo ut med armene og rakte ham bestikk, to tomme glass og to tomme brødkurver. Ambassadøren humret det vekk. Der satt jeg. Forbannet på meg selv for å ha gitt den tidligere NATO-mannen, kanskje en krigshisser, anledning til å være overbærende. At folk går ut mot meg med åpent sinn, er greit, men overbærenhet er ikke greit (Halberg, 2007: 38f).

Scenen er typisk for «Halberg»s oppførsel i store deler av teksten. Det interessante her er at vi som lesere blir hindret i å få utdypet den intellektuelle refleksjonen rundt «Halberg»s forfatterskap når teksten isteden dveler ved «Halberg»s besynderlige væremåte under middagen. Det absurde forsterkes ytterligere ved at «Halberg» ikke ser ut til å være nevneverdig beklemmet over hva han har gjort. Det som derimot irriterer han, er at han har gitt ambassadøren en sjanse til å være overbærende. «Halberg» benevner ambassadøren som «NATO-mann» og setter likhetstegn mellom det å være «NATO-mann» og krigshisser. Med denne fordomsfulle karakteristikk av ambassadøren fremstiller «Halberg» seg, på parodisk vis, i opposisjon til samfunnets maktstrukturer. «Halberg»s opprør fremstår som pubertalt og overdrevet og kan forstås som et bilde på hovedpersonens spontanitet eller manglende evne til kontroll. Senere i romanen viser det seg at ambassadøren ikke er NATO-mann, men derimot fredsmegler fra OSSE (Halberg, 2007: 181). Ironien er typisk for mange scener i *All verdens ulykker*. Her er hverken personer eller situasjoner det de gir seg ut for å være, eller det «Halberg» tror eller hevder at de er. Vi skal se at «Halberg»s opprør mot det etablerte blir særdeles overdrevent ettersom den skyldes en nærmest overspilt følsomhet hos hovedpersonen.

«Halberg» fremstilles som en uhørt sensitiv person som ofte overreagerer på bagateller. Under middagen med ambassadøren dreier samtalen etter hvert inn på Ibsens *Et dukkehjem*, og igjen avbrytes den litterære diskusjonen av «Halberg»s handlinger:

‘Et dukkehjem,’ sa jeg [Halberg] og drakk mineralvann. ‘Jeg er enig med Hamsun, som kalte Ibsens stykker for dramatisert tremasse, og når det gjelder Et dukkehjem..., er det noe poeng i å juble over meninger de fleste er salig enige om at er rette og riktige? Hvis det skal være dramatikens oppgave å uttrykke det oppleste og vedtatte, kan dramatikere, regissører, skuespillere og publikum gå og henge seg. Det bør de forresten også gjøre, slik staa er i norske teatre.’ Ambassadøren tenkte en stund på det jeg hadde sagt. ‘Mener du virkelig det?’ sa han. Jeg sa at jeg gjorde det [...] Jeg kunne endelig være fornøyd med å ha sagt noe som angikk noe som helst. [...] Ambassadøren fulgte opp med en skoggerlatter. ‘Godt sagt, Halberg. Slike salutter er det altfor sjelden vi får høre,’ sa han, lente seg over bordet, la hånden sin på min hånd og *klappet den*. Det var et trekk så uventet og snedig at det ikke kunne komme fra noen annen enn en militær strateg som hadde beveget seg høyt oppe i systemet. Med skamrødmen på kinnene så jeg at anden ble plassert foran meg, og bestemte meg for ikke å overse ydmykelsen. Jeg dro stolen bakover, men for raskt, for da jeg rettet meg opp hørtes en spjærende lyd. Det var glidelåsen i buksa som revnet (Halberg, 2007: 40f).

Passasjen illustrerer hvordan «Halberg»s opprør mot det etablerte fremstår som ubegrunnet eller overdrevet, og hvordan det faller sammen på grunn av hans impulsive oppførsel. I den første delen av sitatet ser vi at det ikke er hvilken som helst forfatter «Halberg» går til angrep på, selv om kritikken i seg selv er velkjent. Etter Ibsen-kritikken og den voldsomme kraftsalven mot norske teatre uttaler «Halberg» at han for en gangs skyld er fornøyd med å ha fått sagt noe av betydning. Denne selvtilfredsheten forsvinner idet ambassadøren berømmet han for uttalelsen og reduserer eller ufarliggjør «Halberg»s kritikk. Autoritetens klappende hånd vekker ikke bare avsky hos «Halberg», den fører også til at han reagerer kroppslig. Det spontane forsøket på å protestere mot ambassadørens maktposisjon munner ut i ingenting ettersom det forsvinner i et komisk opptrinn i det «Halberg»s bukse revner. Eksempelet viser hvordan teksten sjelden dweler ved eller gir rom for refleksjon når det komiske eller absurde hele tiden tar over plassen til kritikk eller dypere tanker. Vi skal se på et par utdrag til som illustrerer dette.

Tidlig i boken konstaterer «Halberg» at han ikke er «redd for å ryke utpå» i løpet av lanseringsturen (Halberg, 2007: 16). Dette er et frempek mot flere episoder der «Halberg» på alle måter «ryker utpå». Samme morgen som *Potopul* skal lanseres, våkner «Halberg» bakfull, med en rift over det ene øyet, øm og hoven i bakhodet og med et sår i lysken. Under selve lanseringen skildres det så hvordan svetten «silte over pannen og nedetter ryggen [...] Jeg fikk en brekning, og merket at det lille jeg hadde spist samme morgen kom opp [...] og gjennom tårene så jeg at ambassadøren takket Univers, NORLA, UD og Kolon Forlag» (Halberg, 2007: 63ff). I kapitlet «DADA ØST» havner en beruset «Halberg» i det som benevnes som en klassisk forfattersituasjon – en slåsskamp (Halberg, 2007: 194).⁹² Både lanseringsscenen og slåsskampen er to scener, blant flere, der det kroppslige og handlingsaktive aksentueres. I slåsskampen er det for eksempel måten neven «sank inn over nesepartiet», hvordan motstanderen «brøler og drypper av blod», mens «Halberg» «hopper rundt», som maler frem et bilde av situasjonen (Halberg, 2007: 195). Det er i det hele tatt mange passasjer som beskriver kjønnsdrift, oppkast, rus, diaré, blod, svette og tårer på en svært direkte måte. *All verdens ulykker* er en fortelling som dweler ved det kroppslige, groteske og ekspressive.

Oppsummert kan vi si at «Halberg»s karakter skrives frem som et teatralisk «jeg» som kan leses som en outrert og parodisk oppføring av den mannlige forfattermyten: Den lidende

⁹² Den klassiske forfattersituasjonen forsterkes av kapittelittelen, «DADA ØST», som spiller på «dadaismen», en kunstretning som oppstår i Sveits i 1916. Dadaismen har blant annet sine røtter i den rumenske kunstscenen i București før første verdenskrig. Dadaistene vektla det lovløse, det irrasjonelle, brudd på estetiske konvensjoner og var kjent for provoserende arrangement som hadde som hensikt å sjokkere publikum og offentlige myndigheter. Litteraturviter Peter Bürger regner dadaistene som den mest radikale bevegelsen innen den europeiske avantgarden. Se Bürger (1998: 38ff).

og kritisk tenkende kunstner, en fattig og alkoholisert bohem som vranger sitt indre ut i en katarsislignende handling, i stadig opposisjon mot samfunnets maktstrukturer og med et avantgardistisk blikk på kunst og litteratur. I kombinasjon med de kroppslige og groteske aspektene, de absurde situasjonene «Halberg» skaper eller havner i, samt det faktum at personer og situasjoner ofte er noe annet enn det de ser ut til å være ved første øyekast, gjør det at *All verdens ulykker* kan karakteriseres som en karnevalistisk iscenesettelse som omkaster det høye og det lave.

«Teatrul ACT» og karnevalisme

Mikhail M. Bakhtins velkjente karnevalismebegrep utvikles på bakgrunn av hans forskning på François Rabelais og Fjodor Dostojevskij.⁹³ Begrepet har sin opprinnelse i middelalderens karneval eller «dårens fest». Disse var karakterisert av drøy eller vulgær humor, grotesk realisme og ukonvensjonell omgang i det sosiale fellesskapet, og de var en midlertidig frigjøring fra etablerte hierarkier. Karnevalet innebar en uærbødig utfordring av autoriteter og var folkelig organisert uten innflytelse fra de dominerende sekulære eller geistlige autoriteter. Samtidig ble karnevalet gjennomført på såkalte hellige dager og var på den måten en lisensiert unntakstilstand som aldri truet samfunnets «status quo». For Bakhtin er karnevalets sosiale funksjon et særlig kjennetegn på dets natur. Overført til litteratur bruker Bakhtin betegnelsen karnevalisme som en litterær modus som omvelter den etablerte orden ved hjelp av humor og kaos (Bakhtin, 2003: 29ff). Latteren får dermed en subversiv funksjon i litteraturen.

Karnevalisme er et mye brukt begrep i litteraturteori, men er også ansett for å være et nøkkelbegrep i performativitetsteorien. Carlson påpeker eksempelvis at det er tydelige likheter mellom Bakhtins karnevalismebegrep og Turners liminalitetsbegrep (Carlson, 2004: 23).⁹⁴ Sammenstilt med Halbergs litterære selvframstilling ser karnevalismebegrepet ut til å kunne sette oss på sporet av den teatraliske talehandlingens subversive funksjon. Karnevalisme er, i likhet med litterær selvframstilling, et liminalt fenomen som både er seriøst og har sterke element av spill og lek. Det er også et terskelfenomen mellom kunst og liv ettersom det er en form for virkelighet som er formet etter et mønsterspill. Karnevalet er dessuten en midlertidig frigjøring fra den etablerte orden, som muliggjør en bestemt form for subversiv utveksling: Det skiller ikke mellom skuespiller og publikum og er ikke et fenomen som ses av folk, men isteden

⁹³ I *Problemy poetiki Dostojevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]* (1929) og *Tvortsjestvo Fransua Rable [Rabelais and His World]* (1965). Se Bakhtin (2003).

⁹⁴ Der liminalitetsbegrepet er et mer overgripende begrep som omfatter flere ulike sider ved litterær selvframstilling generelt, er karnevalismebegrepet en terskelterm som uttrykker det spesifikke ved Halbergs liminalitet og performativitet.

noe man deltar i (Pickering, 2010: 82f). Nettopp disse karakteristikkenne finner vi igjen i *All verdens ulykker*.

Som vi har sett, reagerer og handler «Halberg» på en ekspressiv måte, og det er ofte kroppslige uttrykk og det outrerte som blir vektlagt i skildringene. Vi skal se på en nøkkelscene som kan kaste lys over «Halberg»s litterære selvframstilling. I kapitlet «Teatrul ACT» møter «Halberg» og hans rumenske forlegger skuespilleren Marcel Iures til middag for å diskutere en eventuell sceneoppsetning av *Potopul*. Teateret, med navn «Teatrul ACT» er et «black box»-teater som viser og oppfører avangardistisk rumensk friteater. Kapitteltittelen viser i så måte til denne spesifikke institusjonen, men blir også et språklig bilde på en scene som skildrer en av «Halberg»s mest teatraliske «acts».

Under en omvisning på «Teatrul ACT» foreslår Iures at de i «kulturutvekslingens navn» skal opptre med noe fra den enkeltes kulturkrets, og det blir etter hvert «Halberg»s tur. «Halberg»s iscenesettelse av «det norske» er uventet når han griper til den tradisjonelle samiske musikkjangeren joiken.⁹⁵ Joiken identifiseres først og fremst med, og har sin funksjon som, en kontrast til Norge eller «det norske». Dette fremhever også «Halberg» eksplisitt i sin presentasjon av samene som «annerledes enn andre nordmenn» (Halberg, 2007: 55). «Halberg» utdyper ikke sitt eget forhold til det samiske overfor publikummet i romanen, men gjennom indre monolog får romanleseren vite at han har «bodd tre år i Harstad, og i 1974 hadde jeg fått samelue, skaller og en samekniv som var så stor at jeg var redd for den» (Halberg, 2007: 55). «Det samiske» fremstår her som rekvisitter «Halberg» tar i bruk for å ikle seg en kulturell identitet. For leseren fremstår hans bidrag til kulturutvekslingen som inautentisk og falsk, og dermed som et gjenkjennbart bilde på den maskerte identiteten forstått som det å ikke være seg selv. Det inautentiske forsterkes under skildringen av selve fremføringen.

«Halberg» tegner opp et klisjefullt og eksotisk bilde av norske vintervidder i måneskinn, som er som tatt ut av en reklame for norsk reiseliv:

⁹⁵ Som kjent er joiken er en av de eldste og mest særegne folkemusikkjangerne i Europa, og den er en viktig del av samenes arv og kultur. Joiken karakteriseres av lydmalende og kroppslig vokal, repetisjon og variasjon bygd på bestemte formler og stemmebruksteknikker. I eldre tider var joiken en sentral del av sjamanens ritual i den førkristne samiske religionen. Med kristningen av samene og den påfølgende norske assimileringspolitikken ble joiken nedvurdert og til dels forbudt. Likevel ble tradisjonen vedlikeholdt, ettersom den var så sterkt rotfestet i den samiske kulturen. Joiken er et avansert konnotasjonsspråk, der budskapet ofte er spunnet inn i avledende fortellinger. I tider med undertrykkelse av samene kunne derfor joiken være en kommentar til kolonisering og kirkemakt, som oppfordret til motstand mot overmakten. Se Aksdal og Nyhus (1993: 384ff).

Jeg ba dem se for seg hvite nesten treløse vidder, og en reinsflokk som bølget lydløst over det hvite i en skinnende natt med en blendhvit måne som lyste fem måneder i strekk, uten at det ble dag. Og så begynte jeg å joike. Den midtre delen av tungen min løftet seg, og fra strupen min lød en jååå jååå-lyd, som sank og steg med sin klage, om ikke så dramatisk som den rumenske. Jeg joiket. Joiket og joiket. På Teatrul ACT for fire rumenere. Å joike ble min mørke redningsplanke. Og når jeg først hadde begynt, kunne jeg ikke slutte; ikke med det første. Jeg måtte joike og joike. Hvor lenge jeg sto vet jeg ikke, men jeg joiket. Jeg joiket til det ikke fantes mer joik tilbake. Da lot jeg det siste jååå tone ut og sank sammen. De fire rumenerne satt og lå på tribunen. Ingen av dem sa noe. Det kom ikke noe applaus. De rørte seg ikke. Marcel Iures gikk ned på Black Box-golvet og stoppet foran meg, uten å foretrekke en mine. Og han hadde øyne, det er sikkert, øyne som borret seg inn i en mann fra Sør-Gudbrandsdal. Iures løftet armene, omfavnet meg og sa: 'Min venn' (Halberg, 2007: 55f).

Denne oppføringen av det eksotiske Norge blir «a play within the play», eller på norsk: «spill i spillet».⁹⁶ Scenen har en metadramatisk effekt, ettersom «Halberg»s indre monolog, i kombinasjon med fremføringen av joiken, skaper en form for dobbelkommunikasjon gjennom scenens mange fordoblinger.

Den første fordoblingen er knyttet til scenens teaterrom. Oppføringen skjer på et teater, og «Halberg»s iscenesettelse finner med andre ord sted i et naturlig miljø for iscenesettelse. Slik sett vil jeg hevde at teatraliteten i «Halberg»s karakter poengteres ved at han her opptrer på et sted hvis funksjon er iscenesettelse. Samtidig er ikke dette en klassisk teaterinstitusjon, men et «black box»-teater som forbindes med eksperimentell og avantgardistisk teatervirksomhet. Ironisk nok er dette med på å forsterke tomheten i «Halberg»s fremføring ved å understreke hans overfladiske oppføring av identitet. Den komiske effekten frembringes av at vi som lesere allerede har tilgang til flere teaterrom: Både romanteksten som et helhetlig iscenesettende rom og pressekonferansen som performance vil være rammer som spiller inn på vår tolkning av «Halberg»s joik som komisk eller absurd, og ikke nyskapende eller «ekte». Flerdoblingen av teaterrommet er med på å gi en falsk autentisitet eller autoritet til «Halberg»s performance, som dermed blir fremhevet som teatralisk og iscenesatt.

Den andre fordoblingen er knyttet til scenens tilskuere. På den ene siden har vi de fire rumenerne som utgjør publikum i teksten. I tekstens teaterrom skildres det hvordan dette publikummet opplever «Halberg»s fremføring som inderlig og identitesskapende. I det ovenstående sitatet kommer det til uttrykk når Iures omfavner «Halberg» og kaller han «min venn» i etterkant av fremføringen. Med Austin kan vi si at det rumenske publikummet her fullbyrder «Halberg»s iscenesettelse som vellykket i betydningen av å ha fremført noe som blir

⁹⁶ Ettersom jeg leser Halbergs prosjekt i et performativitetsetetisk perspektiv og som iscenesettelse, er det naturlig å bruke betegnelsen «a play within a play», fremfor *mise-en-abyme* som også kunne vært brukt. Begge begrepene viser til selvreleksive aspekt ved en tekst eller et teaterstykke og er på den måten med på å vise hvordan en mindre del av teksten eller teaterstykket kan kaste lys over en større helhet.

oppfattet som en del av «Halberg»s ekte eller sanne identitet (som er målet med fremføringen på fortellingens nivå). På den andre siden har vi leseren av romanteksten, som både er publikum for «Halberg»s joik, og ser denne iscenesettelsens ironiske spill med publikum i tekstens teaterrom. Denne fordoblingen forsterker inntrykket av at det ikke bare er denne scenen, men også at resten av teksten og lanseringen i Utenriksdepartementet er en teatralisk iscenesettelse. Slik betones den empiriske leseren som vitne til og deltaker i iscenesettelsens dramatiske ironi.

Fordoblingen av teaterrom og tilskuere gjør at det komiske og overfladiske i denne scenen trer frem på ulike måter. Ironien blir tydelig når fortelleren «Halberg» innrømmer overfor leseren at hans samiske tilknytning er et spontant innfall, samtidig som teksten skildrer hvordan det rumenske publikummet tar det hele på alvor. Vi legger også merke til at passasjen refererer til «Halberg» som en mann fra Gudbrandsdalen. Gudbrandsdalen er et viktig symbol på og utgangspunkt for vektleggingen av den norske bondekulturen under den norske nasjonsbyggingen på 1800-tallet. Etersom leseren av romanteksten får tilgang til «Halberg»s tanker og bakgrunn, tydeliggjøres den samiske identiteten som misvisende. Uoverenstemmelsen bidrar til at joiken blir innholdsløs og tom, og ikke identitetsskapende ved å forankre «Halberg»s røtter eller arv slik joiken som sjanger og kulturell handling vanligvis gjør. Isteden konstruerer den «Halberg»s «jeg» som teatralisk og påtatt gjennom romanens skildring av hans ekspressive kroppsspråk og opptreden.

Vi legger også merke til at selve fremførelsen beskrives med en stadig repetisjon av ordet joike, det vil si gjennom en repetisjon av verbet, og ikke gjennom en skildring av joikens betydning. Gjentakelsen av hvordan «Halberg» «joiket og joiket» til «det ikke var noe joik igjen», forsterker, gjennom overdrivelsen, hvor tom denne iscenesettelsen er. «Halberg»s oppføring retter oppmerksomheten mot det lydige, kroppslige og ordløse. Det skildres hvordan «Halberg» løfter tungen, hvordan strupen skaper lyd, joikens stigende, senkende og monotone «jååå», og hvordan han til slutt synker sammen. Joikens virkning på sitt publikum i romanens teaterrom formidles som stillhet, fravær av applaus og kropper som ligger og sitter urørlige på tribunen. Det er her kroppsligheten i «Halberg»s joik, publikums fysiske reaksjon, og dermed hvordan iscenesettelsen *virker*, som fremheves. I likhet med det vi har sett tidligere, skildrer tekstens fortelling her teatraliske og ekspressive handlinger fremfor å dvele ved innhold med refleksjon og dybde.

Både fordoblingen av teaterrom og tilskuere er knyttet til selvframstillingens liminalitet. Den tredje fordoblingen har sammenheng med «Halberg» som liminal karakter. Den selvbiografiske referansen forsterker det selvrefleksive i denne scenen. På et plan kan vi si at

den metadramatiske effekten peker inn mot tekstens funksjon som fiksjon ved å vise oss fortellingens ulike nivå gjennom en upålitelig jeg-forteller. Samtidig vil innskrivningen av forfatternavnet her bidra til at vi samtidig blir oppmerksomme på hvordan scenen skaper forbindelseslinjer til Halbergs «jeg» i offentligheten generelt og hans opptreden på pressekonferansen i Utenriksdepartementet spesielt.

Selv om jeg karakteriserer tekstens iscenesettelse som overfladisk når «den tomme identiteten» blir gjort til romantekstens innhold, betyr det likevel ikke at den er uten funksjon eller kritisk potensial. Scenen viser hvordan litterær selvframstilling består av performative handlinger som leker med og skaper ulike identiteter. Iscenesettelsen er ikke en nøkkel til «Halberg»s essens, men viser hvordan «jeg-et» «performer» og blir «performet». I Halbergs tilfelle fremstår denne performativiteten som teatral på to måter. For det første i en nøytral betydning ettersom det er lesersubjektets persepsjon som gjenkjenner det teatrale på bakgrunn av scenens mange fordoblinger. For det andre gjennom at det som her gjenkjennes som det teatrale, er i betydningen teatralisk, det vil si som i overdrevet, tilgjort og form fremfor innhold. Det er her Bakhtins karnevalismebegrep kan synliggjøre at en slik teatralitet ikke nødvendigvis er uten kritisk funksjon.

Bakhtin sammenstiller det historiske karnevalet og det karnevalistiske som en modus i romansjangeren. Karnevalet og dets groteske formspråk skaper en «opp-ned»-verden der ideer og sannheter testes og utfordres. Karnevalets, eller det Bakhtin benevner som latterens funksjon, er i så måte gjenfødelse og fornyelse. Bakhtin hevder at den moderne roman er en maktkritisk sjanger, og dermed en arena der kulturell og politisk endring kan finne sted (Bakhtin, 2003: 49ff). Leser vi Halbergs prosjekt som en karnevalistisk iscenesettelse, gir det mulighet for å forstå den performative oppførelsen av «selvet» som en potensiell subversiv kritikk. Der «Halberg»s forsøk på opprør, for eksempel under middagen med ambassadøren, gjentatte ganger slår feil, makter like fullt selve romanen i kraft av sin teatraliske teatralitet å realisere Halbergs prosjekt som subversivt.

Halbergs signatur som performativ og liminal handling

I det ovenstående delkapitlet har jeg vektlagt romanens metadramatiske sider. *All verdens ulykker* er også en roman som er rik på det vi vanligvis forstår som metafiktive element. Flere steder bryter fortelleren direkte inn og henvender seg til leseren. I en passasje på side 131 kan vi eksempelvis lese: «Ordet signere kommer som leseren kanskje vet fra det latinske signare, som betyr å sette merke på». Ved å understreke teksten som fiksjon vil metafiktive element avsløre den fiksjonelle illusjonen og aksentuere romanen som artefakt. Det metafiktive er til

stede i *All verdens ulykker* når fortelleren diskuterer sjangerproblematikk, kommenterer skriveprosessen eller tematiserer teksten som konstruksjon. Kursivering av ordene «å sette merke på» demonstrerer et annet aspekt ved de metafiktive elementene: De fremhever og knytter «Halberg», som forteller og hovedperson, til den empiriske forfatteren Halberg og en ekstratekstuell virkelighet. Halbergs prosjekt understreker slik forbindelsen til et fysisk og sosialt rom utenfor romanteksten.

Koblingen til den empiriske forfatteren er nærværende gjennom hele romanen. Enkelte ganger knytter «Halberg» minner fra barndom og oppvekst til opplevelsene i Romania på tekstens nåtidsplan (Halberg, 2007: 42f). Andre ganger betoner «Halberg» at han deler den samme bakgrunnen som den empiriske forfatteren Halberg gjennom romanens intratekstuelle forbindelser. Hovedpersonen i *All verdens ulykker* er ikke bare et skrivende subjekt; han har skrevet de samme bøkene som den empiriske forfatteren Halberg. Intratekstualitetsgrepet, sammen med de korte innstikkene fra barndommen, er en del av romanens fremstilling av «Halberg» som en liminal figur i tekst og ekstratekstuell virkelighet. La oss se på en scene som illustrerer dette.

Fra pressekonferansen i Utenriksdepartementets lokaler husker vi at Halberg uttaler at romanen er ment som hevn for kravet om rapport for det beskjedne reisestipendiet han fikk til Romania-reisen. I romanens skildring av dette blir brevet som krever full rapport, en løsning på romanfiguren «Halberg»s skrivekrise:

Jeg skulle til å legge vekk skrivet, da jeg kjente en iling i bakhodet, som for opp og utover. Det var en tanke. Dette skrivet, tenkte jeg, kan bli løsningen på problemene dine som forfatter. For hva er en innberetning? Den kan stort sett handle om hva som helst, men bør inneholde beskrivelsen av og refleksjoner over utført oppdrag. Jo da. En innberetning er en direkte henvendelse til en ansiktsløs mottaker, et upersonlig jeg, som i dette tilfellet representerer Det kongelige norske utenriksdepartementet. Jeg reiste meg fra benken og så rundt meg i gaten, hvor livet gikk sin vante gang. Men dette var jo den friheten jeg hadde etterlyst. 'Akkurat,' ropte jeg, tok vesken og langet av gårde mot Univers. Hva betød det? En annen måte å skrive på, om et land som ikke minnet om mange andre, om mennesker som ikke minnet om mange andre jeg hadde møtt, hendelser måtte sirkles inn og lokaliseres, jeg måtte prøve meg frem med stil og språktone. Med ett hørte jeg en setning. Jeg syntes at den lød som en ideell åpning, rolig og saklig, ulikt kravet til anslag i realistiske romaner, hvor forfatteren forventes å fri øyeblikkelig med en setning som setter leseren i den høyest mulige spenning. Ja, dette er veien å gå, tenkte jeg oppglødd. Først til Univers for å låne laptop, så på en kafé, hvor jeg ville sette meg og hamre løs på en innberetning som ikke skulle være elegisk og forutrettet [sic], men vigorøs. Ja, en vigorøs innberetning, tenkte jeg og knyttet nevene, boblende i hodet av fremtidsutsiktene til å sette en rett høyre i UD's pyntelige fjes (Halberg, 2007: 158f).

I romanteksten er dette første gang sjangerbegrepet «innberetning» kommenteres eksplisitt, som ellers opptrer første gang i undertittelen. Som vi ser, er «rapporten» ment for en anonym leser i

Det norske utenriksdepartementet, som hevn for departementets byråkratiske praksis. «Halberg» beskriver her innberetningen som en *handling* overfor Utenriksdepartementet, og mottakeren karakteriseres som «ansiktsløs» og «upersonlig». Da er det interessant at *effekten* av denne henvendelsen fører til et bestemt nærvær i teksten. Gir ikke «Halberg»s avsløring her en følelse av at vi som lesere får innsyn i det øyeblikket ideen om innberetningen fødes? Utdraget poengterer at innberetningen «Halberg» skriver om, er boken vi har i hendene, og det gir oss som lesere innblikk i en del av tekstens liv som vi vanligvis ikke har tilgang til. Dette forsterkes når åpningslinjen i *All verdens ulykker*, som jeg siterte tidligere, «Til Det kongelige norske utenriksdepartement», er like saklig og ulikt anslaget i realistiske romaner, slik «Halberg» her hevder. På samme måte kan fortellingen om «Halberg», slik vi er blitt kjent med den frem til nå, karakteriseres som det utdraget beskrives som «vigorøs». Leser vi utdraget på denne måten, avslører *All verdens ulykker* sin performative karakter ved å la den romanen leseren har i hendene, det vil si romanen som objekt, bli synliggjort som en hevnhandling overfor Utenriksdepartementet. *All verdens ulykker* iscenesetter romansjangeren som relasjonell fortellerpraksis og forhandler sin liminalitet gjennom å markere seg selv som både kunstobjekt og handling.

Vi kan hevde at litteraturens selvrefleksivitet eller dens betoning av å være konstruksjon er det motsatte av performativitet, i og med at metaperspektivet aksentuerer kunstens avstand fra virkeligheten. Som litteraturviter Wolfgang Behschnitt påpeker, står litteraturens understreking av å være konstruksjon i tydelig motsetning til Austins tanke om at det å tale og å handle er to sider av samme sak:

Fullfølger vi denna tankegång kommer vi till den något paradoxala slutsatsen att litteraturens performativitet ligger i att det litterära språket visar sig vara ett icke-performativt språk. Eller: det litterära språkets performativitet ligger i att det avslöjar performativitetens mekanismer (Behschnitt, 2007: 39).

Behschnitt skriver imidlertid i det videre at et av litteraturens performative trekk er at den, blant annet ved å gjøre oss oppmerksomme på teksten som konstruksjon, drar leseren inn i et performativt spill (Behschnitt, 2007: 39). Jeg ser disse to aspektene som eksempel på det jeg har kalt romanens forhandling mellom å være kunstobjekt og handling: Den avslører performativitetens virkemiddel og drar leseren inn i forfatterens lek med identitet. Hos Halberg er denne identitetsleken, som vi har sett, relatert til det teatraliske.

Med dette *in mente* kan vi kanskje bedre forstå sammenhengen mellom romanen og pressekonferansen som jeg skildrer innledningsvis i kapitlet. Det vil si: Romanen kan sette oss på sporet av å forstå pressekonferansens politiske «tomhet», dens karakter av å være iscenesatt

og teatralisk. På et plan kan romanen og pressekonferansen betraktes som frigjørende handlinger der brevet fra Utenriksdepartementet resulterer i en løsning på «Halberg»s forfatterkrise. Ser vi *All verdens ulykker* i sammenheng med Halbergs øvrige forfatterskap, skiller denne teksten seg ut, ettersom Halberg, hverken før eller etter, har skrevet om seg selv på denne måten. For å låne Bakhtins ord kan romanen som skrivehandling betegnes som en karnevalistisk renselse som resulterer i fornyelse og gjenfødelse for forfatteren. Som vi skal se, er romanen på et annet plan en del av en iscenesettelse av identitet som «performer» Halberg og inngår i en større samtids- og litteraturkritikk. Halbergs prosjekt demonstrerer samtidens selvmotsigelser med hensyn til identitetsproduksjon: Det er mulig å avstå fra «ekte» identitet(er) ved å fremvise eller oppføre «tomme» identiteter, men ikke fra å reflektere over identitetsspørsmål. (Gran, 2004: 54).⁹⁷ La oss derfor vende tilbake til selvframstillingens potensielt subversive kritikk.

Halbergs litteratur- og mediekritikk

Halbergs teatraliske og iscenesatte performance, som i første omgang ser ut til å være en overfladisk, raljerende og burlesk oppføring av en tom identitet, peker mot et av samtidens paradoks: Vi finner også dybde eller det ekte i gjennomregisserte og iscenesatte identiteter i mediene og kunsten. Et eksempel på dette finner vi i «Halberg»s litteraturkritikk. Under et restaurantbesøk får «Halberg» spørsmål om hvordan det står til med den norske samtidslitteraturen:

Ja, hva skal man svare på slikt, når man kommer fra et land hvor forfattere bare unntaksvis danner fronter, og er urimelige og grove i offentligheten, og heller slarver i det små, eller stort sett tilnærmer seg hverandre på tross av grunnleggende uenigheter, i god sosialdemokratisk ånd? [...] Det er jo ikke til å komme unna at den norske litterære offentligheten i lang tid har vært ufattelig kjedelig (Halberg, 2007: 83).

Utdraget er begynnelsen på en lengre refleksjon over den norske samtidslitteraturen, der hans egen forfattergenerasjon karakteriseres som «unnvikende og trygghetssøkende realister som lunter av gårde i ingenmannsland, uten tydelige standpunkter, leverandører av middelmådig meningsproduksjon» (Halberg, 2007: 98). «Halberg» bestemmer seg for å bruke et foredrag han skal holde for studenter, til å «slå den siste spikeren i kisteløkket på god, norsk realisme» (Halberg, 2007: 99). Etter å ha ramset opp flere litterære retninger og en rekke (faktiske) norske samtidsforfattere får «Halberg» problemer med å finne gode eksempler på realistiske romaner

⁹⁷ Kulturviter Anne-Britt Gran argumenterer for at vi fra 90-tallet og frem til i dag ser at samtidskulturen reflekterer over selve identitetsproduksjonen, men at vi også ser mange eksempler på at det stilles spørsmål ved om det er nødvendig å skape seg en identitet i det hele tatt. Se Gran (2004: 52ff).

og bestemmer seg for at «den eneste realisten som skulle taes så det grein i auditoriet, var Jonny Halberg» (Halberg, 2007: 100).

Kraftsalven(e) mot norsk litteratur og litterær offentlighet bygger opp forventninger om et stort oppgjør med den realistiske roman og forfatteren selv. I tråd med romanens tone faller oppgjøret sammen når «Halberg» holder foredraget:

I ... altfor ... lang ... tid ... har jeg ... tilpasset meg ... den jevne smak ... Med ... Flommen ... tilpasset ... jeg ... meg ... forventning...ene ... om en ... elendighets...historie ... i ... et ... elendig ... hetsmiljø ... på en ... empatisk ... måte ... uten ... å ... kommentere ... uten å bryte ... inn ... eller forstyrre ... den fiksjonen ... jeg skapte ... Man ... lider ... med ... som man sier ... Men ... man ... lider ... ikke ... Man nyter ... Og ... alle ... som kan ... lese ... kan ... nyte ... fordi ... Flommen er ... så lite ... krevende ... å ... lese ... Flommen ... er nærmest ... den ... perfekte ... gode ... realistiske ... roman ... fordi [...] romanen ... ikke ... stiller ... noen ... spørsmål ... ved ... sin ... egen ... eksistens ... og ... er ... uten ... selvreflek...sjon ... og der har ... vi ... kjenne...tegnet på ... den ... middelmådige ... litteraturen [...] (Halberg, 2007: 104f).

Det mest slående i dette sitatet er hvordan teksten rent typografisk viser talespråkets pauser i form av de mange ellipsene som skiller ordene. Utelatelsestegnet markerer tankestrøm eller trykt talespråk og kan leses på to nivå. I auditoriet er det bare sju, ikke spesielt interesserte, studenter som har møtt opp, og kritikken av den realistiske roman fremstår som malplassert eller ubetydelig. Disse studentene er i tillegg førsteårsstudenter, og typografien peker på at «Halberg» må snakke ulidelig sakte for at de skal ha mulighet til å få med seg det han sier.

Den andre måten utdraget kan leses på, er med tanke på leseren av romanteksten. Typografien i tekstutdraget bryter inn og forstyrrer lesehandlingen på en slik måte at teksten fremhever sin egen konstruksjon. Ellipsene blir her et bilde på at språket stopper opp, er utilstrekkelig eller går i oppløsning, noe som igjen kan tolkes som at «Halberg» kommer til kort, og kritikken blir uforløst eller uviktig. Samtidig kommenterer innholdet i passasjen hvordan *Flommen* ikke reflekterer over seg selv som kunstverk. Det selvrefleksive aspektet er dermed tydeliggjort med ironisk brodd.

Hovedmotivet i *All verdens ulykker* er «Halberg»s lanseringstur, og sitatet over er et eksempel på hvordan «Halberg» presenterer seg selv. Under selve lanserings-eventen for *Potopul* er det flere andre som presenterer både romanen og forfatteren. Publikum og de tilstedeværende journalistene virker uengasjerte, og «Halberg» blir sittende og vri seg på stolen før det endelig blir hans tur til å si noen ord:

Innen jeg hadde reist meg for å konfrontere salen med skuebrødet, var avisfotografen og journalisten forsvunnet, kameramannen tok ned kamera, kvinnen fra radioen la sammen opptaksutstyret. For dem var lanseringen over i det forfatteren skulle si noe (Halberg, 2007: 65f).

Sitatet kommenterer forfatterens usynlighet, eller snarere hans ubetydelighet i lanseringssituasjonen. Bildet på den marginaliserte eller fraværende forfatteren gir motstand når det er plassert i en selvbiografisk roman. Dette forsterkes av beskrivelsen av medieomtalen av *Potopul* når forlegger Konstantinescu begeistret viser frem en avis til «Halberg»:

De roser både romanen og forfatteren. Er du klar over hvilken mottagelse du har fått? Bildet i avisen var ikke av meg. Det var av Mircea Konstantinescu og den norske ambassadøren, som sto i gangen på Ionesco. Begge smilte, og hadde tydeligvis funnet noe interessant å snakke om. Etter klesdrakten å dømme var de på EU-møte, og ikke en romanlansering. Jeg lente meg over avissiden og gransket bildet. Til side for ambassadøren kunne man se inn i salen. Og der sto det en mann i dress. Ja så menn. Det var jo meg. Jeg hadde stappet en pekefinger inn i øret og stirret ut av vinduet, med busta til vær. Forfatteren var altså på bildet; riktignok uten å være nevnt i billedteksten (Halberg, 2007: 71).

Passasjen kan leses som Halbergs kommentar til det han hevder er forfatterens perifere rolle i den litterære offentligheten. Fotografiet i avisen viser forleggeren og ambassadøren, det vil si de kapitalistiske maktstrukturene. Litteraturen og det litterære, her representert ved forfatteren selv, er derimot skjøvet i bakgrunnen. Litteraturens stilling i samtiden kritiseres på denne måten som styrt av økonomiske og politiske krefter og ikke av litterære eller estetiske kvaliteter.

Scenen blir i tillegg en ironisk fordobling av, eller frempek mot, lanseringen av *All verdens ulykker* i oktober 2007. For er ikke Halberg og Støre også kledd som om de var på et EU-møte på pressekonferansen i Utenriksdepartementet? I motsetning til romantekstens skildring av forfatterens marginaliserte nærvær på lanseringen av *Potopul* viser fotografiet av Halberg og Støre en forfatter som aktivt setter seg selv i sentrum. Halbergs selvframstilling, i samspillet mellom roman og tekst-ekstern virkelighet, kan slik tolkes som et satirisk forsøk på å diskutere litteraturens og forfatterens rolle i samtiden ved «å ta tilbake makten» og gjøre seg selv synlig ved å skrive selvbiografisk.

Halbergs prosjekt kan imidlertid ikke forstås som en ensidig forsvarstale for det selvbiografiske. Heller ikke litterær selvframstilling unnslipper romantekstens satiriske tone. Kritikken er direkte uttalt når «Halberg» blir møtt med følgende replikk når han erklærer at han skal skrive om seg selv: «Bah! Alle skriver selvbiografier for tiden. Hvorfor skal jeg lese utleveringer fra Halbergs liv?» (Halberg, 2007: 179). Andre ganger er denne kritikken mer subtil, som når «Halberg» samtaler med en kirkegårdsarbeider om det å skrive selvbiografisk:

‘Hvis jeg [kirkegårdsarbeideren] hadde skrevet, ville det vært for å utrydde meg selv.’ Jeg [Halberg] sa at det i noen tiår hadde vært en utbredt oppfatning at forfatteren var utryddet, man så hadde han, for ikke så lenge siden, reist seg fra graven som en annen Lasarus, og nå gikk friskmeldt omkring, oftere og oftere kledd som forretningsmann. Kirkegårdsarbeideren skrattet hult. ‘Det er klart at jeg ikke ville ha lyktes, men man må jo prøve,’ sa han (Halberg, 2007: 172).

Kirkegårdsmotivet og referansen til forfatteren som, i likhet med Bibelens Lasarus, er oppstått fra de døde, er en tydelige henvisning til Barthes' berømte essay om «forfatterens død» (Barthes, 2004: 174ff).⁹⁸ Utdraget blir dermed en kommentar til samtidslitteraturens selvframstillingstrend. Bemerkningen om at forfatteren er en forkledt forretningsmann, kan være en tematisering av samtidens forhold til identitet. I samtidskulturen er identitet noe vi bytter ut, spiller på eller kjøper og selger som merkevarer. Dette er en betydning av identitet som ligger langt fra begrepets opprinnelse fra det latinske «idem» som betyr «enshet» eller «den/det samme» (Gran, 2004: 41).

Selv om scenen er en samtale mellom «Halberg» og en kirkegårdsarbeider, kan den forstås som «Halberg»s samtale med seg selv. Kirkegårdsarbeideren (eller den forklede «Halberg») bemerker at han ville ha skrevet for å utrydde seg selv. Lest som forfatterens dialog med seg selv peker scenen på *All verdens ulykkers* mindre sympatiske eller billedskjønne fremstilling av «Halberg». I dette perspektivet er romanen en bestrebelse etter å fornye forfatterskapet, eller forfatterens forsøk på å skape liv og røre i den norske litterære offentligheten. Scenens sluttbemerkning om at han selvfølgelig ikke vil lykkes, kan være en del av hovedpersonens selvkritiske blikk eller forstås som en kritikk av den litterære selvframstillingen som «gammelt nytt».

I kapittel 1 skriver jeg at selvtematisering og selvrefleksivitet er viktige kjennetegn på samtidens litterære selvframstilling. Som vi har sett, kommer disse aspektene til syne med kritisk potensial gjennom «Halberg»s kritikk av samtidskulturens merkevareidentiteter og litterær selvframstilling. Det siste punktet som kan leses inn i denne kritikken, er tematiseringen av den litterære selvframstillingens mottakelse. På spørsmål om de senere årenes oppblussing av det selvbiografiske er et narcissistisk sykdomstegn «på lik linje med at rock snart handlet om rock, og rap snart handler om rap?», svarer «Halberg» som følger:

Jo da, sa jeg, men det hadde rapen handlet om siden Augustin. [...] Det køddete er ikke bekjennelser. Det køddete er at rennet med selvbiografier bare blir møtt med ett eneste spørsmål: Skjedde det, eller skjedde det ikke? [...] 'Skjedde det slik, eller skjedde det slik? Og det viktigste spørsmålet må gjentas og gjentas.' [...] 'Øh-øh, og nå skal altså Halberg gi sitt klamme bidrag, slik at verna bedrifter kan gi oss enda flere dype analyser,' sa han og veivet med en hånd, rundt og rundt. 'Nå, hva har du å si til *det*?' 'Jeg har notert meg alt,' sa jeg (Halberg, 2007: 188).⁹⁹

⁹⁸ Barthes argumenterer mot en litterær metode, eller lesning, som baserer seg på eller tar utgangspunkt i den empiriske forfatterens identitet eller livshistorie. Forfatteren er, ifølge Barthes, en figur som begrenser tekstens potensielle ettersom forfatterfiguren hindrer leseren fra å se tekstens frie lek med ulike betydninger (Barthes, 2004: 174ff).

⁹⁹ «Han» viser i dette sitatet til en av de andre romanpersonene, Lucian, som «Halberg» samtaler med.

Her er det ikke kritikk av den selvbiografiske roman som sådan, men av mediernes eller samfunnets mottakelse av det selvbiografiske. Den ironiske og ekspressive tonen i *All verdens ulykker* er nærværende når «verna bedrifters dype analyser» kan forstås som mediehusenes – eller universitetenes – manglende evne til å gi interessante analyser. Dette kan betraktes som et utsagn om at academia og den fjerde statsmakt ikke forholder seg til den virkelige verden, og at staten gjennom sin finansiering verner denne praksisen.

Det siste vi skal legge merke til, er at gjentakelsen av frasen «skjedde det, eller skjedde det ikke» tilsvarer det jeg i kapittel 1 benevner som selvframstillingens ontologiske problem. I et analytisk perspektiv vil det ikke være fruktbart eller mulig å skulle kategorisere eller bestemme selvbiografiske aspekt som enten fiksjon eller virkelighet. Like fullt er det nettopp denne dobbeltheten litterær selvframstilling spiller på, og det er dessuten dette trekket mediene (og dermed de politiske og kapitalistiske markedskreftene) gjerne utnytter i sin presentasjon av og omgang med det selvbiografiske.

«Halberg»s manglende tiltro til «verna bedrifter» tatt i betraktning – la oss likevel gjøre et forsøk på å oppsummere romanens litteratur- og mediekritikk. Den kan sammenfattes i tre punkt: For det første utgjør Halbergs prosjekt en selvkritikk av forfatteren og hans skrivemåte. For det andre uttrykker prosjektet en kritikk av den norske samtidslitteraturen generelt og den selvbiografiske trenden og mottakelsen av denne spesielt. Det tredje punktet er knyttet til en mer generell samfunnskritikk som problematiserer de kapitalistiske maktstrukturene og deres utnyttelse av og spill med identiteter. Disse tre punktene er alle knyttet til en tanke om samtiden som teatralisk og iscenesatt. Selv om denne tanken kum er én karakteristikk av samtiden, er det like fullt et av de viktigste kjennetegnene som litterær selvframstilling problematiserer. I vår stramt regisserte virkelighet oppstår behovet for noe ekte, overraskende eller naturlig, og vår teatral tid er full av teatralitetens motsetninger i form av virkelighetshunger og ekthetskrav (Gran, 2004: 9). Hos Halberg er denne virkelighetshungeren uttrykt med komisk og ironisk brodd, men kan like fullt anses som en kritikk av samtidens lek med identitet og det selvbiografiske.

Mellom kunstobjekt og begivenhet

I dette kapitlet har jeg undersøkt hvilke effekter og virkninger Halbergs prosjekt som performance har og kan ha. I et performativitetsetetisk perspektiv er søkelyset rettet mot hva en performance gjør, skaper, og påvirker, og hvordan den endrer aktørene og den sosiale virkeligheten. Tidlig i kapitlet argumenterer jeg, med Fischer-Lichte, for hvordan iscenesettelse utgjør et performativt potensial som i møte med tilskueren (leser og betrakter) kan bli en

performance. Iscenesettelsen er her kunstnerens, og i vår sammenheng forfatterens, tilrettelegging og handlinger som i sin tur vil ramme inn og skape performansen. Som kapitlet har vist, bidrar både romanteksten og romanens lansering i Utenriksdepartementet til forfatterens performative spill med leseren, og kan, med sine tydelige forbindelseslinjer, sies å være en del av den samme performansen.

Vi har også sett at det er de teatrale aspektene som gjør at vi gjenkjenner noe som en iscenesettelse. Bal utdyper sammenhengen mellom teatralitet og iscenesettelse når hun beskriver teatralitet som

a 'form', 'medium', or 'practice' (none of these words is [sic] adequate) in which the object of cultural analysis performs a meeting between (aesthetic) art(ifice) and (social) reality. The travelling concept here, mobilized metaphorically in the travel between all these false polarities, is the one that summarizes what theatricality most essentially is: *mise-en-scène* [...] rather than standing for a disingenuous, inauthentic subjectivity that parades as authentic, theatricality is the subject's production, its *staging*. In this sense the concept of *mise-en-scène* sets the stage for the performance of performativity, and, in turn, for the staging of subjectivity [...] far from being a worldly activity that adds a margin of pleasure to 'serious' life, the theatricality that *mise-en-scène* entails is perhaps the most profound manifestation of the cultural life that exists between private and public, or between individual and collective subjectivity (Bal, 2002: 97ff).¹⁰⁰

Bal hevder at teatraliteten er den formen eller praksisen som utgjør et møte mellom det estetiske objektet og den sosiale virkeligheten. Teatralitetens mange sider eller former forenes her i begrepet iscenesettelse, som på sin side setter premissene for eller legger til rette for performative handlinger og iscenesettelse av subjektivitet. Der iscenesettelsen av en performance krever en eller annen form for kunstnerisk virksomhet (i vid forstand), teknikk eller ferdighet, vil performativiteten involvere kulturelt determinert adferd eller oppførsel, som er mer eller mindre bevisst. Her er det ikke snakk om performativitet og performance, som en kontrast til iscenesettelse. Det performative vil være en funksjon eller en effekt av performansen som kommunikasjonssituasjon der iscenesettelsen er et avgjørende element (Petersen, 2005: 213f).

Halbergs oppføring og lek med den teatrale identiteten er en del av en planlagt iscenesettelse eller performance, utført og oppført med kamerateleinsene som vitne. Fordelen med denne betraktningen er selvsagt at det fører oss bort fra diskusjonen om virkelighet eller fiksjon, bort fra en betraktning om Halbergs liv, og isteden lar oss rette oppmerksomheten mot Halberg, som oppfører sitt liv, eller Halberg som iscenesetter forfatteren «Halberg». Det lar oss se selvframstillingen som en handling der vi undersøker på *hvilken måte* Halberg er seg selv.

¹⁰⁰ Tidligere i kapitlet presiserer jeg at jeg bruker begrepet iscenesettelse som i «staging» fremfor *mise-en-scène*. Bal bruker riktignok *mise-en-scène*, men fremhever at dette er i betydningen «staging».

Perspektivet flyttes fra essens/ikke-essens og *om* han er seg selv, til handling og *hvordan* han er seg selv, eller «performer» seg selv.

All verdens ulykker tematiserer sin egen tilblivelse og er i den forstand metafiktiv, men denne selvrefleksiviteten er også en utadrettet handling ettersom romanen demonstrerer og skaper sin egen form. I tillegg er den en del av en større performance som til dels foregår «live». Lanseringen av *All verdens ulykker* åpner opp for at leseren har mulighet til å være til stede i samme fysiske, sosiale og mediale rom som forfatteren og dermed bli en del av den regisserte hevnhandlingen som romanen inngår i. På samme måte vil ikke romanen bare presentere eller vise hvordan «forfatterselvet» oppføres, men også aktivt være med på å forme og skape dette «forfatterselvet» i teksten og den ekstratekstuelle virkeligheten. Det er den selvbiografiske talehandlingen som muliggjør en slik analyse av *All verdens ulykker* som en liminal roman, et sted mellom kunstobjekt og begivenhet. Den litterære selvframstillingen forstått som handling utvider romanens tradisjonelle ramme og fortolkningsrom når betydningsproduksjonen finner sted i et iscenesatt og sosialt rom. Ettersom teatraliteten har et performativt potensial, vil performansen bli en åpen og pågående prosess mellom forfatter, tekst, leser og den settingen disse størrelsene virker og samhandler i.

De performative aspektene i Halbergs prosjekt kan på denne måten sammenfattes på to nivå. Det første nivået er knyttet til det Behschnitt benevner som tekstens performance, og som kan identifiseres som henholdsvis tekstens funksjonelle og strukturelle performativitet (Behschnitt, 2007: 41). Tekstens funksjonelle performativitet refererer her til det teksten gjør i og med virkeligheten. Her er blikket rettet mot dens materialitet, medialitet, sjangertilhørighet og forankring i en spesifikk situasjon. Det vil si: Blikket utdyper på hvilken måte teksten gjør noe med, og virker i, vår kulturelle praksis (Behschnitt, 2007: 42). Tekstens strukturelle performativitet peker på tekstens egne strukturer og strategier og på hvilken måte disse skaper deltakelse eller kroppslige effekter. Selv om den strukturelle performativitet i første omgang kan synes å ligne en klassisk tekstanalyse, ligger forskjellen i at analysen her hviler på tekstens funksjonelle ramme eller den situasjonen som teksten skaper (Behschnitt, 2007: 43).

Det andre, og mer overordnede, nivået handler om teksten som dokumentasjon av og materiale for performance. Dette nivået innebærer å utforske hvordan teksten ikke bare er en kilde til det utenomtekstlige, men også hvordan den former og bearbeider den situasjonen som teksten dokumenterer (Behschnitt, 2007: 41). For Behschnitt er dette en måte å diskutere hvordan teksten kan betraktes som et styrende utgangspunkt for en oppføring på. Her vil jeg innvende at en ensidig undersøkelse av hvordan teksten styrer performansen, vil være problematisk i møte med litterær selvframstilling. Som analysen av Halbergs prosjekt viser, er

det i vekselvirkningen mellom romanteksten og pressekonferansen at handlingene oppstår. På den ene siden kan vi hevde at romanen er det materielle utgangspunktet for Halbergs offentlige performance – den er en hevnhandling overfor Utenriksdepartementet som blir fullendt med overrekkelsen av boken til utenriksministeren. Samtidig er det først med overrekkelsen og lanseringen av *All verdens ulykker* at vi som lesere og tilskuere blir invitert til å delta i performanceprosessen «live» (i Utenriksdepartementet) og mediert (i mediene og romanen). Halbergs performance drives videre av andre medier og lesere, der pressekonferansen, eller vår mediale tilgang til den, vil legge premissene for hvordan vår lesehandling realiseres. Det kan med andre ord synes vanskelig å skulle fastsette om det er romanteksten eller pressekonferansen som utgjør det egentlige utgangspunktet i Halbergs performance. Handlingene realiseres i samspillet mellom de to.

Med Halberg er vi nå i stand til å forstå sammenhengen mellom den litterære selvfremstillingens teatraliske iscenesettelse og performance. Der enkeltstående iscenesettelser og begivenheter blir synliggjort som teatraliske for vårt blikk, blir de performative som aktive handlinger når vi opplever og erfarer dem i et felles fysisk og mentalt rom. Kapitlet har vektlagt hvordan litterær selvfremstilling blir performativ gjennom å iscenesette sine egne grenser og rammer, og har dermed hovedsakelig analysert hvordan *teksten* forholder seg til det omkringliggende. Konklusjonen er at en av litterær selvfremstillings fremste konsekvens er at den oppretter nye relasjoner mellom verk og publikum ved å problematisere hva som skal sies å være en del av verket. Performativiteten i Halbergs prosjekt, og litterær selvfremstilling generelt, består i at den skaper verk som på samme tid er objekt og handlinger der forfatteren, leseren og andre aktører blir en del av et felles sosialt rom som både kan være mentalt og fysisk. I det neste kapitlet skal vi se nærmere på hvordan dette også har konsekvenser for den litterære selvfremstillingens forfatterfunksjon og begrep om kropp.

Kapittel 4

Fra «no-body» til «some-body». Om kropp og forfatter i Kjersti Annesdatter Skomsvolds *Monstermenneske*

«Kanskje er jeg en annen når jeg skriver», undrer hovedpersonen Kjersti i *Monstermenneske* (Skomsvold, 2012: 141). Sitatet kan leses som et uttrykk for at det ikke er et empirisk «jeg» som taler i en tekst, men noe annet, fremmed eller annerledes. Svaret på hva dette «noe annet» er, har endret seg gjennom litteraturhistorien og kan beskrives som en kamp mellom situerte og transcendentale oppfattelser av hva en forfatter er. Det vil si: Vi kan oppfatte en forfatter som et faktisk menneske som ytrer seg i en bestemt sammenheng i verden, eller betrakte forfatteren som et medium for inspirasjon, språk, makt, det ubevisste eller Gud (Haarder, 2014: 25). I *Monstermenneske* etableres skrivehandlingen som et avgjørende livsvilkår for hovedpersonen: «[J]eg vet ikke hva jeg er, jeg er langt fra Kjersti, men jeg vil ikke være et ingenting dersom jeg har skrevet en roman, en roman kan ikke skrives av et ingenting, en roman må være skrevet av et menneske» (Skomsvold, 2012: 92). Sitatet viser hvordan det å skrive er tett forbundet med Kjerstis identitet og subjektforståelse, og illustrerer hvordan litterær selvfremstilling fremhever forfattersubjektet som et reelt menneske i verden.

Som jeg beskriver i de innledende kapitlene, er et av de fremste kjennetegnene på samtidens litterære selvfremstilling at forfatterne tematiserer seg selv som skrivende forfattersubjekt, der det ikke er subjektet som «en annen», men subjektet som «meg selv» og «meg som forfatter» som aktualiseres. Når forfatterne, via den selvbiografiske referansen, skriver inn seg selv i en roman som forteller og hovedperson, er inkorporeringen en synlig og aktiv handling. Hos Halberg så vi at dette gjør forfatteren til en liminal figur som problematiserer grensene for hva vi betrakter som en del av det litterære verket. Slik jeg ser det, er ikke dette bare en tematisering av forfatterens livshistorie, men grepet frembringer også en kroppslig materialitet i selvfremstillingen. Kroppen er en del av det selvbiografiske, og forfatterkroppen er dermed en del av selvscenesetelsen. Vi kan selvsagt innvende at kroppen alltid er en del av en forfatters materiale i en roman, ettersom forfatteren bruker sin egen kropp og bevissthet til å skrive og skape. I litterær selvfremstilling er det imidlertid eksplisitt ytret at det ikke bare er «en kropp» og «et subjekt» som skriver eller som det skrives om, men derimot «min kropp» og

«meg som subjekt». Smith og Watson betoner kroppens betydning i det selvbiografiske når de skriver at kroppen

as a textual surface upon which a person's life is inscribed, [it] is a site of autobiographical knowledge because memory itself is embodied. And life narrative is a site of embodied knowledge because autobiographical narrators are embodied subjects. Subjects narrating their lives, then, are multiply embodied (Smith og Watson, 2012: 10).

Smith og Watson viser hvordan det selvbiografiske kan relateres til flere former for kropp og kroppsliggjøring («embodiment»)¹⁰¹ Det selvbiografiske, som kunnskap, fortelling og emne, bygger på det menneskelige minnet, som i seg selv er kroppslig. I tillegg er det selvbiografiske «jeg-et» et fysisk subjekt. Slik peker litterær selvframstilling, via den selvbiografiske fortellerposisjonen, på det kroppslige som emne eller representasjon og på den levende forfatterkroppen.

I dette kapitlet skal jeg undersøke Skomsvolds *Monstermenneske* (2012) med utgangspunkt i begrepene kropp og forfatter.¹⁰² Som jeg argumenterer for i kapittel 2, leser jeg litterær selvframstilling som en del av en større samtidstendens, der mange av de sentrale spørsmålene som er blitt reist om kropp og subjektivitet på billedkunstfeltet, kan overføres til litteratur. Kapitlets tittel, «Fra 'no-body' til 'some-body'», har en dobbel betydning som favner selvframstillingens forhold til kropp og skrivehandlingen som en måte å konstruere et «jeg» på. Som vi skal se, er dette en sentral bevegelse i *Monstermenneske*. I kapitlets første del konfronterer jeg romanen og dens resepsjon med noen av samtidskunstens forståelser av kropp og kroppskunst. I kapitlets andre del utforsker jeg det kroppslige i Skomsvolds prosjekt som en del av forfatterinstansens liminalitet i litterær selvframstilling. Målet er å finne ut hvilken funksjon kroppen har i Skomsvolds prosjekt, og hvordan kroppslighet har sammenheng med selvframstillingens performativitet og liminalitet.

Monstermenneske

Monstermenneske er en selvbiografisk metaroman om Kjersti, som er alvorlig syk med utmattelsessyndromet ME. Fortellingen følger Kjersti fra hun er rundt tjue til tretti år. Parallelt med sykdomshistorien er dette fortellingen om Kjerstis vei mot å bli publisert forfatter.

¹⁰¹ Begrepet «embodiment» er vanskelig å oversette til norsk. Det vektlegger kroppen som både fysisk og biologisk materie og som et psykologisk, kulturelt og historisk fenomen. Begrepet peker på vår kroppslige væren-i-verden ettersom vi sanser, lever og erfarer som kropp. Denne definisjonen av «embodiment» har sammenheng med Merleau-Ponty og hans tanker om den fenomenologiske kroppen, som jeg kort kommer tilbake til senere i kapitlet.

¹⁰² Skomsvold (f. 1979) debuterte i 2009 med romanen *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*. For debutboken mottok hun Tarjei Vesaas debutantpris. Skomsvold gjorde seg bemerket som lyriker med diktsamlingen *Litt trist matematikk* (2013), og ga i 2014 ut sin tredje roman *33*.

Skrivningen blir en mestringsstrategi for den syke Kjersti, som satser alt på at hun vil føle seg som et menneske igjen dersom hun klarer å skrive en bok (Skomsvold, 2012: 84). *Monstermenneske* er strukturert i tolv kapitler med symbolmettede titler, som «Lofiet», «Menneskeskolen» og «Universet». Kapiteltitlene viser til geografiske og fysiske steder i fortellingen om Kjersti, men er samtidig beskrivende for tilstander Kjersti er i, på ulike tidspunkt i fortellingen. Åpningskapitlet «Gamlehjemmet» viser eksempelvis til at en ME-syk Kjersti legger seg inn på et rehabiliteringshjem for eldre, men tittelen beskriver også hennes fysiske tilstand og det mentale rommet hun befinner seg i som syk. Denne tette forbindelsen mellom kropp og psyke er et sentralt aspekt ved *Monstermenneske*.

Etter oppholdet på gamlehjemmet flytter Kjersti sammen med kjæresten Erik til en leilighet på Sagene i Oslo, og teksten skildrer samboerskapet, livet som syk, bruddet mellom de to og Kjerstis drøm om å bli forfatter. I det påfølgende kapitlet, «Kjelleren», flytter en svært syk Kjersti hjem til foreldrenes hus ved Østmarka i Oslo. Deretter gjør fortellingen et sprang tilbake til tiden som dataingeniørstudent i Trondheim der hun får et sammenbrudd og må forlate studiene. I den neste delen flyttes tidsperspektivet frem til kjelleroppholdet igjen, der Kjersti blir frisk nok til å begynne på skrivelinjen ved Nansenskolen på Lillehammer, og ideen om debutboken utvikler seg til et helhetlig manuskript. Etter Lillehammer-oppholdet flytter Kjersti til Bergen for å gå på skrivekunstakademiet, og hun begynner arbeidet med den selvbiografiske andreboken, *Monstermenneske*. I de tre siste kapitlene går veien tilbake til Oslo. Der studerer Kjersti litteraturvitenskap, gir ut debutboken *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* (2009) og fortsetter arbeidet med andreboken. Under ett kan vi si at *Monstermenneske* på en sår måte stiller eksistensielle spørsmål om kropp, identitet og det å skrive. Romanen har mange innslag av svart humor og ironi, og den diskuterer kropp og forfatter som skapende, skapte og reelle størrelser.

Den situerte og liminale forfatter

Der kroppen har en sentral plass i det selvbiografiske, har den også en privilegert stilling i performancekunsten. Som vi så i kapittel 2, er performancekunsten i så stor grad koblet til det kroppslige at termene «body art» og «performance art» til dels brukes om hverandre. Performanceteoretiker John Freeman er blant dem som påpeker at «performance» er en term som «suggests the body [...]. The term is less suggestive of text, of text-as-word» (2007: 10). Å knytte litteratur til kropp som noe annet enn tematisering eller representasjon av kropp, kan synes paradoksalt. Freeman skriver imidlertid også at «body art» beskriver «work that locates the body as subject, object, focus and site» (2007: 81). Fischer-Lichte har en lignende

argumentasjon når hun skriver at «[t]he nature of performance dictates that artists-in-action cannot be severed from their material. They make their ‘artwork’ from a highly peculiar, even wilful material: their bodies or [...] ‘the material of one’s own existence’» (2008: 76). Kroppen, slik Fischer-Lichte beskriver her, kan ikke adskilles fra kunstnersubjektet, kunstens materialitet eller kunstobjektet i en performance. Selv om kropp i den forstand Freeman og Fischer-Lichte skriver om her, peker på performancekunsten og billedkunstfeltet, gir sitatene rom for å problematisere selvfremstillingens forhold til kropp og det kroppslige. Årsaken ligger i et av hovedargumentene mine fra kapittel 2: Både litterær selvfremstilling og performance gjør det selvbioGRAFISKE til kunst. I performancekunsten er kroppen ofte det fremstilte «objektet». I litterær selvfremstilling er det skildringer og iscenesettelser av kroppen som tar utgangspunkt i, og må forstås i relasjon til, en faktisk, fysisk kropp.

Til forskjell fra mye av performancetradisjonen er ikke Skomsvolds iscenesettelse av «selvet» en eksplisitt form for feministisk aktivisme.¹⁰³ Selv om hennes prosjekt har en underliggende kritikk av «den flinke pike» og tematiserer den kvinnelige forfatterstemmen, er det ikke en utpreget kritisk-feministisk utforskning av et kvinnelig subjekt. Hos Skomsvold handler det i større grad om en innramming og iscenesettelse av (hverdags)livet og litteraturen fra en syk kropps perspektiv. Til tross for at Skomsvolds prosjekt ikke er eksplisitt feministisk-politisk, utforskes likevel det prosessuelle «selvet» og selvbildet med utgangspunkt i kroppen. Som vi skal se, kjennetegnes litterær selvfremstilling av romantekstens eksplisitte kobling til den empiriske forfatteren og dermed forfatterkroppen. To eksempel fra resepsjonen til *Monstermenneske* kan fungere som en innledende illustrasjon på min argumentasjon for dette.

Når *Monstermenneske* gis ut i 2012, knyttes romanen til forfatterens egen livshistorie i resepsjonen. De fleste kritikere og anmeldere skriver at romanen handler om forfatteren Kjersti Annesdatter Skomsvolds tid som ME-syk og om tilblivelsen av hennes debutbok fra 2009.¹⁰⁴ Mange anmeldelser og andre tekster i dagspressen kobler dessuten romanen til begrep som selvbioGRAFI eller autofiksjon.¹⁰⁵ Denne koblingen til den empiriske forfatteren blir også tydelig i intervjuene med Skomsvold. I ingressen til et intervju i *Psykisk helse* kan vi eksempelvis lese:

¹⁰³ Fra 1970-tallet og fremover blir performance som iscenesetter identitet med utgangspunkt i det selvbioGRAFISKE, den mest vanlige formen for performancekunst. Den mest typiske selvbioGRAFISKE performance har i tillegg vært den feministisk orienterte og politisk subversive kroppskunsten (Carlson, 2004: 162).

¹⁰⁴ For en gjennomgang av resepsjonen av *Monstermenneske*, se Anne Cathrine Haugdahl's masteravhandling «Det jeg frykter, skaper jeg» *Monstermenneske* av Kjersti Annesdatter Skomsvold. Et kunstnerportrett (2014: 17ff). Haugdahl leser Skomsvold som et selvfyktivt kunstnerportrett og vektlegger romanens ulike stemmer og diskurser (Haugdahl, 2014: 5).

¹⁰⁵ Se eksempelvis Ekle (2012), Jensen (2012), Lauritzen (2012), Morgenbladet (2012), Nilsen (2012), Sandve (2012) og Schack (2012).

«Først nå får leserne forklaring på hvorfor Kjersti Annesdatter Skomsvold (33) var så god til å beskrive livet til en gammel dame på 90 i sin debutroman. Skomsvold var ME-syk da hun skrev den» (Thoresen, 2012). Bruken av ordet «forklaring» viser hvordan journalisten antyder en kausal årsaksammenheng mellom liv og diktning. Resten av intervjuet poengterer denne eksplisitte koblingen mellom forfatteren Skomsvold og romanens hovedperson, Kjersti:

Hovedpersonen i 'Monstermennesket' opplever at samboeren kommer hjem en dag og gjør det slutt fordi han har mistet troen på at hun noensinne blir frisk igjen. - Jeg [Skomsvold] var 25 år gammel og måtte flytte hjem til foreldrene mine igjen. Samtidig hadde jeg en voldsom kjærlighetssorg. Jeg var så langt nede som jeg kunne komme. [...] - Så begynte jeg på skrivekunstlinjen på Nansenskolen. Det ble et vendepunkt for meg [...] (Skomsvold i Thoresen, 2012).

Utdraget illustrerer forfatterens liminalitet på to måter. Det første er knyttet til den glidende overgangen mellom omtalen av hovedpersonen Kjersti og forfatteren Skomsvold. I den første setningen skildrer sitatet romanfigurens brudd med samboeren, før neste del utdyper opplevelsen og konsekvensen av bruddet med den viktige forskjellen at det nå er Skomsvold som «jeg» som forteller. For det andre fører denne glidende overgangen til at liminaliteten er uttrykt som et sammenfall mellom livshistorien til Kjersti (i romanen) og Skomsvold (i virkeligheten).

Resepsjonens kobling mellom romanen og den ekstratekstuelle virkeligheten er også markert i et intervju Skomsvold gjør med *Dagbladet*:

Jeg [Skomsvold] var så syk og utenfor alt, at jeg ikke lenger følte meg som et menneske. Jeg tenkte at hvis jeg klarer å skrive en roman, vil jeg være et menneske. For en roman må jo skrives av et menneske. [...] 'Monstermenneske' handler om veien ut. - Utfordringen var hvordan jeg kunne bruke sykdommen litterært. Hvordan kunne jeg beskrive et menneske som bare ligger der helt syk og alene, men også at hun blir frisk og finner et litterært språk? [...] *I begynnelsen [er] det sykdommen som gjør henne til et monstermenneske, og hun kaller seg selv et ME-monster.* - Så blir det på en måte skrivingen som er det monstrose. At noe kan bli så viktig for meg, ta over livet fullstendig, noe som gjør at jeg er villig til å jobbe så intenst (Skomsvold i Ringheim, 2013, min kursivering).

Som vi ser, bruker Skomsvold førsteperson, «jeg», både når hun beskriver tiden som syk og når hun reflekterer over sin rolle som romanforteller og forfatter. I det kursiverte partiet brukes riktignok pronomenet «hun», men dette er i et refererende parti fra journalistens side og ikke en utskillelse av romanens hovedperson som forskjellig fra Skomsvold. Utdraget understreker på denne måten forfatteren som en empirisk, levende og reell størrelse, der det blir satt likhetstegn mellom fortellingen om Kjerstis syke kropp og historien om Skomsvold som syk. Sagt på en annen måte gjør de to ovenstående intervjuutdragene at Skomsvolds historie som

ME-syk og den syke Kjersti i romanen blir gjort til den samme fortellingen om den samme kroppen.

Resepsjonen til *Monstermenneske* er et klassisk eksempel på litteraturkritikkens sympatiske lesninger av forfatterens selverklæringer. Som litteraturviter Sissel Furuseth påpeker, innebærer forfatterrollen en autoritet som gjør at forfatteren selv kan legge føringer for hvordan hun blir lest: «Historien viser at kritikere i stor grad aksepterer og repeterer slike selverklæringer og programformuleringer fra forfattermunn» (Furuseth, 2015: 49). Den mediale omtalen av Skomsvolds prosjekt viser at litterær selvfremstilling ikke alltid handler om at det er kritikeren og leseren som setter likhetstegn mellom livet og litteraturen. I de to intervjuene jeg har sitert, er det forfatteren selv som eksplisitt gjør denne koblingen mellom romanens «jeg» og «forfatterselvet».

På samme måte som jeg i forrige kapittel tolker de forskjellige rollene til Halberg som ulike utgaver av forfatteren (i romanen og på pressekonferansen), kan vi si at *Monstermenneske* og intervjuene med Skomsvold aktualiserer den litterære selvfremstillingens medieringer av og koblinger til forfatterkroppen. De to prosjektene viser med andre ord ulike sider ved forfatterinstansen i litterær selvfremstilling. Halbergs selvfremstilling er tydeligere teatralsk enn Skomsvolds, mens Skomsvolds prosjekt er en mer detaljert og inderlig iscenesettelse av egen selvfortelling enn Halbergs. Likevel viser både Halberg og Skomsvold hvordan litterær selvfremstilling er handlinger som realiserer samtidens performative forfatterfunksjon, og hvordan litterær selvfremstilling konstruerer liminale «jeg». Dette er en form for dobbelfunksjon som henger sammen med at forfatterne *gjør* seg selv til fortelling og karakter samtidig som de *er* fortelling og karakter. Nyanseforskjellen mellom disse to funksjonene skal jeg komme tilbake til. Poenget er at den litterære selvfremstillingens tilknytning til den levende forfatterkroppen sprenger romanens rammer og skaper et dynamisk og utvidet verk.

Som vi ser, er det igjen hvordan litterær selvfremstilling forholder seg til og skaper relasjoner til det omkringliggende som blir fremhevet. Forbindelseslinjen mellom den levende forfatterkroppen og teksten, og disse prosjektenes intersubjektive karakter, gjør tekstimmanente lesninger utfordrende ettersom forfatterens «selv» er en uttalt del av verket. Litteraturviter Louise Zeuthen betoner at kroppskunst nettopp kjennetegnes av at den fremviser de strukturene som kunstradisjonen og -kritikken bygger på (Zeuthen, 2008: 72). I forlengelse av Zeuthen vil jeg argumentere for at det er slike litterære strukturer som kommer til syne i Skomsvold-resepsjonen og *Monstermenneske*. Før jeg utdyper kroppens liminale funksjon i Skomsvolds prosjekt, skal jeg gjøre rede for hvordan romanteksten fremstiller og tematiserer kropp. Der intervjuene jeg har sitert så langt, først og fremst vektlegger Skomsvold som en

suksesshistorie (fra alvorlig syk til forfatter), gir romanteksten, naturlig nok, et mer nyansert og mangefasettert bilde av kroppen og «selvet».

Den syke kroppen og det traumatiserte subjektet i *Monstermenneske*

Romantekstens etablering av kroppsbilder og -metaforer knyttes tidlig til fraværet av den friske og velfungerende kroppen. I åpningskapitlet blir vi kjent med Kjerstis bakgrunn og får vite at hun som 17-åring får kysseysken, som senere fører til at hun blir rammet av ME. På dette tidspunktet i fortellingen har Kjersti levd med den diffuse ME-diagnosen i flere år, og hun er fortsatt ikke frisk. På gamle hjemmet ligger Kjersti på rommet og hører på «damen som dør i naborommet. [Damen] surklehoster og stønner, tømmer de siste restene av liv og lidelseslyder inn i øret [til Kjersti]», mens Kjersti selv har «tråder som trekker i hodet [...] smertetråder som drar forstanden ut av øynene, ørene, munnen [...]», og hun «våkner av hungerkvalmen og må løpe ut på do [for å] brette [seg]» (Skomsvold, 2012: 9, 16 og 23). Den verkende og ødelagte kroppen er alt Kjersti makter å tenke på i den første delen av romanen:

[D]et er vanskelig å tenke på noe annet enn dette som klemmer rundt hodet mitt, presser seg inn i tinningen, sammen med denne kvalmen som ligger tungt i magen og strekker seg opp i halsen, ut i armene og beina, nervesystemet som skriker til meg idet jeg går over gulvet. Jeg prøver bare å puste, glemme. Men dette noe sprer seg overalt, trenger seg inn overalt, er overalt, en del av alt, til stede i kroppen, i tankene, når jeg er våken, når jeg sover, bestandig, utenfor døra, tett innpå huden (Skomsvold, 2012: 29).

Passasjen illustrerer hvordan kroppens grenser står på spill gjennom aktive og ekspanderende ord som «trykke», «presse seg inn», «klemme rundt», «strekke seg opp og ut». Sykdommen skildres som en parasitt eller svulst som sprer seg i Kjerstis kropp og sinn og overtar tilværelsen hennes. De oppramsende frasene, gjentakelsene og de ufullstendige setningene gir et fragmentarisk språk som forsterker bildet av hvordan ME-en er allestedsnærværende, brer seg utover og lammer Kjersti.

På det sykeste tilbringer Kjersti mesteparten av døgnet i en spesialtilpasset seng, mens hun teller og loggfører alle skritt for ikke å overbelaste seg selv. Sykdommen lever sitt eget liv som Kjersti ikke har kontroll over, og hun reduseres til det hun opplever som et ikke-menneske. I perioder er primærbehovene det eneste hun er opptatt av, og hun synes det er vanskelig å opprettholde relasjoner til andre ettersom de må forholde seg til den syke Kjersti (Skomsvold, 2012: 30).

Ser vi skildringene av den syke kroppen i sammenheng med romanens tittel, viser den både til sykdommen som et monster og til hvordan Kjersti, i den første delen av romanen, «mister seg selv» når hun går fra å være frisk og aktiv til alvorlig syk og blir det hun betegner

som et «ME-monster» (Skomsvold, 2012: 30).¹⁰⁶ Teksten veksler mellom at Kjersti beskriver seg selv som monster og at sykdommen personifiseres som et monster som er i ferd med å ta over eller utslette Kjersti: «Om natta vekker ME-en meg. ‘Du er ikke virkelig!’ sier jeg, står opp og rister angsten ut av dyna» (Skomsvold, 2012: 136). Sitatet aktualiserer det kvinnelige monsteret «maren» når teksten skildrer hvordan Kjersti våkner om natten av mareritt. Monstermetaforen i *Monstermenneske* er tidvis et bilde på det destruktive og anti-humane i Kjersti, delvis et dobbeltgjengermotiv, mens den andre ganger kan leses i forlengelse av spesifikke monstertyper. Vampyren kjennetegnes eksempelvis av at den er styrt av drifter og suger blod. På et plan kan vi si at ME-en er en vampyr som suger energi ut av Kjersti, men også at Kjersti er en vampyr som suger energi ut av menneskene rundt seg. I den siste delen av boken, når Kjersti er friskere fra ME-en, blir det skrivingen som blir det monstrøse.

Kropp og subjektivitet knyttes tydelig sammen i *Monstermenneske* når ME-en beskrives som det som hindrer Kjersti fra å være seg selv. Hun stiller eksempelvis spørsmålet «hvor mange kroppsdelar kan man ta bort før man blir *mindre* seg selv, hvor befinner ‘selvet’ seg hen?» og konstaterer at sykdommen gjør at hun er «helt på kanten av ikke å være et menneske, Kjersti sklir ut av fingrene på meg» (Skomsvold, 2012: 129 og 49). Forholdet mellom Kjerstis «selv» og den syke kroppen kan beskrives med Julia Kristevas begrep om «abjektet», det vil si det «jeg-et» må bli kvitt for å bli et faktisk «jeg»:

When I am beset by abjection, the twisted braid of affects and thoughts I call by such name does not have, properly speaking, a definable *object*. The abject is not an object facing me, which I name or imagine. Nor is it an object, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object – that of being opposed to *I*. [...] what is *abject* [...] draws me toward the place where meaning collapses (Kristeva, 1982: 1ff).

Kristevas begrep om abjektet er en nyttig inngang for å karakterisere kroppens betydning og funksjon i *Monstermenneske*.¹⁰⁷ Som Kristeva viser her, er abjektet en fantasmatisk størrelse

¹⁰⁶ I mytologi og legender er monsteret et fabeldyr eller uhyre som symboliserer kaos og skremmende makter. Det kan være et bilde på det onde og kaotiske i verden, men brukes også som et bilde på de destruktive kreftene i mennesket. Det kvinnelige monsteret, eller kvinnen som monster, er gjerne et bilde på drifter og instinktive krefter i mennesket, som en kontrast til de mannlige og rasjonelle (Cooper, 1994: 48 og 122). Monstermetaforen gjenfinnes i en rekke ulike skrekke diskurser, spesielt i underholdningsfilm og -litteratur. Her kan monsteret være knyttet til dobbeltgjengermotiv, slik vi eksempelvis ser i Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Monsterallusjoner kan også fungere som en kritikk av det antihumane eller maskinstyrte industrisamfunnet, slik det eksempelvis blir fremstilt i Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). Monstermetaforer kan dessuten peke mot spesifikke monstertyper, slik som vampyren i Bram Stokers *Dracula* (1897).

¹⁰⁷ Jeg henviser til Kristeva fordi hennes begrep om abjektet er nyttig for å beskrive forholdet mellom den syke kroppen og «selvet» i *Monstermenneske*, og ikke fordi jeg i forlengelse av dette vil gi en psykoanalytisk lesning av

som hverken kan defineres som et objekt eller «den andre», men «noe» som gjør at subjektet befinner seg i en tilstand der all mening går i oppløsning. Den sentrale bevegelsen i Kristevas begrep om abjektet er differansen mellom å være i stand til å støte fra seg eller separere seg fra abjektet (to abject/abjection), og det å være abjekt (to be abject), det vil si en tilstand der subjektet er fastlåst og bare i stand til å føle hvordan egen subjektivitet står på spill. Kunstviter og -kritiker Hal Foster skriver at abjektet er

a fantasmatic substance not only alien to the subject but intimate with it – too much so in fact, and this overproximity produces panic in the subject. In this way the abject touches on the fragility of our boundaries, the fragility of the spatial distinction between our insides and outsides [...] (Foster, 1996: 153ff).

Som Foster påpeker her, er ikke abjektet bare noe fremmedgjort, men noe som har en intim forbindelse med subjektet. Det dreier seg om et liminalt fenomen som angår subjektets indre og ytre grenser.

Bevegelsen mellom å være abjekt eller å kunne separere seg fra abjektet er i kontinuerlig forhandling i *Monstermenneske*. I deler av teksten beskrives eksempelvis angsten for å bli sykere eller å aldri bli frisk som noe som lammer Kjersti og blir en del av henne:

Jeg synes alt er uforståelig, så med ett, fra verdens ende, kommer angsten, den dekker hele meg, fører meg med seg, jeg kjenner ikke igjen noe, eksisterer ikke lenger bortsett fra angsten. Jeg vet ikke for hva, angsten for hva, for å være syk for alltid, tenker jeg når jeg klarer å tenke, for aldri å være den jeg skal være, så, frykten for å bli skuffet over livet [...] Som om jeg ikke er et menneske, jeg klarer ikke å slutte å tenke på det. Jeg er ikke et menneske (Skomsvold, 2012: 66f).

Angsten er en del av Kjerstis sykdomsbilde som i seg selv gjør henne sykere. Utdraget viser hvordan Kjersti her blir abjektet: Angsten drar henne ned i en depressiv tilstand der hun er ute av stand til å ta grep om sin egen situasjon, og hun registrerer bare hvordan sykdommen (og angsten for sykdommen) gjør henne ikke-menneskelig. Andre ganger beskrives ME-en som noe Kjersti er i stand til å distansere seg fra. Mot slutten av romanen, i et parti der Kjersti er friskere, pakker hun eksempelvis dagboksnotatene, skjemaene, reseptene, det vil si alt som hun forbinder med ME-en, ned i en eske:

romanen. Det er flere element i romanen som kunne vært utforsket i et slikt perspektiv (for eksempel kropp, identitet, språk og kjønn), men en slik lesning vil divergere fra avhandlingens performativitetperspektiv. Jeg er først og fremst opptatt av handling og liminalitet i litterær selvfremstilling, og ikke en analyse av eventuelle underliggende psykologiske mekanismer.

Jeg har prøvd å glemme henne, hun ligger begravd i en eske. [...] Hun skriker, hun ligger i esken og skriker om hvor syk hun er [...] hun er ikke et menneske, hun er ikke et dyr, engang, hun er utelukkende en sykdom, en diagnose, et monster. Hun tror hun er fysisk sykdom, men jeg sier til henne at hun også må være psykisk syk (Skomsvold, 2012: 570f).

Her er sykdommen personifisert gjennom pronomenet «hun», og passasjen viser hvordan Kjersti på dette tidspunktet i fortellingen er i stand til å eksistere adskilt fra sykdommen. ME-en er ikke lenger kroppsliggjort som en del av Kjersti, men er blitt en sum av gjenstander, fragmenter og minner. Dette viser hvordan hun her støter fra seg abjektet.

Dette risset av tekstens fremstilling av kropp viser hvordan den syke kroppen er et hovedmotiv i *Monstermenneske*. Som vi skal se, har Skomsvolds prosjekt også et mer radikalt forhold til kropp, som gir kroppen bestemte funksjoner i litterær selvfremstilling. Både tematiseringen av kroppen og billedspråket etablerer Kjersti som traumatisert subjekt og den syke kroppen som vilkår for selvkonstruksjon. Dette er et tilbakevendende tema i samtidens litterære selvfremstilling. Hos forfattere som Drougge, Heberlein, Leine, Grimsrud og Skomsvold, for å nevne noen eksempel fra kapittel 1, er det den syke, skadde eller misbrukte kroppen som er den selvbiografiske fortellingens utgangspunkt.¹⁰⁸ Slik sett kan litterær selvfremstilling beskrives med Fosters kunstvitenskapelige begrep om «traumatic realism» (Foster, 1996: 130ff). Foster sporer en vending i 90-tallskunsten fra å anse virkelighet som representasjon, til å se virkeligheten som et traumatisk vilkår forbundet med kroppen og det affektive:

[F]or many in contemporary culture truth resides in the traumatic or abject subject, in the diseased or damaged body. [...] Across artistic, theoretical, and popular cultures [...] there is a tendency to redefine experience, individual and historical, in terms of trauma. [...] Here the return of the real converges with the return of the referential [...] (Foster, 1996: 166ff).

Foster viser til en tendens der den syke kroppen og det traumatiserte subjektet blir brukt til å redefinere og reaktualisere virkelighetserfaringer. Vi legger også merke til at Foster her knytter «the return of the real» til en gjenkomst av det referensielle. I forlengelse av Foster vil jeg argumentere for at det er en lignende sammenheng vi kan spore i den skandinaviske samtidslitteraturen.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Forfattereksemplene jeg viser til her, er svært eksplisitte i sin kroppstematisering. På et overordnet plan bearbeider selvfremstillingen ofte en eller annen form for tap (for eksempel sorg eller livskrise), og flere tekster beskriver også traumer. Se kapittel 1.

¹⁰⁹ En annen utforskning av traumer i den norske samtidslitteraturen finner vi hos Unni Langås som diskuterer traumets betydning som individuell og kollektiv erfaring. Hun tar utgangspunkt i reelle kriser og katastrofer, samt oppdiktete historier, og analyserer litteraturens tematisering av traumer i lys av psykologiens traumeforskning. Se Langås (2016).

Tematiseringen av den syke kroppen i litterær selvframstilling kan sammenlignes med performancekunstens betoning av «the suffering body» (Carlson, 2004: 170f). I begge tilfeller er det snakk om å ta utgangspunkt i det traumatiserte subjektets egenfortelling. I performancekunsten innebærer tematiseringen av «selvet» ofte en manipulering av kunstnerkroppen ved hjelp av nakenhet, kroppslige inngrep og fysiske bevegelser. Spørsmålet er om den litterære selvframstillingen kan knyttes til kroppslig handling på lignende vis? I Skomsvolds tilfelle kan vi si at handlingen består i å gi stemme til en syk kropp. Romanteksten er bekjennelseslitteratur, som spiller på det selvopplevde som autentisitetsskapende virkemiddel. Samtidig er det et poeng at den levende forfatterkroppen, slik den blir presentert og iscenesatt for oss i mediene, klinger med under lesningen (Zeuthen, 2008: 39). Å skrive om seg selv er en måte å gjøre sin egen kropp til det sentrale omdreiningspunktet på, og det å ta utgangspunkt i egen kropp vil være en måte å formidle sin selvfortelling på. Dette er et felles kjennetegn for litterær selvframstilling og performance.

Fischer-Lichte påpeker betydningen av at mennesker både har og er kropp: «[They] have bodies, which they can manipulate and instrumentalize just like any other object. At the same time, they are their bodies, they are body-subjects» (Fischer-Lichte, 2008: 76). Sitatet peker på Maurice Merleau-Pontys teori om den fenomenologiske kroppen. I *Phénoménologie de la perception* (1945) tar han til orde for at den levende kroppen, eller «corps propre» (egenkroppen) for å bruke Merleau-Pontys begrep, er det sentrale omdreiningspunktet for all menneskelig persepsjon, erkjennelse og betydningsdannelse. Kroppen er ikke i rommet, den bebor rommet, hevder Merleau-Ponty og gjør opp med forestillingen om at kroppen kun er et biologisk appendiks (Merleau-Ponty, 1994: 93ff). I Fischer-Lichtes performanceteori er Merleau-Pontys bevegelse fra «body» til «embodiment» aktualisert når hun hevder at performance er avhengig av «processes of embodiment and the phenomenon of presence» (Fischer-Lichte, 2008: 77). Jeg vil hevde at litterær selvframstilling har en nesten tilsvarende problematisering av kroppen. Som eksemplene med Skomsvold har vist, er kroppen en liminal størrelse mellom, og reell størrelse i, tekst og virkelighet. Slik vil selvtematiseringen være en handling som skaper nærvær av forfatterkroppen. Dette nærværet vil igjen gjøre at vi leser og tolker på en bestemt måte. Noen begrepslån fra kunsthistorien kan hjelpe oss til å utdype denne sammenhengen.

«Kunstnerkropp», «emnekropp» og «verkets korpus»

Performancekunsten knyttes i større grad til presentasjon av kroppen enn representasjon av kroppen. Når vi snakker om kropp i kunst og litteratur som handling, er det viktig at vi

medtenker et representasjonsnivå ettersom vi ikke *bare* har å gjøre med «kropper» som sådan. I kunsten er det alltid snakk om kropper som kommuniserer på en bestemt måte innenfor en estetisk tradisjon og særlig formforståelse (Gade, 2005: 44). Kroppen er, både i kunst og litteratur, alltid mediert eller iscenesatt i en bestemt ramme.¹¹⁰ Gade medtenker dette representasjonsnivået i kunsten når han skiller mellom tre typer kropp, henholdsvis, «kunstnerkropp», «sujet-kropp» og «verkets korpus» (Gade, 2005: 44).

«Kunstnerkroppen» er den empiriske og levende kroppen. I kunstverk som på en eller annen måte iscenesetter kunstneren på en eksplisitt måte ved å bruke kunstnerens egen kropp og livshistorie, transformeres kunstnerkroppen til kunstverkets «sujet-kropp» eller emnekropp.¹¹¹ Emnekroppen betegner da kunstnerkroppen som kunstverkets motiv og tematikk. Vi kan snakke om en reell kropp i kunst og litteratur, men vi skiller mellom kunstnerkroppen og emnekroppen. Den siste typen kunstkropp er «verkets korpus». Verkets korpus er den formmessige enhet som utgjør verket. Her er det både snakk om en overført betydning som problematiserer hva vi skal regne som en del av kunstverket, og en konkret betydning i den forstand at et kunstverk alltid forholder seg til menneskekroppen gjennom betrakterkropper (kunstner og publikum) og bærer preg av eller har spor av kunstnerkroppen (Gade, 2005: 44). Som denne distinksjonen viser, beskriver verkets korpus et mer overordnet nivå enn de to andre ettersom kunstnerkroppen og emnekroppen kan knyttes mer direkte til spesifikke kropper eller beskrivelser av disse. Overført til Skomsvold og litterær selvfremstilling kan vi på samme måte skille mellom den empiriske forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus.

Utfordringen med kunstnerkropp, emnekropp og verkets korpus er at det ofte, slik som i litterær selvfremstilling, er snakk om utydelige grenser mellom de tre størrelsene. Eller for å presisere: Litterær selvfremstilling kjennetegnes av en korrespondanse mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus. Selvfremstillingens forfatterkropper blir gjort til eksplisitt emne og motiv i litteraturen. Dette resulterer i at forfatterkroppen (som emnekropp) blir en del av verkets formmessige enhet, det vil si verkets korpus. Den selvbiografiske referansen og romanens eksplisitte tilknytning til den tekst-eksterne virkeligheten utvider dermed verkets korpus til å inkludere forfatterkroppen. Litterær selvfremstilling består av å gjøre den levende

¹¹⁰ Det kan selvsagt argumenteres for at kroppen i seg selv er et medium, og at alt som har med kropp å gjøre, det være seg i eller utenfor kunsten, er mediert. Her tenker jeg imidlertid mer på at kropp i kunst og litteratur alltid er en iscenesettelse av kropp gjennom ulike medier eller i en bestemt setting, for eksempel på en scene, i film, maleri, litteratur eller fotografi. Å argumentere for at dette er en form for dobbelmediering (idet kroppen allerede er et eget medium), vil etter min mening være en unødvendig omvei i denne sammenheng.

¹¹¹ Sujetkropp av «sujet» (fr.) = emne, tema eller motiv. I det følgende bruker jeg betegnelsen emnekropp.

forfatterkroppen om til estetikk, men vil også innebære at det som skjer utenfor teksten, blir en del av verkets korpus.

Korrespondansen mellom de ulike kroppsforståelsene uttrykkes ved at forfatteren figurerer (mer eller mindre) som «seg selv» på scener i offentligheten, samtidig som han eller hun er hovedperson og forteller i en litterær tekst. En konsekvens av dette er at verkets korpus blir svært plastisk. Den empiriske forfatteren i litterær selvframstilling er både skaperen av verket og en integrert og synlig hoveddel av det. Som vi har sett, handler dette om at litterær selvframstilling ikke bare rommer romaner, men tar opp i seg, har en eksplisitt relasjon til og går i dialog med det ekstratekstuelle. Det er likevel verdt å fastholde en forskjell mellom de tre måtene å forstå kropp på, fordi det kan gi oss et innblikk i de estetiske virkemidlene som er i spill, og hvilke grenser som det forhandles om. Det er også her vi kan få grep om en viktig forskjell mellom litterær selvframstilling og mer fiksjonstro romaner.

Det første vi kan fastslå, er at mer fiksjonstro romaner ikke markerer eller reiser spørsmål ved grensene mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus på samme måte som litterær selvframstilling gjør. Forskjellen kan vi se ved at litterær selvframstilling er en omvendt bevegelse fra en historisk-biografiske metode. Den historisk-biografiske metode handler om at lesersubjektet, eller litteraturforskeren, leser eller tolker forfatterens liv ut fra teksten (eller vice versa). I litterær selvframstilling er det derimot forfatteren som, gjennom den selvbiografiske talehandlingen, insisterer på denne koblingen. Der det første er en tolkning eller analyse som leter etter skjulte forbindelselinjer mellom forfatter og tekst, er litterær selvframstilling en aktiv og åpenbar fremvisning av forbindelselinjene mellom forfatter og tekst.¹¹² Resultatet av forfatterens selvbiografiske handling er at leseren «tvinges» til å gjøre den samme koblingen, og at forfatterens iscenesettelse på ulike scener tilbyr leseren å lese teksten som en del av en større og overordnet selvframstilling. Skomsvold iscenesetter sin egen kropp i en bestemt ramme, der vi som lesere opplever kroppen og selvfortellingen gjennom teksten, samtidig som vi har mulighet til å gå ut i verden og erfare Skomsvolds forfatterkropp «live» eller mediert gjennom andre medier enn boken.

Det faktum at vi som lesere kan oppsøke og oppleve forfatterfiguren «live», skaper en annen form for nærhet til romanfiguren i litterær selvframstilling enn i «tradisjonelle» eller mer fiksjonstro romaner.¹¹³ Her er det ikke snakk om nærhet som i følelser eller affeksjon, men et

¹¹² Dette er et trekk som også Haarder viser til når han beskriver performativ biografisme som et skifte i biografisk agens. Jf. kapittel 2.

¹¹³ Dette «live»-aspektet kommer jeg tilbake til, og utdyper, i min drøfting av Knausgård i kapittel 6.

fysisk nærvær som vi ikke har mulighet til i møte med fiktive romanfigurer. I tillegg har forfatteren mindre autoritet over egen identitet enn en fiktiv romanfigur, og «forfatterjeg-et» er mer foranderlig enn en tradisjonell romanfigur. Dette har sammenheng med at forfatteren er et levende subjekt i en ekstratekstuell virkelighet. I tråd med Butler vil forfattersubjektet konstrueres relasjonelt i en vekselvirkning med andre subjekt og samfunnsstrukturer. En fiktiv romanfigur «eies» i større grad av forfatteren og er mer stabil i betydningen ferdig skapt fra forfatterens side.¹¹⁴ Både «forfatterjeg-et» og en fiktiv romanfigur kan endres over tid i den forstand at de kan forstås eller tolkes på en annen måte, men sistnevnte kan aldri handle på egenhånd. Det er en endring eller handling som forfatteren må gjøre på vegne av den litterære figuren. En fiktiv romanfigur kan ikke iscenesette seg selv eller velge om hun vil handle i tråd med samfunnets konvensjoner eller ikke, slik som forfattersubjektet i litterær selvframstilling har mulighet til. Skomsvold kan både iscenesette seg selv i romanen og gå ut i den relle virkeligheten og handle som et subjekt.

De sidene jeg har vært inne på her, kan knyttes til en forskjell i liminalitet som avgrenser litterær selvframstilling fra andre typer romaner. Som vi husker fra innledningskapitlet, er liminalitet et terskelfenomen som signaliserer en grense og har en viss arealmessig utstrekning. Grensen mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus er mer vag i litterær selvframstilling enn i «vanlige» romaner, og tolkningsrommet for korrespondansen mellom disse tre kroppsstørrelsene blir større. Dette er en direkte konsekvens av forfatterens eksplisitte selvbiografiske talehandling.

Vi skal kort vende tilbake til Gade og kroppen i billedkunsten og se at den diffuse grensen mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus også kan være med på å si noe om hva som kjennetegner samtidens selvframstilling spesielt. For å eksemplifisere at det er en signifikant forskjell på hvor markert grensen mellom de kroppslige modi kan være hos forskjellige kunstnere, sammenligner Gade kroppskunsten på 1970-tallet og 1990-tallet. Gade argumenterer for at der 70-tallskunsten iscenesetter kroppen ved å *markere* grensene mellom kunstnerkropp, emnekropp og verkets korpus, opererer 90-tallskunsten med *utydelige* eller *tilslørte* grenser mellom de tre kroppsførståelsene (Gade, 2005: 45). Begge tiår forholder seg til den levende kunstnerkroppen, men de gjør det på ulikt vis. 90-tallskunsten er «en komplisering af selve kunstnerkroppens grænser [...] i den forstand at distinktionen mellem kunstner og privatperson, eller det man kunne kalde kunstnerpersonlighedens æstetiske omfangslogik, også

¹¹⁴ En resepsjonskritiker vil muligens ha den samme argumentasjonen med utgangspunkt i leseren, uten at jeg skal utdype dette her.

er blevet sløret» (Gade, 2005: 45). For å illustrere hva denne forskjellen ligger i, går Gade til selvbiografiforskerne Smith og Watson.

Smith og Watson skiller mellom «den anatomiske kroppen», «den imaginære kroppen» og «den sosiopolitiske kroppen» (2012: 10).¹¹⁵ Den anatomiske kroppen refererer til den biologiske, fysiske kroppen, den imaginære kroppen er den kulturelt influerte og vanemessige forestilling om kroppen, mens den sosiopolitiske kroppen refererer til kollektive kulturelle kroppsideer og kroppsideologier slik de eksempelvis kommer til uttrykk i offentlige (makt)diskurser.¹¹⁶ Begrepet «anatomisk kropp» lar vi ligge, ettersom det tilsvarer det jeg med Gade benevner kunstnerkropp eller forfatterkropp. Vi skal imidlertid se at forskjellen mellom den imaginære og sosiopolitiske kroppen kan si noe om grensen mellom kunstnerkropp, emnekropp og verkets korpus.

Gade argumenterer for at kunstnerkroppen på 70-tallet først og fremst blir iscenesatt med sosiopolitiske implikasjoner, det vil si som et ledd i en samfunnsmessig kritikk. 90-tallskunsten får en tilleggsdimensjon fordi også den imaginære kroppen settes i spill:

Kunstnerkroppens transformation til sujet-kropp [i 1990-erne] vedrører således ikke blot den konkrete krops skæbne i sociopolitiske sammenhænge, men i højere grad også dens imaginæritet, dvs. selve dens usikre, ustabile og ofte hybride status, dens grænseløsende fantasmatiske karakter i en hypermediert billedkultur, hvor den klare binære skelnen mellem bevidsthed og krop, mellem kunstner og ikke-kunstner, for alvor problematiseres (Gade, 2005: 45).

Der kunstnerkroppen er eksplisitt tatt i bruk på 90-tallet, er problematiseringen av kroppen utvidet. I tillegg til det sosiopolitiske blir kunstnerpersonligheten og -identiteten også gjenstand for estetiske refleksjoner. Gade hevder dessuten at 70-tallskunsten er en «renere» form for kroppskunst, mens 90-tallskunstneren *blant annet* benytter seg av kroppen som ett av flere materialer eller medium i et tverrmedialt register (Gade, 2005: 46).¹¹⁷

Overfører vi Gades argumentasjon til litterær selvframstilling, ser vi at hans distinksjon mellom 70- og 90-tallskunsten har klare likheter med det jeg i kapittel 1 beskriver som

¹¹⁵ Distinksjonen mellom disse tre kroppsforståelsene er analytisk, og de eksisterer ikke uavhengig av hverandre. Like fullt peker de på ulike sider av hvordan vi kan tenke kropp og kroppens relasjonaltitet.

¹¹⁶ Begrepet «Den imaginære kropp» er hos Smith og Watson hentet fra litteraturviter Elisabeth Grosz som med et lån fra Jacques Lacan, skriver at «the imaginary anatomy [...] reflects social and familial beliefs about the body more than it does the body's organic nature (Grosz, 1995: 86).

¹¹⁷ Gade bruker blant annet tematiseringen av kjønn som et eksempel på forskjellen på 70- og 90-tallets kroppskunst. Kjønnstematikken på 70-tallet var, fremfor alt hos kvinnelige kunstnere, tett forbundet med en kjønnspolitisk kamp. På 90-tallet er dette mer komplekst ettersom «kvinnesaken» som homogen størrelse problematiseres, seksualitet er en større og mer synlig del av tematikken, og det er flere menn som tematiserer kjønn (Gade, 2005: 46f).

forskjellen på selvframstillingslitteraturen på 70-tallet og i dag: Samtidens selvframstilling skiller seg fra 70-tallets ved at det politiske i mindre grad er uttalt som en undersøkelse av kollektive subjektiviteter. Det er først og fremst de sosiopolitiske vilkårene for kroppen som iscenesettes i 70-tallslitteraturen. I dag er litterær selvframstilling mer rettet mot det individuelle og spesifikk forfattersubjektet, blant annet gjennom bruken av forfatterens eget navn. I tillegg iscenesettes dette «selvet» i en rekke ulike medier i en medialisert samtid som karakteriseres av denne typen iscenesettelser. Her utforskes konstruksjonen av «selvet» som liminal ved hjelp av en rekke dikotomier som privat/offentlig, fiksjon/virkelighet, kunst/ikke-kunst. Dikotomiene er med andre ord knyttet til den imaginære kroppen, og de indikeres som en korrespondanse mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus. Grensene mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus er i den forstand tilslørt eller forsøkt opphevet ved en eksplisitt handling der forfatteren *erklærer* seg selv som en synlig del av det estetiske materialet. Dette gjør koblingen til den levende forfatterkroppen mer distinkt.

Oppsummert kan vi si at kompliseringen av forfatterkroppens grenser innebærer det jeg innledningsvis i dette kapitlet beskriver som en forskyvning fra «en kropp» og «et subjekt» til «min kropp» og «meg som subjekt». Å gjøre grensene mellom forfatteren som offentlig figur, tekststørrelse og privatperson flytende er en del av den litterære selvframstillingens performative undersøkelse av hva litteratur er, og hvilken funksjon forfatteren kan ha. Vi skal la den sosiopolitiske og imaginære kroppen ligge, men tar med oss begrepene om forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus. Jeg skal i det videre utdype sammenhengen mellom «kropp» og «forfatter» i *Monstermenneske* og nærmere bestemt drøfte skrivehandlingen som en performativ mestringsstrategi.

«Forfatter1»: mestringsstrategi og skrivehandling

I flere av intervjuene Skomsvold gjør i forbindelse med *Monstermenneske*, fremheves korrespondansen mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus. Dette knyttes dessuten til språklige handlinger og det å bli forfatter. I et intervju i kvinnemagasinet *KK* kan vi eksempelvis lese:

Jeg [Skomsvold] tenkte: «Hvem er jeg nå, når man tar bort alt jeg driver med? Skal jeg ligge her til jeg dør?» [...] Jeg fikk en enorm frykt for at dette var hele livet mitt, sier hun: - Så bestemte jeg meg for at jeg måtte gjøre fem ting hver dag: Noe fysisk, som å gå opp trappen, og ordne noe praktisk. Skrive noe. Lese noe. Snakke med andre enn meg selv. Jeg tenkte at om jeg gjør det, så må jeg til slutt få det bedre. Og det viktigste jeg gjorde, var helt klart å begynne å skrive (Skomsvold i Toverud, 2013).

I likhet med intervjuene jeg siterte tidligere i kapitlet, ser vi at denne passasjen setter likhetstegn mellom Skomsvold og Kjerstis historie. Utdraget viser dessuten hvordan resepsjonen vektlegger at kroppen og «selvet» er knyttet sammen, og at denne forbindelsen kan relateres til det å skrive og å bli forfatter. Går vi til romanteksten, ser vi at den viser de samme aspektene som Skomsvold påpeker her.

I begynnelsen av romanen viser Kjersti en motstand mot kunsten og det skjønnlitterære. Når en av de andre beboerne på sykehjemmet foreslår at Kjersti skal begynne å skrive, later Kjersti med en gang som om hun har glemt det (Skomsvold, 2012: 21). Under en behandlingstime i et basseng «tvangstenker» hun på hvordan trykket i lungene vil øke, og luften minske, når hun holder pusten for å forsikre seg om at hun «ikke skal bli noe kunstnerisk, men noe naturvitenskapelig» (Skomsvold, 2012: 22). Selv om disse sitatene viser en naiv motstand mot kunst og litteratur, finner vi også frempek mot at Kjersti skal bli forfatter.¹¹⁸ Flere innskutte metakommentarer innledningsvis viser til et skrivende subjekt i fortellingens fremtid: «Jeg kommer til å skrive om dette, fordi skriveleeren sier at minnene mine ikke er troverdige [...]. Dette siste er ikke viktig, og dessuten er det ikke en del av minnet mitt, men bare noe jeg har funnet på, jeg tror det må være en skriveøvelse» (Skomsvold, 2012: 18f). Slike tydelige markerte litterære grep gjør forfattersubjektet synlig i teksten og forsterker sammenhengen mellom fysisk og mental kropp – og språk.

Når Kjersti må avbryte datastudiene i Trondheim fordi hun blir for syk, markeres sammenbruddet som et språklig sammenbrudd i teksten:

¹¹⁸ Det jeg beskriver som en naiv tone, er også et element vi finner igjen senere i romanteksten med den forskjell at den der blir brukt til å beskrive Kjerstis nærmest barnlige entusiasme over litteratur og litteraturvitenskap. Furuseth kommenterer den naive tonen i Kjerstis oppdagelse av litteraturen og påpeker at de litt pinlige «læreboklesningene» av litteratur er en måte Skomsvold fremkaller den flau følelsen av å blir avslørt i lærdomsakten på (Furuseth, 2015: 211). Jeg vil legge til at også Knausgård har partier som kan minne om litteraturvitenskapelige lærebøker, selv om tonen hos han ikke er like naiv og preget av nyoppdaget entusiasme.

]]eg setter meg foran dataskjermen, begynner å skrive.

```
import java.awt.BorderLayout;
import javax.swing.*;

public class Hallo extends JFrame {
    public Hallo() {
        super("hallo");
        setDefaultCloseOperation (WindowConstants.EXIT_ON_CLOSE);
        setLayout (new BorderLayout());
        add(new JLabel("Hallo, verden, her kommer jeg!"));
        pack();
    }

    public static void main (String[] args) {
        new Hallo().setVisible(true);
    }
}
```

Men så får jeg komprimeringsfeil, og jeg må prøve på nytt:

```
add(new JLabel("Hallo, gamlehjem, her kommer jeg!"));
```

(Skomsvold, 2012: 189f).

Komprimeringsfeilen som utdraget skildrer, kan leses på to nivå. Sitatet viser hvordan Kjerstis språk på dette tidspunktet i fortellingen er programmerings-, eller dataspråket.¹¹⁹ I overført betydning kan sitatet dessuten leses som en mangel på språk, der datakommandoene og tegnene erstatter hverdagsspråket, og den språklige kommunikasjonen er redusert til koder og signaler. Dette fremheves også ved at utdraget markeres som forskjellig fra resten av den løpende romanteksten, når det har mye luft mellom datakommandoene. Tanker og refleksjon er erstattet av faresignaler og kommandoer. Komprimeringsfeilen blir i så måte ikke bare en konkret programmeringsfeil, men også en metafor for hvordan Kjerstis kropp bryter sammen og i overført betydning må omprogrammeres.

¹¹⁹ Billedspråket preges i deler av romanen av en digital diskurs, som når Kjersti tidlig i romanen konstaterer at årsaken til ME-en er et «virus, akkurat som datamaskiner også kan få» (Skomsvold, 2012: 25). Et lignende perspektiv finner vi i masteravhandlingen *Når realfag og litteratur møtes. Om interdiskurs og termopoetikk i Monstermenneske av Kjersti Annesdatter Skomsvold* der Ørjan Davidsen Moa leser *Monstermenneske* i en realfaglig diskurs. Se Moa (2013).

I løpet av romanen endres Kjerstis forhold til det litterære språket til et nærmest besettende håp om at det er ved å bli forfatter at hun kan bli et fullverdig menneske igjen: «Jeg er ikke et menneske, og jeg er ikke Kjersti. Jeg tror at det å bli Kjersti henger sammen med det å bli forfatter, jeg kan ikke skjønne hvordan ellers jeg kan bli Kjersti. Hvis jeg blir en bok, blir jeg også et menneske» (Skomsvold, 2012: 84). Resonnementet ser ut til å være logisk fundert ettersom en bok må være skrevet av en levende forfatter med en fysisk kropp. Sammenhengen mellom det å være forfatter og det å være menneske går igjen flere steder i *Monstermenneske* og blir et gjentakende mantra for den syke Kjersti. Det å skrive blir en flukt fra den syke kroppen og skildres som «å være i en annerledes bevissthet» (Skomsvold, 2012: 319).

Skrivningen blir en mestringsstrategi som gir et pusterom fra den syke kroppen, samtidig som skrivningen gir kroppen næring til å helbrede seg selv. Dette understrekes blant annet når Kjersti kjøper seg laptop. Mac-en omtales som «matboksen» og viser på et konkret plan til designet til den hvite rektangulære laptopen med Apples eplelogo. Samtidig fungerer betegnelsen «matboks» som en metafor for at skrivehandlingen gir henne næring og energi til å bli et menneske igjen: «Jeg tenker at inni denne matboksen ligger min første bok, det er jeg sikker på» (Skomsvold, 2012: 76). Utdragene jeg har vist her, peker på etableringen av en forfatterkropp eller et forfattersubjekt. Samtidig kan ikke forfatterkroppen her skilles fra emnekroppen eller verkets korpus, ettersom den uferdige boken eksempelvis skildres som en erstatning for Kjerstis kropp når hun selv ikke har en velfungerende en.

I begynnelsen er skrivningen symbolske handlinger som kan tolkes som Kjerstis performative konstruksjon av et «forfatterjag». Etter at hun har kjøpt seg laptop, er hun eksempelvis for svak til å orke å slå den på:

Jeg legger macen ned i esken igjen, orker ikke skru den på, jeg har den på gulvet ved siden av senga mi, her inne på salen, noen ganger har jeg den i fanget også, avskrudd, skriver 'kjerstikjerstikjerstikjerstikjersti' på tastaturet, det høres ut som regn, jeg liker lyden av regn, blir roligere, når det regner forventer jeg mindre av meg selv (Skomsvold, 2012: 76).

Sitatet demonstrerer hvordan Kjersti forsøker å få grep om tilværelsen ved å gi seg selv navn. Den gjentakende skrivningen av eget navn understreker det selvbiografiske subjektets egenkonstruksjon gjennom handling og erklæring. Dette kommer ikke til uttrykk gjennom å skrive sammenhengende tekst (representasjon), men gjennom å utføre selve skrivehandlingen på tastaturet til den avslåtte mac-en (presentasjon). Litt senere i romanen gjentar hun en lignende handling når hun skifter alle passordene sine til «Forfatter1», og også her er navnet et verktøy eller virkemiddel som tas i bruk for å skape et selvstendig subjekt:

Jeg bytter passord på mail- og bankkontoen min til 'Forfatter1'. Da vil det sette seg i fingrene mine, i underbevisstheden, jeg vil hjernevaske meg selv til å tro at jeg er forfatter. Jeg bytter mailadresse fra 'kjersti@emballasjeprodukter.no', til noe selvstendig. Jeg bestemmer meg for aldri å ta noen annens etternavn, jeg vil ikke ha et annet navn enn mitt eget (Skomsvold, 2012: 84).

Utdraget markerer hvordan skriving og subjektivitet knyttes sammen når Kjersti ved å la «Forfatter1» på et bokstavlig plan bli et passord og i overført betydning en nøkkel til hennes nye «jeg». Vi legger også merke til at det er den fysiske handlingen, «sette seg i fingrene», som beskrives som avgjørende for indre endring. Jeg vil argumentere for at begge de ovenstående sitatene er eksempel som vektlegger presentasjon fremfor representasjon i konstruksjonen av Kjerstis «selv». Det er ikke det å beskrive seg selv, men den aktive benevnelsen eller handlingen som er det sentrale her. Dette peker mot en avgjørende karakteristikk ved den litterære selvfremstillingens performativitet ettersom det selvbiografiske som «act» ofte dveler ved konstruksjon fremfor beskrivelse av «selvet» (Freeman, 2007: 94).

Utover i *Monstermenneske* ser vi en utvikling i skrivehandlingen, der den først beskrives som fysisk form (fingre på tastaturet til den avslåtte laptopen), til at den senere er skildret som innhold (i form av romantekst) når Kjersti begynner å skrive debutboken. Det er også denne bevegelsen som konstruerer Kjerstis «selv» og som gjør skrivingen til forskjellen mellom den syke og angstfulle kroppen og den uredde «Forfatter1». Dette poengteres når Kjersti konstaterer at «[j]eg er blitt en bok i stedet for et ME-monster», og uttales mer indirekte i perioder der hun ikke er i stand til å skrive: «Hva annet skal jeg feste tankene mine i om det ikke er i kroppen. Tankene må festes et sted, i ME-en, i huden, i skjelettet, og jeg klarer jo ikke å skrive» (Skomsvold, 2012: 131 og 413). Uten skrivingen blir kroppen et sted der tankene forsterker sykdommen i en slik grad at «jeg-et» går i oppløsning.

Forfatteridentiteten i *Monstermenneske* etableres ved hjelp av fysiske skrivehandlinger som skaper indre endringer i Kjersti.¹²⁰ Som mestringsstrategi har skrivehandlingen en terapeutisk virkning på Kjerstis syke kropp. Slik sett kan *Monstermenneske* sies å reaktualisere Georg Lukács idé om at romanformen fremstiller helhet og sammenheng når verden ikke

¹²⁰ Skomsvolds forfatteridentitet kunne også vært lest i et kjønnsperspektiv ettersom den i romanen knyttes til den kjønnsløse kroppen. Et av Kjerstis forbilder, forfatteren Hilde W, beskrives eksempelvis som en androgyn figur som hevder «at det først var med overgangsalderen [...] da hun sluttet å være kvinne i biologisk forstand, at hun virkelig ble forfatter» (Skomsvold, 2012: 221). Dette gjenspeiles i Kjersti når hun konstaterer at «det er søren meg ikke lett å slutte å være jente, begynne å være forfatter» (Skomsvold, 2012: 436). Senere i romanen, mens Kjersti studerer litteraturvitenskap, diskuteres disse sidene i partier som er som tatt ut av en lærebok i feministisk litteraturteori: «Kanskje har mannlige forfattere identifisert pennen med det mannlige kjønnsorganet, mens tidligere tiders forfatterinner ble tvunget til å skjule sitt raseri og kanskje de også var 'redde for pennen'. Men det fortrenge raseriet lar seg gjenfinne. Det finnes monsterkvinner, som dublerer tekstens 'engleaktige' heltinner, som et uttrykk for kvinnelig drift, som et ønske om å være 'plottere', den som driver handlingen» (Skomsvold, 2012: 465).

lenger gjør det (Lukács, 1974: 47ff).¹²¹ Samtidig er det interessant at det ser ut til å være emnekroppen og verkets korpus som konstruerer «forfatterselvet», og ikke omvendt. Det er skrivehandlingen som etablerer henne som kunstner- eller forfatterkropp. Subjektiviteten beskrives ikke som en statisk og uforanderlige størrelse, men som en performativ, pågående og dynamisk prosess med kroppen som utgangspunkt og sentrum (Zeuthen, 2008: 75). Det er handlinger som skaper «forfatterselvet». Vi skal se at dette er et viktig kjennetegn ved den litterære selvframstillingens forfatterfunksjon.

Forfatteren som semionaut

I «Qu'est-ce qu'un auteur?» lanserer filosofen Michel Foucault begrepet «forfatterfunksjon» for å betegne forfatteren som en diskurs eller et funksjonelt prinsipp som regulerer og disiplinerer forholdet mellom avsender, tekst, mottaker og kontekst (Foucault, 1979: 141ff).¹²² Å bruke Foucault i mitt handlingsaktive selvframstillingsperspektiv kan synes paradoksalt, ettersom det kan argumenteres for at Foucault reduserer forfatteren til en merkelapp som vi setter på tekster for å være i stand til å snakke om dem. Hos Foucault peker ikke forfatternavnet tilbake på forfatterkroppen av kjøtt og blod, men på forfatter*funksjonen*. Forfatternavnet er her et historisk fenomen som klassifiserer visse tekster som skjønnlitteratur, og forfatteren blir et instrument som viser til bestemte ideologier eller diskurser.¹²³ Når jeg likevel viser til Foucaults forfatterfunksjon, er det fordi den *også* kan sies å peke på det jeg tidligere har karakterisert som den innadvendte eller selvrefleksive siden av selvframstillingens performativitet. Forfatterfunksjonen viser til hvordan «forfatterselvet» *produserer* subjektivitet fremfor å peke tilbake på eller representere et essensielt og stabilt «jeg». Identitet konstrueres i en slik sammenheng på bakgrunn av «selvets» relasjon til det omkringliggende og konstitueres av forhold som ligger utenfor hvert enkelt forfattersubjekt. Dette er i tråd med Butler, som

¹²¹ Lukács' idé om romanens helhetlige form, som et svar på en objektiv formløshet i verden, overskrides allerede i hans samtid av modernistiske romanforfattere som James Joyce, Marcel Proust og Robert Musil. Ifølge litteraturviter Frederik Tygstrup trenger ikke dette å leses som at Lukács teori om romanen er passé, men at hans «begrepsstrategi tværtimod bidrager til at artikulere nogle af de problemer, som den samtidige romankunst konfronterede sig med» (Tygstrup, 2000: 81). Litteraturviter Anders Johansson gjør den samme koblingen mellom Lukács og dagens selvframstilling. Se Johansson (2015: 60ff).

¹²² Foucaults essay (først holdt som en forelesning i 1969) leses gjerne som et svar på Barthes' erklæring om «forfatterens død» i «The Death of the Author» fra 1967.

¹²³ Fra 60-tallet og fremover begynner en rekke strukturalister og senere poststrukturalister å anta subjektet, ikke som opphavsmann til tekster, men som «a 'space' in which conventions, codes, and circulating locutions precipitate into a particular text, or else as a 'site' wherein there converge, and are recorded, the cultural constructs, discursive formations, and configurations of power prevalent in a given cultural era». Her er forfatteren et «produkt», en «effekt» eller «funksjon» av teksten (Abrams og Harpham, 2015: 20f).

argumenterer for at (kjønns)identitet er en performativ effekt som skaper en identitet som allerede er ytret, forut for subjektet.¹²⁴

Forskjellen mellom denne innadvente delen av performativitetstrykket og den utadrettede, som er den mer åpenbare iscenesettelsen av den levende forfatterkroppen, kan illustreres med Haarders distinksjon mellom «forfatterbilde» og «forfatterfunksjon». Forfatterbildet er det bildet av en forfatter og hennes verk som danner seg i offentligheten på bakgrunn av både verkets og forfatterens liv og opptreden i mediene for øvrig (Haarder, 2014: 30). Dette skal jeg komme tilbake til og utdype i forbindelse med Knausgård og *Min kamp*. Inspirert av Foucault bruker Haarder forfatterfunksjonen til å betegne forhandlingene mellom forfatter og tekst som former vårt forhold til skjønnlitteratur. Forfatterfunksjonen er da et overordnet prinsipp som har å gjøre med litteraturens rolle i samfunnet (Haarder, 2014: 29).

Haarder opererer med tre ulike forfatterfunksjoner i den nordiske etterkrigstiden.¹²⁵ «Den modernistiske forfatterfunksjon» knyttes til etableringen av velferdsstatens kunststøttesystem. Her står tanken om det autonome verk sterkt, og det er et ideal om forfatterens fravær fra teksten. «Den politiske forfatterfunksjon» gjør seg gjeldende i og med massemedienes oppkomst og utbredelse på 60- og 70-tallet og har sammenheng med avantgarden og det politiske klima i disse tiårene. «Den semionautiske forfatterfunksjon» er knyttet til senmoderniteten fra 90-tallet og frem til i dag (Haarder, 2014: 34). Haarder understreker at de tre begrepene ikke skal forstås som at de avløser hverandre, men at de beskriver det tidstypiske, der det hele tiden er snakk om både supplement og gjenopptakelse av element (Haarder, 2014: 34). Den semionautiske forfatterfunksjonen vil i så måte ha likheter med den modernistiske og den politiske og ha nye selvstendige kjennetegn.

Det er den semionautiske forfatterfunksjonen som aktualiseres hos Skomsvold, Halberg og Knausgård. Dette henger sammen med at Haarders begrep om «performativ biografisme» er særlig knyttet til denne forfatterfunksjonen. Begrepet «semionaut» er hentet fra den franske kunstkritikeren Nicolas Bourriaud, som betegner samtidskunstneren som en semionaut, det vil si som en som finner opp veier mellom tegn (Bourriaud, 2007: 166).¹²⁶ Overført til litteratur argumenterer Haarder i forlengelse av Bourriaud for at semionauten

¹²⁴ Jf. kapittel 2.

¹²⁵ Haarder tar utgangspunkt i Danmark, men viser også at dette er en større nordisk modell som har sammenheng med utviklingen av den nordiske velferdsstaten.

¹²⁶ Semionaut av (gr.) «sēmeion» = «tegn», og «naútēs» = «seiler».

er kunstneren som genbrugsartist, hun finder ikke på nyt, men foreslår nye veje mellem tegn som kunsten og kulturen i det hele taget allerede har produceret. Historien og kulturen foreligger som materiale. Det karakteristiske ved den semionautiske forfatterfunktion er i denne sammenhæng at også forestillingerne om forholdet mellem tekst og forfatter, mellem kunstner og værk, foreligger som materiale der kan udforskes. I den modernistiske forfatterfunktion udgjorde dette forhold ellers grænsen mellem kunsten og det private - der altså var ikke-kunst. I den politiske forfatterfunktion var omvendt inddragelsen af det private garant for værkets autenticitet og samfundsrelevans. For semionauten foreligger disse forpligtende dogmatikker som noget der kan gøres til genstand for kunstnerisk bearbejdelse. Performativ biografisme opstår i den sammenhæng (Haarder, 2014: 11).

Som jeg skriver i kapittel 2, er performativ biografisme et begrep som beskriver forfatterinstansen som et synlig og eksplisitt virkemiddel i skjønnlitteraturen. I performativ biografisme er den semionautiske forfatterfunksjonen en beskrivelse av at forfatterkroppen og forfatterens livshistorie blir tekstens motiv og tematikk. Jeg har allerede foregrepet dette aspektet når jeg tidligere i kapitlet argumenterer for at litterær selvfremstilling kjennetegnes av at forbindelseslinjene mellom forfatterens liv og teksten er markert. Der jeg betoner at disse forbindelseslinjene kommer til syne ved at grensene mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus blir uklare, påpeker Haarder at forfatteren ved å skrive om seg selv blir en del av kunstuttrykkets materiale og dermed estetisk manipulerbar.

Haarder fremhever den semionautiske forfatterfunksjonen som en handling og samtidspraksis - og dermed performativ. Han bemerker samtidig at hans diakrone fremstilling av forfatterfunksjonen(e) er en form for litteraturhistorie som eksemplifiserer hvordan forfatteren og skjønnlitteraturen forholder seg til det samfunnet de befinner seg i (Haarder, 2014: 34). Forfatteren som semionaut er et eksempel på hvordan subjektivitet produseres i samtiden, der semionauten kjennetegnes av at hun gjerne arbeider på tvers av skillet mellom kunst og populærkultur. Oppgjøret med autonomidoktrinen føres videre i en form for biografisk, og især selvbiografisk, autentisitetsideologi, samtidig som den politiske forfatterfunksjonens grunnleggende prinsipp om forankring i det private og autentiske blir synlig som gest og materiale (Haarder, 2014: 64ff). Vi skal se hvordan dette reflekteres i Skomsvolds prosjekt.

Skomsvolds doble referanser

«Det ble veldig ubehagelig på et tidspunkt når jeg følte at boka og virkeligheten ... nå går det samtidig ... at det jeg lever, skjer. Det ble ikke bare å gjenfortelle ting som hadde skjedd, men ... at jeg nærmest kunne styre virkeligheten ut fra hva jeg skrev» (NRK, 2012). Skomsvold-sitatet er hentet fra et tv-intervju i *NRKs Bokprogrammet* og illustrerer i likhet med de intervjusituasjonene jeg har sitert tidligere, den diffuse grensen mellom Kjersti i romanen og

Skomsvold i virkeligheten. Dette illustreres også når Skomsvold uttaler: «Nå sier jeg 'jeg', men jeg skal begynne å si Kjersti». I det videre resonnementet om boken veksler hun likefullt mellom ulike pronomer: «[D]et er bare det at hun, eller jeg, hun [...]» (NRK, 2012). Det mest interessante i dette sitatet er likevel at Skomsvold beskriver skrivehandlingen som en måte å manipulere sin egen livshistorie på. Selviscenesettelsen blir med andre ord ikke beskrevet som gjenfortelling eller en måte å etterkonstruere sin egen livsfortelling. Skrivingen som performativ handling former Skomsvolds liv. Når hun iscenesetter seg selv og blir en del av selvfremstillingens materiale, aksentueres korrespondansen mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus. Mitt forslag er å lese dette som at Skomsvold som semionaut synliggjør teksten som konstruksjon og «selvet» i produksjon.

Selv om det kan se slik ut ved første øyekast, er ikke *Monstermenneske* en kronologisk dannelsesfortelling der Kjersti går fra å være syk og språkløs til å bli et friskt og skrivende subjekt. Kronologien i romanen forskyves ofte, og den er rik på akronier og metakommentarer. Teksten er for det meste skrevet i presens, men vi finner også etterstilt narrasjon og partier skrevet i preteritum. Boken er hovedsakelig fortalt i førsteperson, men periodevis omtaler «jeg-et» seg selv i tredjeperson som «hun» eller Kjersti, eller henvender seg til et «du» som kan forstås som en fordobling av «jeg-et». Disse formelementene kan på ett plan tolkes som at språket i romanen endrer seg etter hvilken tilstand eller situasjon Kjersti er i, men er samtidig noe som «avslører» tekstens konstruksjon. Denne doble bevegelsen er et eksempel på hvordan forfatterkroppen flere steder konvergerer med emnekroppen og verkets korpus i Skomsvolds prosjekt.

I et parti i begynnelsen av romanen viser Kjersti hvordan hun etterkonstruerer sin egen fortelling: «Jeg finner på noe fint, det er ikke da, men nå vil jeg at det skal være da, nå ser jeg at det er akkurat da jeg trenger det [...]» (Skomsvold, 2012: 67). Egenomsorgen i sitatet er tydelig, samtidig som den innskutte kommentaren bryter illusjonen om romanuniversets virkelighetsrom. Slike metakommentarer kan leses som en dialog Kjersti har med seg selv, og som en dialog «jeg-et» har med leseren av romanen. Dette er en viktig distinksjon. Den første betydningen bygger opp under skrivehandlingen som mestringsstrategi der Kjersti (som emnekropp) ser seg selv utenfra, mens den andre betydningen peker mot tilblivelsen av teksten og forfatterkroppen. Den samtidige tilstedeværelsen av de to kroppsforståelsene er en vekselvirkning som vi finner igjen i mye av performancekunsten der performance ofte er en pendling mellom «self-mirroring, self-questioning and self-inventing» (Freeman, 2007: 95).

Bevegelsen mellom å speile seg selv, å stille spørsmål ved egen eksistens og å konstruere sitt «jeg» går som en rød tråd gjennom hele *Monstermenneske*, og den er uttrykt gjennom

selvbiografiske handlinger som går i dialog med det ekstratekstuelle. De ulike tidsnivåene, fortellerposisjonene og metakommentarene gjør at *Monstermenneske* fremstår som en tydelig gjennomarbeidet og redigert *tekst*. Dette divergerer etter min mening ikke fra å betegne teksten som performativ. Som vi så med Behschnitt i forrige kapittel, består tekstens performativitet til dels i å gjøre oss oppmerksomme på teksten som konstruksjon (Behschnitt, 2007: 39). Det er nettopp disse etterkonstruksjonene som anskueliggjør tekstens relasjonelle strukturer og viser frem hvordan forfatteren, som semionaut, skaper synlige forbindelseslinjer mellom en bestemt virkelighet og fiksjonsuniverset. I sitatet over kommer dette til uttrykk i en konstatende form, andre ganger er forbindelseslinjene mer innfløkte.

Når Kjersti reflekterer over hvordan hun skal fortelle om det andre året som syk i foreldrenes kjeller, spør hun: «[K]an jeg rett og slett bare la tiden dø? Kan jeg skrive om universet i stedet for det andre året i kjelleren? Jeg bor i Normandie i Frankrike, dette er langt inn i fremtiden» (Skomsvold, 2012: 202). Umiddelbart virker utsigelsesposisjonen forvirrende. Hvem er det som ytrer seg, og fra hvor? Det er flere slike partier som først gir mening for leseren i den siste delen av romanen når Kjersti begynner arbeidet med den selvbiografiske andreboken. Da blir det klart at teksten vi leser, *også* er fortellingen om skrivingen av *Monstermenneske*. I romanen eksisterer nedskrivningstidspunktet i Normandie kun som et frempek mot en posisjon utenfor fortellingen, og utdraget viser til et «jeg» i en historisk tid som ligger i etterkant av fortellingens tid.

Spørsmålet er hva som gjør at dette blir noe annet enn et klassisk narratologisk grep for å etablere en rammefortelling? Forskjellen ligger i at Skomsvold legger inn slike spor i teksten samtidig som vi som lesere får bekreftet disse referansene andre steder enn i boken. Når jeg kan åpne en avis og lese: «Det siste året med nummer to-boka satt hun [Skomsvold] i Frankrike og skrev», gjør det noe med min lesning av romanteksten (Ringheim, 2013). Med Geir Gulliksens ord, som jeg siterte innledningsvis i kapittel 1, kan vi si at romanteksten rykker nærmere, den gir seg ut for å være autentisk og insisterer på koblingen til det skrivende forfattersubjektet. Samtidig er det som om jeg som leser blir sittende med en bismak i munnen. For vil ikke min kobling mellom romanuniverset og den ekstratekstuelle virkeligheten være en form for litterært detektivarbeid? Er det ikke et billig poeng å gjøre slike åpenbare koblinger mellom teksten og «forfatterjeg-et»? Det er jo ikke regnet som god litteraturvitenskap å etterforske romanens referensialitet på denne måten?

Poenget mitt er at selvframstillingen spiller på denne doble virkningen av sin egen referensialitet. Forfatteren gir leseren inntrykk av å få tilgang til noe hemmelig eller skjult ved å åpenlyst etablere seg selv som tekstens omdreiningspunkt. Samtidig blir vi konfrontert med vår

tids hunger etter å «meske oss» i virkelighetsreferanser når selvfremstillingsprosjektet legger ut mange slike åpenbare spor. En konsekvens er at lesningen delvis blir redusert til en avsløringsakt. Den estetiske implikasjonen er at det skaper et nærvær av forfatterkroppen i teksten og etablerer verkets korpus som utvidet og plastisk.

Selvfremstillingens materialitet

Eksempelene jeg har vist så langt, illustrerer at Skomsvolds forfatterkropp er til stede som en gest i romanteksten, at hun bygger opp under denne koblingen i øvrige medier, og at hun konstruerer sin egen livshistorie og gjør sin egen selvfortelling manipulerbar. Men hva med materialitet? Selv om jeg argumenterer for at Skomsvold bruker seg selv som materiale, er det vel fremdeles forskjell på trykksverte på papir og den levende forfatterkroppen hva angår materialitet? Vi skal avslutningsvis se to eksempel som kan problematisere dette aspektet ved romanens kroppslighet.

I en anmeldelse av *Monstermenneske* i *Dagbladet* er teksten ledsaget av et stort bilde av en smilende Skomsvold foran en vegg med post-it-lapper (Lauritzen, 2012). Ettersom fotografen har stilt inn skarpt på Skomsvolds ansikt, er teksten og tegnene på lappene uklare, men på en av dem kan vi tyde at det står skrevet «> ε», som er det matematiske uttrykket «større enn epsilon». Går vi til romanteksten, får fotografiet en forklaring:

[S]tikkordene om den lille spurvedamen [tok jeg] med meg hjem fra gamlehjemmet, jeg ville ikke at hun skulle forsvinne. På toget over fjellet ga jeg henne navnet Mathea Martinsen, [...] og lappene hvor jeg skriver om henne, henger på veggen over senga mi (Skomsvold, 2012: 33).

Sitatet er hentet fra den første delen av *Monstermenneske* som handler om tilblivelsen av Skomsvolds debutbok *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg* (2009). Debutromanen er til dels en kjærlighetshistorie om Mathea og Epsilon, og i *Monstermenneske* benevnes den for det meste som «hjerteboka», men vises også til som «Større enn Epsilon», som er tittelen på romanen frem til den endres like før utgivelsen. I begynnelsen av *Monstermenneske* eksisterer historien om den 90 år gamle Mathea kun gjennom et fravær eller en fremtidig idé: «Jeg vet ikke hvem Mathea er ennå [...]», før fortellingen konkretiseres på post-it-lapper slik som sitatet over viser (Skomsvold, 2012: 12).

Fotografiet av Skomsvold og post-it-lappene understreker nok en gang hvordan Skomsvold og resepsjonen insisterer på en forbindelse mellom forfatteren og Kjersti. Samtidig peker fortellingen om Mathea på et gjennomgående dobbeltgjengermotiv i *Monstermenneske*. I en klassisk tekstanalyse kan dobbeltgjengermotivet tolkes som en måte å beskrive ulike sider av

Kjersti på. I *Monstermenneske* er det flere slike dobbeltgjengere, og det er spesielt to av disse, henholdsvis Mathea og Helgrim, som er interessante i min sammenheng.¹²⁷ Begge disse figurene har en spesiell intratekstuell forbindelse til Skomsvold, og jeg vil vise at vi kan lese dem som en speiling av Kjersti og som en sammensmeltning av forfatterkroppen og verkets korpus.

Flere steder i teksten blir likheter mellom Mathea og Kjersti trukket frem: «Når jeg trenger trøst, dagdrømmer jeg med vilje at jeg har scoret mål, og at mange sterke menn løfter meg opp og bærer meg rundt, Mathea vil drømme om det samme, at hun blir båret rundt på en gressplen, hun har alltid funnet tanken på å bli båret besnærende» (Skomsvold, 2012: 11f). På et annet punkt i åpningskapitlet skriver Kjersti at hun ikke liker å tenke på kroppen sin fordi «det siste jeg vil skrive om Mathea er at hun tenker over kroppen sin» (Skomsvold, 2012: 21). Begge disse eksemplene kan tolkes som at Kjersti identifiserer seg med Mathea på en slik måte at Mathea blir en fordobling av Kjersti. Tar vi kropp med i betraktningen, ser vi også at Kjersti begynner å skrive om den vevre, gamle damen på det tidspunktet Kjerstis utmattede kropp er på sitt svakeste.

Sitatene peker også på hvordan Mathea *korresponderer* med Kjersti. Mathea har de samme drømmene som Kjersti, og Kjersti sensurerer sine egne tanker om kropp fordi hun ikke vil at Mathea skal ha de samme tankene. Leser vi dette sammen med romanens gjentakende mantra om at Kjersti tror hun blir et menneske igjen dersom hun blir en bok, kan Mathea sies å konvergere med forfatterkroppen. Mathea og boken om Mathea blir en kroppslig realisering av Kjersti. Kjersti konstruerer med andre ord seg selv som tekstlig materialitet når hun selv ikke har en fungerende kropp. I tillegg faller Kjersti som ennekropp sammen med Skomsvold ettersom Mathea eksisterer i Kjerstis tekstunivers og er en karakter i Skomsvolds roman *Jo fortere jeg går, jo mindre er jeg* (2009).

Karakteren Helgrim står i et annet forhold til Kjersti. Hun opptrer som karakter i handlingen i *Monstermenneske* samtidig som hun kan betraktes som fiktiv i tekstens virkelighetsrom. Når Kjersti begynner på Nansenskolen, flytter det samtidig inn en jente ved

¹²⁷ I tillegg til Mathea og Helgrim er det forfatteren Hilde W som er den viktigste dobbeltgjengeren. Kjersti blir presentert for henne på Nansenskolen, og Hilde W blir en nær venn og mentor for Kjersti. I begynnelsen er forholdet mellom dem et positivt lærer-elev-forhold, der Hilde gir Kjersti litteraturtips, kommenterer skriveprosessen hennes og fungerer som en katalysator for Kjerstis skrivearbeid. I takt med at båndet mellom dem blir stadig sterkere, blir det også mer og mer destruktivt. De diskuterer litteratur, leser og kritiserer hverandres manus, betror seg gjennom et kodet språk i lange utmattende samtaler nattetid, hvor de stadig trøster, sårer og fornærmer hverandre. Noen ganger beskrives Hilde som en splittet person: «Hun er to forskjellige mennesker. Hun er ett menneske på skolen og et annet når hun er hjemme» (Skomsvold, 2012: 329). Andre ganger beskrives Hilde som en speiling av Kjersti, som når hun «leter etter Hilde i speilet, eller seg selv, men det er bare angst som ser på henne, fra et sted langt der inne», eller mer eksplisitt: «Nå vet jeg hva galskap er: Det er å oppdage en ny person, og så er denne personen en selv. Eller er det en forelskelse? Men i meg selv?» (Skomsvold, 2012: 315 og 275).

siden av: «Det bor en ung jente på naborommet mitt her, akkurat som jeg var den unge jenta med ME på gamlehjemmet før i tiden. Jeg kaller henne Helgrim» (Skomsvold, 2012: 208). Som en personifisering av Kjerstis ME-monster gjør Helgrim stadig forsøk på å holde Kjersti nede eller tilbake: «'Husk at du har ME', sier Helgrim, før vi tar opp diskusjonen om livet i sin alminnelighet, og om hennes liv i særdeleshet» (Skomsvold, 2012: 212f). At Helgrim ikke eksisterer for andre enn Kjersti, indikeres ved at hun bare opptrer i scener sammen med Kjersti der de samtaler om sykdommen. Slik kan vi si at Helgrim er Kjersti som syk, der Helgrimfiguren er en måte å flytte sykdommen ut av Kjerstis kropp. Dette skildres spesielt i de periodene Kjersti er friskere. Når hun gleder seg over egen skriving eller samvær med andre, skrives dette inn i teksten som et svik mot Helgrim: «Utenfor står Helgrim og ser på meg, som om jeg har sveket henne» (Skomsvold, 2012: 49).

At Helgrim er en tekstlig materialisering av Kjersti og Skomsvold, blir tydelig i kapitlet «Sildefabrikken». Kapitlet skiller seg fra de øvrige kapitlene i romanen ved at det i sin helhet er skrevet i tredjeperson. Her begynner Kjersti på skrivekunstakademiet i Bergen og arbeider med oppfølgeren til «hjerteboka»:

‘Mitt første navn var Helgrim,’ skriver hun. Det føles umulig å reise seg, hun sitter på benken utenfor sildefabrikken, og hun lurer på om det hun skriver kan være begynnelsen på en ny bok, den hemmelige boka. Hun vet at en romanåpning ikke bør være for god. Helgrim var navnet faren ga henne da hun lå i magen til moren, han liker ikke navn som er halve, og kanskje er det like greit å være grim fullt og helt når man først skal være det. ‘Jeg trenger ikke å si hvorfor jeg er grim,’ skriver hun videre (Skomsvold, 2012: 285).

Kapittelåpningen understreker at Helgrim ikke bare er en fordobling av Kjersti, men at Kjersti er Helgrim. I motsetning til debutboken skal «helgrimboka» være uttalt selvbiografisk og Kjersti erklærer at hun skal «ha med alt», og bli et «ærlighetsmonster» (Skomsvold, 2012: 464, 494 og 535). Arbeidet med «helgrimboka» fører også med seg en langt større refleksjon over hva litteratur er, og hva en forfatter er.¹²⁸ Dette aspektet kan spores i sitatet på to måter. Utdraget er et eksempel på hvordan teksten viser sammenhengen mellom språk og kropp ved å la navnet «Helgrim» speile Kjerstis utseende og kropp. Her kan vi dessuten se at Helgrim og «helgrimboka», i likhet med Mathea og «hjerteboka» blir en tekstlig materialisering av Kjersti og Skomsvold. Forbindelsen mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus signaliseres her med to bevegelser: Helgrim = Kjersti = Skomsvold, og «helgrimboka» = *Monstermenneske*.

¹²⁸ Kjerstis økende grad av refleksjon rundt litteratur og det å være forfatter skyldes også at hun utdanner seg til forfatter (ved skrivekolen på Nansenskolen og Skrivekunstakademiet), samt at hun begynner å studere litteraturvitenskap ved universitetet.

Oppsummert sporer vi to typer materialitet i litterær selvframstilling gjennom korrespondansen mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus. Skomsvolds prosjekt fremhever den levende forfatterkroppen som kroppslig materie og kroppen som en tekstlig realisert materialitet på samme tid. Dette tilsvarer det jeg tidligere beskrev som en nyanseforskjell mellom at forfatteren gjør seg selv til fortelling og karakter, samtidig som hun er fortelling og karakter. Skomsvold som semionaut problematiserer verkets korpus ved å skape forbindelseslinjer mellom romanteksten og den ekstratekstuelle virkeligheten, og ved at forfatterkroppen konvergerer med emnekroppen. For leseren er konsekvensen at hun eller han, gjennom sin persepsjon av prosjektet, blir konfrontert med det Fischer-Lichte hevder er en konstant oscillering mellom den fenomenologiske kroppen og karakteren (2008: 88). Vekselvirkningen mellom å skape en fortelling og karakter og å være en fortelling og karakter er en utforskning av å ha en kropp (som kan manipuleres i det estetiske verket) og å være en kropp (i verden).

Selvframstillingens kroppslige handlinger

Skomsvolds selvscenestilling i intervju og i *Monstermenneske* illustrerer hvordan hennes litterære selvframstilling kontinuerlig beveger seg mellom å vektlegge kroppen som en reell størrelse og kroppen som ord i tekst. Dette har flere konsekvenser for hvilken funksjon kroppen har i Skomsvolds prosjekt. Med et lån fra Gade vil jeg hevde at litterær selvframstilling aktualiserer spørsmålene «Hvor er jeg?» og «Hvor tales det fra?», snarere enn «Hvem er jeg?». Selv om alle spørsmålene berører «selvet», gjør de det på vesensforskjellig måte (Gade, 2005: 11). Der det siste spørsmålet peker mot representasjon av et essensialistisk «jeg», peker de to første mot det prosessuelle «jeg-et» og hvordan «selvet» konstrueres. De presserende spørsmålene i en analyse av selvframstillingens forfatterkropp er hvem som ytrer seg, og hvor talehandlingen finner sted.

Som kapitlet har vist, kjennetegnes Skomsvolds litterære selvframstilling av utydelige grenser mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus. Årsaken ligger i at forfatteren eksplisitt iscensetter seg selv som en liminal og performativ størrelse i og utenfor teksten. Dette skiller romanfiguren i litterær selvframstilling fra romanfigurer i annen skjønnlitteratur. Selvframstillingsforfatterne er både estetisk manipulerbare karakterer og subjekt i en reell virkelighet. Litterære selvframstillinger etablerer og gjenskaper gang på gang «selvet» i romanen, i intervju, på tv, i aviser, i tidsskrift og på internett – kort sagt på hele vår mediale plattform.

Hos Skomsvold ser vi at kroppen inngår i en tematisering av det syke subjektet. Dette er et eksempel på en gruppe litterære selvframstillinger som skriver bekjennelseslitteratur som tematiserer den syke kroppen.¹²⁹ Der Skomsvolds prosjekt som traumatisk realisme gjør kroppen til det sentrale omdreiningspunktet, blir skrivehandlingen og det å bli forfatter den syke kroppens mestringstrategi. Det traumatiserte subjektet er i tillegg eksplisitt ytret som forfatterens «selv». Resultatet er at kroppen understrekes som tydelig knyttet til et «jeg». Som Fischer-Lichte skriver, vil det å betone kroppen som væren-i-verden skape muligheter for å la kroppen fungere som et kulturelt influert objekt, subjekt, materiale og en symbolsk konstruksjon (2008: 89).¹³⁰ På denne måten kan forfatterens bruk av seg selv og sin egen kropp karakteriseres som en estetisk undersøkelse av «embodiment», det vil si som en aktualisering av Merleau-Pontys påpekning av at all menneskelig persepsjon skjer gjennom kroppen: «Jeg-et» kan ikke eksistere uten kroppen.

Koblingen mellom kroppen og «forfatterjeg-et» gjør samtidens selvframstillingsforfattere til semionauter som skaper og synliggjør forbindelseslinjene mellom den ekstratekstuelle virkeligheten og teksten. Dels kan vi spore dette i den mediale omtalen av Skomsvolds prosjekt, dels ser vi det i teksten når konstruksjonen er markert. Det tverrmediale aspektet ved litterær selvframstilling pendler mellom to typer materialitet: På den ene siden står den levende forfatterkroppen av kjøtt og blod, og på den andre siden finner vi bokmediet som fysisk og estetisk objekt. Selv om jeg påpeker kroppen som det sentrale omdreiningspunktet i Skomsvolds prosjekt, skal den likevel ikke forstås som et punkt i det dynamiske og plastiske verket som samler alle betydninger i en meningsfull helhet. Som Zeuthen skriver, «åbner den tvetydige fremstilling af kroppen til et utal af komplekse problemstillinger» (Zeuthen, 2008: 37). Dette kapitlet har vist at det nettopp er en åpenbar og synlig flertydighet som den litterære selvframstilling spiller på. Tilsløringen av grensen mellom forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus vil blant annet problematisere forholdet mellom kunst og ikke-kunst, det private og det offentlige «jeg», fiksjon og virkelighet, samt hvor og hvordan «selvet» konstrueres i samtiden.

¹²⁹ Jf. eksempel tidligere nevnt i dette kapitlet og i kapittel 1.

¹³⁰ Fischer-Lichte bemerker at kroppens funksjon lenge har vært oversett i teater og litteratur (2008: 89). En lignende påpekning finner vi hos Langås som i antologien *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag* skriver at selv om kroppen til alle tider har vært et innslag i litteratur, er den sjelden et tema som er blitt belyst i tekstanalysen. Hun påpeker også at det først er i det tjuende århundre at kroppen er blitt et filosofisk hovedtema (Langås, 2005: 9ff). Antologien utforsker kroppen som tema eller emne i litteraturen, men ikke det selvbiografiske eller kroppen i et selvframstillingsperspektiv. Samtidsperspektivet på det kroppslige er likevel innreflektert idet Butlers tanker om kroppens materialitet, identitet og iscenesettelse er bokens kroppsteoretiske endestasjon. Langås' antologi kan ses som et eksempel på at kroppen har fått større oppmerksomhet i humanvitenskapene de senere årene.

For leseren innebærer denne flertydigheten at litterær selvfremstilling gjør krav på å bli lest som tilsynelatende autentisk. Jeg skriver «tilsynelatende» ettersom det selvbiografiske aspektet skaper en opplevelse hos leseren av at det er snakk om virkelige mennesker og hendelser, samtidig som verkets eksplisitte selvbiografiske talehandling gjør leseren oppmerksom på at dette nettopp er en konstruksjon. I så måte kan vi si at lesersubjektet iscenesettes på performativt vis når leserens kropp blir fremhevet som rommet for forhandlingen om selvfremstillingens flertydighet. Henvisningene til forfatterkroppen synliggjør slik leseren som performativ tolker og deltaker i selvfremstillingsprosessen. I de to neste kapitlene skal jeg utdype leserens rolle som deltaker i den litterære selvfremstilling forstått som performance. For der Fischer-Lichte hevder at medier bare frembringer «the *impression* of presentness without bringing forth [...] bodies or objects as present», skal vi se at det kan settes spørsmålsteget ved denne uttalelsen i møte med litterær selvfremstilling (Fischer-Lichte, 2008: 100). Vi skal vende blikket mot Knausgårds *Min kamp* som nettopp demonstrerer at litterær selvfremstilling kan bli et medialt fenomen som skaper nærvær og handlinger.

Kapittel 5

Karl Ove Knausgårds *Min kamp* som fenomen og performance

De foregående kapitlene viser at litterær selvframstilling skaper utvidede og relasjonelle verk. Både Halberg og Skomsvold anskueliggjør på hver sin måte hvordan selvbiografiske talehandlinger oppstår i samspillet mellom forfatter, tekst, leser og ekstratekstuell virkelighet. Likevel er det få skandinaviske selvframstillinger som genererer så mange handlinger og som får så mange konsekvenser i en tekst-ekstern virkelighet som Knausgårds *Min kamp*.¹³¹ Når den første boken i Knausgårds romanserie blir publisert i 2009, er det ikke mange som kan forutse den store oppmerksomheten prosjektet skal få. I løpet av kort tid etter utgivelsen av den første boken eskalerer omtalen av både forfatteren og *Min kamp*. Et søk på Knausgård i mediearkivet Atekst viser hvor drastisk denne økningen er. I årene før utgivelsen av *Min kamp* er det i 2007 og 2008 henholdsvis 124 og 197 treff på Knausgård. Dette øker til 1395 treff i 2009 og hele 4391 treff i 2010 (Retriever, 2015).¹³² I tillegg kommer de mange reportasjene, kommentarene og artiklene i skandinaviske og internasjonale mediepublikasjoner. Dette har sammenheng med mottakelsen av *Min kamp*, og måten bøkene blir publisert på:

Seriepubliseringen har endt opp med å gjøre «Min kamp» om til noe som minner mer om en performance enn en bokutgivelse, et stortilt stunt som har involvert hele den litterære offentligheten i en ganske fascinerende kulturell prosess, som i likhet med bøkene selv innlemmer både det stygge og vakre, både det kloke og dumme: endeløse salongdiskusjoner, spontant begeistrede eller frastøtte lesere, nervøse forfatterkolleger, en milliard Twitter-meldinger, fundamentale litterære diskusjoner, forfatteren i hvit dress og glitterdryss i reklamene, sårede slektninger, sårede kritikere, idiotiske tabloidoppslag om pedosex og nazitrøbbel og whatnot (Gundersen, 2010).

¹³¹ I de innledende kapitlene knytter jeg Knausgård til flere sentrale formelement og tematikker i den skandinaviske selvframstillingstrenden generelt. Blant disse trekkene finner vi den utstrakte mediale omtalen og serieutgivelsen, som jeg skal drøfte i dette kapitlet. Det første aspektet knytter jeg tidligere til forfattere som Beck-Nielsen, Drougge, Evander, Frobenius, Lundgren og Rydberg. Det siste aspektet kan ses hos forfattere som Norén, Jørgensen, Bjørnstad, Klougart og Espedal. Til tross for likheter med andre samtidige selvframstillinger skiller Knausgård seg ut som et stort og svært mye omtalt prosjekt, og kapitlet vil utdype på hvilke måter. Se for øvrig innledning og kapittel 1.

¹³² Søkene er basert på norske mediepublikasjoner på papir, radio, tv og nett.

Som kritiker Trygve Riiser Gundersen her illustrerer, kjennetegnes både *Min kamp* og dens resepsjon av «det høye», «det lave» og det prosessuelle. Gundersen er heller ikke den første til å knytte disse momentene til performancebegrepet. Knausgårds prosjekt er av flere blitt betegnet som en litterær og medial begivenhet (Hauge, 2010: 59f). Jeg savner imidlertid en drøfting av hvilke implikasjoner performancebegrepet har for forståelsen av Knausgårds prosjekt, og hva *Min kamps* performativitet består i. Det er dette jeg skal undersøke her. Knausgårds prosjekt skiller seg nemlig ikke bare ut med tanke på omfang og medial oppmerksomhet. *Min kamp* utgis som en føljetong over en toårsperiode. Dette skaper noen bestemte føringer for prosjektet forstått som handling og terskelfenomen.

Som jeg skriver i kapittel 1, medfører serieutgivelsen av *Min kamp* at leserens forventningshorisont forskyves hurtig når hver bok også kan leses i lys av de foregående bøkene og deres mottakelse.¹³³ Samtidig åpner seriepublikasjonen for at forfatteren har mulighet til å endre teksten på bakgrunn av bøkens mottakelse eller å la responsen på bøkene bli en uttalt del av innholdet i romanen. Den enorme interessen utgivelsen skaper, og serieutgivelsens muligheter er sider Knausgård eksplisitt kommenterer i romanteksten. Mot slutten av den sjette og siste boken kan vi eksempelvis lese:

Bøkene hadde kommet ut og var omgitt av en usannsynlig oppmerksomhet i offentligheten. Og det betydde at bøkene fikk sitt eget liv og ble virkelige, utenfor min kontroll, og det var nytt, for før hadde jeg kunnet skrive hva som helst av kontroversielle ting uten at det ble virkelig. Alltid hadde det forblitt i romanen. Nå forble det ikke i romanen [...] (MK6: 938).

Dette er ett av mange eksempel på at Knausgård reflekterer rundt hvilke konsekvenser resepsjonen, kritikken og debatten har hatt for skriveprosessen. Sitatet kommenterer at litterær selvframstilling gir bøkene et liv i offentligheten som er utenfor forfatterens kontroll. Jeg skal rette oppmerksomheten mot *hvilke* handlinger Knausgårds prosjekt skaper, og *hvordan* prosjektet blir en performativ begivenhet.

Mitt utgangspunkt er at vi har å gjøre med en romanserie som kan nærleses og analyseres, men at det samtidig er mer enn romanteksten som spiller inn på, har betydning for og er en del av *Min kamp* som verk. Jeg skal imidlertid ikke nærlese romanene ved å bruke det omkringliggende som supplement til lesningen. Tvert imot oppholder jeg meg lite ved romanteksten som sådan i dette kapitlet og utforsker isteden *Min kamp* som fenomen. På den ene siden er *Min kamp* et takknemlig «case» ettersom det er et av de tydeligste eksemplene på

¹³³ Det kan stilles spørsmål ved om det er en forskjell mellom å lese *Min kamp 1-6* mens den blir utgitt, og å begynne å lese romanserien etter at siste bind er publisert, men dette vil ikke bli drøftet.

hvor radikalt og omfattende litterær selvfremstilling *kan* virke og handle. Jeg tenker her på at Knausgård maksimerer bruken av virkelige navn og hendelser, seriens omfang og popularitet, samt de svært mange reaksjonene prosjektet får av ulike lesere. På den andre siden er det en utfordring å skulle håndtere den store mengden stoff og sekundærlitteratur som er knyttet til prosjektet. I dette kapitlet analyserer jeg det jeg mener er de viktigste tendensene og debattene i forbindelse med utgivelsen av *Min kamp*. Jeg vektlegger hva som skjer i den norske medieoffentligheten, men det er ikke min ambisjon å gi en helhetlig og kronologisk fremstilling av knausgårdresepsjonen.¹³⁴ Ettersom jeg først og fremst er opptatt av hvilke funksjoner resepsjonen og det ekstratekstuelle har som en del av en performance, vil min utforskning av Knausgårds prosjekt komme som punktvis nedslag i *Min kamp*-kritikken i perioden 2009–2011. Her vil jeg diskutere hvilke performative karakteristikk Knausgårds prosjekt har, og hva som kjennetegner *Min Kamp* som terskelfenomen. Dette vil igjen danne grunnlaget for en mer tekstnær analyse av *Min kamp 6* i neste kapittel. I det følgende vil jeg argumentere for at resepsjonens særskilte rolle i Knausgårds prosjekt gjør at *Min kamp* blir en uforutsigbar og åpen prosess, der leseren transformeres til deltaker i en performance som bryter ned grensene mellom verk og resepsjon.

Om form og føljetong

Min kamp 1–6 blir utgitt over en toårsperiode mellom høsten 2009 og 2011.¹³⁵ Bøkene kan karakteriseres som et litterært selvpportrett og skildrer forfatterens liv fra han blir født i 1968 til han skriver de siste linjene i *Min kamp 6* i 2011. Store deler av romanserien er en suksessiv fremstilling av Knausgårds liv med detaljerte skildringer av hverdagsliv, men den er også en fortelling om å bli forfatter og det å skrive sitt eget liv. Teksten skildrer Knausgårds intellektuelle løsrivelsesprosess og drøfter hva liv, litteratur og kunst kan eller bør være. Formmessig veksler romanserien mellom jeg-fortellerens egne refleksjoner, dialoger og lengre passasjer med essay. Med sine mange innskytelser og digresjoner kan *Min kamp* karakteriseres som en kronologi i

¹³⁴ Den mest omfattende oversikten over litteratur og artikler av og om Knausgård finnes i Pedersen (2017). Nettsiden (som i skrivende stund oppdateres jevnlig) er en bibliografi som viser Knausgårds utgivelser (skjønnlitterære og andre), knausgårdresepsjon og -kritikk, intervju med forfatteren, samt artikler, bøker og avhandlinger om Knausgård. Sentrale deler av resepsjonen til de fire første bøkene i *Min kamp* finnes i Tjømmeland (2010) og til alle de seks bøkene i Andersen (2015: 14ff).

¹³⁵ Knausgård (f. 1968) debuterte i 1998 med romanen *Ute av verden*. For denne romanen mottok han, som første debutant, *Kritikerprisen*. Seks år senere ga han ut *En tid for alt* (2004). *Min kamp 1–6* (2009a–2011) blir Knausgårds kommersielle gjennombrudd. Knausgård kjennetegnes av store, ekspanderende romaner. Debutromanen er på 700 sider, den påfølgende på over 500 sider, mens *Min kamp* har 3600 sider. Etter *Min kamp 1–6* har Knausgård, av selvstendige utgivelser, utgitt essayboken *Sjelens Amerika. Tekster 1996–2013* (2013), samt *Om høsten* (2015a), *Om vinteren* (2015b), *Om våren* (2016a) og *Om sommeren* (2016b). De fire siste bøkene utgjør en årstidssyklus som både består av essay og mer skjønnlitterære partier.

stadig bevegelse. Der de første bøkene i større grad er tradisjonelle romaner, oppløses romanformen til fordel for en mer refererende, eller dagboklignende, stil i de senere bøkene, og spesielt i bok seks. Sett under ett kan vi si at *Min kamp* er en blandingsform som står i et skjæringspunkt mellom ulike sjangre og mellom hyperrealisme og en estetisering av det hverdagslige (Farsethås, 2012: 309ff). Dette bidrar til at fortellingen om Knausgård og hans liv kontinuerlig utvides og settes inn i nye sammenhenger. En skjematisk oversikt over handlingen i romanserien, lånt fra Behrendt, illustrerer dette:

Oversikt over *Min kamp* 1-6

<i>Utgivelse:</i>	<i>Påbegyndt:</i>	<i>Del:</i>	<i>Tid, sted og handling:</i>
Min kamp 1 19/9 2009	27.02.2008	1. Del:	1984-85: Kristiansand. Farens oppbrud fra familien i en alder af 40. Den første kærlighed.
		2. Del:	(1) 2004, januar: Stockholm. Tiden op til Lindas nedkomst. (2) 1998, juli: Kristiansand. Efter farens død, inden begravelsen - og efter affattelsen, men inden udgivelsen af <i>Ute av verden</i> (1998). Afsluttet: 26. juni 2008.
Min kamp 2 6/11 2009	29.07.2008	3. Del:	2002-2008: Immigranttilværelsen i Sverige: (1) Malmö - august 2006 til 29.juli 2008. (2) Stockholm, 16. marts 2002-juli 2006, tilblivelsen af <i>En tid for alt</i> (2004). Plus et flash-back til første møde med Linda på Biskops Arnö, sommeren 1999.
Min kamp 3 5/12 2009	Sept. 2009	4. Del:	1969-82: Tromøya. Karl Oves opvækst: fra familiens ankomst fra Oslo i august 1969 til dens flytning (uden storebror Yngve) til Tveit uden for Kristiansand sommeren 1982. Karl Ove født i Oslo, 6. december 1968.
Min kamp 4 24/2 2010		5. Del:	(1) 1987, efterår: «Hålfjord» 1: lærervikar på øens folkeskole. (2) 1985-87: Kristiansand, gymnasieår. (3) 1988, forår: «Hålfjord» 2. Mødet med Ingvild. Roskildefestival.
Min kamp 5 15/6 2010		6. Del:	1988-1989: Bergen 1, optaget på Skriveakademiets første årgang.
		7. Del:	1989-2002: Bergen 2. (1) Studenterår. (2) Mødet, ægteskabet og skilsmissen fra Tonje Aursland, inklusive tilblivelsen af <i>Ute av verden</i> (1998) og (delvis) <i>En tid for alt</i> (2004).

Min kamp 6
19/9 2011

8. Del: 2009, juli-sept.: Malmø. Omkring utgivelsen af *Min kamp* 1.

Navnet og tallet: Holocaust, Hitler og - Knausgård.

9. Del: 2009, sept. - 2011, sept. Lindas sammenbrud og innlæggelse (Behrendt, 2015: 77).

Som Behrendts oversikt viser, vektlegger hver enkelt bok ulike livsfaser. Den første boken handler om fars død, den andre liv, fødsel og forelskelse, den tredje barndom, den fjerde ungdomstid, den femte livet som student, ung voksen og det å bli forfatter, og den sjette drøfter *Min kamp* som prosjekt. Hva gjelder motiv og tematikk, er *Min kamp* på et overordnet plan forholdsvis tradisjonell litteratur. Det kontroversielle eller radikale i selve teksten er først og fremst knyttet til hvor tett den legger seg opp mot levd liv. Bøkene har detaljerte og inngående beskrivelser av Knausgårds og andre navngitte personers liv og handlinger, samtidig som det insisteres på at det er en romanserie.

Til tross for romanseriens eksplisitte selvbiografiske talehandling er det mange som hevder at det er lite «nytt» med Knausgårds selvframstilling som sådan. I et debattinnlegg i *Aftenposten* kan vi lese at markedsføringen av *Min kamp* avslører det kommersialiserte Bok-Norge i all sin prakt og velde (Brantenberg, 2010). Poenget til artikkelforfatteren er at Knausgård ikke tilfører noe nytt litterært sett, men at det er den enorme satsningen fra forlaget sin side som er det nye. Det er nok noe sannhet i dette, men jeg vil argumentere for at det er flere moment som gjør *Min kamp* forskjellig fra mer fiksjonstrø romaner og samtidige selvframstillinger. Her vil jeg fremheve at *Min kamp* utgis som en serie der hvert enkelt bind har svært stort omfang, og at bøkene publiseres fortløpende i løpet av kort tid. Prosjektet blir dessuten introdusert som en begivenhet i *forkant* av utgivelsen og *før* prosjektet er fullendt. Skal vi få en forståelse av hva «det nye» er hos Knausgård, eller hva som kjennetegner *Min kamp* som fenomen, må vi undersøke romanens utgivelsehistorie. Knausgårds annonsering av *Min kamp* som begivenhet skal jeg komme tilbake til. La oss først forfølge føljetongselementet.

Seriepublikasjonen skaper bestemte forutsetninger for *Min kamps* performativitet. Historisk sett er føljetongen en spalte eller artikkel som presenteres i flere etterfølgende nummer i en avis eller et tidsskrift.¹³⁶ I løpet av 1800-tallet knyttes termen til romaner som trykkes stykkevis i føljetongformatet, og en del av disse blir senere utgitt som en

¹³⁶ Føljetong av (fr.) «feuilleton», som betyr «lite blad». Føljetongen kan være både skjønnlitteratur og sakprosa.

sammenhengende bok (Lothe, Refsum og Solberg, 2007: 75).¹³⁷ Dette gir føljetongen en økonomisk dimensjon ettersom den blir introdusert som kulturstoff for å lokke lesere til aviser og tidsskrift, samtidig som den blir en viktig inntektskilde for forfattere, som kan ta betalt for tekststykker før hele romanen er skrevet ferdig. Den økonomiske siden gjør at sjangeren tidlig knyttes til, og blir kritisert for å være, populærkultur og trivillitteratur. Føljetongen er en viktig forløper til både klassiske romanserier, krimlitteratur, fantasy-serier, «kioskklitteratur» og «ukebladromaner», men regnes også som en viktig inspirasjon for tv-serier og «såpeserier».¹³⁸ Føljetongen gir forfatteren mulighet til å la leserens reaksjon virke direkte inn på det forfatteren skriver, og sjangeren medfører spenning og forventning når leseren må vente på fortsettelsen. Begge disse trekkene kan vi finne igjen i Knausgårds prosjekt.

Knausgårds *Min kamp* utgis som enkeltstående romaner, men det er selvfølgelig naturlig å lese de seks enkeltdelene som deler av et hele, der fortellingen om Karl Ove Knausgård danner en linje fra første til siste bind.¹³⁹ Seriepublikasjonen av *Min kamp* understreker selvfremstillingen som prosessuell, noe som igjen virker inn på måten den skrives på, og hvordan vi leser den. For leserens del utgjør seriepublikasjonen et bærende spenningsprinsipp ettersom vi får servert biter av en større helhet for hver bok som publiseres. Dette er et trekk som flere anmeldere og kritikere er inne på i sine lesninger av *Min kamp* og dens resepsjon. Kristoffer Jul-Larsen skriver eksempelvis at romanprosjektets unike publiseringsprosess gjør at resepsjonen må tenke seg om etter hver ny del, og at Knausgårds prosjekt tvinger frem en mer reflekterende offentlighet (Jul-Larsen, 2010). Dette deler-av-helhet-aspektet har med andre ord konsekvenser for hver enkeltleser og for kritikere som diskuterer eller anmelder bøkene.

Vi finner også eksempel på kritiske røster som avfeier *Min kamps* publiseringsprosess som unik. Litteraturviter Eivind Tjønneland avviser seriepubliseringens betydning når han hevder at vi ved å avvente tolkningen eller forståelsen av *Min kamp* blir ofre for det han

¹³⁷ Mange av de klassiske dannelsesromanene i litteraturhistorien, som vi i dag leser som helhetlige bøker, ble opprinnelig utgitt som føljetongsromaner. Blant de mest kjente eksempel er Charles Dickens' *A Tale of Two Cities* (1859) og Fjodor Dostojevskijs *Raskolnikov (Forbrytelse og straff)* (1866).

¹³⁸ Se for øvrig Dahl (1973: 7ff og 92ff), Hjorthol (1995: 31) og Ridderstrøm (2015).

¹³⁹ De tre Knausgård-romanene *Ute av verden* (1998), *En tid for alt* (2004) og *Min kamp* (2009a–2011) betraktes av enkelte som en trilogi. Litteraturviter Trond Haugen skriver at historien om Henrik Vankel (hovedpersonen i de to første Knausgård-romanene) på et tidspunkt blir «fortellinger i fortellingen om Karl Ove Knausgård selv» (Haugen, 2010). Trilogibetraktningen er en tanke som delvis støttes av Knausgård selv, men han påpeker at det ikke er blitt noen tradisjonell trilogi (Holmlund, 2009). For meg er ikke likhetene mellom Vankel og Knausgård (og deres historier) et tegn på at de bør leses som samme person, men heller et eksempel på hvordan Knausgård gjennom sitt selvfremstillingsprosjekt blir en semionaut: En forfatter som skaper forbindelseslinjer mellom liv og kunst og gjør romanens relasjonlighet synlig på en eksplisitt måte for leseren. Det er også verdt å bemerke at flere av Knausgårds utgivelser etter *Min kamp 1-6* er blitt lest som det syvende bindet i *Min kamp*-serien. Se Økland (2016a) og Pedersen (2015).

benevner som «føljetongens metafysikk» (Tjønneland, 2010: 103). Tjønnelands poeng er at vi alltid leser tekster med en stadig utvidet forventningshorisont, og at det er dette fortolkningskunst består i. For Tjønneland er det spenningskapende prinsippet i *Min kamp* ikke annet enn det resepsjonskritikerne kaller «Leerstellen», det vil si «tomme plasser» som forfatteren legger inn i teksten for å skape en ubestemthet som leseren inviteres til å fylle (Tjønneland, 2010: 98ff).¹⁴⁰ Jeg er enig i at fortolkning av tekst handler om forskyvninger av fortolkningshorisont(er), og at forfatteren er delaktig i denne prosessen gjennom måten en roman skrives på. Likevel mener jeg Tjønneland overser kraften i Knausgårds prosjekt ved å avvise publiseringsprosessens *hvordan*. I Knausgårds tilfelle blir resepsjonen og medieomtalen så omfattende at den kan analyseres som en form for parallell føljetong i løpet av de to årene *Min kamp* utgis. Når Tjønneland hevder at det ikke har noe å si at ikke alt publiseres samtidig, neglisjerer han både når, hvor og på hvilken måte bildet av Knausgård dannes ved utgivelsen av *Min kamp* (Tjønneland, 2010: 102).¹⁴¹ Det kan vi etter min mening få et bedre innblikk i ved å undersøke Knausgårds prosjekt som en performanceprosess.

***Min kamp* som performanceprosess**

Kort oppsummert er en performance en kulturell eller estetisk handling som finner sted mellom en markert begynnelse og et markert sluttpunkt. Markeringen, eller innrammingen, vil variere alt etter hvilken sjanger, kultur, epoke eller type begivenhet vi har med å gjøre. Schechner påpeker at enhver performance på ulike måter vil ha forbindelseslinjer til en eller flere andre begivenheter eller sammenhenger. Derfor kan det ofte være vanskelig å se hvor grensen går mellom det som tilhører performansen og «det vanlige liv»:

The focused performance is usually clearly marked at its start and its conclusion; not so the larger contexts in which a given performance is nested. Despite this blurriness, it is important to understand the larger events and contexts because these give the focused performance at least some of its meanings, channeling people, resources, and energies both to, through, and away from the performance. The larger event may be ritual, political, commercial, or social - or more than one of these simultaneously (Schechner, 2013: 244).

¹⁴⁰ Tjønneland viser til resepsjonsetikeren Wolfgang Iser's fremheving av forbindelsen mellom føljetong og tomme plassers ubestemthet. Se Iser (1981: 112ff).

¹⁴¹ Det bør bemerkes at Tjønneland kommer med disse uttalelsene i etterkant av utgivelsen av fjerde bind (det vil si før Knausgård har gjennomført hele romanserien). Likevel innebærer Tjønnelands lesning i for stor grad et ønske om å avsløre forfatterens manipulasjon av leseren. Tjønneland anerkjenner riktignok Knausgård som et massemedialt fenomen, men går ikke inn i en drøfting av hvilke sammenhenger eller konsekvenser dette fenomenet skaper. Se Tjønneland (2010: 103ff).

Schechner presiserer her det han kaller «the focused performance», som tydelig markert, i motsetning til det omkringliggende som en performance er forbundet med eller inngår i. Vi skal også legge merke til at selv om performancens utvidede rammer kan være utydelige, er det også denne utydeligheten som, i større eller mindre grad, er med på å gi energi og mening til den markerte performancen. Overført til Knausgårds prosjekt innebærer dette at vi har å gjøre med en fokusert performance som er tydelig markert, men som på ulike måter innfiltreres i, går i dialog med eller står i forbindelse med sine omgivelser. Dette tangerer det jeg tidligere har karakterisert som selvframstillingens aktive «framing» av «selvet», og dens plastiske verk.

Sensommeren 2009 blir *Min kamp* presentert som et stort og selvutleverende selvframstillingsprosjekt: seks bind utgitt over ett år om forfatterens eget førti år lange liv.¹⁴² Knausgårds fokuserte performance starter idet forfatter og forlag presenterer *Min kamp* som et selvbiografisk prosjekt i forkant av, og i forbindelse med, utgivelsen av den første boken. Tydeligst blir det i intervju med Knausgård selv når han karakteriserer bokprosjektet som et eksperiment der han skal skrive oppriktig og sant om sitt eget liv. I noen av disse intervjuene fremheves dessuten føljetonggrepet som et forløsende element:

[D]a forslaget kom om å gi det ut som tolv romaner som folk kunne abonnere på, ett bind i måneden i ett år, ble noe forløst i prosjektet. Tolv bind gikk ikke, det ble seks, og da jeg begynte å se sammenstillingen av dem, tok den prosessen helt over, og definerte på en måte prosjektet på nytt [...]. Dessuten blir jo dette også et slags work in progress, siden jeg skriver på en ende av romanen samtidig som den andre enden faktisk blir gitt ut og kommentert. [...] Det gir meg mulighet til å ta inn hele resepsjonen og alt som har hendt underveis, i selve romanen (Knausgård i Renberg, 2010: 36).

Betoningen av prosjektet som «work-in-progress» er viktig fordi det synliggjør den fokuserte performancens slutt punkt som utgivelsen av den siste boken. Føljetongselementets prosessuelle karakter poengterer dessuten Knausgårds selvframstilling som relasjonell ettersom han åpner opp for å la reaksjoner i løpet av utgivelsesprosessen bli en del av romanseriens innhold.

Å skrive inn reaksjonene på romanserien er en mulighet som løftes frem av Knausgård i flere intervju. Han kommenterer eksempelvis at det ikke er skrivingen om virkeligheten som er interessant, «men å se hvor langt *inn* i virkeligheten jeg kan komme. En mulighet jeg har, er å skrive inn mottakelsen av boken i sjette bind. Hvis du klarer å flytte litteraturen ut dit hvor den kan agere er det interessant» (Knausgård i Haugen, 2009: 14). Å skape litteratur som *handler*, poengteres her som et mål for Knausgård og kan tolkes som forfatterens ønske om å skrive en form for litteratur som ikke *speiler* virkeligheten, men som *går inn i* virkeligheten. Sitatet

¹⁴² Ved lanseringen av den første boken er *Min kamp* tenkt utgitt i løpet av et år, mens det i realiteten tar to år. Vi kan betrakte enkeltbegivenheter i løpet av denne toårsperioden som flere performancer, og vi kan anse hele utgivelsesprosessen som en overgripende kulturell performance som består av mindre enkeltbegivenheter.

illustrerer slik en bevissthet om en bestemt skrivehandling fra forfatterens side. I tillegg skal vi merke oss at Knausgård ved å *erklære* prosjektet som begivenhet og handling også inviterer leseren og leserens reaksjoner til å bli en integrert del av verkets korpus. Vi kan selvsagt hevde at alle romaner vil være handlinger fra forfatterens og leserens side. Det er imidlertid sjelden at enkeltpersoner i så utstrakt grad navngis, eller at disse personenes reaksjoner og handlinger skrives inn som en del av den løpende romanteksten eller omtales som en eksplisitt forbindelse mellom fiksjonsuniverset og virkeligheten. Knausgårds litterære selvframstilling synliggjør dermed i større grad mekanismene bak og konsekvensene av sin egen performativitet enn det vi vanligvis ser i skjønnlitteraturen. Hvordan dette kommer til uttrykk i bind seks, vender jeg tilbake til i neste kapittel. La meg her utdype performanceprosessens ulike grenser og faser.

Schechner deler performanceprosessen inn i tre sekvenser som han benevner «proto-performance», «performance» og «aftermath» (2013: 225ff). «Proto-performance» betegner det som skjer i forkant av eller leder opp til en performance, og er i realiteten en mengde ulike startpunkt. Dette kan innebære læring av spesielle ferdigheter, utforming av ideer eller andre forberedelser. «Performance» er det som skjer i løpet av selve oppføringen eller begivenheten, og utgjør det jeg tidligere har kalt den fokuserte performansen. «Aftermath» er på sin side alt som skjer i etterkant av en «performance». Når det gjelder tidsspennet i de tre sekvensene, er det bare den fokuserte performansen som er tydelig avgrenset. Det som skjer i forkant av eller etter en performance, er i prinsippet uavgrenset og uendelig. Spørsmålet blir så hva denne inndelingen kan hjelpe oss til å forstå eller utforske hos Knausgård og i litterær selvframstilling?

Når Schechner beskriver hva som skjer i forkant av, under og etter en performance, er det, som han selv skriver, et forslag til en modell for å forstå performance som *prosess*:

This process applies to all kinds of performances – the performing arts, sports and other popular entertainments, rituals, play and the performances of everyday life. Understanding this time-space sequence means grasping how performances are generated, how they are staged in a focused manner, how they are nested within larger events, and what their long-term effects are [...] (Schechner, 2013: 225).

Som Schechner påpeker, vil en analyse av tids- og stedsekvensene kaste lys over og problematisere hvordan en performance dannes, settes i scene, hvilke effekter den gir, og hvordan den står i forbindelse med omkringliggende diskurser og hendelser. Forstår vi i forlengelse av dette *Min kamp* som performance, betyr det, som jeg tidligere antyder, at romanserien og resepsjonen er parallelle føljetonger som kan leses som deler av den samme performanceprosessen. Knausgårds selvframstilling forstått som performanceprosess er et samspill mellom romantekst og det omkringliggende, og mellom ulike aktører (forfatteren inkludert) i en større performance på den litterære offentlighetens scene.

De tre sekvensene i performanceprosessen involverer flere personer, som igjen kan ha flere ulike roller i løpet av prosessen. Schechner nevner fire mulige aktørkategorier, henholdsvis «sourcers» (kilder), «producers» (produsenter), «performers» (utøvere) og «parttakers» (deltakere):

[S]ourcers find, compose, devise, or invent the actions to be performed. Producers work with the performers and sourcers to transform the sources into publicly performed events. Performers play the actions. Parttakers receive the actions and sometimes participate in them (Schechner, 2013: 225).

Som eksempel på de ulike kategoriene skriver Schechner at «sourcers» kan være forfattere, koreografer eller komponister, «producers» kan være regissører, formgivere, teknikere eller annet personale, «performers» er de som opptre under den fokuserte performansen, mens «parttakers» kan være tilskuere, fans, forsamlinger, juryer eller allmennheten (Schechner, 2013: 225).

Overfører vi Schechners begrepsapparat til Knausgårds prosjekt, ser vi at Knausgård selv har rollen som kilde (når han utformer ideen om *Min kamp*), produsent (når han skriver romanen og regisserer sin egen opptreden i det offentlige) og utøver (når han gjennomfører skrivingen og opptre i det offentlige). Samtidig synliggjør en slik inndeling hvordan også flere andre aktører innehar roller i Knausgårds prosjekt. Dette spenner vidt, fra medarbeidere på forlaget eller andre som Knausgård diskuterer ideen med (kilder), til grafiske formgivere, trykkeriansatte eller pr-folk som gjør romanen klar for utgivelse (produsenter). I tillegg kommer de mange lesere og kritikere som leser romanteksten, overværer Knausgårds opptredener «live» eller gjennom mediene, deltar i Knausgård-debatten, reagerer på prosjektet og til og med skrives inn i romanserien (deltakere).

Som vi ser, er de to første kategoriene, kilder og produsenter, knyttet til det som skjer i forkant av performansen. De to siste, utøvere og deltakere, kommer inn i bildet når den fokuserte performansen settes i gang. Dette har sammenheng med at det som skjer i den første delen av performanceprosessen, som regel er helt eller delvis skjult for publikum eller allmennheten, mens de to neste fasene åpner opp for og inviterer til et mer eller mindre bevisst samspill. Som jeg allerede har påpekt, er det som skjer før og etter den markerte performansen, i prinsippet uavgrenset og uendelig. Det innebærer også at de ovenstående eksemplene på aktører i Knausgårds prosjekt bare er noen av mange mulige. I det videre skal jeg konsentrere meg om å undersøke hva som skjer i den fokuserte performansen, og gi eksempel på noen ulike måter som samspillet mellom Knausgård som aktør og andre deltakere utspiller seg i forbindelse med *Min kamp*.

Forfatteren som liminal aktør: *Min kamps* foranderlige «jeg»

Med tanke på hvor mye som blir publisert om Knausgård i årene mellom 2009 og 2011, er det, i motsetning til hva man skulle tro, forholdsvis få lengre intervju med forfatteren. De fleste uttalelser fra Knausgård selv kommer i et knippe intervju i forbindelse med utgivelsen av den første boken, men flere av disse uttalelsene gjengis i andre tekster om Knausgård.

I likhet med Skomsvold er Knausgård et eksempel på den litterære selvframstillingens korrespondanse mellom forfatterkropp og emnekropp. I romanteksten blir dette tydelig når han skriver at «[j]eg som skriver, Karl Ove Knausgård, ble født i desember 1968, og er altså i skrivende stund 39 år gammel», samtidig som han i intervju forteller at han bruker seg selv og sin egen historie i romanteksten (MK1: 29 og Knausgård i Holmlund, 2009). Der vi hos Skomsvold tidvis så en glidende overgang mellom «Kjersti» (hun) og Skomsvold (jeg), finner vi ikke den samme *diffuse* grensen mellom Knausgård «som seg selv» (i intervju) og som romanfigur (i teksten). Hos Knausgård er det hele veien satt likhetstegn mellom forfatterkroppen og emnekroppen, og grensene er dermed forsøkt opphevet. Knausgård er likevel en liminal aktør ettersom han opptrer som «seg selv» i både romantekst og på andre scener i offentligheten.

Forfatterkroppens korrespondanse med emnekroppen er et viktig utgangspunkt for Knausgårds prosjekt. Som Lisa Bach Andersen påpeker, vektlegger intervjuene med Knausgård det oppriktige og private i *Min kamp* som prosjekt: Romanen vokser frem av en indre nødvendighet (Andersen, 2011: 6). Dette blir tydelig når Knausgård uttaler at hans største motivasjon bak *Min kamp* simpelthen er «et ønske om å si det som det er» (Knausgård i Renberg, 2010: 23). Knausgård knytter dessuten denne motivasjonen til et mål om å skape en form for autenticitet i litteraturen som han ikke opplever i eget liv:

Det ligger også noe selvdestruktivt i det. Et ønske om å ødelegge meg selv fullstendig. Det er egentlig en herlig tanke for meg. [Jeg har] hatt en følelse av å ha levd et inautentisk liv [...]. Så da tenkte jeg på en eller annen måte at litteraturen min i alle fall må være autentisk, om livet mitt ikke er det (Knausgård i Renberg, 2010: 26).

Her kobler Knausgård prosjektets autenticitetsaspekt til det selvdestruktive. Å ødelegge seg selv (gjennom å skrive om seg selv) kan tolkes som en måte å konstruere et nytt «jeg» på. Dermed blir den selvdestruktive skrivehandlingen et frigjøringsprosjekt med mål om å skape autenticitet i litteratur og eget liv.

Selv om «jeg-et» i romantekst og resepsjon er fremhevet som det samme, betyr det ikke at Knausgårds «jeg» er uforanderlig. Som Smith og Watson poengterer, er det selvbiografiske «jeg-et» et mangedoblet «jeg»: «The teller of his or her own story becomes, in the act of

narration, both the observing subject and the object of investigation, remembrance, and contemplation» (Smith og Watson, 2010: 1). Dette er et perspektiv som understrekes i møte med *Min kamp*, der mye av spenningen i prosjektet har sammenheng med Knausgårds tvetydige uttalelser – og i forlengelse av det: en problematisering av romansjangeren.¹⁴³ Her er det etter min mening ikke «jeg-et»s tvetydighet forstått som «en annen», men «jeg-et» som foranderlig som kommer til uttrykk. Dette samsvarer med Butlers argumentasjon for at «jeg-et» er konstruksjon og i stadig endring.¹⁴⁴

I store deler av romanteksten ser vi at «jeg-et» til dels gjentar de samme ønskene eller formuleringene som Knausgård beskriver i intervju. Samtidig er ikke dette en korrespondanse som er uten selvmotigelse eller dobbelthet. Et eksempel er betraktermotivet i Knausgårds prosjekt, som kan forstås på flere måter. Det å betrakte og det å bli betraktet er et essensielt kjennetegn ved selviscenesettelse og et gjennomgående motiv i Knausgårds romantekst. Tidlig i den første boken er dette motivet tematisert som en negasjon av «jeg-et»: «Jeg vil ikke at noen skal nå meg, jeg vil ikke at noen skal se meg, og slik har det også blitt: ingen når meg, og ingen ser meg» (MK1: 30). Betraktermotivet kan ses i sammenheng med «jeg-et»s søken etter et «selv» eller tolkes som et forsøk på å skape overensstemmelse mellom sitt indre og ytre «jeg». På et overordnet plan i Knausgårds prosjekt er sitatet selvmotigende. Å skrive 3600 sider om sitt eget liv i seks bind må *også* kunne forstås som et ønske om å bli sett: Det paradoksale i å samtidig ville bli sett (og tolket) og å ville forbli usynlig (og ikke tolket) er et eksempel på hvordan produksjon av «selvet» alltid beveger seg i to retninger: inn mot subjektet og ut mot verden. *Min kamp* fremviser i så måte Knausgårds «jeg» i en indre prosess, men understreker også at det å skrive eller skape et «jeg» alltid vil gjøre at «jeg-et» skapes relasjonelt mellom subjekt. Dette skjer både i livet og i skrivingen av eget liv.

Forbindelsen mellom forfatterkropp og emnekropp fremheves også gjennom Knausgårds insistering på å skrive sitt «jeg» i romanform. Dette er et trekk han kommenterer i flere intervju:

¹⁴³ I *Knausgårdkoden* (2010) skriver Tjønneland at fenomenet Knausgård er tvetydig med tanke på utsigelsessubjekt, sjanger og mottakelse: Som utsigelsessubjekt svinger Knausgård mellom selvforakt og stormannsgalskap, og som sjanger svinger *Min kamp* mellom selvbiografi og roman (Tjønneland, 2010: 13ff). Jeg er enig i at *Min kamp* som prosjekt spiller på tvetydighet, men min analyse og tolkning av dette divergerer fra Tjønnelands lesning.

¹⁴⁴ Jf. kapittel 2.

Jeg har tråkket over reglene om at man skal skille det personlige fra det private. Brutt et slags tabu. Ikke for å provosere, men for å undersøke det, se hva det er for noe. [...] *Min kamp* er en roman basert på virkeligheten, men den er ikke virkeligheten. For hva er virkelighet? Eller det sanne? Ikke bare er det umulig å gripe begrepene i nåtid, de blir ytterligere relativisert, altså enda mer flytende, av at sannheten forandrer seg gjennom et liv. Da jeg var 16, var noe sant, da jeg var 30, noe annet. Og nå, som førtiåring, er nok en ny sannhet den gjeldende. Og hva er egentlig et 'jeg'? For eksempel bruker man ordet om seg selv som spedbarn, selv om man åpenbart var en annen, et annet jeg, da (Knausgård i Eriksen, 2009: 60).

Ordlyden i denne passasjen ligner på en uttalelse som vi så i et tidligere sitert intervju der Knausgård sier at han har som mål å komme så nær virkeligheten som mulig. Det interessante i det ovenstående sitatet er at Knausgård ikke stiller spørsmål ved om *Min kamp* er en roman, men isteden setter spørsmålsteget ved hva «virkelighet» eller «sannhet» er. Knausgård betegner disse størrelsene som foranderlige og ustabile og viser hvordan «jeg-et» er i konstant endring. I så måte kan sitatet illustrere at også Knausgårds «jeg», intensjon(er) og betraktninger er flytende og i endring. Disse momentene handler om kjernen i Knausgårds romanpoetikk, som jeg kort vil kommentere her og utdype i neste kapittel.

Knausgård fremhever flere ganger romanen som plastisk i bakhtinsk forstand: «[E]n roman kan i prinsippet omfavne alt, inkorporere alt» (Knausgård i Renberg, 2010: 43). Dette kan ses i sammenheng med hans tidligere siterte uttalelse om at romanen først blir interessant når den aktualiserer sjangerens yttergrenser og kan agere. Knausgårds selvframstillingsprosjekt er et forsøk på å opponere mot romanformen gjennom å skrive på en annen måte og inkorporere element som vi vanligvis ikke finner i mer fiksjonstro romaner. Dette blir tydelig når Knausgård beskriver at utgangspunktet for skrivingen var «å gi faen» i det litterære:

Det var egentlig det første jeg bestemte meg for, å gi faen, å bare skrive. Skrive helt flatt, ikke smykke ut språket på noen måte. Ikke lete etter litterære øyeblikk. Ikke lete etter fortetning og dramatik. Og samtidig, ikke minst, begynte jeg altså å tenke at jeg skulle si ting som de var, rett ut. Så det begynte som et slags anti-litterært program, egentlig (Knausgård i Renberg, 2010: 24).

Knausgårds anti-litterære program forener to typer frigjøringsprosjekt: å gjøre opprør mot romanformen og å endre seg selv og eget liv.

Tidligere så vi at Knausgård ønsker å skrive autentisk ettersom han opplever inautentisitet i eget liv. I både intervju og i romanteksten knyttes dette til en avvisning av det fiktive. I Renberg-intervjuet uttaler Knausgård at «det dukket opp en ganske kraftig aversjon i meg mot det litterære i det jeg skrev, det kunstgjorte, ikke nødvendigvis det oppdiktede, men, ja, at det ble noe fordekt over alle ting, og at det lå i stilen» (Knausgård i Renberg, 2010: 24). Går vi til romanteksten, poengteres det enda mer radikalt når vi i den andre boken kan lese at «bare tanken på fiksjon, bare tanken på en oppdiktet karakter i en oppdiktet handling, gjorde

meg kvalm, jeg reagerte fysisk på det [...]», før han noen sider senere fortsetter med at det «oppdiktede har ingen verdi, det dokumentariske har ingen verdi [...]» (MK2: 481 og 534). Knausgårds anti-litterære program aksentueres i både romantekst og intervju og viser hvordan hans startsted er å vende seg bort fra det vi vanligvis forbinder med fiksjonslitteratur.

Der performancekunsten tar avstand fra tradisjonell kunst og samtidig insisterer på å være kunst, gjør Knausgård en lignende sammenstilling med fiksjonen og romanen. Når Knausgård med *Min kamp* markerer sitt eget liv som kunst, er det ikke ved en mimetisk speiling av eget liv eller ved å skrive «tradisjonell» fiksjon, men ved å se hva som skjer med «jaget» når det gjøres om til kunst. Knausgårds prosjekt, eller hans romanpoetikk, innebærer å oppheve grensen mellom litteratur og liv og dermed sprengte rammene for litteraturen som disse grensene vanligvis forårsaker.

Resultatet av å skrive om seg selv, og å erklære og drøfte det pågående prosjektet i offentligheten, er at Knausgård blir en aktør i en performanceprosess. Korrespondansen mellom forfatterkropp, emnekropp og verkets korpus i Knausgårds iscenesettelse kan karakteriseres som en fremvisning av det Schechner benevner som performanceprosessens ulike aktørkategorier: Som lesere er vi vitne til Knausgård som aktiv «performer» i bøkene og andre medier, men vi blir samtidig gjort oppmerksomme på at Knausgård er «kilde» og «produsent» når han forteller om bakgrunnen for prosjektet og insisterer på at dette er fortellingen om hans eget liv. Oppsummert ser vi at forbindelsen mellom forfatterkropp og emnekropp demonstrerer «selvet» som konstruksjon i butlersk forstand. Det foranderlige «jag» er uttrykt som en del av Knausgårds erklærte romanpoetikk, og som en konsekvens av poetikken fremhever det at Knausgård har ulike aktørroller i løpet av performanceprosessen.

***Min kamp* som «make-belief»**

Det jeg beskriver som *Min kamps* gjennomgående betraktermotiv, kan leses som et klassisk bilde på forfattermyten: Den sky, lidende og innadvendte kunstnersjel som vrenger sitt indre ut i tekst. Dette er en formulering jeg også brukte om Halberg i kapittel 3. Både Halberg og Knausgård ser slik ut til å tematisere den mannlige forfattermyten, men de gjør det på vesensforskjellig måte. I likhet med Knausgård bruker Halberg lanseringen av sin egen bok som en forlengelse av romanens selvframstillende prosjekt. I Halbergs tilfelle er imidlertid lanseringen noe som foregår i etterkant av skriveprosjektet, og performansen er i større grad knyttet til én bestemt begivenhet (pressekonferansen i departementet). Med Knausgård stiller dette seg annerledes ettersom han erklærer sitt selvframstillingsprosjekt før skriveprosjektet er

fullendt, og opptrer og eksponeres i flere kanaler og på flere «scener» i offentligheten i løpet av performanceprosessen.

Den andre store forskjellen mellom de to prosjektene henger sammen med hvilke roller de to inntar i romantekst og offentlighet. Som vi så i kapittel 3, fremstår Halbergs «jeg» som teatralisk og tydelig iscenesatt. Dette skiller seg fra den langt mer seriøse og tilsynelatende virkelighetstro fremtoningen Knausgård har i romantekst og intervju. Forskjellen mellom de to performative «jeg» hos Halberg og Knausgård kan utdypes med Schechners distinksjon mellom «make-believe» og «make-belief».

En «make-believe»-performance opprettholder klare grenser mellom den verden som tilhører performansen, og det vanlige liv. En «make-belief»-performance vil på sin side sabotere eller gjøre disse grensene utydelige. Det handler med andre ord om en forskjell i liminalitet:

The many performances in everyday life such as professional roles, gender and race roles, and shaping one's identity are not make-believe actions (as playing role on stage or in a film most probably is). The performances of everyday life [...] 'make-belief' - create the very social realities they enact. In 'make-believe' performances, the distinction between what's real and what's pretend is kept clear. Children playing 'doctor' or 'dress-up' know that they are pretending. On stage, various conventions - the stage itself as a distinct domain, opening and closing a curtain or dimming the lights, the curtain call, etc. - mark the boundaries between pretending and 'being real' (Schechner, 2013: 42f).

Selv om både Halberg og Knausgård er selvframstillingsforfattere, ser vi tydelig at de tilhører ulike kategorier. Det er eksempelvis flere sider ved Halbergs innramming av sitt «jeg» som signaliserer for oss lesere at vi har å gjøre med en bestemt rolle: Halbergs «jeg» er tydelig markert som overdrevet og overfladisk gjennom selvscenesettelsens teatraliske teatralitet.

Hos Knausgård er dette mer utfordrende. Han er også i en rolle, men denne rollen kan bedre beskrives i lys av kategorien «make-belief». Dette har flere årsaker. Knausgård skriver flere bøker om sitt liv, om en lengre tidsperiode (hele livet frem til nedskrivingspunktet), og han skriver dessuten langt mer detaljert om seg selv, sine nærmeste og om andre mennesker. Slik kan han vise et større spekter av hvem han «er». *Min kamp* forstått som «make-belief» har også sammenheng med den mer seriøse tonen i Knausgårds prosjekt. Dette kommer til syne gjennom romanens tematisering og dyptpløyende refleksjoner over livets små og store spørsmål, og det blir tydelig når Knausgård knytter prosjektet til et mer omfattende frigjøringsprosjekt. De mange sammenfallene mellom uttalelser i romanen og i den litterære offentligheten forsterker dessuten inntrykket av autensitet i *Min kamp*. Dette bidrar til at vi som lesere oppfatter Knausgårds prosjekt som mer oppriktig og seriøst. Som tidligere nevnt sammenfaller Knausgårds rolle i større grad med Skomsvolds enn Halbergs. Skomsvolds prosjekt er imidlertid ikke like altomfattende som Knausgårds, og hos Skomsvold er sykdommen et

altoppslukende element som delvis tar over eller overskygger Kjerstis «jeg» i den tiårsperioden som hun skildrer.

Distinksjonen jeg her argumenterer for, berører hvordan selfremstillingen som handling markeres i Halbergs og Knausgårds prosjekt. Knausgård er ikke opptatt av å *leke* med skillet eller skape uklare grenser mellom forfatterkropp og emnekropp, men insisterer, som nevnt, på et fullstendig sammenfall mellom disse instansene.¹⁴⁵ Som vi skal se, blir Knausgårds prosjekt som «make-belief» gjort til gjenstand for en langt større iscenesettelse i offentligheten enn Halbergs. Dette skyldes prosjektets forsøk på å skape autentisitet gjennom bestemte virkemiddel og vår medialiserte samtids utydeliggjøring av grensen mellom «make-believe» og «make-belief».

I dagens medievirkelighet er mange av de rollene som vi vanligvis forstår som reelt subjektivitetskonstituerende, iscenesatt. Schechner stiller spørsmål ved hvorvidt vi i det hele tatt er i stand til å se forskjellen mellom «make-believe» og «make-belief» i dag:

People watching a movie or a play know that the social and personal worlds enacted are not those of the actors but those of the characters. Or do they? The distinction was first challenged by the avant-garde and later further eroded by the media and the internet (Schechner, 2013: 42f).

Sitatet påpeker at et av kjennetegnene ved samtidens medialitet er en intendert utnyttelse av å skape uklare grenser mellom fiksjon og virkelighet. Medienes iscenesettelse og «branding» av ulike mennesker gjenfinnes i alt fra politikk til reality-tv der «[m]edia masters have learned [...] to build the 'human interest' angle into every story. The producers know that the same information is available from many different sources, so their job is to develop attractive sideshows» (Schechner, 2013: 43). I motsetning til hva man skulle tro, innebærer dette at publikum ofte er i stand til å kjenne igjen iscenesettelser i offentligheten. At mediene i så utstrakt grad iscenesetter fiksjon som virkelighet – eller omvendt (og dermed gjør grensene uklare) – kan gjøre publikum mer årvåkne. Når vi stadig vekkes utsettes for det iscenesatte gjennom mediene, det være seg i reklame, politiske taler, sosiale medier eller gjennom blogger og tv-konsept, blir vi oftere gjort oppmerksom på, og i stand til å se, at vi blir gitt tilgang til en manipulert, filtrert og regissert virkelighet.

Schechners problematisering av samtidens forhold til «make-believe» og «make-belief» er viktig for å forstå den performative kraften i hvordan og hvorfor Knausgårds prosjekt blir et

¹⁴⁵ Dette poengterer også Toril Moi når hun skriver at Knausgård ikke «fristet til å leke seg med skillet mellom forfatter, forteller, karakter og hovedperson» (Moi, 2011). Jeg kommer tilbake til Mois lesning av Knausgård i neste kapittel.

fenomen. Det å se og bli sett er noe Knausgård reflekterer over og gjør i teksten som figur og i mediene «som seg selv», men det er også noe leseren og mediene responderer på og gjør med Knausgård. Det «å betrakte» er slik et tema i litterær selvframstilling og en performativ handling som skaper «selvet». Det er dette Knausgård kommenterer når han fremholder at han beskriver verden fra sitt ståsted, men at han ikke kan styre hvilke konsekvenser det vil ha når bøkene utgis (NRK, 2009). Aspektet realiseres og blir virksomt gjennom de utallige medieoppslagene om Knausgård i kjølvannet av prosjektet. Paradokset er at Knausgårds selvframstilling demonstrerer at forfatteren ikke har kontroll over *effekten* av sitt eget frigjøringsprosjekt. Som forfatter har Knausgård suveren makt til å regissere og tegne sitt eget og andres bilde. Samtidig er det likevel han som til sist blir betraktet når han iscenesetter seg selv og overlater tolkningen av seg selv til andre (Farsethås, 2012: 299).

Så langt ser vi at Knausgård er en liminal karakter i en performanceprosess der forfatterens erklæring av prosjektet blir startpunkt for en markert performance som foregår i både romantekst og offentlighet. Å bruke seg selv som utgangspunkt legger bestemte føringer for hvordan vi forstår forfatterfunksjonen, og for hvordan mediene, resepsjonen og leseren reagerer på det selvbiografiske som handling. Det er dette begrepet «performanceprosess» forsøker å innfange. Som vi skal se, blir Knausgårds prosjekt en katalysator for en rekke handlinger som markerer leserens rolle som deltaker i performanceprosessen. Disse spenner fra interessante diskusjoner om litteraturens og forfatterens rolle til det Schechner beskriver som medieskapt «sideshow».

***Min kamp* som handlingskatalysator**

I den første ph.d.-avhandlingen om Knausgårds *Min kamp*, «*På vakt skal man være*». Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2015), tar litteraturviter Claus Elholm Andersen utgangspunkt i at *Min kamp* «først og fremmest er en roman og derfor bør læses og tolkes som en sådan» (Andersen, 2015: 11). Andersen viser to hovedlinjer i knausgårdresepsjonen, henholdsvis sjangerdiskusjoner (fiksjon/virkelighetsproblematikk) og tematiske lesninger av romanens motiver (Andersen, 2015: 14ff).¹⁴⁶ Han opponerer mot den delen av knausgårdresepsjonen som har vært opptatt av *Min kamps* tvetydige fortellerposisjon og sjangerkontrakt. Ifølge Andersen bør *Min kamp* leses som «ren litteratur», og han argumenterer

¹⁴⁶ Andersen skriver at han med denne oppstilte dikotomien står i fare for å ignorere det partikulære i sitt forsøk på å skape overblikk og sammenheng (Andersen, 2015: 34). Jeg stiller meg bak Andersens pedagogiske forenkling fordi den nettopp gir et godt overblikk over hovedtendensene i den tidlige knausgårdforskningen og -resepsjonen.

for å undersøke *Min kamps* litteraritet og romanform. Avhandlingen kan slik ses i forlengelse av mer tematiske lesninger av Knausgård.

Andersen har flere innsigelser mot de knausgårdtolkninger som problematiserer sjangerspørsmål og selvframstillingsperspektiv. Han henviser eksempelvis til en lengre anmeldelse av Knausgård i *The Times Literary Supplement* der det påpekes at det «vil være en feiltagelse ikke at læse *Min kamp* som et kunstværk» (Andersen, 2015: 35). Jeg er enig med Andersen i at *Min kamp* er, og kan leses som, en roman. Samtidig stiller jeg meg kritisk til en avvisning av hvilken virkning de selvbiografiske elementene har og hadde under utgivelsen av *Min kamp*. Andersen bemerker at han selv befant seg i USA da han først leste Knausgård, og at dette har bidratt til at hans lesning fokuserer på det «rent» litterære. Som Andersen skriver, kan avstand, både geografisk og i tid, være forklaringer på hvorfor den skandinaviske knausgårdresepsjonen i stor grad har diskutert selvframstillingsperspektiv og forholdet mellom fiksjon og virkelighet (Andersen, 2015: 12ff). Jeg vil imidlertid, i likhet med kritiker Ingunn Økland, hevde at Andersen overser «at alle kontroversene rundt *Min kamp* faktisk intensiverte den kollektive leseopplevelsen av romanen» (Økland, 2015). Vi skal dessuten se at det ikke bare er snakk om en intensivering av leseropplevelsen, men at mottakelsen av Knausgård også synliggjør *Min kamp* som det jeg vil benevne som «handlingskatalysator».

Et av mine hovedargument for et performativitetsetetisk perspektiv er at det nettopp beskriver Knausgårds prosjekt som et liminalt verk. I løpet av de to årene *Min kamp* utgis, er Knausgård førstesideoppslag i de fleste skandinaviske medier og blir fortløpende debattert i tidsskrift, aviser, radio, tv og på nett. Svært mange lesere og kritikere genierklærer Knausgård og fremhever hans litterære talent, nyskaping og evne til å være befriende åpen. Kritiske røster hevder på sin side at Knausgård bedriver intimitetstyranni og påpeker det etisk problematiske i at han ikke bare utleverer seg selv, men også andre mennesker i romanserien. *Min kamp* genererer et stort engasjement og en stor mengde tekst og kan sies å være en utløser for en rekke handlinger og meningsutvekslinger i mediene fra høsten 2009. Knausgårds økende status bidrar dessuten til at han under og i kjølvannet av utgivelsen av *Min kamp* forbindes med, eller deltar i, flere store samfunnsdebatter.¹⁴⁷ Det jeg så langt har kalt knausgårdresepsjonen, dekker

¹⁴⁷ Jeg mener ikke at Knausgård deltar i disse diskusjonene på grunn av sin økte status, men at hans økte status har synliggjort Knausgård som en viktig stemme i samfunnsdebatten. Jeg tenker her eksempelvis på Handke-debatten og Kyklop-debatten. Handke-debatten oppstår i forbindelse med at den østerrikske forfatteren Peter Handke tildeles Ibsenprisen i 2014. Handke, som har hatt flere kontroversielle uttalelser om krigen i det tidligere Jugoslavia, blir i forbindelse med prisutdelingen møtt med demonstranter og stor kritikk i norske medier. Knausgård, som er Handkes norske forlegger, forsvarer Handke i et lengre intervju i *Morgenbladet* (Knausgård i Lunde, 2014). Se Scenekunst (2014) for en oversikt over de viktigste innleggene i Handke-debatten. Handke er også en forfatter Knausgård skriver om i *Min kamp*. Se eksempelvis MK6 (165ff og 225f). Den såkalte Kyklop-

en lang rekke diskusjoner om *Min kamp*, Knausgård og «debatten om debatten». Drøftinger av det sjangermessige, det etiske, litteraturkritikkens oppgave og kjønnsroller er blant de viktigste, og jeg skal gi noen eksempler på de tre førstnevnte diskusjonene.¹⁴⁸

Når *Min kamp* kommer ut, er det en usedvanlig entusiastisk og affektorientert kritikerstand som møter Knausgårds prosjekt. I anmeldelsene av *Min kamp 1* brukes ord som rystende, kompromissløs, hjerterå, smertefull, medrivende, ærlig, oppskakende, kraftfull, manipulerende ærlig, kompromissløs og troverdig, noe som illustrerer hvordan det selvbiografiske i Knausgårds roman fra begynnelsen forstås som et uttrykk for autentisitet og kvalitet.¹⁴⁹

Det er det overveldende flertall av positive anmeldere som forfatteren Jan Kjærstad går til angrep på i et innlegg i *Aftenposten* i begynnelsen av januar 2010. Kjærstad beskriver den foreløpige knausgårdresepsjonen som «nesegrus naivitet og saueflokkmentalitet» (Kjærstad, 2010). Han stiller seg kritisk til at anmelderne overser at Knausgård skriver seg inn i en samtidig trend som blander fiksjon, essayistikk og selvbiografi, og han reagerer på at Knausgårds uttalelser om romanen aksepteres uten forbehold:

Det er i det hele tatt noe med den biograferende selvfortelling, muligheten til å lyve, som gir forfatteren anledning til å bestemme hvem han er. Formen tilbyr deg å gjenskrive selvet. [...] [D]et er ikke virkelighetsaspektet som styrkes av det 'selvbiografiske' i Knausgårds roman, det er fiksjonen. Fortellingen blir en slags hyperfiksjon, 200 prosent fiksjon (Kjærstad, 2010).

Innlegget er det første forsøket på å reise en sjangermessig diskusjon om Knausgårds prosjekt. Kjærstads poeng er at anmelderne bør åpne øynene for at de selvbiografiske aspektene innbyr til et spill. Han setter spørsmålsteget ved habiliteten til den norske kritikerstanden og «etterlyser en lesning av Knausgårds bok som ren tekst, der støyen rundt er forsøkt filtrert bort» (Kjærstad, 2010). Kjærstads innlegg blir startskuddet for flere litterære debatter i Norge som dels dreier seg om man er enig med Kjærstad eller ei, dels blir et spørsmål om man er for eller imot Knausgård og hans prosjekt.¹⁵⁰

debatten får sitt navn når Knausgård, i en kronikk i svenske *Dagens Nyheter*, tar et knusende oppgjør med det offentlige ordskiftet i Sverige, som han karakteriserer som enøyd og trangsynt (Knausgård, 2015c). Kronikken har bakgrunn i flere artikler om Knausgård i Sverige, deriblant Ebba Witt-Brattströms angrep på «kulturmannen» der Knausgårds roman *Ute av verden* (1998) leses i forlengelse av *Min kamp* og karakteriseres som et eksempel på litterær pedofili (Witt-Brattström, 2015). Jeg vil ikke kommentere disse debattene ytterligere.

¹⁴⁸ Kjønnsaspektet kan leses som et eksempel på tematiske diskusjoner som Knausgårds prosjekt setter i gang.

¹⁴⁹ Adjektivene fra anmeldelsene er hentet fra Ida Vågsether, som i sin lesning av *Min kamp 1* henter en rekke eksempler fra denne bokens kritikker. Se Vågsether (2012: 12).

¹⁵⁰ Kjærstads innlegg skaper en meningsutveksling som spenner fra det usaklige til interessante diskusjoner om den norske kritikerstanden. Litteraturanmelder Tom Egil Hverven skriver eksempelvis en Twitter-melding der han

En drøy uke etter Kjærstads innlegg skriver Melberg kronikken «Vi mangler ord». Han hevder at litteraturforskere og anmeldere mangler et kritisk apparat i møte med *Min kamp* og lignende selvframstillinger fordi vi henger fast i «et litterært system som litteraturen har forlatt eller i det minste er i ferd med å forlate» (Melberg, 2010).¹⁵¹ Melberg gir Kjærstad rett i at Knausgård skriver seg inn i en samtidig trend, og at han har en sterk tradisjon i ryggen. Der Kjærstad vektlegger fiksjonselementet, fremholder Melberg at Knausgård «går ut over fiksjonen og dermed nærmer seg en litterær form som vi ikke har noe godt navn på. Han har skapt en litterær kentaur: En romankropp med et biografisk hode som [...] er en helhet og ingen kunstig blanding» (Melberg, 2010). Melbergs metafor om «den litterære kentaur» blir det første forsøket på å konstruere en ny sjangerbetegnelse for å beskrive Knausgårds prosjekt.

Det er flere som i sin lesning av Knausgård aviser allerede eksisterende benevelser som autofiksjon og selvframstilling i forbindelse med *Min kamp*. Kulturviter Mikkel Krause Frantzen introduserer begrepet «leaklitteratur» for å vise hvordan Knausgårds prosjekt handler om å lekke sitt eget liv inn i litteraturen (Frantzen, 2010).¹⁵² Kulturviter Hans Hauge presenterer begrepet «fiktionsfri fiktion»,¹⁵³ og Behrendt hevder at Knausgård ikke kan leses ut fra hans eget begrep om «dobbelkontrakt» ettersom vi med Knausgård er vitne til «suspension, hvis ikke af betegnelsen autofiksion, så i hvert fald fænomenet dobbelt-kontrakt» (Behrendt, 2011: 296). Behrendt foretrekker Schmitts begrep «autonarrasjon» for å beskrive *Min kamp* fordi det handler om å se på seg selv som en fiktiv person, selv om den referensielle basis er

betegner Kjærstad som en «misunnelig fjott» som kun klager over for dårlige kritikker av egne bøker (Østrem, 2010a). Hverdens uttalelse, som senere trekkes tilbake, er med på å illustrere affekten og temperaturen i de mange Knausgård-debattene i Norge. Kjærstad selv fremholder at hans innlegg ikke er en kritikk av Knausgård eller hans roman, men utelukkende en kritikk av kritikernes blåøyde beundring av romanen. Dette blir imøtegått av en rekke litteraturanmeldere (deriblant Hverven) som hevder Kjærstads kritikk ikke er godt nok fundert. Se Østrem (2010a).

¹⁵¹ Tjønneland stiller seg uforstående til Melbergs utsagn om at litteraturvitenskapen mangler begrep for Knausgårds prosjekt, og hevder at det kan imøtegås med «veletablert litteraturvitenskapelig resepsjonsteori» (Tjønneland, 2010: 48). Tjønneland er inne på samme kritiske spørsmål som Kjærstad ved å hevde at Knausgårdresepsjon preges av sterke følelser og det ureflekterte. Tjønneland har etter min mening en reduksjonistisk lesning av Knausgård, som eksempelvis blir tydelig når han med en forenklet matematisk formel hevder at «Knausgård-koden = abstrakte virkelighetsreferanser + interjeksjonen ååhh» (Tjønneland, 2010: 75). Kjerkegaard kommenterer også denne forenklingen når han skriver at Tjønneland ikke klarer å skille mellom narissisme hos avsender og narissisme som metode i den litterære selvframstilling (Kjerkegaard, 2014: 472 og 485).

¹⁵² Frantzen leser Knausgård i forlengelse av whistleblower-organisasjonen Wikileaks som et uttrykk for en offentlighet som etterspør virkeligheten som en lekkasje eller hemmelighet som røpes eller avsløres (Frantzen, 2010).

¹⁵³ Huges begrep om «fiktionsfri fiktion» blir første gang introdusert i Hauge (2010) for senere å bli utvidet til boken *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur* (2012). Huges begrep betegner, i likhet med de fleste foreslåtte sjangerbetegnelser på *Min kamp*, en tanke om hybriditet. Hauge hevder at fiksjonsfri fiksjon kjennetegnes av at det er romaner uten oppdiktet fortelling eller handling. Dette gjør begrepet svært problematisk, og Hauge har også fått mye kritikk for begrepet. Se eksempelvis Haarder (2013: 36f) og Andersen (2015: 21ff).

fullstendig reell (Schmitt, 2010: 122ff).¹⁵⁴ «Autonarrasjon» beskriver «en særlig måte *at agere og fortælle på* i nutidens flydende felt mellom faktisk og fiktivt» (Behrendt, 2011: 292). Det er verdt å merke seg at Behrendt mener Haarders begrep om «performativ biografisme» kan brukes til å beskrive Knausgårds prosjekt. Haarder selv betoner at vi med Knausgård er vitne til en biografisme «som [han] vil kalde performativ, ja kanskje ligefrem konseptuel biografisme», men han bruker også begrepet «fiktionsfortællingsforstoppelse» for å beskrive Knausgårds forhold til fiksjonen (Haarder, 2014: 215 og 212).¹⁵⁵

De mange eksemplene jeg har gått over, demonstrerer *Min kamps* handlingskarakter på to nivå. Flere av begrepene er forsøk på å beskrive deler av *Min kamps* liminalitet, og nærmere bestemt hvordan Knausgårds prosjekt er en særskilt type litterær fortellerhandling. Jeg leser disse forsøkene på begrepskonstruksjoner som eksempel på de store ringvirkningene som Knausgårds prosjekt har og skaper. I den akademiske diskursen viser dette seg gjennom en problematisering av litteraturvitenskapens tilstrekkelighet i møte med selvframstillingens sjangerspill, samt en rekke forslag til nye sjangerbetegnelser. Kjærstads kritikk av knausgårdresepsjonen er et annet innspill der Knausgårds prosjekt blir en pådriver for en diskusjon om den norske litteraturkritikkens kvalitet og oppgave.¹⁵⁶ Ved første øyekast virker det kanskje ikke så bemerkelsesverdig at en roman kan gi opphav til begrep eller forklaringsmodeller. Etter min mening er det debattens omfang og store engasjement som er det påfallende her, og som gjør at prosjektet skaper det jeg tidligere, med Jul-Larsen, beskriver som en reflekterende offentlighet. I tillegg er ikke de ovennevnte diskusjonene de eneste handlingene. Det er flere reaksjoner på Knausgårds prosjekt som bygger opp under min karakteristikk av prosjektet som handlingskatalysator. Vi skal vende blikket mot dem som stiller spørsmål ved de etiske sidene ved Knausgårds prosjekt.

Fra reaksjon til aksjon: Når det private blir offentlig

Knausgårds performance og de dertilhørende debattene kan med Schechners definisjon av performanceprosessen forstås som flere parallelle diskusjoner og begivenheter som til dels foregår samtidig. Likevel er det ulike faser i den markerte performansen. Diskusjonene jeg har

¹⁵⁴ Jf. min presentasjon av Schmitts autonarrasjonsbegrep i kapittel 1.

¹⁵⁵ Haarder fremhever her Knausgård og Claus Beck-Nielsen som de fremste representanter for dette (Haarder, 2014: 215f).

¹⁵⁶ En konsekvens av Knausgårds prosjekt som er litt på siden av de jeg her trekker frem, er at Knausgårds *Min kamp* også endrer reglene for Norsk Kulturråds innkjøpsordning. Som kjent er Norsk Kulturråd underlagt Kulturdepartementet og administrerer innkjøp av utvalgt litteratur til norske bibliotek. Med Knausgård gir Kulturrådet dispensasjon fra regelen om at en forfatter bare kan få innvilget én skjønnlitterær voksenbok per år (Andersen, 2012: 677).

vært inne på så langt, henholdsvis litteraturkritikkdebatten og sjangerbegrepskonstruksjonene, kommer i det jeg vil benevne som den andre fasen, fra januar 2010 og fremover. Som Kjørstad skriver i sitt innlegg, har mye av Knausgård-debatten frem til januar 2010 dreid seg om de etiske sidene ved prosjektet. Dette hører til det jeg vil betegne som den første fasen av knausgårdskritikken, og vi skal se noen eksempler.¹⁵⁷

Den 19. september 2009, samme dag som *Min kamp 1* utgis, trykker *Bergens Tidende* en uttalelse fra enkelte i Knausgårds familie om at de føler seg uthengt og trakassert:

Så lenge forfatteren insisterer på at dette er en dypt personlig roman om hans eget liv, blir vi alle i kretsen rundt ham uansett identifisert. Og det blir enda verre når det negative han forteller om far, farmor og øvrige familie er et samrøre av virkelighet og uvirkelighet. Det han har skrevet er en ikke spesielt god fantasiroman, der det mest utleverende om familien skjedde uten at han var til stede. Og uten at han har snakket med de tilstedeværende. Hadde han gjort det, ville han fått en helt annen og mye mer sann versjon (Tønder og Nilsen, 2010).¹⁵⁸

I forlengelse av uttalelsen blir det også gjort kjent at Knausgård har latt dem han skriver mest om, lese manus på forhånd, og at han har anonymisert dem som ønsker det, samt rettet det som benevnes som faktafeil (Tønder og Nilsen, 2010). Familiens uttalelse blir starten på en lengre diskusjon om de etiske sidene ved Knausgårds prosjekt. En måned senere trykker *Klassekampen* et leserinnlegg undertegnet «14 anonyme familiemedlemmer», der *Min kamp* karakteriseres som «Judaslitteratur»:

Det er ei bok full av insinuasjoner, usannheter, feilaktige personkarakteristikker og utleveringer, som helt klart bryter med norsk lov på området. [...] Hvorfor endre såkalte faktafeil dersom dette var en roman? Hvorfor endre personbeskrivelser og hendelser dersom dette var en roman? Hvorfor beklager og unnskylder både forfatter og forlag seg overfor nær familie dersom dette var en roman? Her er kjernen i familiens protester mot forlaget: Den farlige blanding av virkelighet, fantasi og usannheter er det umulig for en leser eller anmelder å separere. [...] Dette er en debatt om jus og etikk, ikke en litteraturanmeldelse (Klassekampen, 2009: 37).

Begge de ovenstående eksemplene viser den høye temperaturen i debatten om Knausgårds prosjekt. Samtidig poengterer de et viktig trekk ved den litterære selvframstillingens handlingsaspekt ettersom romanteksten knytter seg til den tekst-eksterne virkeligheten på to måter. For det første viser eksemplene at det selvbiografiske kan skape reaksjoner i en ekstratekstuell virkelighet. For det andre vil de berørte, ved å fortelle om sine reaksjoner i mediene, bekrefte romantekstens kobling til den ekstratekstuelle virkeligheten. Sagt på en

¹⁵⁷ Den første fasen starter før andre fase, men andre fase avløser ikke den første fasen. Når andre fase settes i gang, overlapper de med andre ord hverandre.

¹⁵⁸ Artikkelen blir første gang publisert i *Bergens Tidende* 19.09.2009 og senere republisert i svenske *Dagens Nyheter* i 2010. Referansen viser til denne republiseringen.

annen måte vil familiemedlemmenes offentlige avvisning av romanens innhold, paradoksalt nok forsterke forbindelseslinjen mellom liv og litteratur. En av konsekvensene er at reaksjonene fra familiemedlemmer og andre berørte forsterkes og drives videre av mediens spekulasjoner, og til dels trekker prosjektet over i den tabloide pressen.

Med overskriften «Mitt liv som romanfigur» gjennomfører *Dagbladet* en rekke intervju med personer som omtales i *Min kamp* (Ramnefjell, 2010). Blant dem finner vi Knausgårds gamle norsklærer, som i en kort passasje i den første boken beskrives som «entusiastisk og varm, men [som også hadde hatt] en skarphet ved seg, den kom ikke ofte fram, men når den gjorde, hadde jeg [Knausgård] tenkt at den var ond» (MK1: 275). I intervjuet med *Dagbladet* løftes karakteristikene «skarp» og «ond» frem, ledsaget av et stort fotografi av norsklæreren som beskriver sitatet fra romanen som «noe i en retning av en offentlig henrettelse» (Ramnefjell, 2010). Avisen *Nordlys* publiserer artikler med titler som «Knausgårds ville lærerliv på Senja», og «Jeg er ikke Miriam». Sistnevnte reportasje handler om en gjeng venninner som er så lei av å bli «rent ned» av journalister som leter etter karakteren «Miriam» fra Knausgårds bok, at de trykker T-skjorter med påskrift om at de ikke er henne (Hansen og Rein, 2010 og Emberland, 2010). *Morgenbladet* trykker en lengre «reisereportasje» der de besøker stedene og snakker med menneskene som Knausgård skriver om, for å finne ut om hvordan det er å være en del av Knausgårds eksperiment. Reportasjen er ledsaget av et fotografi av det huset Knausgård bodde i sammen med sin far (Morgenbladet, 2010). Dette er noen eksempler på en lang rekke oppslag som illustrerer hvordan mye av det som skrives om Knausgård i mediene, ofte er sensasjonspreget og bunner i et ønske om å avsløre noe oppsiktsvekkende eller skandaløst i kjølvannet av romanserien.

Medienes respons på den performative kraften i Knausgårds selvframstillende prosjekt er også tydelig i forhåndsomtalen av flere av bøkene. I forkant av utgivelsen av *Min kamp 4* skapes det eksempelvis store forventninger når *VG* skriver at «Knausgård beskriver dampende sex med unge jenter i sin nye bok» (Haugstad, 2010). Slik sammenstilles Knausgård og hans romanfigur Henrik Vankel som i *Ute av verden* (1998) begår seksuelt overgrep mot en trettenåring. Når *Min kamp 4* kommer ut, skal det vise seg at den massive forhåndsomtalen er feilslått:

[S]jelden har vel en ny norsk roman vært gjenstand for like pussig og feilslått forhåndsomtale som *Min kamp. Fjerde bok*. Ifølge oppslag i *VG* og *Dagbladet* skulle dette bindet være rått og radikalt, med ung og ekstrem sex. [...] Den inneholder knapt et eneste samleie, ettersom hovedpersonen mislykkes hver gang [...] Fjerde bok er uskyldig og pubertal inntil det rørende, om ungdomstidens lengsler og katastrofer (Økland, 2010).

Økland viser her at de mange spekulasjonene i forkant av utgivelsen ikke stemmer overens med bokens faktiske innhold og skildringer. Karakteristikk som «ekstrem sex» er derimot en feiltolkning av Knausgårds egen omtale av det fjerde bindet. I det tidligere omtalte Renberg-intervjuet uttaler riktignok Knausgård at *Min kamp 4* er ekstrem, men han viser da til at det var selve skrivingen av den som var ekstrem, i og med at den ble skrevet på åtte uker (Renberg, 2010: 37).

Slike eksempel anskueliggjør hvordan store deler av pressen og mediene arbeider ut fra en tanke om sensasjon, der nyhetsverdien ikke nødvendigvis står i proporsjon til hvor mye plass et oppslag får, eller hvordan det formidles. Samtidig illustrerer dette også hvordan medieomtalen av Knausgård kan virke inn på måten vi leser romanen på. Mediene blir en sensasjonspreget førstegangslærer, som tidvis tar feil.¹⁵⁹ I løpet av serieutgivelsen vil derfor den allmenne lezers tolkning av *Min kamp* være preget, bevisst eller ubevisst, av det bildet som dannes seg av Knausgård og *Min kamp* i offentligheten. Knausgårds blottlegging av seg selv (og andre) skaper reaksjoner i offentligheten og viser hvordan litterær selvframstilling frembringer det Haarder betegner som systematisk debatt og «saker» (Haarder, 2007: 86). Disse «sakene» henter energi fra spenningen mellom fiksjon og virkelighet, kunst og ikke-kunst, samt autentisitet og iscenesettelse.

Familiens og andre omtalte personers reaksjon på Knausgårds bok kan tolkes som en måte å ta kontroll over framstillingen av seg selv på, et forsøk på å gå i dialog med Knausgård og som en korrigering av hans framstilling av sin egen historie. Det spesielle med Knausgårds prosjekt er kanskje nettopp at det er så mange ulike typer reaksjoner, som både spiller på romanseriens tvetydighet og setter spørsmålsteget ved den. I disse reaksjonene blir mediene en sentral aktør i iscenesettelsen av Knausgård. De blir et middel som benyttes av de som vil ta til motmæle, og mediene er en selvstendig part som utnytter eller kommenterer fenomenet Knausgård for å fremme egne interesser eller sette dagsorden.

Flere av eksemplene jeg har vist over, illustrerer at Knausgårds prosjekt oppleves amerledes eller mer problematisk for de som er navngitte karakterer i romanen. En slik

¹⁵⁹ Selv om jeg fremholder at Knausgårds prosjekt ikke skal forstås som det Behrendt betegner som «dobbelkontrakt» (jf. kapittel 1), vil jeg kort bemerke at det jeg her beskriver, til en viss grad, tangerer Behrendts tanker om førstegangslæseren. Som vi husker fra kapittel 1, kjennetegnes dobbelkontraktens spill av at det først blir inngått en fiksjons- eller virkelighetskontrakt, som senere trekkes tilbake og endres. I slike tilfeller spiller kritikeren og kulturjournalisten en avgjørende rolle, ettersom disse leserens førstegangslæsning (uavhengig av om den er «god» eller «riktig») av en roman ofte blir «alle» leseres førstegangslæsning av romanen. Jf. Behrendt (2006: 26ff). Behrendts begrep om førstegangslæseren har flere likheter med Per Thomas Andersens begrep om «forhåndslæserne». Andersen beskriver hvordan forlag og bokklubber gjennom vaskesedler, forfatterpresentasjoner og medlemsblad gir sine forhåndslæsninger av bøker, og han argumenterer for at slike forhåndslæsninger blir en form for pseudokritikk som utvanner den egentlige litteraturkritikken (Andersen, 1986: 25).

karakter er Knausgårds ekskone, Tonje Aursland. Hun forholder seg taus frem til høsten 2010, da hun publiserer en radiodokumentar i samarbeid med NRK (NRK, 2011a).¹⁶⁰ Hun uttaler her at hun ikke har ønsket å havne i en offerrolle eller ende opp som den «dårlige venninnen til Hanne Ørstavik».¹⁶¹ Dokumentaren gir Aurslands versjon av historien og forteller om hvordan det er å bli ufrivillig romanfigur. Hun har som mål å vise Knausgård hva han har satt i gang, og hevder at Knausgårds versjon av det som har skjedd, blir stående som et uangripelig kunstverk (NRK, 2011a).

Radiodokumentaren åpner *in medias res* idet Aursland, før utgivelsen av bind fem, mottar boken til gjennomlesning. I denne boken står samlivet og skilsmissen mellom Aursland og Knausgård sentralt. Dokumentaren er en sterk og sår beretning om hvordan Aursland opplever å få sitt eget liv eksponert i eksmannens roman og i mediene for øvrig. Til opptak av Knausgårds opplesning av romanutdrag hører vi Aurslands stille gråt i bakgrunnen. Vi får også høre hvordan Aursland, med skjelvende stemme, beskriver hvordan hun har opplevd tiden før og under utgivelsen av romanserien. Radioprogrammet er ispedd flere oppringninger fra ulike mediehus, som alle ønsker en kommentar, og vi får høre Aursland diskutere Knausgårds prosjekt med venner og familie. Dokumentaren gir både et nært innblikk i opplevelsen av å bli karakter i Knausgårds prosjekt, og i deler av romanprosjektets kulisser. Aursland kritiserer eksempelvis forlagets rolle når hun forteller at det de har uttalt offentlig om at alle berørte har hatt mulighet til å lese bøkene på forhånd, ikke stemmer. I tillegg inkluderer radiodokumentaren et møte mellom Knausgård og Aursland, der han blir konfrontert med hennes kritikk av prosjektet:

- Jeg opplever stor motsetning i den tonen du har når vi sitter her og snakker og i det du faktisk gjør, sier hun til eks-mannen som sitter på andre siden av bordet. - Ja ... Jeg vil skrive om meg selv, og gjør det så hensynsløst som mulig mot meg selv, svarer han. Han forteller om sin eksistensielle krise da han skjønte hvordan familien reagerte. Sier at han forstår reaksjonene, og er enig i at det han har gjort, er 'helt opp imot uforsvarlig'. Han gjør det likevel, fordi han mener hans motiver er gode. Han vil skrive sitt liv slik han ser det. - Er ikke det en enkel forklaring? ... det er jo mer enn litteratur, dette, det har blitt en del av nyhetsbildet, det er noe som har skjedd, det er historieskriving. Og du får den offisielle versjonen, det er blikket ditt som henger igjen, sier Tonje [...] - Uavhengig av om det er en forferdelig eller flott historie, tar du valget på vegne av meg, og det har jeg slitt med, sier hun (Aursland og Knausgård, som transkribert i Mjør og Hansen, 2010).

¹⁶⁰ Radiodokumentaren ble første gang sendt høsten 2010 for senere å bli sendt i reprise i forbindelse med utgivelsen av *Min kamp 6*. Det er denne siste versjonen som ligger på NRK sine nettsider, og som beskrivelsene i de følgende avsnittene er basert på. Der annen referanse er oppgitt, viser det til en transkripsjon av dokumentaren referert i *Bergens Tidende*.

¹⁶¹ Jf. Ørstavik/Østrem-debatten. Se kapittel 1.

Under samtalen tilbyr Knausgård også å endre noen scener i femte bind som Aursland husker annerledes enn Knausgård. Aursland holder fast ved det hun bestemte seg for da hun første gang fikk høre om prosjektet: Hun ønsker ikke å redigere eller sensurere hans kunstverk.

Til forskjell fra de mer tabloide oppslagene om Knausgård og *Min kamp* er den femti minutter lange radiodokumentaren en mer dyptpløyende og mindre sensasjonspreget kommentar til Knausgårds prosjekt. Radiodokumentaren kan kategoriseres som et kunstnerisk prosjekt der Aursland iscenesetter *sin* historie.¹⁶² Dette markeres gjennom dokumentarens dramaturgiske oppbygging, bruken av Knausgårds stemme, telefonoppringningene fra mediene og at vi som lyttere (tilsynelatende) får ta del i hennes opplevelse mens det skjer. Dokumentaren understreker flere moment ved Knausgårds prosjekt forstått som performance når romanen, som offentlig og liminal handling, på samme tid blir fremhevet som et frittstående kunstverk og en ytring.

I sitatet over bemerker Aursland at Knausgård har en annen og mer unnskyldende tone når de snakker sammen, enn den hun oppfatter at han har i romanen. Slik beskriver hun Knausgårds roman som en måte å skjule seg bak sin egen iscenesettelse på, men hun påpeker også hvordan prosjektet tvinger frem mediens og lesernes reaksjon på det. Aursland fremholder Knausgårds versjon som uangripelig og peker på at det mest problematiske for henne er at andre gis innblikk i de mest private delene av hennes livshistorie, og at hun må stå til ansvar for Knausgårds versjon av dette i offentligheten. Selv om Aursland her får fortalt sin versjon, vil hun ved å gjøre det også nøre opp under Knausgårds prosjekt som «make-belief». Radiodokumentaren, og de andre eksemplene jeg har vist her, blir bekræftelser av Knausgårds fremstilling, og en utvidelse eller kontradiksjon av den. Bildet som dannes av Knausgård, er basert på en kombinasjon av hvordan det skapes i bøkene og andre medier, og dermed liminalt.

***Min kamp* som «happening-lignende» performance**

Som vi ser, foregår store deler av *Min kamps* performance utenfor de rammene vi tradisjonelt sett betrakter som litteratur eller kunst. Dette forsterker inntrykket av Knausgård som en

¹⁶² Linda Boström Knausgård, som var gift med Knausgård frem til 2016, er også taus under store deler av utgivelsen av *Min kamp*. Jeg vil kort bemerke at hun kommenterer Knausgårds prosjekt skjønnlitterært. Hennes første prosabok, *Grand Mal*, kommer ut i 2011. I åpningsnovellen «Önskan» kan vi lese om en jeg-person, hennes mann og tre barn. Novellen uttrykker et ønske «fortellerjeg-et» har til et «du» om å la familien være i fred: «Min man känner du ju. Honom vet du allt om. Hans ambitioner och oerhörda vilja. Hans förmåga att hålla ut. Han bjuder dig ett motstånd du inte trodde var möjligt. Är det honom du har svårast att släppa? [...] Du lämnar oss här för att jag ber dig om det. Det här är ett avsked. Du får aldrig glömma det» (Boström Knausgård, 2011: 9). Selv om den korte novellen kan leses på flere måter, og de tre barna har fiktive navn, er henvisningen tydelig nok til at det kan leses som en kommentar til *Min kamp*-prosjektet. Knausgård refererer i en kort passasje til den kommende utgivelsen av *Grand Mal*. Se MK6: 1004.

semionaut som arbeider på tvers av skillet mellom kunst og populærkultur, men det gjør også at Knausgårds prosjekt minner om det performancekunstneren Allan Kaprow i 1959 betegner som en «happening».¹⁶³ Med «happening» beskriver Kaprow kunstbegivenheter som skjer uten, eller utenfor, de tradisjonelle rammene for billedkunst, dans, musikk og teater. «Happening» er «lifelike art» som formes etter, eller tilpasser seg, det virkelige liv. Dette dreier seg ikke om virkelighet forstått som naturalistisk eller mimetisk, men virkelighet som «ordinary life» (Schechner, 2013: 165).¹⁶⁴

Kaprow skisserer flere kjennetegn på en «happening», der han betoner at grensene mellom kunst og liv skal være flytende eller utydelige, at temaene, materialet og handlingene i en «happening» hentes fra andre steder enn kunsten, at den bare skal fremføres eller gjennomføres én gang, og at publikumskategorien i en «happening» elimineres fullstendig i og med at alle tilstedeværende deltar i den (Kaprow, 1965: 188ff). Som vi ser av disse punktene, er det flere som korresponderer med selvfrestillingens performativitet generelt. De to første berører selvfrestillingens liminalitet i og med at den henter sitt materiale fra det virkelige liv og finner sted som handlinger der grensene mellom kunst og ikke-kunst blir flytende. Det tredje punktet sammenfaller med min lesning av utgivelsen av *Min kamp* som den fokuserte performance, mens det siste punktet berører leserens transformasjon til deltaker. Når jeg her løfter frem Kaprows «happening»-begrep, er det fordi han også setter fingeren på noen karakteristikk som jeg mener beskriver *Min kamp* som fenomen og performanceprosess i særdeleshet.

Kaprow skriver at en «happening» bør finne sted på flere, store og åpne steder, at tidsaspektet er ikke-kronologisk og variabelt, og at de ulike sekvensene eller hendelsene i en «happening» ikke er rasjonelle eller følger en form for narrativ logikk, men er basert på assosiasjoner og tilfeldigheter (Kaprow, 1965: 190ff). Susan Sontag fremhever «happening» som «an action, or rather a series of actions and events» (1990: 263). Litteraturviter Sarah J. Paulson beskriver på sin side hvordan «[i]solated compartments - or units - replace scenes, which involve actors entering and exiting, while the traditional matrix of time, place and character in theater is replaced by 'acting' in which tasks are carried out by performers who are treated like

¹⁶³ Jf. Kaprows definisjon i kapittel 1, der en «happening» er kunst som «just happens». Kaprows «happening» er et av utgangspunktene for dannelsen av performancekunsten på slutten av 60-tallet, og flere av karakteristikkene sammenfaller derfor naturlig nok med det jeg beskriver som performancekunstens kjennetegn i kapittel 2.

¹⁶⁴ Schechners begrep om «ordinary life», eller det daglige liv, tilsvarer det jeg tidligere beskriver som «everyday life», som er et sentralt begrep i performanceteorien. Se kapittel 2.

props or stage effects» (Paulson, 2016: 188f).¹⁶⁵ Selv om jeg ikke anser Knausgårds performance som en «happening», vil jeg likevel hevde at disse karakteristikene korresponderer med *Min kamp* som fenomen, og at Knausgårds prosjekt kan betegnes som en «happening-lignende» begivenhet.

I likhet med «happenings» kjennetegnes *Min kamp* som performanceprosess av en serie begivenheter som foregår parallelt på ulike «scener» i offentligheten. Her blir den litterære offentligheten, gestaltet gjennom mediene, stedet for interaksjon mellom ulike aktører. Fremfor å følge en bestemt dramaturgisk oppbygging er det snarere en uforutsigbar, spontan og medial logikk som preger performanceprosessen i Knausgårds prosjekt. I så måte er ikke forhandlingen mellom grensene for kunst og ikke-kunst bare noe som kjennetegner *Min kamps* sjangerproblematisering eller Knausgård som liminal figur. Ettersom selvfrestillingen forstått som handling impliserer leserens reaksjon og deltakelse, betyr det at Knausgårds prosjekt også inkluderer en lang rekke aspekt som vi vanligvis ikke regner som en del av skjønnlitteraturen.

Konsekvensen er at prosjektet også preges av en resepsjon som inkluderer «det høye» og «det lave». Dette har likheter med Kaprows karakteristik av at en «happening» ofte kan føles røff, plutselig og skitten (Kaprow, 2003: 18). Mange av medieoppslagene i forbindelse med *Min Kamp* kan eksempelvis karakteriseres som voldsomme i sin graving etter sensasjonelle overskrifter. For den allmenne leser gjør dette at de tabloide oppslagene gir prosjektet et mindre skjønnlitterært preg. For de leserne som selv får roller som romanfigurer, ser vi at flere påpeker at det er medienes forsider og kringkasting av det private som oppleves som vondt og vanskelig, og ikke nødvendigvis Knausgårds tekst alene.

«Performers become things and things performers», skriver teaterviter Michael Kirby om «happenings» (1995: 9). Det er et lignende moment vi ser i Knausgårds prosjekt. På den ene siden har vi Knausgårds selvbiografiske talehandling og utallige referanser til levende personer og virkelige hendelser, som gjør romanen til et objekt som blir performativt og handler. På den andre siden har vi resepsjonen og den mediale offentligheten som «tingliggjør» Knausgård. Et sitat fra *Min kamp 6* illustrerer dette. Knausgård skriver at romanen «levde ute i virkeligheten, med mitt bilde, som lignet mer og mer på en slags logo, heftet ved seg» (MK6: 938). En logo er vanligvis forstått som et grafisk eller kunstnerisk utformet kjennemerke som brukes til merkevare- og imagebygging for en virksomhet eller organisasjon. Når Knausgård refererer til bildet av seg selv som en logo, understreker han hvordan de selvbiografiske

¹⁶⁵ Paulson henviser her til Michael Kirbys definisjon av «happening» som «a purposefully composed form of theatre in which diverse alogical elements, including non-matrixed performing, are organized in a compartmented structure» (Kirby, 1995: 11).

elementene i en selvframstilling ofte blir «tingliggjort» i mediesfæren, som et ledd i en kommersiell utnyttelse av det personlige eller private. «Bildet» kan her forstås som de mange fotografiene av Knausgård som sirkulerer i mediene mens prosjektet pågår, men det kan også tolkes i videre forstand. Selvbiografiske element i en roman endrer og komplementerer bildet av romanfiguren Knausgård og den empiriske forfatteren Knausgård. Konsekvensen er en brutt barriere mellom teksten og det ekstratekstuelle – og at leseren transformeres til en aktør i en performanceprosess.

Min kamp som begivenhet skaper affekter og effekter som leseren reagerer og responderer på. Kaprows begrep beskriver mer eksplisitt at denne performansen blir et svært uforutsigbart og til dels skittent (sam)spill. Dette innebærer at iscenesettelsen av Knausgård ikke er begrenset til, eller definert av, romanteksten eller forfatteren selv, men at den blir noe som skapes og oppstår i samspillet mellom forfatteren som «performer» og leseren som deltaker.

Kampen om forfatterens «image»

Som jeg har vist i dette kapitlet, skapes forfatterens «image» performativt av forfatteren, romanen, forlaget, mediene og den enkelte leser.¹⁶⁶ Søkelyset har ikke vært rettet mot *hva* bildet av Knausgård er, men *hvordan* og *hvor* det skapes. Det er dette jeg i forrige kapittel kort refererer til som «forfatterbilde», forstått som det bildet som danner seg av forfatteren og verket i offentligheten på bakgrunn av både verkets og forfatterens liv og opptreden i mediene for øvrig (Haarder, 2014: 30). Lenemark hevder at ettersom lesere i dag kan danne seg et bilde av en tekst og en forfatter gjennom ulike medier, tvinger det frem forfatteren på flere mediale scener for at han eller hun skal kunne få oppmerksomhet (Lenemark, 2009: 9f).

Med Knausgård vil jeg argumentere for at det ikke bare handler om forfatterens kamp for å gjøre seg synlig. Det kan også være romanens yringer som «fremtvinger» handlinger på mediescenen, og makten til å bestemme hvordan og hvor forfatterbildet skapes, ligger hos flere enn forfatteren. *Min kamps* henvendelsesform og selvbiografiske referanse oppfordrer og inviterer til leserens reaksjon. Samtidig vil den selvbiografiske referansen indikere en identifikasjon som undergraver en distinksjon mellom teksten og det omkringliggende, og dermed sette i gang en performanceprosess i samspill mellom forfatter, tekst og offentlighet. Det selvrefleksive trekket ved *Min kamp*-prosjektet kulminerer når Knausgård iscenesetter seg selv, og blir iscenesatt, på scener utenfor romanen: i intervju, opplesninger og debatter i mediene og det offentlige rom forøvrig. Omtalene av Knausgård, resepsjonen, kritikken og de

¹⁶⁶ Jf. W.J.T. Mitchells definisjon av «image». Se kapittel 2.

mange leserreaksjonene fremhever utgivelsen av *Min kamp* som en begivenhet, der den markerte performansen oppstår når den første boken utgis, for deretter å finne sted i samspillet mellom forfatter og lesere.

Diskusjonene i forbindelse med, og i forlengelse av, Knausgårds *Min kamp* kan, i likhet med seksbindsverket selv, karakteriseres som både rike, mangefasetterte og til dels monstrøse. Dette er et uttrykk for *Min kamp* som handlingskatalysator der vi ser en rekke diskusjoner som berører prosjektets estetikk og etikk. Til dels er dette debatter som eksplisitt angår Knausgårds selvbiografiske utsigelse, men vi ser også at de berører hvordan allmenne lesere, kritikere og mediene generelt reagerer på eller driver prosjektet videre. Samtidens mediale rom muliggjør dermed en svært hurtig, mangfoldig og prosessuell konstruksjon av «selvet», som inkluderer forfatteren som utøver, og leseren som deltaker. Dette understreker også medieviter Eivind Røssaak i en rapport om den norske kunststoffligheten:

Påfallende mye av det som hittil har vært plassert trygt utenfor kunsten (dvs. litteraturkritikk, kommentar, institusjonskritikk osv.), innreflekteres nå i kunsten selv. [...] I en massemediert tidsalder fremstår ikke lenger disse kategoriene som selvinnlysende. Kategoriene utforskes, konstrueres og konfronteres gjennom en rekke ulike medier, representasjonsformer og teknikker i og utenfor kunsten. Mange kunstnere ser ut til å betrakte sine verker eller aktiviteter som performative innsatser i dette konstruksjonsspillet. De ser hva som skjer (Røssaak, 2005: 8).

Røssaaks rapport er fra 2005, og der antyder han også at en del litteratur begynner å anta samme form som deler av konsept- og performancekunsten. Resultatet er, som Røssaak skriver, en kunst som utforsker noe (Røssaak, 2005: 11f). I samtidens litterære selvframstilling er dette «noe» knyttet til hva som skjer med «forfatterjeg-et» når det skapes relasjonelt og liminalt i en digitalisert og medialisert samtid. Som performance består *Min kamp* til dels i å utforske hva som skjer med bildet av «jeg-et» når «jeg-et» bekjennes og iscenesettes i det offentlige.

At forfatteren aldri er alene om å skape sin egen historie eller sitt «jeg», blir en kamp som utgjør deler av den litterære selvframstillingens performance (Haarder, 2007: 87). Dette kan ses i forlengelse av det litteraturviter Kjersti Bale omtaler som et utvidet estetikkbegrep i samtiden. Bale hevder at mange kunstverk i dag krever en mer aktiv deltakelse fra publikums side fordi det er verk som krever kunnskap og selvrefleksjon (2009: 24). Dette kampaspektet er tydelig i *Min kamps* performanceprosess, som åpner for en diskusjon om romanens grenser og forfatteren som liminal figur, og som viser hvordan reaksjoner i offentligheten gjør performansen til et åpent og uforutsigbart spill mellom ulike aktører. Knausgårds litterære selvframstilling er liminal fordi den foregår flere steder (i romanen og i mediene), den er performativ fordi den skaper handlinger og skapes relasjonelt i en vekselvirkning mellom

forfatter, leser og mediene, og den er uforutsigbar fordi romaninnholdet plukkes opp, videreformidles og endres i nyhetsbildet.

Bales utvidede estetikkbegrep er inspirert av Fischer-Lichtes forståelse av performance som feedback-loop. Som jeg gjør rede for i kapittel 2, er det publikums deltakelse i performansen som er avgjørende for Fisher-Lichte. I det neste kapitlet skal jeg blant annet problematisere Fischer-Lichtes begrep i møte med *Min kamp 6*. Som vi har sett, skaper litterær selvfremstilling paradoksalt nok lesere som er mer ufrie ettersom den selvbiografiske referansen skaper en bestemt lesemåte, samtidig som de blir synlige som aktive deltakere i performanceprosessen. Med det sjette bindet i *Min kamp* markeres denne transformasjonen med tilbakevirkende kraft ettersom store deler av boken omtaler utgivelsen av *Min kamp*. Der jeg i dette kapitlet har oppholdt meg ved Knausgårds prosjekt som fenomen, skal jeg i det neste kapitlet gå tettere på deler av romanteksten og mer bestemt undersøke ulike aktualiseringer og effekter av «nærvær» i *Min kamp 6*.

Kapittel 6

Selvfremsstillingens nærvær. Om feedback-loop, nærværproduksjon og medial kritikk i Karl Ove Knausgårds *Min kamp 6*

I dette kapitlet skal jeg konfrontere den litterære selvfremsstillingen med performancekunstens karakter av å være øyeblikkets kunst. Det vil si at jeg skal oppholde meg i et av de mest omdiskuterte feltene i performanceteorien, dens nærvær/dialektikk. I estetikken har nærvær og representasjon lenge vært ansett som motsetninger. Nærvær har ofte vært sidestilt med det umederte, umiddelbare og autentiske. Representasjon har på sin side tilhørt medierte kunstuttrykk og gjerne vært knyttet til de store narrativer og mer kunstner- eller forfatterkontrollerte former og mekanismer (Fischer-Lichte, 2008: 147). Dikotomien mellom nærvær og representasjon har dessuten stått sterkt i humanvitenskapene, der nærvær ofte har blitt nedvurdert. Vitenskapelige undersøkelser og metoder har vært synonymt med å analysere, tolke og finne underliggende eller skjulte meninger, det være seg i et maleri eller en tekst. Å snakke om nærvær, eller for den saks skyld virkelighet, i en slik sammenheng har, som litteraturviter Hans Ulrich Gumbrecht påpeker, vært et symptom på «despicably bad intellectual taste [...] indeed, to believe in the possibility of referring to the world other than by meaning has become synonymous with the utmost degree of philosophical naïveté» (2004: 53).¹⁶⁷ Jeg skal ikke utdype årsakene til eller gå inn i den historiske bakgrunnen for denne nedvurderingen av nærvær, men isteden la det være et startpunkt for å stille spørsmål ved motsetningen mellom nærvær og representasjon i litterær selvfremsstilling. Oppkomsten av 60- og 70-tallets performancekunst opponerer blant annet mot diskrepansen mellom nærvær og representasjon i kunsten, og jeg vil argumentere for at Knausgårds prosjekt aktualiserer en lignende problematikk.

Det ovenstående Gumbrecht-sitatet er hentet fra boken *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey* (2004). Her argumenterer Gumbrecht for å utforske kulturelle fenomen og begivenheters «presence». Gumbrecht definerer nærvær som et romlig eller spasielt

¹⁶⁷ Gumbrecht sporer humanvitenskapenes metode og verdenssyn som et hermeneutisk felt fra slutten av middelalderen. Han understreker at selv om hermeneutikken først blir en metode eller fortolkningslære langt senere (med Dilthey og Heidegger som viktige grunnleggere), er «interpretation» det dominerende paradigme i vestlig kultur langt tidligere. Se Gumbrecht (2004: 21ff).

forhold til verden og dens objekt.¹⁶⁸ Nærvær er ikke først og fremst et temporalt aspekt, men noe som er håndgripelig og reelt i den forstand at vi kan ta på det, og at det kan ha en effekt på menneskekroppen. I forlengelse av dette er «nærværproduksjon» alle typer begivenheter og prosesser der nærværseffekten som objekt har på den menneskelige kroppen, inntreffer eller blir intensivert (Gumbrecht, 2004: xiii). Gumbrecht beskriver estetiske objekts virkning som en oscillering mellom betydnings- og nærværproduksjon. Førstnevnte handler om hvordan kunst i mer tradisjonell hermeneutisk forstand skaper eller er uttrykk for ulike former for mening. Sistnevnte handler om hvordan kunstobjekt «taler» direkte til våre sanser og kroppar ved å produsere nærvær i form av følelser og affekter når vi har en estetisk erfaring (Gumbrecht, 2004: 98 og 105ff).¹⁶⁹

I dette kapitlet vil jeg argumentere for at litterær selvframstilling har et enda mer radikalt forhold til nærvær enn det Gumbrecht viser til her. Der Gumbrechts betoning av nærværproduksjon kan sies å gjelde alle former for estetisk erfaring, skal vi se at Knausgårds prosjekt både går i dialog med og utfordrer performancekunstens tanke om kunstobjektets transformasjon til intersubjektive handlinger i øyeblikket. Litterær selvframstilling består i vår sammenheng blant annet av bestemte objekt, romaner. Som vi har sett i de foregående kapitlene, situeres de selvframstillende romanene på en måte som gjør at grensene for hva vi skal betegne som en del av verket, utvides. Dette skaper en særlig form for nærvær av den levende forfatterkroppen. Nærværsperspektivet har med andre ord vært til stede i alle de foregående kapitlene. I dette kapitlet skal jeg utdype sammenhengen mellom litterær selvframstilling og nærvær ved å drøfte slutt punktet for Knausgårds markerte performance: *Min kamp 6*.

Som Kjerkegaard poengterer, er romanseriens avsluttende bind med sine 1116 sider det mest monstrøse og heterogene bindet i *Min kamp*. Til tross for sin heterogenitet er det likevel i dette bindet Knausgård er mest tro mot sin egen romanpoetikk om å forplikte seg til virkeligheten. *Min kamp 6* er en roman som absorberer og forsterker begivenhetsfaktoren ved Knausgårds prosjekt (Kjerkegaard, 2014: 478). I forlengelse av Kjerkegaards karakteristikk av romanen vil jeg argumentere for at den kan knyttes til nærvær på to måter. Gjennom sin dokumentasjon av prosjektets konsekvenser, intensiverer bok seks *Min kamps*

¹⁶⁸ Objekt er her forstått i vid forstand som «things of the world» (Gumbrecht, 2004: xiii).

¹⁶⁹ Behrendt henviser til Gumbrecht i sin analyse av *Min kamp* og påpeker, med rette, at Gumbrecht ser ut til å ha funnet nærvær «alle andre steder end i litteraturen» (Behrendt, 2011: 300). Her vil jeg tillegge at Gumbrecht peker på få konkrete verktøy for analyse. Behrendt bruker Gumbrechts nærværskonsept og Schmitts autonarrasjonsbegrep (jf. kapittel 1) i en narratologisk analyse av forteller- og fiksjonsnivå for å beskrive de lesersuggerende elementene i *Min kamp*. Se Behrendt (2011: 290ff).

begivenhetsfaktor ved å fremvise selvframstillingens feedback-loop som handling mellom reelle subjekt. Samtidig realiseres feedback-loopen fordi de selvbiografiske referansenes fremste funksjon ikke er å stå i et referensielt 1:1-forhold med en ekstratekstuell virkelighet, men å produsere nærvær. I den første delen av kapitlet skal jeg knytte de analytiske funnene i forrige kapittel til Fischer-Lichtes begrep om performance som feedback-loop. Deretter undersøker jeg *Min kamps* og performanceteoriens forhold til nærværsbegrepet, før jeg til slutt drøfter *Min kamps* poetikk og subversive kritikk av samtidens fiksjonalisering av virkeligheten.

Min kamp 6

Det avsluttende bindet i *Min kamp* handler om realiseringen av Knausgårds prosjekt, om skrivningen og utgivelsen av bøkene, omstendighetene rundt og romanens forhold til virkelighet. *Min kamp 6* består av tre deler, henholdsvis «del 8», «Navnet og tallet» og «del 9». «Del 8» beskriver tiden like før utgivelsen av *Min kamp 1* i september 2009. På dette tidspunktet har Knausgård sendt romanmanuskriptet til flere av de omtalte i bøkene og avventer deres tilbakemelding. «Del 8» kan minne om en fullendt roman, der vi følger Knausgårds hverdagsliv på detaljnivå og hans forsøk på å opprettholde et normalt familieliv, mens han lever i konstant frykt for hvilke konsekvenser den kommende utgivelsen av *Min kamp* kan få. Det er spesielt Knausgårds onkel Gunnar, og hans trussel om rettsak dersom Knausgård gir ut bøkene, som er plottets omdreiningspunkt i denne delen.

«Navnet og tallet» åpner med at Knausgård får et anonymt trusselbrev før han kaster seg inn i essayistiske overveielser av hvordan «navnet» forbindes med virkeligheten, og hvordan det skapes og representeres i det sosiale. I løpet av de drøye 400 sidene som utgjør denne delen, diskuterer Knausgård i en lang rekke essay ulike former for erkjennelse og beveger seg frem og tilbake gjennom historien fra bibelsk tid og frem til i dag. Han beskriver sin egen intellektuelle løsrivelsesprosess, har lange utlegninger om hva liv, litteratur og kunst er, samt drøfter en rekke kunst- og litteraturhistoriske «ismer» og historiske ideologier. Denne delen inneholder også de to mest kjente essayene i *Min kamp*, henholdsvis et om Paul Celans dikt (MK6: 411ff) og et om Adolf Hitlers *Mein Kampf* (MK6: 469ff).

I «del 9» følger vi Knausgård under lanseringen av den første boken. Deretter skildres skrivningen av de resterende *Min kamp*-bøkene. Vi får et innblikk i Knausgårds reaksjoner på deler av resepsjonen og opplevelsen hans nærmeste har av situasjonen. Store deler av fortellingen i «del 9» handler om Knausgårds kone Lindas reaksjon på bokmanuskriptet og etter hvert hennes mentale sammenbrudd. I tillegg til Lindas sammenbrudd skriver Knausgård seg frem til to andre sentrale punkt i denne siste delen. Det første er avsløringen av farens virkelige

navn, Kai Åge Knausgård (MK6: 1003). Det andre er romanens avsluttende ord der Knausgård erklærer at boken er ferdig, og at han ikke lenger er forfatter (MK6: 1115).

Min kamps feedback-loop

Som jeg gjør rede for i kapittel 2, beskriver Fischer-Lichte performance som en feedback-loop der forholdet mellom subjekt og objekt ikke er etablert som dikotomier, men som oscillerende bestanddeler i en begivenhet som involverer tilskuerne (Fischer-Lichte, 2008: 171). Dette innebærer at tilskuerens reaksjon blir en del av verket, og at avsendersubjekt og mottakersubjekt blir deltakere i en begivenhet som både er et estetisk fenomen og en sosial prosess.

Tilskuerens transformasjon til deltaker er en rollereversering som åpner opp for kollektive handlinger i et uforutsigbart samspill: «The role reversal [brings] a general attribute of the feedback loop into focus: it is impossible to control or predict spectators' reactions in advance or gauge their effects on performers and other spectators» (Fischer-Lichte, 2008: 43). Sitatet oppsummerer min drøfting av *Min kamps* utgivelsesprosess i forrige kapittel ved å understreke performanceprosessens vilkårlighet som en konsekvens av at rollene til forfatter og leser kastes om: Utgivelsen av *Min kamp 1-6* skaper en situasjon der forfatter, lesere og kritikere blir konfrontert med litteraturens normer og regler. Resultatet er at det er flere aktører (inkludert forfatteren) på flere scener (inkludert romanen), som er med på å skape bildet av Knausgård. Litterær selvfremstilling muliggjør leserens transformasjon til deltaker og medprodusent i en åpen og uforutsigbar performanceprosess. Jeg vil hevde at de selvbiografiske aspektene i *Min kamp* skaper det Fischer-Lichte kaller estetiske og etiske imperativer i performanceprosessen. De estetiske imperativene er knyttet til performancens form og innhold, mens de etiske imperativene er knyttet til performancens konsekvenser og reaksjoner. I litterær selvfremstilling kan disse imperativene leses som en performativ feedback-loop mellom forfatter og leser som produserer nærvær.¹⁷⁰

Omkastelsen av forfatterens og leserens roller har sammenheng med hvordan litterær selvfremstilling endrer maktforhold. Handlingene som en performance inviterer til, trigges av forfatterens selvbiografiske iscenesettelsesstrategier. Samtidig gir forfatteren fra seg deler av sin autoritative kontroll når «jeg-et» iscenesettes i det offentlige. Dette er trekk som også kjennetegner Fischer-Lichtes feedback-loop:

¹⁷⁰ Imperativ er her i betydningen «bydende» eller «befalende». Jf. Fischer-Lichtes beskrivelse av at en performance skaper en situasjon der publikum blir fanget mellom normer og regler for henholdsvis kunst og hverdagsliv (etiske og estetiske imperativer) (2008: 12).

Role reversal thus can be understood as an interplay of disempowerment and empowerment which applies to both artists and spectators. The artists relinquish their powerful positions as the performance's sole creators; they agree to share – to varying degrees, of course – their authorship and authority with the audience. However, that requires prior empowerment of the actors and disempowerment of the audience: the artists force new behavior patterns onto the audience, often plunge them into crisis, thus denying the spectators the position of distanced, uninvolved observers (Fischer-Lichte, 2008: 50).

Overført til litteratur berører sitatet to sentrale punkt ved selvframstilling som handling og terskelfenomen. For det første understreker det hvordan Knausgårds prosjekt markerer liminale subjeksposisjonar når det skapes en form for delt autoritet mellom forfatter og lesar.

Vi kan selvsagt hevde at en romanforfatter alltid vil overlata teksten til tolkning når den utgis, og at en lesar bestandig vil vere med på å skape eller realisere romanuniverset når hun lesar en tekst. Forskjellen mellom mer fiksjonsromaner og litterær selvframstilling ligger i at teksten og forfatteren i større grad inviterer til bestemte koblingar mellom reell virkelighet og fiksjonsunivers. Det er disse koblingane jeg vil kalle estetiske og etiske imperativer som blant annet resulterer i at den delte autoriteten mellom forfatter og lesar er en synligare del av verket i litterær selvframstilling. I Knausgårds prosjekt kommer dette fremfor alt til syne gjennom reaksjonar i medieoffentligheten, slik vi så flere eksempel på i forrige kapittel.¹⁷¹

Det andre kjennetegnet ved litterær selvframstilling som det ovenstående Fischer-Lichtesitatet anskueliggjør, er at denne synlige og delte autoriteten mellom forfatter og lesar oppstår fordi forfatteren frembringer nye adferdsmønstre hos leseren. Fischer-Lichte beskriver dette som en krise tilskueren kan kastes inn i. I *Min kamp* er krisen et resultat av romanens og forfatterens selvbiografiske talehandlingar – prosjektets estetiske imperativer. Det er dette jeg i forrige kapittel beskriver som en brutt barriere mellom teksten og det ekstratekstuelle i Knausgårds prosjekt som en «happening-lignende» begivenhet.¹⁷²

Krisen som oppstår, kan sammenlignes med det Sontag beskriver som den mest oppsiktsvekkende karakteristikk ved en «happening», «its treatment (this is the only word for

¹⁷¹ Her vil jeg kort minne om at jeg i kapittel 2 understreker at jeg, i motsetning til Fischer-Lichte, ikke argumenterer for at en performance har et *mer* aktivt lesar- eller tilskuersubjekt, men at vi har å gjøre med en tilskuer eller lesarrolle som blir synlig og aktiv på en bestemt måte.

¹⁷² Fischer-Lichtes «feedback-loop» og Kaprows «happening» har flere likheter ettersom begge begrepene er beskrivelser av performance. Når jeg likevel velger å referere til begge, er det fordi de utfyller hverandre, legger vekt på og viser frem ulike sider ved performance. Fischer-Lichtes begrep utdyper konsekvensane av rolleomkastelsen mellom kunstner og tilskuer og tydeliggjør *prosessen* som foregår mellom subjektene i en kunstperformance. Kaprow beskriver på sin side i større grad «happenings» som uplanlagte og spontane begivenheter som kan foregå og oppstå på utradisjonelle scener, og peker på provokasjonen av publikum som sentral. Der Fischer-Lichtes begrep egnar seg til å problematisere den litterære selvframstillingens performativitet generelt, er Kaprows begrep spesielt egnet til å beskrive den selvbiografiske talehandlingens effekt i Knausgårds prosjekt.

it) of the audience. The event seems designed to tease and abuse the audience» (1990: 265).¹⁷³ I litterær selvframstilling er det ikke snakk om et fysisk misbruk av leseren, men om at det selvbiografiske gjør *Min kamp* til en handling som «teaser» og tvinger leseren til å forholde seg til tekstens ulike sjangerdiskurser, forfatterens mangedoblede posisjoner og prosjektet som mediefenomen. Den selvbiografiske talehandlingen utgjør et performativt potensial i Knausgårds prosjekt og er en tydelig invitasjon til å reagere. Samtidig kan vi velge å avslå denne invitasjonen. Dette er i tråd med Fischer-Lichtes argumentasjon når hun beskriver performance som en *mulighet* for kollektivt samspill mellom deltakerne (Fischer-Lichte, 2008: 55).

Performansens feedback-loop oppstår ifølge Fischer-Lichte når skuespiller og tilskuer gjentatte ganger reagerer på hverandre i en enkeltstående begivenhet. Gjentakelsen utgjør den selvgenererende delen av feedback-loopen og realiseres på performansens mikronivå, det vil si der hver enkelt deltaker reagerer på iscenesettelsen, og på makronivå, når flere tilskuere svarer på og samhandler med utøveren. Spørsmålet er hvordan vi skal tenke prinsippene om gjentakelse og unik begivenhet i Knausgårds prosjekt?

Litterær selvframstilling kan ved første øyekast se ut til å skille seg fra performancekunsten her. Den litterære selvframstillingens feedback-loop handler om hvordan enkeltmenneskers reaksjoner i offentligheten skaper stadig nye reaksjoner. Dette blir en form for evighetsmaskin som fortsetter så lenge folk leser og reagerer, forfatteren skriver, uttaler seg eller opptrer i offentligheten, medieoffentligheten produserer noe som alternerer eller utvider tekstens betydning, eller så lenge reaksjonene på romanen resirkuleres eller er virksomme. *Min kamp* er her en katalysator for handling, der feedback-loopens selvgenererende side av litterær selvframstilling først og fremst kommer til syne i *andre* medier enn boken i de fem første bøkene. Tar vi det avsluttende bindet med i betraktningen, stiller det seg annerledes. Føljetongselementet innebærer at samspillet mellom forfatter og lesere blir synlig på en eksplisitt måte i romanteksten i *Min kamp 6*. Bok seks fullbyrder, eller sikrer, feedback-loopen i Knausgårds prosjekt når den blir forfatterens romansvar på mottakelsen og resepsjonen av de fem første bøkene.¹⁷⁴

¹⁷³ I Sontags sammenheng viser dette eksempelvis til hvordan «performers may sprinkle water on the audience, or fling pennies or sneeze-producing detergent powder at it. [...] The audience may be made to stand uncomfortably in a crowded room, or fight for space to stand on boards laid in a few inches of water» (Sontag, 1990: 265).

¹⁷⁴ Føljetongselementet i *Min kamp*-serien gjør den sjette boken til et svært tydelig eksempel på hvordan feedback-loopen i litterær selvframstilling virker, men Halbergs og Skomsvolds prosjekt problematiserer også dette. Selv om *All verdens ulykker* og *Monstermenneske* er enkeltstående romaner, er de tekster som handler om skrivingen av de to bøkene og andre bøker av forfatterne. Det er dessuten tekster som, i likhet med *Min kamp*, kommenterer og drøfter sin relasjon til en ekstratekstuell virkelighet og forfatternes opptreden i det offentlige.

Flere steder i bok seks tematiserer Knausgård prosjektets utgivelsesprosess når han kommenterer konsekvensene (for seg selv og andre) av å skrive selvbiografisk:

Heller ikke jeg er den samme som jeg var da jeg begynte. Det vil si, jeg er nok den samme, men relasjonene mine til andre mennesker har forandret seg. Mye har vist seg rundt meg når bøkene, og med dem mitt private liv, har blitt offentlig. Alle jeg kjenner har blitt satt på prøve. Det har ikke vært lett for noen (MK6: 941).

Knausgård understreker her prosjektets virkning som endringer i hans sosiale virkelighet. Disse endringene knytter han dessuten til romansjangeren når vi noen sider senere kan lese at «[r]omanen er en offentlig form, og deri ligger overskridelsen, det spesifikke og persontilknyttede har blitt flyttet over i det offentlige rom» (MK6: 971). Begge disse situatene beskriver selvframstillingens transformasjon og overskridelse på et overordnet eller generelt nivå: Vekselvirkningen mellom forfatteren og offentligheten er en feedback-loop som oppløser grensene mellom det private og det offentlige når den endrer sosiale relasjoner. Som vi skal se, er det flere passasjer i *Min kamp 6* der Knausgård går mer detaljert til verks og kommenterer spesifikke hendelser i Knausgård-debatten. Bok seks består slik sett av flere looper som virker tilbake på de fem første bøkene og på enkeltreaksjoner i offentligheten.

Eksemplene på *Min kamps* feedback-loop som jeg har vist så langt, kan alle knyttes til prosjektets estetiske og etiske imperativer. Den selvbiografiske formen på prosjektet skaper en særskilt vekselvirkning mellom den ekstratekstuelle virkeligheten og romanen. De estetiske imperativene ligger her i at leseren blir oppfordret til å gjøre koblinger mellom disse størrelsene, og dermed reflektere over verkets liminalitet, hvilken type litteratur dette er, og hva som regnes som en del av verket. I kjølvannet av de estetiske imperativene vil prosjektets selvbiografiske form reise en rekke etiske problemstillinger som både Knausgård og leseren blir «tvunget» til å ta stilling til. I forrige kapittel så vi at flere stiller seg kritiske til Knausgårds rett til å skrive om andre mennesker i romanform. I den sjette boken reflekterer Knausgård over denne kritikken gjennom å skildre enkeltmenneskers reaksjoner og mediens rolle i debatten. Som jeg skal komme tilbake til, har dette sammenheng med Knausgårds poetikk. Det vi skal ta med oss i første omgang er at de estetiske og etiske imperativene er avgjørende element i prosjektets feedback-loop som ikke kan skilles fra hverandre.

Så langt har jeg konsentrert meg om å skissere noen berøringspunkt mellom Knausgårds prosjekt og Fischer-Lichtes argumentasjon for performance som feedback-loop. Det er likevel noen punkt som er mer utfordrende, eller som det kan settes spørsmålsteget ved i et litterært selvframstillingsperspektiv. Jeg tenker da på to særtrekk som Fischer-Lichte fremholder som fundamentale i sin feedback-loop, henholdsvis at en performance foregår «live», i øyeblikket, og

at den muliggjør fysisk kontakt mellom aktørene. Begge disse trekkene er tett knyttet til performancekunstens ontologiske selvforståelse som nærværets kunst. For å kunne drøfte disse aspektene skal jeg gi noen flere eksempel på *Min kamps* feedback-loop og undersøke på hvilke ulike måter *Min kamp 6* skaper nærvær.

Navnets nærvær – den sjette bokens intersubjektive karakter

Litteraturanmelder Kåre Bulie karakteriserer *Min kamp 6* på en god måte når han beskriver den som en «bakomroman» (Bulie, 2011: 78). Gjennom detaljerte beskrivelser og refleksjoner i bok seks får vi ta del i Knausgårds opplevelse av utgivelsens konsekvenser. På den ene siden kan vi si at dette er en gjenfortelling av det som har skjedd i medieoffentligheten, og at teksten er en dokumentasjon av en performance. På den andre siden stiller det seg annerledes, fordi vi i bok seks blir vitne til en repetisjon med en forskjell. Vi blir presentert for deler av det samme scenarioet som vi har vært vitne til i mediene, men med den nyanseringen at vi nå får oppleve hendelsene fra Knausgårds perspektiv.¹⁷⁵ Det betyr også at vi får tilgang til sider ved Knausgårds prosjekt som tidligere har vært skjult for den allmenne leser. For å bruke begrepsapparatet fra forrige kapittel kan vi si at *Min kamp 6* gir oss innblikk i det som skjer i proto-performansen, og det som foregår i kulissene til den markerte performansen.

Som jeg beskriver i kapittel 5, er det flere som synes det er ytterst problematisk å bli omtalt i Knausgårds bøker. Mange partier i *Min kamp 6* reflekterer rundt dette ved å gjengi samtaler Knausgård har med og e-poster han sender ut til de omtalte. Korrespondansen med Knausgårds ekskone, Tonje, er et eksempel. I den første e-posten fra Tonje, som hun sender etter at hun har fått lese utkastet til den første boken, skriver hun at hun har besluttet å ikke gripe inn, men la Knausgård bruke hennes fulle navn (MK6: 378). Etter utgivelsen av den andre boken, som hun ikke har fått lese på forhånd, skriver hun imidlertid en ny e-post der hun siterer en av anmeldelsene:

¹⁷⁵ Her forutsetter jeg at vi har å gjøre med en opplyst leser – det vil si en leser som er klar over den oppmerksomheten prosjektet fikk i mediene. Store deler av *Min kamp 6* omtaler dette, og de vil gi mindre mening for en leser som ikke kjenner til romanseriens mottakelse og resepsjon. Det er også dette Farsethås viser, når hun skriver at bok seks nærmest er uleselig uten kjennskap til fenomenet og de fem første bøkene (Farsethås, 2011). En leser som går til Knausgård med «blanke ark», vil selvfølgelig få kjennskap til prosjektet som medialt fenomen ved å lese bok seks, men jeg vil ikke gå inn i en diskusjon av denne typen leser her.

[J]eg [fikk] en opprørt e-post fra Tonje. Hun siterte [...] anmeldelsen, hvor det hadde stått 'Eksempelvis opptrer forfatterens forrige kone med eget navn, og man kan bare forestille seg hvor ubehagelig hele denne publikasjonen må være for henne', og Tonje lurte på hva det skulle bety, og hvorfor hun ikke hadde fått lese romanen før den kom ut, når den handlet om henne. [...] Nå trodde Tonje at jeg hadde skjult det for henne, at jeg hadde lurt henne. Hele Norge skulle få lese om henne mens hun selv ikke visste noe. At jeg gjorde det for å skåne henne, var så naivt at hun ikke trodde meg ett sekund. Trykket var så stort, telefonene fra media så mange, at det perspektivet ikke var mulig. Skaden var boken, ikke hennes lesning av den (MK6: 968).

Det vi skal legge merke til her, er at Tonjes reaksjon ikke er skildret som en konsekvens av romantekstens innhold, men av romanens bruk av hennes navn og omtalen av henne (og romanen) i mediene.

Passasjen fremhever selvfremstillingens performative effekt som en konsekvens av dens liminalitet: Dels viser den hvordan romanen, ettersom den er selvbiografisk, blir lest og diskutert som virkelighet (og ikke fiksjon), dels forsterker utdraget romanens kobling til den ekstratekstuelle virkeligheten ved å gjengi korrespondansen med Tonje.¹⁷⁶ Begge disse aspektene handler om nærvær. Bruken av virkelige navn gir inntrykk av autentisitet og tilgang til det private og gir leseren et mer detaljert innblikk i allerede kjente situasjoner eller problematikker som er løftet frem i den mediale omtalen og kritikken av bøkene. Utdraget blir slik sett både et estetisk og etisk imperativ når det krever at vi reflekterer over forbindelsene mellom romanens univers og den tekst-eksterne virkeligheten.

At det å bruke navn kan skape autentisitet og virkelighet, er noe Knausgård skriver om flere steder i *Min kamp 6*: «I den romanen jeg begynte å skrive, var [...] de autentiske navnene nøkkelen. [...] Hele poenget med romanen var jo at den skulle skildre virkeligheten slik den var. [...] Jeg ville forsøke å nå det rå og villkårlige ved den virkeligheten, og i det var navnet umistelig» (MK6: 396). For Knausgård er bruken av autentiske navn et avgjørende virkemiddel i romanprosjektet. Dette grepet kan knyttes til Knausgårds doble frigjøringsprosjekt. Gjennom å inkorporere navn vil Knausgård fjerne romanens slør av å være fiksjon, og ved å påkalle virkeligheten i litteraturen ønsker han å oppnå autentisitet i sitt eget liv. Det å maksimere bruken av autentiske navn er noe av det som kjennetegner Knausgårds selvfremstilling, og det er også dette som er årsaken til mye av omtalen som *Min kamp* får. Det er dessuten et moment som synliggjør deler av prosjektets feedback-loop og viser hvordan Knausgårds tanker om prosjektet endrer seg i løpet av skriveprosessen.

¹⁷⁶ *Min kamp 6* gjengir også, i en kort passasje, møtet mellom Knausgård og Tonje i forbindelse med sistnevntes radiodokumentar om å være karakter i bokserien (MK6: 1006f). Jf. forrige kapittel.

I den gjengitte korrespondansen mellom Knausgård og Tonje åpner han for å endre bokens innhold dersom hun ønsker det (MK6: 996f). Tilbudet om endring går igjen flere steder når Knausgård er i kontakt med personer han skriver om.¹⁷⁷ I løpet av *Min kamp 6* viser dessuten korrespondansen med Tonje en utvikling i hvordan han reflekterer rundt konsekvensene av sitt eget prosjekt. I forkant av utgivelsen av bok fem skriver han at hun ikke har noe å være redd for med tanke på hans skildring av henne i boken, men at «det du [Tonje] kan frykte, er naturligvis avisene, og det de skriver» (MK6: 997). Sitatet understreker Knausgårds bevissthet om hvordan prosjektet er blitt et medialt fenomen som forfatteren ikke kan kontrollere. Dette står i kontrast til de første e-postene, der konsekvensene først og fremst er omtalt som relasjonelt på et privat plan mellom Knausgård og dem han skriver om. Skildringen av kontakten med Tonje eksemplifiserer selvferstillingens feedback-loop i hele *Min kamp*: På et mikroplan kommer det til syne gjennom at enkeltpersoner får mulighet til å gi innspill på manuset. På et makroplan blir det tydelig gjennom at Knausgård reflekterer over og viser hvordan prosjektet, som mediephenomen, har hatt konsekvenser for hans egen skriving.

Den mest omfattende skildringen av en konflikt som de fleste lesere vil kjenne igjen fra medieomtalen av Knausgårds prosjekt, er gjengivelsen av tvisten mellom Knausgård og hans onkel Gunnar. På side 59 kan vi lese e-posten Knausgård sender for å fortelle om bokprosjektet, samt gi onkelen anledning til å lese manuskriptet og mulighet til å bli anonymisert i romanteksten dersom han ønsker det. I sine svar omtaler onkelen prosjektet som «verbal voldtekt». Han karakteriserer forfatter og forlag som «ærekrenkende» og truer Knausgård med rettsak dersom boken utgis (MK6: 89 og 155). I likhet med dialogen mellom Knausgård og Tonje er skildringen av konflikten med onkelen en kilde til Knausgårds opplevelse av romanseriens konsekvenser, men partiene som skildrer sistnevnte, har en mindre forsonende tone.

I en samtale mellom Knausgård og Linda kan vi lese:

Han [onkel Gunnar] truer med rettsak. Han sier han kan dokumentere at jeg lyver. Jeg vet ikke helt hvordan jeg skal forholde meg til det. Jeg vet rett og slett ikke om han har rett. At jeg har overdrevet altså. – Men det er jo en roman, Karl Ove. – Jo, men hele poenget med den er at det skal være sant. – Det er ikke sikkert du og han opplever det samme. – Nei, men det er ikke der det ligger. Det er i faktaene. Men det stikker dypere enn det. Det må det gjøre. Det er som om jeg er i helvete. Jeg kan ikke forklare det. Men det er helvete. Og så begynner jeg å bli redd for alle de andre jeg har skrevet om (MK6: 252).

¹⁷⁷ I tillegg til Tonje er noen sentrale eksempler her onkel Gunnar, barndomsvennene Jan Vidar og Hanne, samt Linda og Knausgårds mor, Sissel. Se MK6 (59ff, 120f, 151f, 244f og 993f).

Utdraget er et eksempel på hvordan Knausgård i hele romanserien tilbyr leseren å komme tett på hans tanker og liv og gir leseren mulighet til å identifisere seg med og engasjere seg i Knausgård som karakter og menneske. Betonningen av at han gjennomgår «et helvete», synliggjør dessuten hvordan *Min kamp 6* spesifikt gir innsyn i Knausgårds erfaring av at prosjektet får konsekvenser for hans relasjoner til andre, og understreker prosjektets intersubjektive karakter. Romanseriens intime henvendelsesform skaper slik nærvær ved å bruke autentiske menneskers navn og skildre konsekvensene av dette, og ved å appellere til lesersubjektets følelser, sympati og empati. Nok en gang ser vi hvordan dette nærværet handler om det jeg har kalt estetiske og etiske imperativer. Utdraget skildrer Knausgårds dragkamp mellom sin egen samvittighet overfor dem han har omtalt, og prosjektets mål, samt de omtaltes reaksjon på prosjektet. Skriveprosjektets estetiske liminalitet aktualiseres ved å vise hvordan det oppfordrer til å reflektere over dets sjangertilhørighet og grenser, samtidig som disse elementene er knyttet til de etiske sidene ved bruken av den selvbiografiske referansen.

I tillegg til at leseren får et nærmere innsyn i forfatterens tanker om prosjektets konsekvenser, er konflikten med onkel Gunnar det tydeligste eksempelet på at *Min kamp 6* er et svar på deler av kritikken romanserien har fått. Årsaken til kritikken fra onkel Gunnar er Knausgårds bruk av autentiske navn der onkelen hevder at *Min kamp 1*, for eksempel skildringen av det som skjedde i forbindelse med farens bortgang, inneholder faktafeil og usannheter. Mot slutten av bok seks tilbakeviser Knausgård deler av onkelens kritikk, og romanteksten blir en måte for Knausgård å søke oppreisning på.¹⁷⁸ Slik sett har Knausgårds prosjekt likheter med det Jones hevder er karakteristisk for performancekunsten, der «the art 'object' [is] [...] a site where reception and production come together: a site of intersubjectivity» (Jones, 1998: 14). Som Jalving utdyper, viser Jones her hvordan performancekunstens nærvær og intersubjektive karakter ikke bare har å gjøre med identifikasjon og medfølelse, men hvordan den også har «ligeså meget med magtkamp, skuelyst, smerte og afsmag [at gøre]» (Jalving, 2011: 204). *Min kamp* som performance fremviser denne foreningen av produksjon og resepsjon gjennom reaksjoner på prosjektets estetikk og etikk.

Utdragene som skildrer konflikten med Tonje og onkel Gunnar, viser smerte og maktkamp i den forstand at de setter spørsmålstegn ved forfatterens rett til, og konsekvensene

¹⁷⁸ Jeg tenker her eksempelvis på et parti der Knausgård ber om å få tilsendt farens legejournal for å finne ut av om onkelens anklager om løgn, stemmer: «Jeg ringte til Kristiansand og ba om å få tilsendt en utskrift av legejournalen til pappa. Det fikk jeg. Av utskriften gikk det fram at han hadde bodd hos farmor ett år og fem måneder før han døde. Det var ikke fullt to år, men det var langt unna de to månedene Gunnar hadde skrevet at han bodde der. Hvordan kunne han si at pappa bare hadde bodd der i to måneder, og at jeg løy om det?» (MK6: 1000).

av, å skildre andre menneskers liv. De etiske imperativene blir her synlige som en kamp mellom ulike subjekt som setter frem krav om, eller gir bud på, å bli hørt. Konsekvensen er at prosjektet som helhet fremviser en rekke ulike syn på de etiske aspektene, og at leseren blir «tvunget» til å reflektere over dette. De etiske imperativene er imidlertid også estetiske, fordi refleksjonen over de relasjonelle problemstillingene ikke kan løsrives fra en diskusjon om hvordan prosjektet sprenger rammene for en mer fiksjonstro roman. Som vi skal se, tematiserer bok seks i tillegg hvordan den selvbiografiske talehandlingen transformerer Knausgårds prosjekt til et medialt fenomen. Dette fenomenet produserer subjektivitet og nærvær ved å spille på medial og fysisk samtidighet.

Fra temporalt nærvær til verkets romlige «samtidighet-i-verden»

Min kamp 1-6 veksler mellom å fortelle om Knausgårds oppvekst og voksne liv i preteritum og å fortelle om nåtiden i presens med til dels simultan og innskutt narrasjon. Den sistnevnte temporaliteten drar veksler på dagbokens sjangerdiskurs.¹⁷⁹ Her er det ikke bare datering av nedskrivningstidspunktet, men også nøyaktige tidsangivelser, ned til klokkeslettet: «Jeg sitter helt alene når jeg skriver dette. Det er den 12. juni 2011, klokken er 06.17, i rommet over meg sover barna, i den andre enden av huset sover Linda, utenfor vinduet, noen meter ut i hagen, skinner den skrå solen på et epletre» (MK6: 227). Dette er bare et av en rekke eksempel på nøyaktige tidsangivelser i teksten.

Andre ganger er det ingen tidfesting, men partier der fortelleren blir synlig gjennom å kommentere skrivesituasjonen: «Etter at jeg skrev dette, i går morges, tok jeg med Heidi og John til barnehagen, hvor jeg skulle jobbe den siste dagen» (MK6: 240). På et plan kan vi si at disse narrative grepene er metafiktive element som, i likhet med de tilsvarende grepene vi så hos Halberg og Skomsvold, viser frem romanenes medieringsprosess og demed teksten som konstruksjon. Samtidig gir det en opplevelse av nærvær mellom forteller og leser når teksten gjentatte ganger minner oss om det skrivende subjektet og etablerer fortelleren som en narrativ funksjon i teksten. I og med at fortelleren her er Knausgård selv, fungerer dette som en representasjon av forfatteren i teksten som skaper nærvær på narrativt nivå. Jeg vil imidlertid

¹⁷⁹ Dagbøker er nærværende gjennom hele romanserien. Knausgård leser og omtaler eksempelvis tidligere nevnte Noréns, samt Olav H. Hauges og Witold Gombrowicz' dagbøker, og han skriver partier som: «Det eneste jeg så verdien i, som fortsatt ga fra seg mening, var dagbøker og essays, det i litteraturen som ikke handlet om fortelling, ikke handlet om noe, men bare bestod av en stemme, den egne personlighetens stemme, et liv, et ansikt, et blikk man kunne møte» (MK2: 534f). Knausgårds egen datering av nedskrivningstidspunkt er et element som forekommer hyppigst i *Min kamp 6*. Der den første boken i stor grad forholder seg til en tradisjonell romandiskurs, oppløses dette til fordel for en mer refererende, eller dagboklignende, stil i sjette bok. Se for øvrig Farsethås (2012: 310).

hevde at det også skapes nærvær på andre måter i *Min kamp 6* som ikke handler om en opplevelse av nærhet til romanobjektet eller et intimt forhold til fortelleren.

Tidlig i *Min kamp 6* reflekterer Knausgård over hvordan skrivingen av eget liv skaper et nærvær til det og de han skriver om:

Det kanskje mest overraskende jeg oppdaget da jeg skrev denne romanen, var at alle fra livet mitt, selv kameratene i barnehagen, min mors kolleger på Kokkeplassen, naboungene på Tybakken, hushjelpen vi hadde hatt der, de gamle lærerne mine og alle de andre jeg hadde vært omgitt av fra jeg var et halvt år til jeg var tretten, eksisterte samtidig med meg nå, og hadde gjort det hele tiden. [...] De befant seg en telefonsamtale unna (MK6: 247).

Det nærværet Knausgård beskriver her, vil jeg benevne som «samtidighet-i-verden». Som sitatet viser, er det ikke bare snakk om at nedskrivningen vekker til live en tilbakelagt tid eller gamle minner. Knausgård vektlegger skriveprosessen som en åpenbaring av at dem han skriver om, har eksistert og eksisterer *fysisk* i verden samtidig som han selv. Dette understrekes ytterligere når han tilføyer at disse menneskene bare befinner seg en telefonsamtale unna. Momentet blir også kommentert av Knausgård i et intervju i forbindelse med utgivelsen av *Min kamp 1*: «I denne boken er det jo karakterer du kan ringe» (Haugen, 2009: 14). Hverken romanutdraget eller intervjuet kobler nærværet til narrativ temporalitet i teksten, men til samtidighet i en ekstratekstuell virkelighet. Dette er et spatialt forhold der det er den *romlige* avstanden til dem han skriver om, som oppleves som nær.

Det romlige nærværet Knausgård beskriver, blir et nærvær som også blir virksomt for leseren. Der jeg hos Skomsvold argumenterer for betydningen av at vi som lesere kan oppsøke og oppleve forfatteren «live», understrekes og utvides dette elementet hos Knausgård når hans utstrakte bruk av autentiske navn gir oss som lesere mulighet til å oppsøke en rekke romanfigurer «live». Dette medfører at samtidens litterære selvfremstilling har et sterkt preg av samtidighet. Den performative kraften og den estetiske erfaringens nærværproduksjon i Knausgårds prosjekt bygger på et her-og-nå-fellesskap.

Denne typen romlig nærvær kan sies å gjelde alle de seks bøkene, men forsterker romanserien som begivenhet i det avsluttende bindet. Årsaken er at *Min kamp 6* er rik på episoder og hendelser som leseren kan kjenne igjen fra medieomtalen av prosjektet. Når Knausgård reflekterer over hvilken virkning det mediale påtrykket har hatt for egen skriving, forsterkes leserens opplevelse av samtidighet med verk og forfatter. Dette er en direkte konsekvens av at romanserien skrives mens den utgis, og at seriens mottakelse er eksplisitt kommentert i bok seks. Den korte tidsavstanden mellom nedskrivningen av det sjette bindet og de hendelsene den omtaler, medvirker til at det skapes en form for medial umiddelbarhet. Det

romlige nærværet kan dermed både knyttes til et *fysisk* nærvær og et *medialt* nærvær. Noen flere eksempel fra romanen kan utdype disse formene for nærvær.

I løpet av de første sidene av «del 9» får vi en forholdsvis detaljert beskrivelse av Knausgårds tanker og gjøremål i forbindelse med utgivelsen av *Min kamp 1* i september 2009 (MK6: 819ff). Et av lanseringsintervjuene Knausgård gjør, er per telefon med *Bergens Tidende*:

Stemmen i den andre enden snakket bergensdialekt, og hver gang jeg har hørt noen snakke med bergensdialekt siden, har jeg hørt den stemmen klinge med, og frosset på ryggen av ubehag [...] Det var ikke det stemmen sa, og det husker jeg heller ikke nøyaktig, det var tonen den sa det i, som bølget mellom smiger og fordømmelse [...] den likesom forsøkte å lokke meg i en felle [...]. Det var et forhør, ikke et intervju. [...] - Du skriver at din far bodde i to år hos din farmor. Men det stemmer ikke, gjør det vel? - Men, det har jeg ikke skrevet, sa jeg. - Det står ikke i boken. Det står ingenting om hvor lenge han bodde der. - Jo, det gjør det. Det står at han bodde der i to år. - Nei. Det har jeg tatt ut. Det kan du ikke ha lest. Det står ikke der. Stemmen ble stille noen sekunder. Så sa den, på en måte som lå langt inne. - Som du skjønner har jeg snakket med familien din. - Du har snakket med Gunnar? - Ja. Han sier at det du skriver, ikke stemmer med virkeligheten. I boken framstår du jo som en helt. Men du er ikke så god i virkeligheten? Du vasket ikke det huset egentlig, gjorde du vel? Du kan knapt vaske, er det ikke sånn? (MK6: 827ff).

Gjengivelsen av intervjuet poengterer flere sider ved nærværproduksjonen i *Min kamp 6* når romanen skildrer Knausgårds opplevelse av det som, mildt sagt, fremstår som et ubehagelig intervju. Intervjusituasjonen beskrives som et avhør, og i den siste delen av utdraget betones dette når journalisten stiller spørsmål ved Knausgårds troverdighet. Slik sett er intervjuet et eksempel på hvordan mange journalister kobler *Min kamp* til virkelighet ved å etterforske dens referensialitet. Det interessante i denne passasjen er at journalistens graving etter det sensasjonelle ikke er forankret i en lesning av romanteksten, men basert på samtaler med Knausgårds onkel. Dette er et godt eksempel på den litterære selvframstillingens uforutsigbare feedback-loop i offentligheten.

Det andre vi skal legge merke til, er hvilket intervju det refereres til. Samtalen som gjengis, resulterer i den artikkelen jeg i forrige kapittel kaller startpunktet for den etiske debatten om bruk av eget og andres liv i romanform.¹⁸⁰ Samtalens innhold, i kombinasjon med journalistens navn, gjør at vi som lesere identifiserer passasjen som bakgrunnsinformasjon for opprullingene av deler av familiens reaksjon i mediene. Når romanteksten skildrer at journalisten har hatt samtaler med Knausgårds onkel, avslører utdraget, eller gir inntrykk av å avsløre, oppspillet til den etiske debatten ved å gi leseren tilgang til deler av konflikten som ikke har vært synlige i det offentlige mediebildet.

¹⁸⁰ Artikkelen det henvises til, er «Familien føler seg uthengt i ny Knausgård-roman» (Tønder og Nilsen, 2010). Se forrige kapittel.

Artikkelen nevner ikke onkelen spesifikt, men henviser til anonyme kilder i Knausgårds familie, og gir inntrykk av å være basert på flere kilder. Her legger Knausgård med andre ord frem ny informasjon som svekker slagkraften til journalisten og artikkelen i *Bergens Tidende*. Som Behrendt skriver, omkaster *Min kamp 6* artikkelen som startskuddet for den etiske debatten ved å avsløre at den var sluttscenen på en lengre mailutveksling og forhandling mellom Knausgård, onkelen, forlaget og dets jurister (2015: 81). Romanteksten tilbyr slik leseren et nærvær ved å spille på avsløringen som virkemiddel, der leseren blir en form for sannhetsvitne. Som Farsethås skriver, spiller hele *Min kamp 6* på en slik «avsløringens logikk» når teksten skildrer hva forfatteren selv tenkte og mente, mens utgivelsen pågikk (Farsethås, 2011).

Jeg leser utdraget over som et eksempel på hvordan bok seks skaper et romlig nærvær. Selv om vi som lesere ikke har vært til stede under selve intervjuet, viser det til den mediale begivenheten som vi er, eller har hatt mulighet til å være, deltakere i. Intervjuføretet synliggjør det fellesskapet som selvframstillingens utvidede verksgrænse skaper. I likhet med de forutgående eksemplene er det her snakk om nærvær som samtidighet-i-verden. Dette handler blant annet om den korte tidsdifferansen mellom hendelsen som beskrives, utgivelsen av artikkelen (som blant annet er basert på intervjuet), samt tekstens nedskrivningstidspunkt og utgivelse. Selv om dette ikke er umiddelbarhet som «i samme øyeblikk», spiller bok seks her på en form for medial samtid når teksten er skrevet under, og følger, utgivelsesprosessen.

Tidsaspektet forsterker *Min kamp* som begivenhet, ettersom det skaper et relasjonelt rom der forfatter, lesere og kritikere samhandler på performativt vis. Det relasjonelle rommet som utgjør *Min kamp* som performance, er umiddelbart, fysisk og mediant i den forstand at vi kan samhandle med karakterer ved å møte dem, kommunisere med dem og ta del i hendelser, uten nødvendigvis å gå via forfatteren eller romanteksten. *Min kamp* skaper og tilbyr en type nærvær som er reelt, fordi vi kan oppsøke det fysisk og mediant og gjøre det i et romlig og samtidig her-og-nå-fellesskap.

I sitatene jeg har henvist til over, er det Knausgård som understreker prosjektets romlige nærvær eller avslører sider ved den mediale omtalen som tidligere har vært skjult for leseren. Vi finner også partier i *Min kamp 6* som kommenterer hvordan mediene forsterker og synliggjør det romlige nærværet som prosjektet skaper. I en passasje på side 934 kan vi eksempelvis lese følgende:

Morgenbladet kjørte hele forsiden og flere sider inne i avisen om det umoralske ved det jeg hadde gjort, og ikke bare trykket navnet til min far, men også et bilde av en rhododendronbusk han plantet, og av huset til mine besteforeldre. I romanen finnes ikke det huset, jeg har lagt handlingen et helt annet sted, og deres navn finnes heller ikke i romanen, men i og med den artikkelen ble det offentlig (MK6: 934).¹⁸¹

Utdraget illustrerer hvordan den litterære selvframstillingens fellesskap innebærer vekselvirkning mellom flere aktører, men poengterer også hvordan den mediale offentligheten er et avgjørende og gjennomgripende kjennetegn for hvordan *Min kamp* produserer nærvær. I likhet med *Bergens Tidende*-intervjuet aksentuerer dette sitatet hvordan mediene som aktør reagerer på den selvbiografiske talehandlingen ved å fremheve koblinger til virkeligheten som ikke eksplisitt er synlige eller uttalt i romanteksten. I tillegg er dette et eksempel som viser at den mediale omtalen av prosjektet tilbyr leseren et romlig nærvær som er lettere tilgjengelig enn et faktisk fysisk nærvær ansikt-til-ansikt. Spørsmålet er om dette bare er et tilsynelatende nærvær, eller om *Min kamp* kan sies å underminere grensen mellom «live» og mediert nærvær?

Nærvær som øyeblikkets privilegerte kategori?

Min kamp som performanceprosess oppstår i det liminale rommet mellom romanteksten og den ekstratekstuelle virkeligheten. De estetiske og etiske imperativene som feedback-loopen danner, viser at flere av de foregående eksemplene er en dragkamp som handler om nærvær og autentisitet. Virkelighetsreferansene i romanteksten er avgjørende for prosjektets selvbiografiske utsigelsespunkt. Samtidig er det nettopp disse referansene som flere kritiserer for å være uriktige eller uimotsagte versjoner av virkeligheten, eller som mediene for øvrig spiller (og spinner videre) på. I performanceteorien er spørsmål om autentisitet ofte knyttet til en distinksjon mellom «live» og mediert. Som vi skal se, er dette problemstillinger som kan relateres til Knausgårds prosjekt. Selv om det er forskjell på en kropp av kjøtt og blod og skildringer av denne i en tekst, aktualiseres koblingen mellom den levende og medierte kroppen i møte med *Min kamp*. De to størrelsene er gjensidig avhengige av hverandre for å ha relevans og virkning, og jeg skal ta utgangspunkt i en lignende problemstilling i performanceteorien for å vise på hvilken måte.

«*Would I have been able to experience her sexed subjectivity more 'truthfully' had I been there (to smell and feel the heat of her body)?*», spør Jones retorisk i en refleksjon rundt Carolee Schneemanns feministiske performance om «det mannlige blikket» i «Interior Scroll»

¹⁸¹ Artikkelen som det henvises til her, «Forsvar for en død mann», kommenterer jeg kort i forrige kapittel (Morgenbladet, 2010). Som jeg skal komme tilbake til, har dette, og lignende utdrag, også sammenheng med Knausgårds romanpoetikk og mediale kritikk.

(Jones, 1997: 13, hennes kursivering).¹⁸² Ifølge Jones har vi ikke mulighet til å ha et umediert forhold til et kulturelt objekt eller fenomen, heller ikke performancekunst. For Jones innebærer performancekunst at eksempelvis fotografier av kunstnerkroppen bare tilsynelatende er et supplement til den faktiske kunstnerkroppen:

[T]he photograph of the body art event or performance could, in fact, be said to expose the body itself as supplementary, as both the visible 'proof' of the self and its endless deferral. [...] The presentation of the self - in performance, in photograph, film or video - calls out the mutual supplementary of the body and the subject (the body, as material 'object' in the world, seems to confirm the 'presence' of the subject; the subject gives the body its significance as 'human'), as well as of performance or body art and the photographic document. (The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological 'anchor' of its indexicality) (Jones, 1997: 14 og 16).

Jones argumenterer for at performance og dokumentasjon av performance fungerer i et samspill som tilføyer til hverandre. Presentasjoner av «selvet» i kunsten poengterer kroppen som et materielt objekt i en verden som stadfester subjektets tilstedeværelse, og subjektet gir kroppen menneskelig mening og innhold. På samme måte vil en performance, ifølge Jones, ha behov for dokumentasjon som bekreftelse på at den har hendt, samtidig som performancedokumentasjonen trenger begivenheten som et ontologisk anker for gi mening i sitt eget tegnsystem.

Samspillet mellom performansen og dens dokumentasjon gjør at de to uttrykkene må ses som en vekselvirkning for å oppnå relevans. Dette tangerer min argumentasjon for at Knausgårds prosjekt må undersøkes som et intersubjektivt samspill som foregår i romanteksten, i den ekstratekstuelle virkeligheten og mellom disse to: De er gjensidig avhengige av hverandre for å kunne realiseres og ha relevans. Ser vi dette i sammenheng med nærværet av kunstnerkroppen som et uttrykk for autenticitet, vil dette også problematiseres med Jones. Uavhengig av hvilken måte betrakteren får tilgang til performansen på, kan hun ha kunnskap om performancekunstneren, begivenheten, bakgrunnen for kunstverket, kunstverkets historiske, politiske eller sosiale relasjoner og konsekvenser, som på ulike måter vil danne grunnlag for betrakterens opplevelse av verket (Jones, 1997: 12).

Jones' tanker om performancekunstens forhold mellom «live» og mediert står i kontrast til flere sentrale teoretikers definisjon av performance. For Catherine Elwes er den fysiske tilstedeværelsen av kunstneren, i øyeblikket, performancekunstens fremste kjennetegn. Elwes

¹⁸² «Interior Scroll», første gang oppført i 1975, er et erotisk ladet performanceverk der Schneemann opptrer naken, delvis dekket av maling. Under performansen drar hun en tynn papirremse ut av sin egen vagina, før hun deretter leser papirremsens tekst til publikum. Se Schneemann (1979: 234ff) og Jones (1997: 12ff).

hevder at kunstnerens nærvær gjør at ingenting står mellom betrakter og «performer». Hun knytter dette til performance forstått som en situasjon som gir tilgang til en autentisk og umediert utgave av kunstneren, der det ikke finnes noen substitutt eller bakenforliggende original (Elwes, 1985: 164). Logikken ser ut til å være at betydningen produseres gjennom kunstnerkroppens fysiske nærvær, der kroppen sikrer en form for øyeblikkets autenticitet.

Elwes karakterisering av performance samsvarer med Phelans berømte utsagn om performancekunstens kjerne. Som jeg skriver i kapittel 2, fremhever Phelan at performancens eneste liv er i øyeblikket (Phelan, 1993a: 146). Phelan argumenterer for at en performance, i det den dokumenteres, blir «something other than performance» (Phelan, 1993a: 146). Phelan anser motstanden mot å la seg dokumentere og reproducere, som performancesjangerens styrke: «[W]riting seeks to preserve, record, and remember, and performance resists documentation and reproduction. This brave insistence on the power and fullness of the present as such is, for me, finally the beautiful folly of performance» (Phelan, 1993b: 24).¹⁸³ Vi legger merke til at Phelan her kontrasterer performance med det å skrive. For Phelan søker skrivehandlingen å arkivere, bevare og erindre, mens en performance, på motsatt side, har en innebygd motstand mot all form for dokumentasjon. Hun benevner dette som performancens «beautiful folly», som kan oversettes med en form for vakker dårskap eller galskap som, ifølge Phelan, skaper magi i øyeblikket.

Denne korte redegjørelsen av Jones', Elwes' og Phelans drøfting av performancens forhold til øyeblikket er ment for å illustrere performanceteoriens nærværsdialektikk. På den ene siden Jones, som leser kunstnerkroppen og dokumentasjonen av den som gjensidig avhengige av hverandre. På den andre siden Elwes og Phelan, som presiserer performance som øyeblikkets handling. Relaterer vi disse tankene om forholdet mellom performancekunstens liveegenskaper og dens dokumentasjon til litterær selvfremstilling, vil jeg argumentere for at vi også her møter den samme problematikken.

Et karakteristisk trekk ved *Min kamp* er at vi tilbys et «live» og et mediert aspekt samtidig. I forlengelse av Jones kan vi si at *Min kamp 6* viser hvordan denne romanen spiller på, og er avhengig av, *Min kamp* som medial begivenhet. Den mediale begivenheten er på sin side et resultat av Knausgårds selvbiografiske utsigelse og de mange affektene og effektene

¹⁸³ Jeg skylder Jalving denne referansen til Phelan. Jalving diskuterer blant annet Phelan i sin drøfting av performanceteoriens tradisjonelle skille mellom performance og dokumentasjon med utgangspunkt i den britiske performancekunstneren Hayley Newmans fotografier. Jalving viser hvordan Newmans fotografier utfordrer performanceteoriens dogme om unik og total tilstedeværelse, idet Newmans performance aldri har eksistert som live-performance, men er iscenesatte fotografier som er tatt med henblikk på selve dokumentasjonen. Se Jalving (2011: 229ff).

forfatterkroppens materielle tilstedeværelse har. Fra et analytisk perspektiv skaper imidlertid øyeblikkets nærvær utfordringer. Hvordan skal vi dokumentere eller analysere en *følelse* av nærvær? Både Elwes og Phelan vil etter min mening definere nærvær på en måte som beveger seg i retning av mystikken, snarere enn analytiske nedslag.¹⁸⁴ Samtidig er det et viktig poeng for meg at litterær selvfremstilling er noe annet eller mer enn «bare» tekst.

Jalving påpeker farene ved begge tilnærminger når hun skriver at Jones, ved å vektlegge dokumentasjonen av en performance, står i fare for å redusere performance til tekst, eller tekstbasert kunnskap, og slik mister karakteristikkene som er knyttet til den kroppslige erfaringen. På den andre siden vil vi heller ikke, ved å opphøye øyeblikket slik Phelan og Elwes gjør, ha en mer reell eller mindre mediert erfaring av en performance (Jalving, 2011: 236). De to sistnevnte tilnærming peker likevel på et viktig moment:

I mødet med liveperformansen bliver man [som publikum] på langt mere radikal [sic] vis end foran fotografiet konfronteret med performancens ofte påtrængende nærvær og blikudvekslingens intimiderende overskridelse af ens grænser. Blot det faktum, at en performance ofte opleves sammen med andre, gør synsoplevelsen til et kollektivt betinget og socialt anliggende (Jalving, 2011: 237).¹⁸⁵

Jalving har et godt poeng når hun betoner performancens nærvær som et sosialt terskelfenomen som skaper energier i et kollektivt rom. Samtidig vil jeg hevde at litterær selvfremstilling skaper et kollektivt fellesskap som er basert på «live» tilstedeværelse og grenseoverskridelse, uten at det nødvendigvis handler om å være til stede i samme fysiske rom.

Medieviter Philip Auslander hevder at medierte og levende former i dag griper inn i hverandre og undergraver distinksjonen mellom «live» og mediert virkelighet (2003: 11). Auslander hevder at det i vår medialiserte samtid er lite hensiktsmessig å definere og analysere performance som «live», i opposisjon til medierte uttrykk. For Auslander er ikke bruken av et kulturelt uttrykk eller medium bestemt av dets iboende egenskaper eller karakteristikk, men av dets posisjon innenfor kulturen. Han fastslår at et medium hverken er ontologisk bestemt eller teknologisk determinert, men derimot historisk avhengig av hvordan det blir brukt. Derfor

¹⁸⁴ Jeg tenker her på «mystikken» eller «mystisismen» som filosofisk retning eller lære. Mystikken hevder at mennesket har mulighet for en erkjennelse av virkeligheten som ikke er tilgjengelig for fornuften. Målet med en slik erkjennelse er å bli ett med Gud, det gudommelige eller «altet», og dette blir forsøkt oppnådd ved å søke seg bort fra den ytre, sanselige verden. Se Lübcke (2010: 496f).

¹⁸⁵ Jalving henviser her blant annet til Elwes artikkel «On Performance and Performativity: Women Artists and Their Critics» (2004), som er rettet mot Jones' kritikk. Her påpeker Elwes at dokumentasjon av performance sjelden forholder seg til eksempelvis kroppsspråk, det auditive, stemmebruk, mimikk eller bevegelse. Se Elwes (2004: 196).

tar Auslander til orde for å betrakte mediert og «live» nærvær som overlappende og gjensidig avhengige av hverandre (Auslander, 2003: 56).¹⁸⁶

Auslanders tanker står i sterk kontrast til Fischer-Lichtes. I sin kritikk av Auslander skriver hun at det å skape fellesskap og motivere til fysisk kontakt mellom deltakere er «possible only under the condition of liveness» (Fischer-Lichte, 2008: 68). For Fischer-Lichte kan ikke nærværet i en performance fanges opp av reproduksjonsteknologier, og hun hevder blant annet at den formen for interaktivitet som nyere medier tilbyr, er minimal sammenlignet med performancekunstens feedback-loop. Jeg er enig med Fischer-Lichte når hun skriver at tv-program som *Big Brother* tilbyr publikum en deltakelse, via avstemning, som kun angår en marginal og forutbestemt del av tv-produksjonen (Fischer-Lichte, 2008: 70). Etter min mening vil imidlertid den litterære selvframstillingens performativitet synliggjøre at medialt nærvær ikke trenger å være begrenset slik det er i reality-tv. Når forfattere skriver litterær selvframstilling, blir ikke leserens deltakelse innskrenket til determinerte aspekt. Den litterære selvframstillingens performative potensial er langt mer omfattende. Spesielt tydelig er dette med Knausgård, der det ikke bare er potensialet som kommer til syne, men der vi så tydelig ser at de mange affektene og effektene som selvframstillingen produserer, realiseres i både romantekst og medieoffentlighet.

Mitt andre ankepunkt mot Fischer-Lichtes syn på det medialiserte er knyttet til spørsmålet om autentisitet. I likhet med Phelan hevder Fischer-Lichte at performance er en av de siste rester i vår gjennomkommersialiserte kultur som kan ha, eller viser, en motstand mot den dominerende mediekulturen (2008: 68). Argumentasjonen ser ut til å være fundert på samme logikk som vi så hos Phelan og Elwes. «Live» innebærer noe «ekte», eller som Fischer-Lichte skriver: «Live performance seems to carry remnants of an 'authentic' culture» (2008: 68). Etter mitt syn er det vanskelig å forstå hva en «autentisk kultur» i denne sammenhengen er. Dersom det henvises til en opprinnelig, historisk eller pre-teknologisk kultur, kan det innvendes at et publikum i vår digitale tidsalder kan oppleve en slik kultur som mer fremmed og mindre autentisk. At «live»-performance skal være mer forbundet med virkelighet, er derfor vanskelig å

¹⁸⁶ En lignende argumentasjon finner vi hos mediehistoriker Lisa Gitelman. I *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture* (2006) tar hun til orde for et mediebegrep som i større grad baserer seg på sosiale og kulturelle praksiser. Gitelman hevder at mange medieteoritikere gjør medier til størrelser som «gjør» kulturelt arbeid på egenhånd, og overser hvordan et medium påvirkes og utvikles av de som bruker det. Gitelmans løsning er å undersøke medier ved hjelp av spesifikke «case studies» i historiske og sosiale kontekster. I en komparativ analyse av fonografen og internett viser hun hvordan begge disse mediene har utviklet seg på måter som ikke kunne forutses av skaperne, at brukeren utgjør en avgjørende rolle i medieutviklingen og at medier i seg selv påvirker vår historieforståelse og vår evne til å dokumentere den ettersom de på samme tid er historiske objekt og «historieskapere». Se Gitelman (2006: 1ff).

akseptere. Auslander påpeker denne epistemologiske siden når han understreker at det ikke bare er vårt verdenssyn som domineres av teknologi, men at vi i dag ofte opplever vår egen virkelighet gjennom medieteknologier (Auslander, 2003: 36). Dette er et poeng som kan ses i sammenheng med Knausgårds prosjekt ettersom mye av performanceprosessen her foregår i ulike medier og i den mediale offentligheten.

Vender vi tilbake til Fischer-Lichtes påstand om at performancekunst bærer med seg spor av en autentisk kultur, kan «autentisk» også leses i betydningen pålitelig eller ekte. Innvendingen her har jeg allerede vært inne på med Jones, der hun bemerker at publikums kunnskap og referanserammer spiller inn på opplevelsen av en performanceoppføring. Å hevde at performance kjennetegnes av en ufiltrert tilgang til sannhet, vil føre oss inn i en metafysisk blindgate. All kunst, ikke bare performance, har mulighet til å reflektere over det sanne, men ingen kunstform kan etter min mening sies å ha en privilegert tilgang til sannhet. Med dette sagt vil jeg likevel fremholde at litterær selvframstilling, som performance, spiller på autenticitet som *virkemiddel*. Den selvbiografiske talehandlingen skaper et nærvær som *både* baserer seg på *og* problematiserer autenticitet. Det oppstår et nærvær i det liminale rommet mellom tekst og begivenhet som ikke kan tilskrives øyeblikket eller det medierte alene. Den litterære selvframstillingen demonstrerer at det kan oppstå et virksomt fellesskap gjennom en romlig samtidighet-i-verden, som bare delvis er basert på «liveness» forstått som fysisk tilstedeværelse i samme rom.

Så langt har jeg knyttet *Min kamps* nærvær til samspillet mellom, og den samtidige tilstedeværelsen av, forfatter og lesere i en medial offentlighet, samt hvordan *Min kamp 6* intensiverer og forsterker begivenhetsfaktoren i Knausgård prosjekt. Vi skal ta med oss noen flere eksempler på hvordan nærvær aktualiseres i *Min kamp*; nærmere bestemt skal jeg knytte nærværsperspektivet til *Min kamps* poetikk og kritikk.

Skriving som performativ livsprosess – *Min kamps* poetikk

«Writing is a question of becoming, always incomplete, always in the midst of being formed, and goes beyond the matter of any livable or lived experience. [...] Becoming is always 'between' or 'among', skriver filosofen Gilles Deleuze, før han noen sider senere konstaterer at «[t]he ultimate aim of literature is to set free [...]» (1997: 1f og 4).¹⁸⁷ Sitatet finner gjenklang i

¹⁸⁷ Sitatet er hentet fra Deleuzes *Essays. Critical and Clinical* (1997), der Deleuze drøfter hvordan litterære verk antyder eller medfører nye livsformer. Deleuze argumenterer her for at litteratur ikke bare bør undersøkes «critically» (i litterær og filosofisk forstand), men også «clinically» (i medisinsk forstand og som livsprosess). Som Daniel W. Smith skriver i bokens introduksjon, refererer «the term 'critical' [...] not only to *criticism* in the literary sense, but also *critique* in the Kantian sense of the word [...]. On the other hand, the term 'clinical' does not simply

Knausgårds prosjekt når det fremhever skrivehandlingens performative prosess og frigjøringsaspekt. Det er et lignende moment jeg knytter til Knausgårds doble frigjøringsprosjekt. Den manglende meningen med livet som er utgangspunktet for *Min kamp*, er knyttet til sorgen etter fars død og en følelse av å ikke være i stand til å leve et autentisk og nærværende liv. Samtidig forsøker Knausgård å løse sin eksistensielle krise litterært gjennom å skrive seg fri og skape nærvær.

I forlengelse av Deleuze kan vi si at Knausgårds prosjekt ikke knytter skrivehandlingen til et spørsmål om «å være», men til et spørsmål om «å bli». Forskjellen ligger med andre ord i en forskyvning fra representasjon til presentasjon. Slik sett ligner bevegelsen det kulturviter Della Pollock karakteriserer som «performative writing»: «[A]t the brink of meaning [...] writing as *doing* displaces writing as meaning: writing becomes meaningful in the material, dis/continuous act of writing» (Pollock, 1998: 75).¹⁸⁸ Pollocks fremheving av skriving som handling skal ikke forstås som en avvisning av betydning eller mening, men at betydningen oppstår eller produseres gjennom skrivehandlingen.

Deleuzes tanker om kunsten som erkjennelsesform er også noe Knausgård reflekterer over i *Min kamp 6*. I et parti i «del 9» minnes han noe han har lest av Deleuze under studietiden, og som den gang hadde «blitt en slags merkestein [...]» for han: «[T]anken om at verden alltid er i sin vorden, at den hele tiden blir til rundt oss men at det, øyeblikkets kontinuerlige skapelse, forsvinner inn i det vi vet om den» (MK6: 898). Som Furuseth påpeker, kan dette knyttes til det hun benevner som «det tilblivendes poetikk» hos Knausgård (Furuseth, 2016: 180):

Med hele min sjel visste jeg at [...] det var dit, inn i det vordende, det blivende, det alltid kommende, skrivingen min måtte bevege seg. Altså måtte jeg dukke, for å komme under ideologiene, som man bare kan forsvare seg mot ved å insistere på sin egen opplevelse av virkeligheten, og ikke fornekte den [...] (MK6: 874).

Sitatet kan forstås i forlengelse av Knausgårds kontinuerlige forsøk på å overføre litteraturens frihetsfølelse til livet. Dette er et tilbakevendende motiv i bok seks. I et parti beskrives denne

imply a diagnosis of a particular mode of existence, but concerns the criteria according to which one assesses the potentialities of 'life' in a given work. It is no longer simply a question of ascertaining the symptomatology of particular *mode* of life, but of attaining the genetic level of the double power of Life as a *process*» (Smith i Deleuze, 1997: xxiv).

¹⁸⁸ Jeg vil bemerke at jeg ikke føyer Knausgårds tekst inn under betegnelsen «performative writing». Som Pollock påpeker, har «performative writing» en lang tradisjon i performancefeltet, antropologi og feministisk kritikk, men lar seg samtidig vanskelig definere. Pollock skriver at hennes definisjon av «performative writing» hverken forholder seg til en bestemt sjanger, diskurs, periode eller stil, men at «its styles may be numbered, taught, and reproduced, but its meanings are contextual. It takes its value from the context-map in which it is located and which it simultaneously marks, determines, transforms» (Pollock, 1998: 79).

lengsel etter frihet som en grunnleggende lengsel eller mangel hos Knausgård selv (MK6: 605). Jeg forstår imidlertid ikke skrivingen, slik Farsethås (2011) eksempelvis gjør, som en utopisk substitutt for en avklart identitet. Isteden leser jeg skrivingen som en subjektivitetskonstituerende handling som utforsker hvordan identiteten hele tiden er i endring. Det er dette jeg i forrige kapittel kaller *Min kamps* foranderlige «jeg», og som er nært knyttet til Knausgårds poetikk.

Når *Min kamps* poetikk diskuteres fortløpende gjennom hele romanserien, er målet med skrivingen hele veien uttalt som å unnsnippe det Knausgård benevner som «fiksjoner». I det første bindet kan vi lese:

Det jeg forsøkte på, og som kanskje alle forfattere forsøker på, hva vet jeg, var å bekjempe fiksjon med fiksjon. Det jeg burde gjøre, var å bejæ det eksisterende, bejæ tingenes tilstand, altså boltre meg i verden istedenfor å lete etter en vei ut av den, for på den måten ville jeg utvilsomt få et bedre liv [...] (MK1: 220f).

Knausgård beskriver her hvordan han tidligere (før *Min kamp*) har forsøkt å bekjempe sin egen manglende opplevelse av sammenheng i verden gjennom å skrive fiksjon. I den siste delen av sitatet presenteres løsningen på hans egen eksistensielle krise: å vende seg til virkeligheten.

Denne forpliktelsen til virkeligheten er et poeng som Knausgård gjentar i bok seks når han skriver at:

Jeg skrev dem [*Min kamp*-bøkene] fordi forpliktelsen til romanen ikke var nok for meg, jeg ville gå skrittet videre og forpliktet meg til virkeligheten, for den overskridelsen som hadde gjort at jeg for første gang kunne skrive en roman, da jeg skrev det som var sant gjennom romanens bilde, var uttømt for meg, den var tom, en gest, det betydde ingenting, eller, jeg klarte ikke å få den til å bety noe, følelsen var den at jeg kunne skrive hva som helst. Å kunne skrive hva som helst er døden for en forfatter. [...] Min forpliktelse ble til virkeligheten, at det jeg skrev om virkelig hadde hendt, og at det hadde endt slik (MK6: 937f).

Som sitatet illustrerer, er det å leve og å skrive to sider av samme sak for Knausgård: Hans prosjekt er både litterært og eksistensielt. Det er også denne koblingen litteraturviter Toril Moi gjør når hun skriver at det kunstneriske prosjektet hos Knausgård er å skrive «et verk der språket griper virkeligheten og gjør den synlig. [...] Hos Knausgård er ikke språket en kjede tegn som aldri griper virkelighet, men uttrykk og ytring i disse ordenes mest grunnleggende betydning: språkhandlinger som gjør det indre til noe ytre» (Moi, 2011). Bruken av navn er, som tidligere nevnt, en viktig del av Knausgårds romanpoetikk, og jeg vil karakterisere det som det fremste eksempelet på det Moi betegner som språkhandlinger som griper og gjør virkeligheten synlig. Bruken av navn er også det tydeligste eksempelet på hvordan Knausgårds selvbiografiske talehandling produserer nærvær.

Min kamp 6 inneholder en rekke refleksjoner rundt navnets betydning og effekt. I enkelte partier er det essayistiske filosoferinger over hvordan navnet alltid har «befunnet seg mellom det konkrete og det abstrakte, det individuelle og det sosiale», eller at «[n]avnet er det som forbinder kroppen vår med det sosiale livet, i navnet samles alle vurderinger og forestillinger om denne bestemte personligheten» (MK6: 394 og 408). De liminale og performative aspektene ved navnet er det som overskrider grensene mellom, og forbinder, kroppen og psyken, og det private og offentlige «jeg-et». I andre partier i bok seks er betraktningene mer direkte knyttet til *Min kamp*-prosjektet. I forlengelse av at flere ønsker å bli anonymisert i romanteksten, skriver Knausgård at «[e]thvert navn som gikk fra å være virkelig til å bli fiktivt [...] dro romanen inn i det sløret av virkelighetssvakhet som den hadde blitt skrevet for å angripe», mens han senere slår fast at «Tonje er ingen 'karakter'. Hun er Tonje. Linda er ingen karakter. Hun er Linda. [...] De er virkelige» (MK6: 396 og 970). Disse sitatene er eksplisitte markeringer av Knausgårds litterære metode for å «omhulle» romanen med virkelighet, og de illustrerer hvordan Knausgård bruker navnet i et forsøk på å produsere nærvær av virkelighet i både tekst og eget liv.¹⁸⁹

Som jeg skriver innledningsvis, beveger «del 9» seg fremover mot tre sentrale punkt i *Min kamp 6*. Det første, Lindas sammenbrudd, skal jeg kort komme tilbake til om litt. De to andre er avsløringen av farens navn og den avsluttende erklæringen om at Knausgård ikke lenger er forfatter. Begge disse punktene kan leses i forlengelse av Knausgårds frigjøringsprosjekt, der navnet blir et brennpunkt i selvfremstillingen som liminalt og performativt fenomen. Bruken av farens navn er kjernen i konflikten med onkel Gunnar, men Knausgård vil ikke fjerne farens navn for å imøtegå onkelens kritikk. Løsningen blir, som Knausgård skriver, å ikke nevne farens navn i det hele tatt: «Hverken fornavnet hans eller etternavnet hans finnes i romanen. I romanen er han en mann uten navn» (MK6: 391). Drøye 600 sider senere kan vi så lese at «[j]eg er hans sønn. Historien om ham, Kai Åge Knausgård, er historien om meg, Karl Ove Knausgård. Den har jeg fortalt. [...] Det er ferdig nå» (MK6: 1003). I likhet med *Min kamp 6* i sin helhet er dette et eksempel på hvordan Knausgårds prosjekt skaper nærvær gjennom en form for avsløringslogikk.¹⁹⁰ Når farens navn røpes, understrekes det også at «navnet» er et brennpunkt i litterær selvfremstilling. Avsløringen kan leses i

¹⁸⁹ Jf. Knausgårds beskrivelse av at romanen ikke skal være «svøpt inn i litteraturens likklede, ikke kunstferdig belyst i prosaens mørklagte studio, men beskrevet i fullt dagslys, omhyllt av virkelighet» (MK6: 396).

¹⁹⁰ Farens navn røpes riktignok i en scene i *Min kamp 5*, men da er det bare fornavnet som nevnes i en opprømsing av flere familiemedlemmer i forbindelse med begravelsen til Knausgårds morfar (MK5: 440). Det er først i *Min kamp 6* at hans fulle navn opptrer og knyttes eksplisitt til Kai Åge som Knausgårds far.

forlengelse av Knausgårds romanpoetikk på to måter: som et uttrykk for forfatterens frigjøring og som et samlingspunkt for de estetiske og etiske imperativene som leseren stilles overfor i møte med prosjektet.

Min kamp 6 avsluttes med en erklæring om at romanen endelig er ferdig, og at Knausgård «ikke lenger er forfatter» (MK6: 1115f). Jeg leser ikke dette som en avvikling av forfatterskapet som sådan, men, i forlengelse av bekjennelsen av farens navn, som et bilde på fullføringen av forfatterens frigjøringsprosjekt.¹⁹¹ Jeg knytter med andre ord disse to punktene til at Knausgård i kraft av sin skriveprosess og sitt prosjekt blir frigjort. Det er en lignende argumentasjon vi finner hos Moi når hun skriver at Knausgård

blir en mann som ikke lenger trenger å være forfatter. Når storverket er ferdig, er han fri; han kan endelig være seg selv. Her må vi huske at det å være seg selv ikke er å være en spesifikk identitet. Snarere tvert imot: Det er å unnsnippe splittelsen mellom selvet og identiteten, å bli fri til å gå helt og fullt opp i handlingen, altså i livet. Om Knausgård skriver mer, kommer det ikke til å være fordi han er forfatter, men fordi han finner et prosjekt han kan gå opp i. Knausgård har skrevet seg frem til genuin frihet, frihet til å skrive eller til å la være å skrive (Moi, 2011).¹⁹²

Som Moi poengterer, skal ikke frigjøringen forstås som en essensialistisk tanke om en helhetlig identitet, men som frihet til handling. Dette er også årsaken til at jeg betoner prosjektet som fullført i betydningen «gjort», ikke fullendt. Igjen ligger distinksjonen i en forskjell mellom representasjon og presentasjon. Litterær selvframstilling viser ikke til en endelig sannhet, intensjon eller et absolutt «jeg». Litterær selvframstilling utforsker autentisitet og det foranderlige og relasjonelle «jeg» ved å bekjenne «jeg-et» i offentligheten. *Min kamps* markerte performance avsluttes dermed ved Knausgårds erklæring om fullført prosjekt.

Der jeg argumenterer for at «navnet» og den selvbiografiske talehandlingen blir selvframstillingens brennpunkt via Knausgårds poetikk, er det også dette aspektet som jeg betrakter som et imperativ som slynger leseren inn i det jeg tidligere beskriver som en krise. Knausgårds romanpoetikk åpner for et samspill med den ekstratekstuelle virkeligheten (gjennom en inkorporering av forfatterens og andres navn). Samtidig vil bruken av personnavn være årsaken til at handlinger og reaksjoner genereres i offentligheten. Som vi skal se, bidrar disse reaksjonene til en tydeliggjøring av lesersubjektets transformasjon til deltaker, og de blir et grunnlag for den subversive kritikken i Knausgårds prosjekt.

¹⁹¹ I ettertid av *Min kamp*-prosjektet har Knausgård gitt ut flere tekster. Dette bidrar selvsagt til at det er lettere å lese inn et slikt aspekt nå, enn det var umiddelbart etter at den sjette boken ble publisert.

¹⁹² Moi knytter dette til at *Min kamp* i sin helhet handler om en frigjøring fra skam, og skriver at det bare finnes «én måte å unnsnippe skammens jerngrep på, nemlig ved at det skamfulle mennesket selv ytrer det indre, og dermed bryter den andres makt til å definere ham» (Moi, 2011).

***Min kamps* subversjon og kritikk av den fiksjonaliserte virkeligheten**

Det er flere som avfeier Knausgårds prosjekt som selvsentrert intimitetstyranni. Blant dem er Tjønneland som bruker begrepene «narsissisme» og «kulturmasochisme» i sin kritikk av *Min kamp* (Tjønneland, 2010: 31ff). Haarder tilbakeviser Tjønnelands karakteristikkk når han uttaler at narsissisme og kulturmasochisme ikke er en velberettiget kritikk av Knausgårds prosjekt, men at disse elementene er en kritikk i romanserien (Haarder i Østrem, 2010b: 25). Distinksjonen Haarder foretar, anskueliggjør at Knausgårds bevegelse er annerledes enn samtidskulturens jag etter «reality», og at *Min kamp* kan leses som en kritikk av mediasamfunnets fiksjonalisering av virkelighet. Dette er en bevegelse som fremfor alt fullføres med *Min kamp 6* når store deler av romanen skildrer Knausgårds opplevelse av å bli et medialt fenomen.

I likhet med Haarder påpeker Kjerkegaard det narsissistiske aspektet når han skriver at bok seks, som de øvrige fem bindene, er en selvopptatt roman, men at det like fullt er denne selvopptattheten som blir Knausgårds vei ut av den eksistensielle krisen (Kjerkegaard, 2014: 486). Kjerkegaard foreslår å skille mellom romanen som performativ handling og romanen som litterært verk:

[D]et, som romanen gør, [er] noget andet, end det, som romanen siger. Det den siger, kan sagtens blive stående som tvetydigt, imens det, den gør, her tænker jeg fortrinsvist etisk, må forpligte sig anderledes. Når Knausgård således med sit sidste bind erklærer forfatterskabet slut, skal det forstås som en konsekvens af romanens æstetik, eller er det en etisk beslutning, der følger af romanen som en performativ handling i verden? (Kjerkegaard, 2014: 477).

Det er med god grunn at Kjerkegaard stiller spørsmål ved om det i det hele tatt lar seg gjøre å skille det estetiske fra det etiske i Knausgårds prosjekt. Som min analyse av Knausgård viser, er det nettopp den selvbiografiske talehandlingen og Knausgårds romanpoetikk, det vil si prosjektets estetikk, som blir en katalysator for leserreaksjonene som blant annet stiller spørsmål ved prosjektets etikk. Energien i *Min kamps* feedback-loop er betinget av både de estetiske og de etiske sidene ved prosjektet. Dette er årsaken til at jeg nettopp vektlegger at *Min kamp* best kan forstås som en performanceprosess, som transformerer Knausgård og leseren. Som vi skal se, gjør denne transformasjonen også *Min kamp*-prosjektet til en subversiv mediekritikk.

I forrige delkapittel beskriver jeg hvordan Knausgårds motivasjon bak *Min kamp*-prosjektet er et forsøk på å unnslippe «fiksjoner». Etersom han opplever at romanen, i tradisjonell forstand, er uttømt, vender han seg til virkeligheten og det selvbiografiske. Hans aversjon mot «fiksjoner» er tett koblet til den medialiserte samtidens fiktive natur:

Den som blir sett i et mediesamfunn blir sett av alle. [...] når [navnet] begynner å skapes og bli ladet på steder som er kuttet fra den fysiske virkeligheten og på den måten trer inn i fiksjonsverdenen [...] samtidig som denne fiksjonsverdenen ekspanderer og opptar en stadig større del av våre liv [...]. [N]år det er slik, at alt enten er fiksjon eller blir sett på som fiksjon, kan det ikke lenger være en romanforfatteres oppgave å skrive flere fiksjoner (MK6: 393ff).

Utdraget kan forstås som et eksempel på Knausgårds konservative livsholdning når det fremhever hans skepsis til samtidens utnyttelse av det selvbiografiske og dens fiksjonalisering av virkeligheten.¹⁹³ På den ene siden blir utsagnet ironisk for en leser som har fulgt den voldsomme fiksjonaliseringen av «fenomenet Knausgård» i medieoffentligheten. Å skrive 3600 sider om seg selv kan oppfattes som å gjøre den samme bevegelsen som den kulturen for øvrig her kritiseres for å gjøre. På den andre siden tematiserer sitatet indirekte Knausgårds opplevelse av prosjektets mediale virkning. Flere passasjer i bok seks artikulere denne opplevelsen mer direkte:

Hver eneste dag stod det noe om bøkene i avisene, og bildet mitt var overalt. Hele mitt privatliv ble endevendt, det fantes ikke lenger noen grenser [...]. Det romanens jeg følte, var det romanens forfatter følte, slik at det private rommet ble opphevet, og jeg personlig måtte stå inne for alt som sto der (MK6: 935 og 938).

De to ovenstående sitatene er eksempel på *Min kamps* doble kritikk av det mediale. Mediesamfunnets konstruksjoner kritiseres på et overordnet eller generelt nivå når det betegnes som en avskåret og falsk fiksjonalisering av virkeligheten, og denne kritikken repeteres gjennom en spesifikk aktualisering av de mest grenseløse, invaderende og overskridende delene av knausgårdresepsjonen. Sitatene synliggjør dermed at litterær selvframstilling handler om en maktforskyvning som destabiliserer og oppløser koblingen mellom intensjon og mening.

Knausgård vender seg til det selvbiografiske for å skape virkelighet i sine egne tekster og i sitt eget liv. Ved å skrive selvbiografisk overlates imidlertid «selvet» delvis til offentligheten. Dette gjør i sin tur at *Min kamp* blir en del av den mediale kulturen som prosjektet i utgangspunktet kritiserer. Her ser vi dermed at koblingen mellom intensjon og effekt blir brutt idet leseren transformeres til deltaker i en performanceprosess. Denne transformasjonen kommer tydeligst frem i resepsjonen og mottakelsen, og den får tilbakevirkende kraft i *Min kamp 6* når Knausgård beskriver konsekvensene av utgivelsen. Ironien er at det er den

¹⁹³ Det reaksjonære er et trekk som Tore Renberg er inne på når han løfter frem det konservative i Knausgårds litteratur. Se Renberg (2010: 39ff). Kjerkegaard beskriver et lignende perspektiv når han skriver at «Knausgårds verk kan [...] læses som et opgør med ideen om social identitet, og alle de bindinger en sådan forståelse af vores identitet medfører. Han er skeptisk over for nogle av de farer, der potentielt ligger i det sociale. [...] Litteraturen fungerer i den henseende befriende. I den har man på en måde kun sig selv at tage vare på. Problemet er imidlertid at overføre den litterære erfaring til livet. Hvordan søge ud i det åbne, som det hedder hos Hölderlein og flere gange citeres i værket» (Kjerkegaard, 2014: 480).

subjektivitetsproduserende medieoffentligheten som Knausgård så eksplisitt kritiserer, som til dels blir det som muliggjør hans forening med virkeligheten mot slutten av den markerte performanceprosessen.

I bok seks er denne forsoningen uttrykt som en tilbakevending til familien: «Så kom brevene, så kom presset utenfra, og jeg stod ikke lenger med ryggen mot henne [Linda] og familien og så ut, jeg snudde meg, hastig, fra den ene timen til den andre, og stod med ryggen mot verden og så dem, Linda og barna, for første gang på lenge, lenge» (MK6: 317). Sitatet utdyper konsekvensene av skrivearbeidet og den mediale oppmerksomheten, og det beskriver hvordan det fører til at han vender seg tilbake mot familien som han tidvis har søkt seg vekk i fra. Vi skal kort se på et siste eksempel på dette.

Vendingen til familien forsterkes mot slutten av bok seks gjennom skildringen av Lindas psykiske sykdom og sammenbrudd i «del 9». Flere steder i romanserien uttrykker Knausgård irritasjon over at han oftere tar vare på barna eller gjør mer husarbeid enn Linda. Likevel er det først når Linda blir sengeliggende med dyp depresjon, og senere innlagt på psykiatrisk avdeling, at han er i stand til å se at de hverdagslige systemene koster henne mer enn han. Moi kaller sammenbruddet og Knausgårds reaksjon på det for den etiske vendingen i boken når Knausgård er i stand til å se Linda «for den hun er» (2011). Her vil jeg legge til at Lindas kollaps også markerer *Min kamp*-prosjektets relasjonelle konsekvenser. Her tenker jeg på hvordan «del 9» beskriver Knausgårds redsel for at det er romanserien som er den utløsende årsaken til at Linda går inn i en depresjon. Igjen ser vi et eksempel på at de estetiske og etiske sidene ved Knausgårds prosjekt vanskelig lar seg skille. Når Knausgård skriver om seg selv og sine nærmeste, er konsekvensen at lesere reagerer på prosjektets selvbiografiske utsigelse og dermed bidrar til at prosjektet blir et medialt fenomen. Bok seks synliggjør hvilken konsekvens dette har for Knausgård og hans nærmeste gjennom å beskrive påtrykket fra mediene og Lindas kollaps.

Oppsummert ser vi at *Min kamps* mediekritikk kommer til syne på to nivå. Det første nivået blir synlig gjennom Knausgårds generelle nedvurdering av samtidens fiksjonalisering. Gjennom hele romanserien kritiserer han vår mediale kultur for mangel på nærvær og det ekte. Det selvbiografiske prosjektet er her hans forsøk på å gjøre motsatt bevegelse ved å skape nærvær og virkelighet i skjønnlitteraturen. Det andre nivået blir tydelig ved at den sjetten boken er et kritisk svar på den massive medieomtalen *Min kamp* får. Denne doble mediekritikken viser den subversive effekten av Knausgårds prosjekt. Den selvbiografiske utsigelsen resulterer i en maktforskyvning som kaster om på forfatter- og leserrollen. Det blir en form for delt autoritet mellom de to posisjonene som gjør at leseren transformeres fra en tilskuer til en

deltaker i en performanceprosess. For Knausgård resulterer denne rolleomkastelsen i at han er i stand til å skape nærvær i sitt eget liv når han vender tilbake til familien og erklærer seg fri fra prosjektet. Energien til denne subversive loopen hentes både fra de etiske og de estetiske sidene ved prosjektet, og viser at disse to sidene ikke lar seg skille i litterær selvfremstilling.

Knausgårds kamp - selvfremstillingens transformasjoner

Flere av de karakteristiske trekkene ved Knausgårds prosjekt som performanceprosess kan oppsummeres med romanseriens tittel. *Min kamp* beskriver prosjektets forankring i en selvbiografisk talehandling og den samtidige eksistensielle søkingen etter nærvær i eget liv som denne skrivehandlingen forsøker å realisere. Tittelen kan her tolkes som en metafor på flere måter. Kampen for å finne mening i de gjentakende og monotone rutinene i hverdagslivet og å holde familien sammen, kampen for å være i stand til å skrive på en ny og meningsfull måte, og kampen mot samtidens fiksjonisering av virkeligheten.

Referansen til Hitlers *Mein Kampf* gjør at Knausgårds prosjekt fremstår som provoserende og til dels pretensiøst, men peker også på verkets tilfældighetskarakter som forsterkes i *Min kamp 6*.¹⁹⁴ I de fem første bøkene er Hitler-referansen fraværende. Den sjette boken inneholder et lengre essay om Hitler, men det avsløres også at Knausgård selv ikke går til innkjøp av Hitlers bok før midtveis i skriveprosjektet, og at tittelvalget oppstår i en bisetning i samtale med vennen Geir (MK6: 469f og 194). Tittelen får en utvidet betydning i bok seks når romanen beskriver Knausgårds kamp med skrivningen og det mediepresset som prosjektets store oppmerksomhet skaper. Slik kan tittelen uttrykke den maktkampen som selvfremstillingen utgjør: På den ene siden forfatterens selvbiografiske utsigelse og på den andre siden leserens reaksjon på denne utsigelsen som igjen transformerer leseren til deltaker i performanceprosessen. Denne transformasjonen er fremfor alt knyttet til prosjektets produksjon av nærvær.

Som kapitlet har vist, er nærvær aktualisert som et virksomt begrep i Knausgårds prosjekt på flere måter. Gjennom alle de seks bindene er nærvær virksomt på et narrativt nivå, som et hovedmotiv og som romanseriens sentrale tematikk. Nærværet kan dessuten knyttes til Knausgårds romanpoetikk når han beskriver målet med romanprosjektet som et forsøk på å skape et nærvær av virkelighet gjennom skrivehandlingen, og i forlengelse av det fremkalle autentisitet i eget liv. I *Min kamp 6* er nærværet fremfor alt forbundet med romantekstens tette tilknytning til *Min kamp* som mediebegivenhet og fenomen. Dette markeres gjennom

¹⁹⁴ I MK1 får tittelen på bokprosjektet et litt parodisk eller latterlig preg når det knyttes til farmorens munnhell: «Livet er en gamp, sa kjerringa, hun kunne ikke si k» (MK1: 287).

refleksjoner rundt romanseriens utstrakte bruk av virkelige navn, beskrivelsen av romanseriens nedskrivningsprosess, og nærværet blir tydelig gjennom Knausgårds skildring av hans opplevelse av prosjektets mottakelse og konsekvenser.

Analysen har vist at *Min kamp 6* forsterker Knausgårds prosjekt som liminal begivenhet. Dette har sammenheng med at den sjette boken understreker selvframstillingen som handling mellom reelle subjekt når store deler av romanteksten kommenterer og viser konsekvensene av og reaksjonene på prosjektet. Knausgård insisterer på å bruke navn for å skape virkelighet og nærvær i litteraturen. De selvbiografiske referansene fører til at lesere og kritikere responderer på prosjektet. Resultatet er at selvframstillingen på den ene siden inviterer leseren til å gjøre bestemte koblinger mellom romantekst og ekstratekstuell virkelighet, og på den andre siden åpner opp for at leseren får makt til å delta i performanceprosessen. Som performanceprosess blir selvframstillingen en form for maktkamp som oppstår idet leseren transformeres til deltaker. Denne transformasjonen er en konsekvens av selvframstillingens forhold til virkeligheten og nærværet av den levende forfatterkroppen.

Med *Min kamp 6* vil jeg karakterisere nærværet av den levende forfatterkroppen og virkeligheten som en effekt som skaper det Fischer-Lichte betegner som «perceptual multistability» (2008: 148).¹⁹⁵ I motsetning til Fischer-Lichte vil jeg argumentere for at denne sanselige og ustabile flertydigheten bare delvis baserer seg på fysisk tilstedeværelse ved å spille på romlig nærvær som samtidighet-i-verden. Denne samtidigheten realiseres gjennom romantekst og medial offentlighet ved å understreke muligheten for fysisk samhandling og kontakt med forfatteren og andre romanfigurer. I likhet med subjektene i Fischer-Lichtes feedback-loop vil aktørene i den litterære selvframstillingen «remain suspended between two orders of perception caught in a state of 'betwixt and between.' The perceiving subjects find themselves on the threshold which constitutes the transition from one order to another; they experience a liminal state» (2008: 148). Den liminale tilstanden som Knausgårds prosjekt skaper, blir virksomt på grunn av at det er selvbiografisk: Det selvbiografiske problematiserer verkets sjangertilhørighet, utnytter grensen mellom fiksjon og virkelighet og innlemmer en rekke element som vi vanligvis ikke knytter til kunst og skjønnlitteratur.

I Knausgårds prosjekt er den liminale tilstanden som selvframstillingen skaper, uttrykt ved sammenhengen mellom verkets estetiske og etiske imperativer. Verkets estetiske form og effekt vil ikke kunne karakteriseres fullt ut med mindre vi tar den selvbiografiske talehandlingen med i betraktningen. Den selvbiografiske talehandlingen vil på sin side realiseres med etiske

¹⁹⁵ Jf. kapittel 2

konsekvenser idet den er uttalt og oppført i en ekstratekstuell virkelighet og romanen som offentlig form. Slik demonstrerer Knausgårds prosjekt at ingen kunst- eller medieuttrykk kan stå utenfor sitt eget representasjonssystem. Det er dette som er ett av Auslanders hovedpoeng når han argumenterer for at «live»-performance ikke kan sies å være en mer radikal, umiddelbar eller sann tilgang til virkeligheten enn det vi får gjennom andre kulturelle fenomen eller annen kunst (2003: 43ff). *Min kamp 6* synliggjør at Knausgårds prosjekt både skaper og spiller på romlig, fysisk og mediant nærvær, der selvfremstilling fremstår som et sterkt her-og-nå-fellesskap.

Min kamps fremste effekt, i sin kraft av å være handlinger mellom reelle subjekt, er å produsere nærvær. Nærvær er et avgjørende og sentralt element i Knausgårds romanpoetikk der det er knyttet til *Min kamps* doble frigjøringsprosjekt: å skape nærvær og virkelighet i litteraturen og i eget liv. Vi har sett at det er bruken av virkelige navn som blir selvfremstillingens brennpunkt der de estetiske og etiske imperativene møtes. Knausgårds romanpoetikk er tett knyttet til hans tanker om den mediale samtidskulturen som han kritiserer for fiksjonalisering og manglende nærvær. *Min kamp*-prosjektets paradoks består i at det nettopp er den mediale offentligheten som realiserer deler av performanceprosessen, og at prosjektet som mediefenomen bidrar til at Knausgård ved den markerte performancens slutt punkt kan erklære seg selv som frigjort.

Avslutning

Ved selvframstillingens grense

Jeg begynte denne avhandlingen med et Knausgård-intervju i en fluktstol i Skåne der forfatteren slo fast at han var i ferd med å gjøre en idiotisk ting for en romanforfatter: å dra litteraturen så langt inn i livet og virkeligheten som overhodet mulig. Intervjuet og *Min kamp* som selvframstillingsprosjekt er eksempel på at den selvbiografiske referansen i den skandinaviske samtidslitteraturen kan være iscenesettende og grensesprengende. Som Moi påpekte i 2011, demonstrerte *Min kamp* noe litteraturvitere hadde forsøkt å glemme, nemlig det faktum at det alltid er et «jeg» som skriver, og at dette «jeg-et» bestandig skriver på bakgrunn av egne erfaringer og eget syn på verden. Dermed undergravde Knausgård «den veletablerte doktrinen om at kunsten, formen og språket på død og liv må oppfattes som fundamentalt adskilt fra livet» (Moi, 2011). For å være i stand til å lese *Min kamp* må vi, ifølge Moi, frigjøre oss fra det Ludwig Wittgenstein benevner som «bildet som holder oss fanget», det vil si at vi må frigjøre oss fra vår forestilling om hvordan noe må være eller henge sammen.¹⁹⁶

Om disse perspektivene gjelder Knausgård, gjelder de også mer generelt for litterær selvframstilling. Mois tanker sammenfaller eksempelvis i stor grad med Gulliksens påminnelse, som jeg innleder kapittel 1 med: Romaner kan henvise til en faktisk virkelighet på en direkte og forpliktende måte (Gulliksen, 1996: 234ff). Der Moi og Gulliksen poengterer at det selvbiografiske har konsekvenser for, eller gjør noe med, hvordan vi leser denne typen tekster, argumenterer jeg for at performativetsbegrepet kan være en nøkkel til å analysere og forstå den selvbiografiske referansen i samtidslitteraturen.

I denne avhandlingen har performativetsbegrepet vært utgangspunkt for å drøfte litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen. Innledningsvis skiller jeg, med utgangspunkt i kommunikasjonsmodellen, mellom tre undersøkelsesområder, henholdsvis «forfatteren», «teksten» og «leseren», som selvframstillingen aktualiserer. Analysene har vist at disse tre begrepene virker inn på hverandre, forskyves og utvides på bestemte måter i møte med

¹⁹⁶ Jf. Ludwig Wittgensteins § 115 i *Philosophische Untersuchungen*: «Ein Bild hielt uns gefangen. Und heraus konnten wir nicht, denn es lag in unsrer Sprache, und sie schien es uns nur unerbittlich zu wiederholen. /A picture held us captive. And we couldn't get outside it, for it lay in our language, and language seemed only to repeat it to us inexorably» (Wittgenstein, 2009: 53/53').

det selvbiografiske. Dette har sammenheng med de performative og liminale aspektene ved samtidens litterære selvframstilling. Å utforske noe i et performativitetsetetisk perspektiv innebærer å utforske *hvordan* betydningsproduksjon finner sted, og på hvilken måte litteratur eller kulturelle fenomen *handler*. I alle de tre analytiske nedslagene i avhandlingen, Halberg, Skomsvold og Knausgård, har jeg derfor vært opptatt av å diskutere hvilke situasjoner prosjektene oppstår i eller skaper, og hvilke innramminger de får eller har. Her har begrep som teatralitet, iscenesettelse, kropp, prosess og nærvær vært viktige. Analysene har vist flere sentrale moment ved de enkelte selvframstillingsprosjektene, men målet har vært at både problemstillingene og avhandlingens funn vil kaste lys over samtidens litterære selvframstilling som fenomen.

Avhandlingens første tese var at samtidens litterære selvframstillinger er performative kunstsuttrykk og begivenheter som synliggjør teksten som konstruksjon og «selvet» i produksjon. Den andre tesen var at litterære selvframstillinger i dag karakteriseres ved liminalitet, terskel- og mellomtilstander som skaper relasjonelle og plastiske verk i stadig endring.¹⁹⁷ I det følgende skal disse to tesene være utgangspunktet for noen avsluttende og oppsummerende refleksjoner rundt de viktigste argumentene og funnene i avhandlingen. Her vil jeg sammenfatte muligheter og begrensninger som ligger i møtet mellom skjønnlitteraturen og performativitetetsbegrepet, hva som binder de fire analysekapitlene sammen, og kommentere hvordan de tre selvframstillingsprosjektene skiller seg fra hverandre.

Performativitetsteoriens bidrag og begrensninger

I denne avhandlingen har jeg demonstrert at performativitetsteorien er en fruktbar inngang til å analysere litterær selvframstilling som handling. Innledningsvis knytter jeg denne teorien til to ulike retninger, henholdsvis performativitet som teoretisk begrep i språkfilosofi og kjønnsstudier, og performance som kunstsjanger og kulturvitenskapelig begrep i teatervitenskap og kunsthistorie. Performativitet som teoretisk begrep er en viktig forutsetning for å forstå de selvrefleksive aspektene ved litterær selvframstilling fordi det blant annet fremhever subjektivitetsproduksjon som konstruksjon. En slik tilnærming alene vil imidlertid i stor grad dreie seg om språkets handlingskarakter eller om identitetsdannelse som en generell kulturell og sosial prosess. Jeg har derfor vært opptatt av å gå dypere inn i performancebegrepets muligheter. Årsaken ligger i at performance, som sjanger og metode, retter blikket mot kulturelle terskelfenomen og det selvbiografiske som estetisk prosess. Performanceteorien er

¹⁹⁷ Jf. innledningskapitlet.

derfor særlig egnet til å utdype de tverrestetiske komponentene og den selvbiografiske utsigelsens konsekvenser og virkning i litterær selvframstilling som samtidsfenomen.

Et av avhandlingens hovedargument for å utforske performancebegrepets muligheter har vært at både performance, som kunstsjanger, og litterær selvframstilling gjør det selvbiografiske til kunst og estetikk. De situasjonene som oppstår gjennom og i kjølvannet av litterær selvframstilling, kan ligne hverdagsituasjoner eller ikke-kunst, men er likevel innrammet («framed») i en kunstnerisk og litterær setting. Både litterær selvframstilling og performancekunst tar utgangspunkt i kunstnerens egenhistorie og kropp, og kunstner- eller forfattersubjektet står slik sett i en særstilling. I tillegg er begge uttrykkene terskelfenomen som kan ta utgangspunkt i ulike medier, samtidig som de realiseres innenfor eller aktualiserer områder som vi vanligvis anser som ikke-kunst.

Til forskjell fra store deler av performancekunsten har ikke litterær selvframstilling et endelig brudd med det estetiske objektet ettersom romanen, som tekst, har en fremtredende rolle. Litterær selvframstilling er derfor ikke performancekunst. Jeg har vist at den likevel kan undersøkes som performance ettersom de to uttrykkene har flere fellestrekk. I tillegg er performance et kulturvitenskapelig begrep og en metode som vi kan møte selvframstillingen med. «Performance studies» er et interdisiplinært forskningsfelt som retter søkelyset mot performance som kulturelt fenomen. I kapittel 2 viser jeg at begrepet liminalitet er en betegnende karakteristikkk ved de fenomenene som utforskes i «performance studies», og den måten de blir undersøkt på. Liminalitetsbegrepet indikerer mellomrommet og det relasjonelle som stedet for kunstnerisk handling og har vist seg som et produktivt verktøy. Hos Halberg, Skomsvold og Knausgård har liminalitet vært beskrivende for prosjektene som helhet ettersom de oppstår og foregår på tvers av medier og på ulike arenaer i offentligheten. Samtidig kan begrepet brukes til å diskutere og karakterisere enkeltelement som forfatterfunksjonen eller leserposisjonen i de respektive selvframstillingsprosjektene.

Terskelestetikken og det selvbiografiske gir leseren en bestemt rolle når det skapes ulike former for nærvær mellom forfatteren og andre subjekt som spiller på en særlig form for avsløringslogikk. Et tilbakevendende perspektiv for å utforske dette samspeillet har vært Fischer-Lichtes begrep om performancens «feedback-loop» (2008: 38ff). Feedback-loopen beskriver det kollektive fellesskapet som oppstår når publikum og den eller de som opptrer, gjentatte ganger regarer på hverandre i en performance. Resultatet er at grensene mellom produksjon, verk og resepsjon oppheves til fordel for en begivenhet som transformerer tilskueren til deltaker. Jeg har argumentert for at selvframstillingen kan karakteriseres med en lignende feedback-loop. Når litterær selvframstilling går utover romanens grenser, gir det mulighet for at leseren kan

delta i begivenheter eller reagere på måter som kan leses inn i, eller få konsekvenser for, hvert enkelt selvfremsstillingsprosjekt. Et viktig funn i avhandlingen er at performativitetsteorien gjør det mulig å se og analysere sider ved selvfremsstillingen som i utgangspunktet er mindre «litterære». Et eksempel i så måte er at feedback-loopen tilbyr oss å lese de selvbiografiske aspektene som estetiske og etiske imperativer, det vil si som bydende eller befalende problemstillinger som springer ut av verkenes sjangerspill. Resultatet er at selvfremsstillingen forener og stiller hverdagslivets og kunstens eller litteraturens normer og regler opp mot hverandre.

Når begivenheter og element som vi vanligvis ikke regner som en del av skjønnlitteraturen, kan inngå som en naturlig del av analysen, vil det tvinge frem et mer åpent litteraturbegrep. Schechner påpeker at «[p]erformance processes can be studied from the point of view of actions enacted, of the spaces in which a performance takes place, of the temporal structure of a performance, and as events, surrounding and succeeding the performance, both affected by it and affecting it» (2013: 225). Sitatet viser performanceteoriens mange muligheter og synliggjør at et slikt teoretisk og metodisk blikk kan ha et svært bredt nedslagsfelt som det kan være utfordrende å forholde seg til.

En hovedutfordring i mitt arbeid har nettopp vært å velge ut hvilke element, situasjoner og perspektiv som skal vektleddes og drøftes. Samtidsperspektivet har i tillegg bidratt til at primærprosjektene har endret og utvidet seg i løpet av skriveprosessen. De fire analysekapitlene kan beskrives som en vifte som folder seg ut fremover i avhandlingen. Halbergkapitlet har et forholdsvis lite nedslagsfelt der jeg konsentrerer meg om romanen og en enkeltbegivenhet knyttet til denne. I Skomsvold-kapitlet utvider jeg perspektivet når jeg blant annet inkluderer ulike intervjusituasjoner med forfatteren i analysen, mens Knausgård-kapitlene i stor grad beveger seg vekk fra romanteksten og tar inn en rekke begivenheter fra knausgårdresepsjonen. På den ene siden er denne progressive utvidelsen en naturlig konsekvens av at de senere analysekapitlene bygger videre på argumentasjonen fra tidligere kapitler, og at knausgårdresepsjonen er langt mer omfattende enn den vi finner hos Halberg og Skomsvold. På den andre siden har det også vært et mål å vise at performativitetsteorien kan brukes til å analysere både enkeltbegivenheter og større kulturelle prosesser og fenomen. En måte å beskrive forskjellen mellom de tre «casene» på er at Halbergs prosjekt ligner mest på en enkeltstående kunstperformance, mens Skomsvolds, og i særdeleshet Knausgårds prosjekt, aktualiserer performance som en større og mer gjennomgripende kulturell prosess. Nøkkelen til en vellykket analyse er å være oppmerksom på hva prosjektene inviterer til, og å være nøye på å avgrense når vi velger ut hva vi skal ta inn i analysen.

Et annen utfordring i arbeidet med denne avhandlingen har vært å avveie de teoretisk-metodiske avklaringene mot de enkelte verksanalysene. Ettersom avhandlingen tar i bruk et begrepsapparat som er mindre brukt i et litterært perspektiv, er kapittel 2 en sentral del av min argumentasjon for at performativitetsteorien kan brukes til å analysere og forstå den selvbiografiske skjønnlitteraturen. Når jeg overfører begrep fra andre fagdisipliner og anvender dem på nye måter, har det vært vesentlig å vise de analytiske mulighetene og tilpasningene. Kapittel 1 er på sin side et viktig grunnlag for å beskrive hva som kjennetegner selvframstillingen som skandinavisk samtidsfenomen, og å vise hvilke kjennetegn og tendenser de analytiske nedslagene i avhandlingen knytter seg til eller representerer.

Avhandlingen har særlig bidratt til nye innsikter i tre sentrale norske selvframstillingsprosjekt. Konklusjonene i hver enkeltanalyse bidrar også til kunnskap om litterær selvframstilling som samtidstrend. Å ta utgangspunkt i bestemte begivenheter og enkelttekster har vært avgjørende for å få frem de prosessuelle aspektene ved prosjektene og for å vise hvordan performativitetsteorien kan utnyttes. Der kapittel 1, som nevnt, utdyper hvilke tendenser Halberg, Skomsvold og Knausgård knytter seg til, har jeg valgt å ha færre referanser til andre selvframstillingsprosjekt i de respektive analysekapitlene. Jeg mener dette har gitt mer grundige og stringente analyser enn hva jeg hadde fått dersom jeg skulle prioritert å sammenligne mer med, eller skrive om, flere prosjekt.

Litterær selvframstilling underminerer distinksjonen mellom subjekt og objekt, som gjerne blir sett på som et fundamentalt kjennetegn for litteratur- og kunstanalyse, når selvframstillingen inkorporerer og spiller på den selvbiografiske referansen. Et av avhandlingens hovedargument har derfor vært at selvframstillingen bør utforskes i skjæringspunktet mellom tekst og ekstratekstuell virkelighet. For meg har det vært et viktig poeng å undersøke hvordan dette samspillet fungerer. Avhandlingen gir dermed bud på en mer relasjonell forståelse av selvframstillingen som prosess og handling. Dette er i tråd med Bourriaud som allerede i 1998 hevdet at kunstverk ikke skal forstås som objekter, men som intersubjektive hendelser (1998: 19ff). En av de viktigste konsekvensene av en slik relasjonell forståelse av selvframstillingen er at det opprettes nye forbindelselinjer mellom tekst, forfatter, leser og medial offentlighet.

Til tross for at litterær selvframstilling gjør det vanskelig å opprettholde et analytisk skille mellom subjekt og objekt, har jeg også påpekt at vi ikke har et endelig brudd med objektet. De selvbiografiske aspektene i performancekunsten, og dens bruk av tekst, innebærer at den forholder seg til historiefortelling og narrativitet. Likevel har litterær selvframstilling en langt mer fremtredende bruk av tekst og et tydeligere plott og narrativ. Med andre ord: Selv om litterær selvframstilling kjennetegnes av det tverrestetiske og uforutsigbare, har vi fremdeles å

gjøre med romaner. En viktig konsekvens er at selvframstillingen også anskueliggjør skjønnlitteraturens egenart. Avhandlingens analyser har blant annet undersøkt tekstens evne til å dokumentere. Denne dokumentasjonen kan ses som tekstens privilegerte mulighet til å fryse nærvær. Dette er også årsaken til at jeg fremhever at litterær selvframstilling skaper nærvær og intensitet i det litterære rommet, samtidig som det spiller på og tilbyr et nærvær i form av verkets fysiske og romlige «samtidighet-i-verden». Som avhandlingen viser, er resultatet at litterær selvframstilling kjennetegnes ved å veksle mellom å tilby, eller forene, romanens evne til å fastholde nærvær med performancens umiddelbare, kroppslige og flyktige nærvær.

Den litterære selvframstillingens performativitet og liminalitet

Alle de fire analysekapitlene utforsker selvframstillingen som en performativ prosess og begivenhet der forfatter, tekst, leser og den tekst-eksterne virkeligheten virker inn på, og er i spill med, hverandre. Likevel foretar jeg en forskyvning i hvert kapittel med hensyn til hvilke aspekt som vektlegges. Dette kan ses som en forskyvning fra performativitet (som introvert begrep) til performance (som ekstrovert begrep). Hos Halberg står tekstens skapende rammer og selvrefleksivitet sentralt, hos Skomsvold vektlegger jeg forfatterinstansens ulike posisjoner, og i Knausgård-kapitlene retter jeg søkelyset mot rollene til ulike lesersubjekt. Selv om det ikke har vært et primært mål å synliggjøre en diakron utvikling, peker like fullt de tre prosjektene på en viss endring av selvframstillingen i løpet av 2000-tallet. Det er denne endringen jeg innledningsvis viser til som en forskyvning fra en uforpliktende lek med det selvbiografiske til en høyere grad av referensialitet og alvor i selvframstillingslitteraturen.¹⁹⁸ Halberg kan leses som et eksempel på en uhøytidelig lek med det selvbiografiske, mens Skomsvold og Knausgård representerer en mer dyptgripende utforskning av «selvet».

En viktig innsikt som avhandlingen gir, er at tekstene har en dobbelfunksjon som både objekt og handling. I alle de fire analysekapitlene er pendlingen mellom disse to posisjonene et uttrykk for tekstens performativitet og liminalitet. Som objekt kjennetegnes teksten av inkorporeringen av det selvbiografiske, fremvisningen av sin egen medialitet og en utstrakt forhandling om romanens sjangergrenser. Som handling inngår teksten i større begivenheter i den mediale offentligheten og skaper nye forbindelseslinjer mellom teksten og virkeligheten.

Den kontinuerlige forhandlingen av romanens grenser er en hovedkarakteristikk ved litterær selvframstilling, som jeg skaper metoder for å utforske. Der disse grenseoverskridelsene anskueliggjør tekstenes liminalitet, er de samtidig, ved å synliggjøre *hvordan* tekstene forhandler

¹⁹⁸ Jf. Kjerkegaard og Munk. Se kapittel 1 og Kjerkegaard og Munk (2013: 326).

disse grensene, et eksempel på tekstens performativitet. I Halberg-kapitlet konkluderer jeg med at denne performativiteten kan gjenfinnes på to nivå. Det første nivået knytter jeg til det Behschnitt beskriver som tekstens strukturelle og funksjonelle performativitet (2007: 41ff). Her har analysene vist at tekstens strukturer og strategier hviler på den situasjonen som den skaper, ved å henvise til og utnytte selvbiografiske referanser. Teksten skaper aktivt utenomtekstlige situasjoner: Den oppretter og avslører forbindelselinjer mellom tekst og virkelighet gjennom sin medialitet og forankring i spesifikke situasjoner.

Det andre nivået knytter Behschnitt til hvordan tekster kan være et utgangspunkt for en oppføring, som dokumentasjon av og materiale for en performance (2007: 41). Jeg argumenterer for at tekst, her eksemplifisert ved litterær selvframstilling, ikke ensidig handler om at teksten er et utgangspunkt for en performance. Analysene av Halberg, Skomsvold og Knausgård viser at det i like stor grad dreier seg om at tekstene blir en del av en større performance, eller at andre begivenheter i offentligheten legger premissene for selvframstillingen i samspill med teksten. Med Halberg er det eksempelvis vanskelig å avgjøre om det er teksten eller pressekonferansen i departementet som er utgangspunktet for performansen, ettersom begge deler er avhengig av hverandre for å gi mening. Knausgårds prosjekt viser en annen dynamikk: *Min Kamp* blir en katalysator for en rekke handlinger i offentligheten når resepsjonen blir så omfattende at den kan karakteriseres som en parallell føljetong, som både går ut fra og virker tilbake på romanteksten.

Der teksten har flere funksjoner i selvframstillingsprosjektene, kjennetegnes også forfatteren av at hun eller han inntar eller får ulike roller. Det mest iøyenfallende er at selvframstillingsforfatteren er forfatter av bøkene og hovedperson og karakter i tekstene. Forfatteren er liminal ved å innta og pendle mellom ulike posisjoner og viser slik hvordan «selvet» kontinuerlig skapes og omformes. Som jeg påpeker i Skomsvold-kapitlet, vil bruken av eget og andres navn opprette en forbindelse som går motsatt vei av en historisk-biografisk metode: I litterær selvframstilling er det forfatteren, og ikke leseren eller litteraturforskeren, som insisterer på at tekstene tar utgangspunkt i og forholder seg til en reell virkelighet.

Konsekvensen av at forbindelsen til virkeligheten blir så synlig, er at vi får en annen type nærhet til romanfigurene i litterær selvframstilling enn i mer fiksjonstro romaner. Avhandlingens tre analytiske nedslag, og litterær selvframstilling generelt, tar utgangspunkt i og må forstås i relasjon til en faktisk fysisk kropp. Dette eksemplifiseres på forskjellige måter. Hos Skomsvold problematiseres den uklare grensen mellom den empiriske forfatterens «jeg» og «jeg-et» i romanteksten. Dels viser intervjuer i forbindelse med utgivelsen den glidende overgangen mellom disse «jeg-ene», dels viser de mange intertekstuelle referansene til

Skomsvolds debutbok at det er en korrespondanse mellom det jeg, med Gade, har kalt forfatterkroppen, emnekroppen og verkets korpus (2005: 44). Litterær selvframstilling har et gjennomgående nærvær av forfatterkroppen, der leseren kan oppsøke og møte romanfiguren i virkeligheten. Dette gir selvframstillingen et sterkt samtidspreg ettersom en stor del av nærværet som produseres og er i spill, er knyttet til at leserne og forfatteren lever og virker i et her-og-nå-fellesskap. Det faktum at forfatteren er et subjekt i en ekstratekstuell virkelighet, gir forfatteren mindre autoritet over romanfiguren. Samtidig er selvframstillingens romanfigurer foranderlige på en annen måte enn andre romanfigurer. Karakterene i selvframstillingen kan, som levende subjekt, handle, påvirkes og endres i møte med en sosial og reell virkelighet.

En viktig konklusjon er at det er en forskjell i liminalitet mellom mer tradisjonell fiksjon og litterær selvframstilling. Den selvbiografiske referansen gjør at forfatterkroppen og «forfatterjeg-et» klinger med under lesningen, men at det også er en fremvisning av og utveksling mellom ulike forfatterposisjoner. I *Min kamp* er dette manifestert gjennom at forfatterens veksling mellom å være kilde, produsent og utøver i performanceprosessen er synliggjort. Oscilleringen mellom de ulike posisjonene er en del av selvframstillingens utforskning av hva som skjer med «jeg-et» når det bekjennes og iscenesettes i det offentlige. Dette viser at forfatteren i sin selvframstilling gjør seg selv til eller skaper et subjekt og en kropp, samtidig som han eller hun er subjekt og kropp. Selvframstillingen forholder seg på denne måten til ulike typer materialitet når vi har å gjøre med fysiske kropper, ord på papir og andre medieringer av «selvet» i offentligheten.

Et gjennomgående argument har vært at litterær selvframstilling endrer maktforholdet mellom forfatteren og leseren. Som tidligere nevnt, har jeg brukt Fischer-Lichtes begrep om performancens feedback-loop til å vise hvordan leseren transformeres fra tilskuer til deltaker. Flere ganger har jeg eksempelvis påpekt at den selvbiografiske referansen «tvinger» leseren til å forholde seg til at dette er tekster som henviser til reelle subjekt, og som gjør noe med en ekstratekstuell virkelighet. Leserens liminalitet uttrykkes gjennom dens dobbelfunksjon som tilskuer og deltaker, mens det performative aspektet kommer til syne når transformasjonen fullbyrdes: Leseren kan reagere på forfatterens performative utsagn og handlinger - og gis mulighet til å respondere på disse i offentligheten.

Som jeg skriver i Halberg-kapitlet, er selvframstillingens teatralitet den måten disse prosjektene gjør seg synlige som konstruksjoner på. Teatraliteten kommer til uttrykk som forankring i gitte situasjoner og begivenheter, bruk av metafiktive element og hvordan prosjektene henvender seg til leseren. Her utforsket jeg spesielt hvordan leseren blir gjort oppmerksom på etableringen av ulike nivå i teksten. Dette drar leseren inn i et performativt

spill som skaper en usikkerhet rundt hva grensene for verket er. Der metafiksjon er et veletablert virkemiddel i skjønnlitteraturen som sådan, ser vi at de metafiktive aspektene i litterær selvframstilling skiller seg ut ved at de ikke bare viser til teksten som konstruert av en forfatter, men at de gjør leseren oppmerksom på selvframstillingens forankring i det selvbiografiske. Dette er et eksempel på det jeg har kalt selvframstillingens estetiske imperativer. Når det oppfordres til å lese inn det empiriske universet i fiksjonen, og omvendt, blir det vanskelig for leseren å holde den empiriske forfatteren adskilt fra teksten. Et viktig funn her er at selvframstillingen kontinuerlig inviterer leseren til å ta stilling til verkets grenser og at det dermed aldri gis en trygg betrakterposisjon.

Analysen av Halberg og Skomsvold utforsker ulike måter den litterære selvframstillingen henvender seg til leseren på, tekst-internt og tekst-eksternt. Knausgård-kapitlene går dypere inn i *hvilke* roller leseren kan ha i performanceprosessen. Her undersøker jeg ulike måter leseren blir deltaker på, som implisitt leser, som romanfigur og som empirisk leser. *Min kamps* utgivelsesprosess viser at enkeltreaksjoner fra lesere og generell resepsjon blir en uforutsigbar og integrert del av prosjektet. På den ene siden vil enkeltpersoner som tar til motmæle eller kritiserer sannhetsgehalten i romanene, paradoksalt nok forsterke *Min kamps* virkelighetsforankring. På den andre siden kan *Min kamp* beskrives som en katalysator for forsøk på nye sjangerkategoriseringer og en debatt om litteraturkritikkens rolle. Flere av disse reaksjonene er i tillegg skrevet inn som en eksplisitt del av teksten i det sjette bindet i romanserien. En innsikt som avhandlingen gir i kjølvannet av dette, er, for det første, at det er den litterære offentligheten, formet gjennom mediene, som blir stedet for interaksjon mellom ulike utøvere i performanceprosessen. For det andre synliggjør leserreaksjonene at de estetiske imperativene i et selvbiografisk prosjekt ikke kan skilles fra de etiske sidene. Den selvbiografiske referansen aktualiserer estetiske og etiske imperativer som må ses i sammenheng, og som har konsekvenser for både tekst, forfatter og leser.

Samtidens selvframstillinger er en del av en lang tradisjon, og de utforsker mange av de samme problemstillingene som selvframstillinger i kunst og litteratur alltid har gjort. Når det gjelder motiv og tematikk, utforskes eksempelvis tradisjonelle områder som selvscenesettelse, identitet, oppvekst, erindring, relasjoner, livskriser og det å skrive. Dagens selvframstillinger omhandler og problematiserer imidlertid subjekt som er situert i en medialisert samtidskultur. Det skaper nye forutsetninger og betyr at iscenesettelsen av «selvet» får noen spesifikke karakteristikk og funksjoner. Den viktigste forutsetningen som jeg drøfter, er at iscenesettelsen og spillet med leseren går langt utover rammene for den materielle boken. Som analysekapitlene har vist, kan disse begivenhetene ta form som boklanseringer, forfatterintervju,

litteraturkritikk, leserreaksjoner, kunstneriske tilsvær eller mer generell resepsjon og medieomtale. Romantekstene iscenesetter «selvet» ved å knytte seg til og peke direkte mot den tekst-eksterne virkeligheten, samtidig som bestemte begivenheter i offentligheten, der forfatter og leser deltar, virker tilbake på romantekstene. Som samtidsfenomen utforsker selvframstillingen erfaringene og konsekvensene av å leve og skrive i en medialisert kultur.

Samtidens mediale grenseerfaringer

Vår samtid og nære fortid er preget av store endringer i hvordan vi trekker grensene mellom privat/offentlig, fiksjon/fakta og mediene/brukerne (Christensen og Jerslev, 2009: 7). Både eldre og nyere medier spiller en avgjørende rolle i å redefinere disse grensene og i å synliggjøre hvordan denne prosessen foregår. Dragkampen om hvor grensene skal gå, er fremtredende i samtidens offentlighet og finner eksempelvis sted i politikk og samfunnsliv, i de kommersielle markedskreftene og i kunst og kultur. Resultatet er blant annet at det selvbiografiske utnyttes, og at det også har fått en privilegert status i det som kan karakteriseres som en gjennomgående iscenesatt samtidskultur. Som jeg konstaterer i de innledende kapitlene: Vår medieteknologiske samtid endrer den selvbiografiske praksis.

I denne avhandlingen har jeg vært opptatt av å spørre etter hvilke forutsetninger og rammer medialiseringen gir for selvframstillingsprosjektene. Som avhandlingen viser, arbeider både litteraturen og øvrige medier med å tematisere og tøyne grensene mellom det private og offentlige «jag». Dels handler det om at vi har å gjøre med tekster og begivenheter som tematiserer hva det vil si å være menneske i dag, dels handler det om at prosjektene spiller på mediale grenseoverskridelser, gjør mediene til en spillarena for selvframstillingen eller kommenterer samtidens begjær etter det selvbiografiske.

De senere årenes oppmerksomhet rundt selvframstilling og medieringer kan gjøre oss som lesere og mediebrukere mer oppmerksomme på det mediale spillet. Likevel kan det se ut til at vi fremdeles forventer identitetsspill i kunst og litteratur, mens det i forfatterens opptredener i andre medier ligger en forventning om «å være seg selv». Mye av den performative kraften i litterær selvframstilling kan slik sett forklares ut fra en uoverenstemmelse i leserens antakelse om hva som tilhører et fiksjonsunivers, og hva som tilhører virkelighetens domene i møte med det selvbiografiske som tverrmedialt fenomen. Det er dette jeg i kapittel 5 beskriver som at det i dag kan være vanskeligere å bestemme om hvorvidt en performance er «make-believe» eller «make-belief». Der førstnevnte i utgangspunktet opprettholder klare grenser mellom performansen og det virkelige liv, vil sistnevnte gjøre disse grensene uklare.

Denne distinksjonen utfordres i vår samtid når mediene i så stor grad iscenesetter virkelighet som fiksjon eller presenterer det fiktive som noe reelt.

Som tidligere nevnt viser avhandlingen at det identitetsspillet som selvframstillingen skaper, videreføres og benyttes i andre medier. En følge av dette er at selvframstillingsprosjektene peker på at den skjønnlitterære boken er et forholdsvis langsomt medium sammenlignet med nyhetsmediene som har store krav til hurtighet. Bøker som kan knyttes til en eller annen form for nyhet eller begivenhet, har en større sjanse for å bli tatt opp av og referert til i pressen fordi de oppfyller journalistikkens tidskriterium om å fange opp noe som utspiller seg mellom to deadliner (Andersen, 1995: 21f). Avhandlingens analyser viser at disse journalistiske kriteriene eller denne logikken eksemplifiseres på ulike måter hos Halberg, Skomsvold og Knausgård.

Halbergs prosjekt stiller spørsmål ved om det er forfatteren og litteraturen som står i sentrum når en bok skal lanseres, eller om det er andre diskurser og markedskrefter som har makten og blir gitt oppmerksomhet. Lanseringsbegivenheten i forbindelse med utgivelsen av *All verdens ulykker* betegner jeg derfor som en iscenesatt pseudobegivenhet som kan leses som et forsøk fra forfatterens side på å gjøre seg selv synlig, og slik sett ta tilbake makten over litteraturen ved å fremheve romanen som en arena for en selvbiografisk diskurs. I Skomsvold-kapitlet er ikke det kritiske blikket på samtidens medialisering like tydelig, men analysen viser like fullt at prosjektet anskueliggjør dynamikken mellom bokmediet og andre medier. Journalistene i intervjuene med Skomsvold vektlegger eksempelvis *Monstermenneske* som den sanne fortellingen om den empiriske forfatteren. Skomsvold selv veksler mellom å forsterke denne sammenstillingen og å vise til hovedpersonen i romanen som «hun» eller «Kjersti». Oppsummert kan Halbergs og Skomsvolds bidrag forstås som en måte å teste romanens grenser på i møte med samtidens selvbiografiske praksis og andre medier.

Der Halberg og Skomsvold tester grenser, kan Knausgårds prosjekt karakteriseres som et forsøk på å opponere mot romanens grenser og samtidens fiksjonalisering av virkeligheten. Knausgårdresepsjonen, seriepubliseringen og den sjette bokens tematisering av *Min kamps* mottakelse og kritikk er tre faktorer som viser samtidens medielogikk og selvframstillingens konsekvenser. Knausgårds prosjekt viser at de estetiske grensene ved selvframstillingen også kan problematisere etiske områder som personvern og ytringsfrihet. Disse elementene berører konsekvensene av å leve i en utstrakt medialisert samtid, der spørsmålene om hva som kan publiseres offentlig, og hvem som har rett til å skrive om andre i offentligheten, står sentralt. Resultatet er at litterær selvframstilling på den ene siden er en kamp om litteraturens grenser, og på den andre siden er en kamp om framstillingen av virkeligheten i en medialisert samtid.

I likhet med store deler av samtidskunsten, er litterær selvframstillinget svar på en iscenesatt, fiksjonalisert og medialisert samtid (Gran, 2004: 121). Et tankevekkende perspektiv i denne sammenheng, som avhandlingen drøfter, er at litterær selvframstilling både evner å spille på og kritisere den mediale logikken. Avhandlingen viser i så måte et interessant paradoks. Litteraturen er avhengig av markeds- og mediekrefter for å være synlig i offentligheten og dermed nå ut til lesere. Samtidig spiller litteraturen, som kunst og estetikk, ofte en viktig rolle som en motkraft mot regjerende samfunnsstrukturer. I vår sammenheng er disse representert ved de flyktige mediens hegemoni. Litteraturen kan her være et alternativt rom til klikkbaserte underholdningsnyheter, sosiale medier, markedsstyrte blogger, reality-tv og mindre seriøse nyhetsformidlere. Det kritiske potensialet i selvframstillingen blir virksomt når den ved å fremvise mekanismene bak, konsekvensene og virkningen av det selvbiografiske som samtidspraksis, peker på verden som iscenesatt.

Performancekunsten viser en mer åpenbar og direkte subversjon enn litterær selvframstilling ettersom førstnevnte helt siden 60- og 70-tallet har vært tydelig politisk orientert og knyttet til ulike protestbevegelser. Jeg vil likevel hevde at litterær selvframstilling på sin side synliggjør en annen form for subversjon, som særlig knytter seg til tre aspekter: For det første er samtidens selvframstilling, som jeg skriver i kapittel 1, en utforskning av individuell og subjektiv livserfaring. Resultatet er ikke en dyptgripende samfunnsendring, men de selvbiografiske prosjektene kan like fullt sies å få konsekvenser og føre til endringer hos enkeltsubjekt. De to andre aspektene handler om måten selvframstillingen iscenesetter romanens grenser på, og, i forlengelse av det, at den tematiserer og kritiserer hvordan mediene virker og samhandler i dag. Slik evner selvframstillingen å problematisere rammene for hvordan virkeligheten iscenesettes i vår samtid. Når skjønnlitteraturen blir kunstnerisk handling, realiseres den i mellomrommet mellom bokmediet og andre medier. Det er denne bevegelsen som utgjør selvframstillingens transformasjon og subversjon. Den kaster om på forfatterrollen og leserrollen og gjør selvframstillingen til en tverrestetisk grenserfaring.

En performativ litteraturvitenskap

Et uttalt mål for avhandlingen har vært å undersøke hvordan begrepsapparat fra andre disipliner, som medievitenskap, teatervitenskap, kunsthistorie og «performance studies», kan være produktive i en litteraturvitenskapelig sammenheng. Vi har sett hvordan dette begrepsapparatet kan utforske hvordan tekstens virkemiddel kan gjøre noe utover teksten, og vi har sett hvordan utenomtekstuelle elementer og begivenheter kan spille med og virke tilbake på teksten. Et slikt tverrfaglig utgangspunkt har vært produktivt. Samtidig synliggjør analysene at

skjønnlitteraturen og litteraturvitenskapen evner å aktualisere og utforske samtidskulturens medialitet og estetikk. Avhandlingen anskueliggjør slik hvordan ulike fagdisipliner og estetiske uttrykk kan bidra på hver sin måte, og hvordan de også kan dra vekslers på hverandre. I et kulturanalytisk øyemed har jeg på denne måten bidratt til økt innsikt i hva som karakteriserer, og hvordan vi kan analysere, vår samtid.

Det performative litteraturvitenskapelige blikket og metodene jeg har utviklet, begrenser seg imidlertid ikke til den skandinaviske selvframstillingen rundt årtusenskiftet. På samme måte som performativitetsteorien har utvidet sitt nedslagsfelt de senere årene, kan man tenke seg at innsikter i denne avhandlingen kan overføres fra for eksempel samtidslitteraturen til eldre litteratur, eller fra romansjangeren til andre sjangre. Det er dessuten lite som tyder på at det selvbiografiske som samtidspraksis er et tilbakelagt stadium. En performativ litteraturvitenskap vil kunne bidra til å øke vår forståelse av hvordan virkelighet fremstilles, hvem som definerer den og hvordan vi skal navigere i en grenseløs og tverrestetisk verden.

Som fenomen og begivenhet fremviser litterær selvframstilling kompleksiteten i samtidskulturens subjektivitetsproduksjon når den skaper affekter, produserer effekter og mobiliserer mening. Jeg har undersøkt selvframstillingen som en liminal handling. Ved å utforske den som en effekt av samspillet mellom tekst, forfatter, leser og det ekstratekstuelle har vi sett hvordan ulike estetiske og mediale former og uttrykk virker sammen, og hvordan ikke-litterære fenomen omarbeides til litteratur. Romantekstene og deres selvbiografiske «jeg» formes og oppnår sin relevans gjennom handlinger. Det er hva de *gjør*, som skaper deres spesifikke betydning.

Litteraturliste

- Abrams, M.H. og Harpham, Geoffrey Galt. 2015 [1957]. *A Glossary of Literary Terms*. Stamford: Cengage Learning.
- Aksdal, Bjørn og Nyhus, Sven (red.). 1993. *Fanitullen. Innføring i norsk og samisk folkemusikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Albert Bonniers förlag. 2015. «Carina Rydberg». Lastet ned (28.01.15) fra <http://www.albertbonniersforlag.se/Forfattare/R/carina-rydberg/>
- Allain, Paul og Harvie, Jen. 2006. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. London/New York: Routledge.
- Almqvist, Erik. 2010. «Sanning & konsekvens» i *Filter* (nr. 12). Lastet ned (04.08.14) fra <http://magasinetfilter.se/magasin/2010/12/sanning-konsekvens>
- Andersen, Claus Elholm. 2015. «På vakt skal man være». *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp*. (Ph.d.-avhandling, Helsingfors universitet). Lastet ned (15.09.15) fra <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/153833?locale-attribute=sv>
- Andersen, Lisa Bach. 2011. «Å gi faen og si det som det er» -En analyse af, hvordan elementer fra virkeligheden og fiktion udnyttes i romanserien *Min kamp* (2009-) af Karl Ove Knausgård. (Mastergradsavhandling, Aarhus universitet). L.B. Andersen, Aarhus.
- Andersen, Per Thomas. 1986. «Den allerede leste boka». I Geir Mork og Leif Mæhle (red.) *Norsk litterær årbok 1986* (s. 25–36). Oslo: Samlaget.
- Andersen, Per Thomas. 1995. «Danjanistikk og kritikk». I Sissel Lie og Liv Nysted (red.) *Samtale med et svin. En antologi om litteraturkritikk*. (s. 9–26). Oslo: J.W. Cappelens.
- Andersen, Per Thomas. 2012 [2001]. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, Unn Conradi. 2009. *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap og mediene*. Oslo: Gyldendal.
- Anderson, Linda. 2011 [2001]. *Autobiography*. London/New York: Routledge.
- Arnroth, Thomas. 2016. «Kulturmannen och hans dotter. Vad får man egentligen skriva?» på [Kit.se](http://kit.se). Lastet ned (03.12.16) fra <https://kit.se/2016/11/25/68300/kulturmannen-och-hans-dotter-vad-far-man-egentligen-skriva/>
- Auslander, Philip. 2003 [1999]. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Austin, J.L. 2009 [1955]. *How to Do Things with Words*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 2003. *Latter og dialog*. Oversatt av Audun Johannes Mørch. Oslo: Cappelen.
- Bal, Mieke. 2002. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bale, Kjersti. 2009. *Eстетikk. En innføring*. Oslo: Pax.
- Barthes, Roland. 2004 [1967]. «Forfatterens død» i *Forfatterens død og andre essays* (s. 174–183). Oversatt av Carsten Meiner. København: Gyldendal.
- Beck-Nielsen, Claus. 2003. *Claus Beck-Nielsen (1963–2001) En biografi*. København: Gyldendal.
- Beck-Nielsen, Claus/Das Beckwerk. 2005. *Selvmondsaksjonen - Beretningen om forsøget på at indføre Demokratiet i Irak i året 2004*. København: Gyldendal.
- Beck-Nielsen, Claus/Das Beckwerk. 2008. *Suverænen*. København: Gyldendal.
- Beck-Nielsen, Claus/Das Beckwerk. 2017. www.dasbeckwerk.com. Sist besøkt (21.09.17).
- Behn, Ari. 2006. *Entusiasme og raseri*. Oslo: Gyldendal.

- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul. 2011. «Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, Anti-Proust og Nærværeffekten» i *Spring* (nr. 31–32) s. 290–331.
- Behrendt, Poul. 2015. «Fra skyggerne af det vi ved. Ved selvfremsstillingens grænse» i *Kritik* (nr. 213) s. 69–94.
- Behschnitt, Wolfgang. 2007. «Text, teater, handling. Om performativitet som litteraturvetenskapligt forskningsperspektiv» i *Tidsskrift för litteraturvetenskap* Vol. 37 (nr. 4) s. 36–49.
- Bergens Tidende. 2007. «Støre fikk svar på tiltale» i *Bergens Tidende* (04.10.07). Lastet ned (04.02.13) fra <http://www.bt.no/nyheter/innenriks/Store-fikk-svar-pa-tiltale-1859918.html>
- Bial, Henry (red.). 2007 [2004]. *The Performance Studies Reader*. London/New York: Routledge.
- Bjørnstad, Ketil. 2015. *Verden som var min. Sekstitallet*. Oslo: Aschehoug.
- Bjørnstad, Ketil. 2016. *Verden som var min. Syttitallet*. Oslo: Aschehoug.
- Bjørnstad, Ketil. 2017. *Verden som var min. Åttitallet*. Oslo: Aschehoug.
- Blendstrup, Jens. 2004. *Gud taler ud*. København: Samleren.
- Bolter, Jay David og Grusin, Richard. 1999. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Borgersen, Morten. 2012. *Jeg har arvet en mørk skog*. Oslo: Piratforlaget.
- Boström Knausgård, Linda. 2011. *Grand Mal*. Stockholm: Modernista.
- Bourriaud, Nicolas. 2007 [1998]. *Relasjonell estetikk*. Oversatt av Boel Christensen. Oslo: Pax.
- Brantenberg, Gerd. 2010. «Livet er en kamp» i *Aftenposten* (12.01.10). Lastet ned (09.10.12) fra <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Livet-er-en-kamp-6262120.html>
- Brøgger, Suzanne. 1975. *Kærlighedens veje og vildveje*. København: Rhodos.
- Brøgger, Suzanne. 1978. *Crème Fraîche*. København: Rhodos.
- Brøgger, Suzanne. 1984. *Ja*. København: Rhodos.
- Brøgger, Suzanne. 1993. *Transparence*. København: Gyldendal.
- Brøgger, Suzanne. 2006. *Sølv*. København: Gyldendal.
- Bulie, Kåre. 2011. «Inn i historien» i *Dagens Næringsliv* (17.11.11) s. 78.
- Bunch, Mads (red.). 2013. *Millenium. Nye retninger i nordisk litteratur*. København: Spring.
- Bürger, Peter. 1998 [1974]. *Om Avantgarden*. Oversatt av Eivind Tjønneland. Oslo: Cappelen.
- Butler, Judith. 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory» i *Theatre Journal* Vol. 40 (nr. 4) s. 519–531.
- Butler, Judith. 1997. «Critically Queer». I Shane Phelan (red.) *Playing with Fire: Queer Politics, Queer Theory* (s. 11–30). New York/London: Routledge.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender* New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2006 [1990]. *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 2011 [1993]. *Bodies That Matter*. New York: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2004 [1996]. *Performance. A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Christensen, Christa Lykke og Jerslev, Anne (red.). 2009. *Hvor går grænsen? Brudflader i den moderne mediekultur*. København: Tiderne Skifter.
- Christensen, Lars Saabye. 2006. *Saabyes cirkus*. Oslo: J.W. Cappelen.
- Conquergood, Dwight. 1991. «Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics» i *Communication Monographs* Vol. 58 (nr. 2) s. 179–194.
- Cooper, J. C. 1994. *Politikens symbolleksikon*. København: Politikens.
- Culler, Jonathan. 1988. *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford: Blackwell.
- Culler, Jonathan. 2000. «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative» i *Poetics Today* Vol 21 (nr. 3) s. 503–519.

- Dahl, Willy. 1973. *I kiosken og på skjermen. Kritisk søkelys på «konsument-kulturen» - ukeblad, tegneserier, fjernsynsfilmer og «kiosklitteratur»*. Oslo: Gyldendal.
- Danielson, Kerstin. 2007. «Guillou: Han var hennes toyboy» i *Aftonbladet* (23.11.07). Lastet ned (06.08.14) fra <http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article11868941.ab>
- Davis, Tracy C. og Postlewait, Thomas (red.). 2003. *Theatricality*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawson, Paul. 2015. «Ten Theses against Fictionality» i *Narrative* Vol. 23 (nr. 1) s. 74–100.
- Deleuze, Gilles. 1997 [1993]. *Essays Critical and Clinical*. Oversatt av Daniel W. Smith og Michael A. Greco. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- De Man, Paul. 1979. «Autobiography as De-Facement» i *MLN*. Vol. 94 (nr. 5) s. 919–930.
- Den store danske. 2015. «Pablo Llambías». Lastet ned (09.07.15) fra http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Dansk_litteratur/Efter_1940/Pablo_Henrik_Llamb%C3%ADas
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Oversatt av Samuel Weber. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Diamond, Elin (red.). 1996. *Performance and Cultural Politics*. London/New York: Routledge.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Éditions Galilée.
- Drougge, Unni. 2007. *Boven i mitt drama kallas kärlek*. Stockholm: Bazar.
- Ekle, Leif. 2012. «Sterk nummer to-bok» fra *NRK* (29.10.12). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.nrk.no/kultur/monstermenneske-1.8376216>
- Elam, Ingrid. 2012. *Jag. En fiktion*. Stockholm: Bonniers.
- Elam, Ingrid. 2013. «Mellan jaget och världen. Subjektivism och dokumentarism i svensk samtidslitteratur» I Bunch, Mads (red.). *Millenium. Nye retninger i nordisk litteratur*. (s. 88–108). København: Spring.
- Elstad, Anne Karin. 2006. *Hjem*. Oslo: Aschehoug.
- Elwes, Catherine. 1985. «Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women». I Sarah Kent og Jacqueline Morreau (red.) *Women's Images of Men* (s. 164–193). London: Writers and Readers Publishing.
- Elwes, Catherine. 2004. «On Performance and Performativity: Women Artists and Their Critics» i *Third Text* Vol 18 (nr. 2) s. 193–197.
- Emberland, Torkil. 2010. «Jeg er ikke Miriam» i *Nordlys* (25.02.10). Lastet ned (09.10.12) fra <http://www.nordlys.no/kultur/jeg-er-ikke-miriam/s/1-79-4994351>
- Enebakk, Vidar. 2004. «Rykkinn i teori og praksis – Nikolaj Frobenius som historieforteller» i *Arr* (nr. 4) s. 94–103.
- Eriksen, Gerd Elin Sandve. 2009. «Ute av virkeligheten» i *Dagsavisen* (19.09.09) s. 60.
- Espedal, Tomas. 1990. *Jeg vil bo i mitt navn*. Bergen: Eide.
- Espedal, Tomas. 1999. *Biografi (glemsel)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2003. *Dagbok (epitaf)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2005. *Brev (et forsøk)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2006. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2009. *Imot kunsten (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2011. *Imot naturen (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2013. *Bergeners*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2014. *Mitt privatliv*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas. 2016. *Året*. Oslo: Gyldendal.
- Evander, Per Gunnar. 2005. *I min ungdom speglade jag mig ofta*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Farsehås, Ane. 2011. «Sjelens miljøarbeider» i *Morgenbladet* (22.11.11). Lastet ned (09.10.12) fra https://morgenbladet.no/boker/2011/sjelens_miljoarbeider
- Farsehås, Ane. 2012. *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.

- Farsehås, Ane. 2016. «Aftenpostens litterære metode» i *Morgenbladet* (29.09.16). Lastet ned (01.10.16) fra <https://morgenbladet.no/boker/2016/09/ane-farsehas-aftenpostens-litteraere-metode>
- Féral, Josette. 1982. «Performance and Theatricality: The Subject Demystified» i *Modern Drama* Vol. 25 (nr. 1) s. 170-181.
- Féral, Josette. 2002. «Foreword» i *Substance* Vol. 31 (nr. 2 og 3) s. 3-13.
- Fischer-Lichte, Erika. 2004. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008 [2004]. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Oversatt av Saskya Iris Jain. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014 [2009]. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Oversatt av Minou Arjomand. London/New York: Routledge.
- Fosli, Halvor. 1994. *Kristianiabohemen. Byen, miljøet, menneska*. Oslo: Samlaget.
- Foster, Hal. 1996. *Return of The Real. The Avant-Garde at The End of The Century*. Cambridge/London: MIT Press.
- Foucault, Michel. 1979 [1969]. «What Is an Author?». Oversatt av Josué V. Harari. I Josué V. Harari (red.) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism* (s. 141-160). Ithaca: Cornell University Press.
- Frantzen, Mikkel Krause. 2010. «Karl Ove Knausgårds fallos står i vejen for værket» i *Information* (31.12.10). Lastet ned (09.10.12) fra <https://www.information.dk/kultur/2010/12/karl-ove-knausgaards-fallos-staar-vejen-vaerket>
- Freeman, John. 2007. *New Performance/New Writing*. New York: Palgrave Macmillan.
- Frobenius, Nikolaj. 2004. *Teori og praksis*. Oslo: Gyldendal.
- Frobenius, Nikolaj. 2005. «Rasende drabanter. Et essay om Rykkim» i *Samtiden* (nr. 2) s. 6-15.
- Furuseth, Sissel. 2015. *Forfatteren som kritiker*. Oslo: Novus.
- Furuseth, Sissel. 2016. «'Det uferdige kraft' som litterær verdi hos Knut Hamsun og Karl Ove Knausgård» i *Nordlit* (nr. 38) s. 177-181. Lastet ned (15.10.16) fra <https://www.ub.uit.no/baser/septentrio/index.php/nordlit/article/view/3765/3655>
- Gade, Rune. 2005. *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*. København: Informations.
- Gade, Rune og Jerslev, Anne (red.). 2005. *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*. København: Museum Tusulanum.
- Gade, Solveig. 2009. «En gennemspilning af Haider». I Jacob Lund og Mads Thygesen (red.) *Kunstværk og udsigelse* (s. 91-107). Aarhus: Kolofon.
- Genette, Gérard. 1993 [1991]. *Fiction & Diction*. Oversatt av Catherine Porter. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Gennep, Arnold van. 1960 [1909]. *The Rites of Passage*. Oversatt av Monika B. Vizedom og Gabrielle L. Caffee. London: Routledge & Kegan Paul.
- Gimnes, Steinar. 1998. *Sjølviografiar. Skrift, fiksjon og liv*. Oslo: Samlaget.
- Gitelman, Lisa. 2006. *Always, Already, New: Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.
- Goffman, Erving. 1959 [1956]. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday Anchor Books.
- Goldberg, RoseLee. 2011 [1979]. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames & Hudson.
- Gran, Anne-Britt. 2004. *Vår teatrale tid. Om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Oslo: Dinamo.
- Grimsrud, Beate. 2010. *En dåre fri*. Oslo: Cappelen Damm.
- Grosz, Elizabeth. 1995. *Space, Time and Perversion. Essays on The Politics of Bodies*. New York: Routledge.

- Gulliksen, Geir. 1996. *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Oktober.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- Gundersen, Trygve Riiser. 2010. «Forfatteren som ung mann» i *Dagbladet* (24.10.12). Lastet ned (18.11.12) fra http://www.dagbladet.no/2010/02/24/kultur/litteratur/knausgard/min_kamp/10568010/
- Hagen, Christina. 2008. *Sexdroming*. København: Gyldendal.
- Hagen, Christina. 2010. *71 breve til M*. København: Gyldendal.
- Hagen, Christina. 2015. www.christinahagen.com. Sist besøkt (11.06.15).
- Halberg, Jonny. 1989. *Overgang til tertiær*. Oslo: Oktober.
- Halberg, Jonny. 2000. *Flommen*. Oslo: Kolon.
- Halberg, Jonny. 2007. *All verdens ulykker. Imberetning til Det kongelige norske utenriksdepartement om Jonny Halbergs reise til Romania 2005*. Oslo: Kolon.
- Halberg, Jonny og Sletaune, Pål. 1997. *Budbringeren. Filmmanuskript*. Oslo: Kolon.
- Hamsun, Knut. 1999a [1890]. «Fra det ubevidste Sjæleliv». I Ottar Grepstad (red.) *Norske tekster. Sakprosa* (s. 260–268). Oslo: J.W. Cappelén.
- Hamsun, Knut. 1999b [1890]. *Sult*. Oslo: Gyldendal.
- Hansen, Christine Kristoffersen og Rein, Marit. 2010. «Knausgårds ville lærerliv på Senja» i *Nordlys* (10.02.10). Lastet ned (09.10.12) fra <http://www.nordlys.no/kultur/knausgards-ville-larerliv-pa-senja/s/1-79-4854059>
- Hansen, Jan-Erik Ebbestad. 2011. *Da Norge mistet dyden: Mykle-saken, ytringsfriheten og kampen om moralen*. Oslo: Unipub.
- Hantelmann, Dorothea Von. 2010. «Handlingens tale: Om performativitet» i *Periskop* (nr. 14) s. 53–56.
- Hassan, Yahya. 2013. *Digte*. København: Gyldendal.
- Haugdahl, Anne Cathrine. 2014. «Det jeg frykter, skaper jeg» *Monstermenneske av Kjersti Annesdatter Skomsvold. Et kunstnerportrett*. (Mastergradsavhandling, NTNU). A.C. Haugdahl, Trondheim.
- Hauge, Hans. 2010. «Fiktionsfri fiktion. Nye tendenser i nordisk samtidslitteratur – især norsk» i *Synsvinkler* (nr. 42) s. 59–91.
- Hauge, Hans. 2012. *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers.
- Haugen, Karin. 2009. «Ringens sluttet» i *Klassekampen* (19.09.09) s. 14–15.
- Haugen, Trond. 2010. «Sirkulasjon av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*» i *Prosa* (nr. 5). Lastet ned (14.03.12) fra <http://2001-10.prosa.no/artikkel.asp?ID=687>
- Haugestad, Erik. 2007. «Jonny på tur» i *Aftenposten* (04.10.07). Lastet ned (04.02.13) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Jonny-p-tur-6487271.html>
- Haugstad, Børre. 2010. «Knausgård skildrer sin dragnings mot ung elev» i *Dagbladet* (09.02.10). Lastet ned (15.08.15) fra <http://www.vg.no/rampelys/bok/bevegelser/knausgaard-skildrer-sin-dragning-mot-ung-elev/a/581459/>
- Heberlein, Ann. 2008. *Jag vill inte dö, jag vill bara inte leva*. Stockholm: Weyler.
- Heivoll, Gaute. 2008. *Himmelarkivet*. Oslo: Tiden.
- Heivoll, Gaute. 2010. *Før jeg brenner ned*. Oslo: Tiden.
- Hjorth, Helga. 2017. *Fri vilje*. Oslo: Kagge.
- Hjorth, Vigdis. 2016. *Arv og miljø*. Oslo: Cappelen Damm.
- Hjorthol, Geir. 1995. *Populærlitteratur. Ideologi og fortelling*. Oslo: Samlaget.
- Hoem, Knut. 2007. «All verdens ulykker» fra *NRK* (17.10.07). Lastet ned (04.02.13) fra http://www.nrk.no/kultur/bok/bokanmeldelse_-all-verdens-ulykker-1.3769076
- Holmlund, Jan Thomas. 2009. «Har skrevet seksbindsroman om eget liv» i *Dagbladet* (27.08.09). Lastet ned (09.10.12) fra <http://www.dagbladet.no/2009/08/27/>

- [kultur/litteratur/karl_ove_knausgard/bokhosten_2009/7828935/](#)
- Høeg, Peter. 1993. *De måske egnede*. København: Munksgaard.
- Hørslev, Lone. 2005. *Fjerne galakser er kedelige*. København: Gyldendal.
- Haarder, Jon Helt. 2003. *Portrættets moment. forfatterportrættet hos Sainte-Beuve, P.L. Møller, Georg Brandes og Herman Bang*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Haarder, Jon Helt. 2004. «Performativ biografisme. Litteraturvidenskaben og det intime liv» i *Kritik* Vol. 37 (nr. 167) s. 28-35.
- Haarder, Jon Helt. 2005. «Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme» i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* Vol. 8 (nr. 1) s. 2-16.
- Haarder, Jon Helt. 2007. «Ingen fiktion. Bara reduktion: Performativ biografism som konstnärlig strömning kring millenieskiftet» i *Tidsskrift för litteraturvetenskap* Vol. 37 (nr. 4) s. 77-92.
- Haarder, Jon Helt. 2010. «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme» i *Passage* (nr. 63) s. 25-45.
- Haarder, Jon Helt. 2012. «Vidnesbyrd om velfærdsfunktionalismen: Drabantbyen hos Dag Solstad og Nikolaj Frobenius» i *Kritik* (nr. 204) s. 37-48.
- Haarder, Jon Helt. 2013. «At gøre bamsefar en bjørnetjeneste» i *Kritik* (nr. 208) s. 36-37.
- Haarder, Jon Helt. 2014. *Performativ biografisme. En hovedströmning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- Haavardsholm, Espen. 2004. *Gutten på passbildet*. Oslo: Oktober.
- Iser, Wolfgang. 1981. «Tekstens appelstruktur». I Michel Olsen og Gunver Kelstrup (red.) *Værk og læser: en antologi om receptionsforskning* (s. 102-133). København: Borgen.
- Iversen, Stefan. 2010. «Ekshibitionistiske selvudslettelser. Autoreception og genskriving hos Jørgen Leth og clausbeck-nielsen.net» i *Passage* (nr. 63) s. 47-65.
- Jackson, Shannon. 2007 [2001]. «Professing Performances: Disciplinary genealogies». I Henry Bial (red.) *The Performance Studies Reader* (s. 32-42). London/New York: Routledge.
- Jacobsen, Louise Brix; Kjerkegaard, Stefan; Kraglund, Rikke Andersen; Nielsen, Henrik Skov; Reestorff, Camilla Møhring og Stage, Carsten. 2013. *Fiktionalitet*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Jakobson, Roman. 1978 [1960]. «Lingvistikk og poetikk». Oversatt av Anders Heldal. I Anders Heldal og Arild Linneberg (red.) *Strukturalisme i litteraturvitenskapen. En presentasjon av sentrale navn innenfor Prager-skolen*. (s. 119-155). Oslo: Gyldendal.
- Jalving, Camilla. 2011. *Værk som handling. Performativitet, kunst og metode*. København: Museum Tusulanums.
- Jensen, René Jean. 2012. «Monstrøst egocentrisk» i *Information* (21.02.14). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.information.dk/488764>
- Johansson, Anders. 2015. *Självskrivna män. Subjektiveringens dialektik*. Göteborg: Glänta produktion.
- Jones, Amelia. 1997. «'Presence' in Absentia. Experiencing Performance as Documentation» i *Art Journal* Vol. 56 (nr. 4) s. 11-18.
- Jones, Amelia. 1998. *Body Art. Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Jorfald, Tuva. 2010. «'App' er årets nyord» fra *NRK* (15.12.10). Lastet ned (15.11.12) fra https://www.nrk.no/kultur/_app_-er-arets-nyord-1.7426963
- Jul-Larsen, Kristoffer. 2010. «Kritikkens oppgave» i *Dagbladet* (12.01.2010) s. 50.
- Jæger, Hans. 1997a [1885]. *Fra Kristianiabohêmen. Første del*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Jæger, Hans. 1997b [1885]. *Fra Kristianiabohêmen. Anden del*. Oslo: De norske bokklubbene.
- Jørgensen, Hans Otto. 2008. *Hestenes øjne*. København: Gyldendal.
- Jørgensen, Hans Otto. 2009. *The Factory*. København: Gyldendal.
- Jørgensen, Hans Otto. 2010. *Sæt Asta fri*. København: Gyldendal.
- Jørgensen, Hans Otto. 2012. *Strange Days Indeed*. København: Gyldendal.

- Kaprow, Allan. 1965. *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Kaprow, Allan. 2003 [1993]. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Jeff Kelley (red.). Berkeley: University of California Press.
- Khemiri, Jonas Hassen. 2003. *Ett öga rött*. Stockholm: Norstedts.
- Khemiri, Jonas Hassen. 2006. *Montecore - en unik tiger*. Stockholm: Norstedts.
- Kirby, Michael. 1995 [1965]. «Happenings: An Introduction». I Mariellen R. Sanford (red.) *Happenings and Other Acts* (s. 1-28). London: Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. 2007 [2004]. «Performance Studies». I Henry Bial (red.) *The Performance Studies Reader* (s. 43-55). London/New York: Routledge.
- Kjerkegaard, Stefan. 2014. «Knausgårds ansigt. Essay om etik og poesi i *Min kamp*». I Hans Kristian Rustad og Henning Howlid Wærp (red.) *Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur* (s. 471-491). Oslo: Akademika.
- Kjerkegaard, Stefan og Munk, Anne Myrup. 2013. «Litterær selvfremsstilling og autofiktion i en skandinavisk optik». I Mads Bunch (red.) *Millenium. Nye retninger i nordisk litteratur*. (s. 325-348). København: Spring.
- Kjerkegaard, Stefan; Nielsen, Henrik Skov og Ørjasæter, Kristin (red.). 2006. *Selvskreven - om litterær selvfremsstilling*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Kjærstad, Jan. 2010. «Den som ligger med nesen i grusen, er blind» i *Aftenposten* (07.01.10). Lastet ned (09.10.12) fra http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Den-som-ligger-med-nesen-i-grusen_-er-blind-6261986.html
- Kjølnher, Torunn. 2007. «Teatralitet og performativitet. To sider af samme sag - næsten?» i *Peripeti - tidsskrift for dramaturgiske studier* (nr. 7) s. 7-36.
- Klassekampen. 2009. «Klassekampen, Schiøtz og Knausgård» i *Klassekampen* (03.10.09) s. 37.
- Klassekampen. 2010. «Knaus» i *Klassekampen* (05.02.10) s. 24.
- Klougart, Josefine. 2010. *Stigninger og fald*. København: Rosinante.
- Knausgård, Karl Ove. 1998. *Ute av verden*. Oslo: Tiden.
- Knausgård, Karl Ove. 2004. *En tid for alt*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2009a. *Min Kamp. Første bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2009b. *Min Kamp. Andre bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2009c. *Min Kamp. Tredje bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2010a. *Min Kamp. Fjerde bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2010b. *Min Kamp. Femte bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2011. *Min Kamp. Sjette bok*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2013. *Sjelens Amerika. Tekster 1996-2013*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2015a. *Om høsten*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2015b. *Om vinteren*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2015c. «Karl Ove Knausgårds rasande attack på Sverige» i *Dagens Nyheter* (19.05.15). Lastet ned (26.05.15) fra <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturbedatt/karl-ove-knausgards-rasande-attack-pa-sverige/>
- Knausgård, Karl Ove. 2016a. *Om våren*. Oslo: Oktober.
- Knausgård, Karl Ove. 2016b. *Om sommeren*. Oslo: Oktober.
- Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie (red.). 2002. *Virkelighedshunger - nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter.
- Kristeva, Julia. 1982 [1980]. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Oversatt av Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kyndrup, Morten. 2003. «Kunstværk og Udsigelse». *A.C.T.S (Arbejdsrapporter fra Æstetik og Kultur - Tværfaglige Studier Aarhus Universitet)* (nr. 18) Aarhus: Aarhus Universitet.
- Kyndrup, Morten. 2006. «Performativitet, æstetik, udsigelse: Lille note om det performatives

- æstetik» i *Peripeti* (nr. 6) s. 37–46.
- Kølle, Julie Bjørchmar. 2008. *Kortslutninger. Metafiktion og avantgardestrategier hos Claus Beck-Nielsen og Pablo Henrik Llambías*. København: Museum Tusulanums.
- Langellier, Kristin M. og Peterson, Eric E. 2004. *Storytelling in Daily Life*. Philadelphia: Temple University Press.
- Langås, Unni (red.). 2005. *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Langås, Unni. 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Larsson, Stig. 1997. *Natta de mina*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Lauritzen, Ellen Sofie. 2012. «Årets beste roman?» i *Dagbladet* (29.10.12). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.dagbladet.no/2012/10/29/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/24060474/>
- Leine, Kim. 2007. *Kalak: erindringsroman*. København: Gyldendal.
- Lejeune, Philippe. 1995 [1975]. *On Autobiography*. Oversatt av Katherine Leary. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Lenemark, Christian. 2003. «Fenomenet Carina Rydberg på fältet och som text – om *Den högsta kasten*» i *Samlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* Vol. 123 (nr. 2002) s. 200–231.
- Lenemark, Christian. 2009. *Sanna lögner*. Hedemora/Möklinta: Gidlunds.
- Lenemark, Christian (red.). 2014. *Litteraturens nätverk. Berättande på Internet*. Lund: Studentlitteratur.
- Lie, Sissel. 2007. «Hélène Cixous' utforskning av virkeligheten: Selvreferensielle tekster, selvfiksjoner eller 'life writing'?» i *Edda* Vol. 107 (nr. 7) s. 403–412.
- Linderborg, Åsa. 2007. *Mig äger ingen*. Stockholm: Bokförlaget Atlas.
- Lindkvist, Ellisiv. 2007. *Alt jeg skriver er sant: kortprosa*. Oslo: Cappelen Damm.
- Llambías, Pablo Henrik. 2009. *Kærlighedens veje og vildveje*. København: Gyldendal.
- Llambías, Pablo Henrik. 2011. *Monte Lema*. København: Gyldendal.
- Llambías, Pablo Henrik. 2012. *Hundstein*. København: Gyldendal.
- Llambías, Pablo Henrik. 2013. *Sex Rouge*. København: Gyldendal.
- Loe, Erlend. 1999. *L*. Oslo: J.W. Cappelen.
- Lothe, Jakob; Refsum, Christian og Solberg, Unni. 2007 [1997]. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Lowden, Martina. 2007. *Allt*. Modernista: Stockholm.
- Loxeley, James, 2007. *Performativity*. London/New York: Routledge.
- Lübcke, Poul (red.). 2010. *Politikens filosofileksikon*. København: Politikens.
- Lukács, Georg. 1974 [1920]. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Neuwied/Berlin: Hermann Luchterhand.
- Lundberg, Kristian. 2009. *Yarden*. Stockholm: Brutus Östlings.
- Lunde, Anders Firing. 2014. «Knausgårds forsvar for Handke» i *Morgenbladet* (19.09.14). Lastet ned (15.11.14) fra https://morgenbladet.no/boker/2014/knausgards_forsvar_for_handke#.VDkx9SsXAW
- Lundgren, Maja. 2007. *Myggor och tigrar*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Lyngstad, Anne Berit. 2008. *Sug etter virkelighet. Identitet og selvframstilling i Nikolaj Frobenius' Teori og praksis og Dag Solstads 16.07.41*. (Mastergradsavhandling, NTNU). A.B. Lyngstad, Trondheim.
- Malmsten, Bodil. 2005. *För att lämna röstmeddelande: Tryck stjärna*. Stockholm: Finistère/Modernista.
- Malmsten, Bodil. 2013. *Och ett skepp med sju segel och femti kanoner ska försvinna med mig*. Stockholm: Finistère/Modernista.
- McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London/New York:

- Routledge.
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oversatt av Ingebrigt Hetland. Oslo: Spartacus.
- Melberg, Arne. 2010. «Vi mangler ord» i *Aftenposten* (15.01.10). Lastet ned (09.01.12) fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Vi-mangler-ord-6262447.html>
- Merleau-Ponty, Maurice. 1994 [1945]. *Kroppens fenomenologi*. Oversatt av Bjørn Nake. Oslo: Pax.
- Meyrowitz, Joshua. 1985. *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Michael, Ib. 2006. *Blå bror*. København: Gyldendal.
- Miller, Nancy K. 1991. *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York/London: Routledge.
- Mitchell, W.J.T. 1986. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. 2010. «Image». I W.J.T. Mitchell og Mark B.N. Hansen (red.) *Critical Terms for Media Studies* (s. 35–48). Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mjør, Kjersti og Hansen, Cathrine Krane. 2010. «Føler seg utnyttet av Knausgård» i *Bergens Tidende* (02.10.10). Lastet ned (09.01.12) fra <http://www.bt.no/kultur/Foler-seg-utnyttet-av-Knausgard-1785148.html>
- Moa, Ørjan Davidsen. 2013. *Når reallag og litteratur møtes. Om interdiskurs og termopoetikk i Monstermenneske av Kjersti Annesdatter Skomsvold*. (Mastergradsavhandling, NTNU). Ø.D. Moa, Trondheim.
- Moi, Toril. 2011. «Skam og åpenhet» i *Morgenbladet* (16.12.11). Lastet ned (12.12.12) fra http://morgenbladet.no/boker/2012/skam_og_apenhet
- Mollerin, Kaja Schjerven. 2016. «I moralens navn» i *Klassekampen* (01.10.16). Lastet ned (01.10.16) fra <http://www.klassekampen.no/article/20161001/ARTICLE/161009998>
- Montaigne, Michel de. 2009 [1580]. *Essays. Første bok*. Oversatt av Beate Vibe. Oslo: De norske bokklubbene.
- Moodysson, Lukas. 2009. *Döden & Co*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Morgenbladet. 2010. «Forsvar for en død mann» i *Morgenbladet* (29.01.10). Lastet ned (06.10.12) fra https://morgenbladet.no/samfunn/2010/forsvar_for_en_dod_mann
- Morgenbladet. 2012. «Disiplinert stormannsgalskap» i *Morgenbladet* (01.11.12). Lastet ned (09.07.15) fra http://morgenbladet.no/boker/2012/disiplinert_stormannsgalskap
- Munksgaard, Torben. 2009. *Den perfekte mand, en selvbiografi: roman*. København: Lindthardt og Ringhof.
- Myhre, Linnéa. 2012. *Evig søndag*. Oslo: Tiden.
- Mykle, Agnar. 1956. *Sangen om den røde rubin*. Oslo: Gyldendal.
- Nilsen, Gro Jørstad. 2012. «Lysende selvbiografi» i *Bergens Tidende* (29.10.12). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.bt.no/kultur/litteratur/litteraturanmeldelser/Lysende-selvbiografi-2787964.html>
- Norén, Lars. 2008a. *En dramatikers dagbok 2000–2005. Del 1*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Norén, Lars. 2008b. *En dramatikers dagbok 2000–2005. Del 2*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Norén, Lars. 2013. *En dramatikers dagbok 2005–2012*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Norén, Lars. 2016. *En dramatikers dagbok 2013–2015*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Norheim, Marta. 2007. *Røff guide til samtidslitteraturen*. Oslo: Samlaget.
- Norheim, Marta. 2011. *Friksjonar. Essay lirå kulturelle grenseområde*. Oslo: Samlaget.
- NRK. 2009. *Bokprogrammet* (06.10.09) (Tv-program). Lastet ned (06.10.11) fra <http://www.nrk.no/nett-tv/indeks/186300>

- NRK. 2011a. «Tonjes versjon – en radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur». (Radioprogram). Lastet ned (04.07.12) fra <https://radio.nrk.no/serie/radiodokumentaren/MDUP01004511/12-11-2011>
- NRK. 2011b. *Bokprogrammet* (05.10.11) (Tv-program). Lastet ned (06.10.11) fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.7819630>
- NRK. 2012. *Bokprogrammet* (09.10.12) (Tv-program). Lastet ned (09.07.15) fra <https://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/mktf01001912/09-10-2012#t=9m27s>
- Ohmann, Richard. 1971. «Speech Acts and the Definition of Literature» i *Philosophy and Rhetoric* Vol. 4 (nr. 1) s. 1–19.
- Paulson, Sarah J. og Malvik, Anders (red.). 2016. *Literature in Contemporary Media Culture. Technology – Subjectivity – Aesthetics*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Paulson, Sarah J. 2016. «Staging the Present. Performativity and performance in Carl Frode Tiller's *Encircling*». I Sarah J. Paulson og Anders Malvik (red.) *Literature in Contemporary Media Culture. Technology – Subjectivity – Aesthetics* (s. 173–206). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pavis, Patrice. 2013 [2007]. *Contemporary mise-en-scène. Staging Theatre Today*. Oversatt av Joel Anderson. London/New York: Routledge.
- Pedersen, Henrik Keyser. 2017. «Karl Ove Knausgård-bibliografi». Lastet ned (24.12.17) fra <http://www.bibliografi.no/>
- Pedersen, Henrik Keyser. 2015. «Min kamp 7» i *Klassekampen* (11.04.15). Lastet ned (09.12.15) fra <http://www.klassekampen.no/article/20150411/ARTICLE/150419974>
- Petersen, Anne Ring. 2005. «Between Image and Stage. The Theatricality and Performativity of Installation Art». I Anne Jerslev og Rune Gade (red.) *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media* (s. 209–234). København: Museum Tusulanum.
- Petersen, Karin og Sandbye, Mette (red.). 2003. *Virkelighed, virkelighed!: avantgardens realisme*. København: Tiderne skifter.
- Petrey, Sandy. 1990. *Speech Acts and Literary Theory*. New York/London: Routledge.
- Phelan, Peggy. 1993a. *Unmarked. The Politics of Performance*. New York: Routledge.
- Phelan, Peggy. 1993b. «Reciting the Citation of the Others; or, a Second Introduction». I Lynda Hart og Peggy Phelan (red.) *Acting Out: Feminist Performances* (s. 13–31). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Pickering, Kenneth. 2010 [2005]. *Key Concepts in Drama and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pollock, Della. 1998. «Performing Writing». I Peggy Phelan og Jill Lane (red.) *The Ends of Performance* (s. 73–103). New York/London: New York University Press.
- Pratt, Mary Louise. 1977. *Towards a Speech-Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prytz, Øyvind. 2016. *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Scandinavian Academic Press.
- Rammefjell, Geir. 2010. «Mitt liv som romanfigur» i *Dagbladet* (21.01.10). Lastet ned (15.08.15) fra http://www.dagbladet.no/2010/01/21/kultur/litteratur/karl_ove_knausgard/10033792/
- Ramslie, Lars. 2005. *Destroyer*. Oslo: Oktober.
- Regjeringen. 2007a. «Utenriksminister Støre møter Jonny Halberg» (Pressemelding 02.10.07). Lastet ned (26.05.14) fra <http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/ud/Nyheter-og-pressemeldinger/pressemeldinger/2007/halberg.html?id=482239>
- Regjeringen. 2007b. «Utenriksminister Støre møtte Jonny Halberg» (Pressemelding 04.10.07). Lastet ned (26.05.14) fra <http://www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/stoltenberg-ii/ud/Nyheter-og-pressemeldinger/nyheter/2007/utenriksministeren-motte-jonny-halberg.html?id=484787>

- Renberg, Tore. 2010. «I røykeavdelingen på havets bunn» i *Samtiden* (nr. 1) s. 20-45.
- Retriever. 2015. *Atekst* (mediearkiv). Lastet ned (04.01.15) fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/search/knausgard>
- Ridderstrøm, Helge. 2015. «Føljetong» i *Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier*. Lastet ned (02.12.15) fra https://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0ahUKEwjL8NuYj_rKAhUCG5oKHTiyCd8QFggmMAE&url=http%3A%2F%2Fedu.hioa.no%2Fhelgerid%2Fflitteraturogmedieleksikon%2Ffoeljetong.pdf&usq=AFQjCNGFIFaAjnSJMdNyzwvrDVd_Mi6nVg&cad=rja
- Rifbjerg, Klaus. 2002. *Nansen og Johansen*. København: Gyldendal.
- Ringheim, Trude. 2013. «Skrev setninger på post it-lapper» i *Dagbladet* (21.02.13). Lastet ned (09.07.15) fra http://www.dagbladet.no/2013/02/21/magasinet/god_torsdag/roman/debutant/litteratur/25871832/
- Romer, Knud. 2006. *Den der blinker er bange for døden*. København: Athene.
- Ryan, Marie-Laure (red.). 2004. *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- Rydberg, Carina. 1997. *Den högsta kasten*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Rydberg, Carina. 2000. *Djävulsformeln*. Stockholm: Albert Bonniers.
- Røssaak, Eivind. 2005. *Selviaktakelse - en tendens i kunst og litteratur*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Sandve, Gerd Elin Stava. 2012. «Stormannsgal og selvutleverende» i *Dagsavisen* (27.10.12). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/stormannsgal-og-selvutleverende-1.471731>
- Sarrimo, Cristine. 2012. *Jagets scen. Självframställning i olika medier*. Stockholm/Göteborg: Makadam.
- Saugestad, Frode. 2013. *En ung manns bekjennelser om kjærlighet*. Oslo: Kolon.
- Sayre, Henry M. 1989. *The Object of Performance. The American Avant-Garde Since 1970*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Scenekunst. 2014. «Handke-debatten» (samleside for innlegg i debatten). Lastet ned (19.10.14) fra <http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/nyheter/?aid=6145>
- Schack, May. 2012. «Fremragende roman er en triumf for norsk autofiksion» i *Politiken* (04.03.14). Lastet ned (09.07.15) fra <http://politiken.dk/kultur/boger/ECE/2225081/fremragende-roman-er-en-ny-triumf-for-norsk-autofiksion/>
- Schechner, Richard. 1998. «What is Performance Studies Anyway?». I Peggy Phelan og Jill Lane (red.) *The Ends of Performance* (s. 357-362). New York/London: New York University Press.
- Schechner, Richard. 2003 [1977]. *Performance Theory*. London/New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2007 [1988]. «Performance Studies. The Broad Spectrum Approach». I Henry Bial (red.) *The Performance Studies Reader* (s. 7-9). London/New York: Routledge.
- Schechner, Richard. 2013 [2002]. *Performance Studies: An Introduction*. New York: Routledge.
- Schjødt Jr., Annæus (red.). 1958. *Saken om den røde rubin. En hvitbok*. Oslo: Gyldendal.
- Schmitt, Arnaud. 2010. «Making the Case for Self-Narration Against Autofiction» i *a/b: Auto/Biography Studies* Vol. 25 (nr. 1) s. 122-137.
- Schneemann, Carolee. 1979. *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*. Bruce McPherson (red.). New Paltz, N.Y.: Documentext.
- Searle, John. 1977. «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida» i *Glyph* Vol. 1 s. 198-208.
- Sedgwick, Eve Kosofsky og Parker, Andrew (red.). 1995. *Performativity and Performance*. New York/London: Routledge.
- Sjkløvsj, Viktor B. 1991 [1917]. «Kunsten som grep». I Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne

- Melberg og Hans H. Skei (red.) *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 11–25). Oslo: Universitetsforlaget
- Sjölin, Daniel. 2007. *Världens sista roman*. Stockholm: Norstedts.
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter. 2009. *Jo fortære jeg går, jo mindre er jeg*. Oslo: Oktober.
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter. 2012. *Monstermenneske*. Oslo: Oktober.
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter. 2013. *Litt trist matematikk*. Oslo: Oktober.
- Skomsvold, Kjersti Annesdatter. 2014. *33*. Oslo: Oktober.
- Smith, Sidonie og Watson, Julia. 2010 [2001]. *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narrative*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Smith, Sidonie og Watson, Julia (red.). 2012 [2002]. *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*. Michigan: University of Michigan Press.
- Solstad, Dag. 1997. «Om romanen» i *3 essays* (s. 7–32). Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag. 2004. *16.07.41*. Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag. 2013. *Det uoppløselige episke element i Telemark i perioden 1591–1896*. Oslo: Oktober.
- Sontag, Susan. 1990 [1962]. «Happenings: an art of radical juxtaposition» i *Against Interpretation and Other Essays* (s. 263–274). New York: Doubleday.
- Språkrådet. 2010. «Nyord» i *Språknytt* (nr. 2). Lastet ned (15.11.12) fra <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2010/Spraknytt-2010/Nyord/>
- Steen, Thorvald. 2006. *Vekten av snøkrystaller*. Oslo: Oktober.
- Steen, Thorvald. 2008. *Det lengste svevet*. Oslo: Oktober.
- Steen, Thorvald. 2012. *Balanse*. Oslo: Oktober.
- Stemland, Terje. 2007. «Forfriskende og fornøyetelig» i *Aftenposten* (04.10.07). Lastet ned (04.02.13) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Forfriskende-og-fornoyelig-6487272.html>
- Storholmen, Ingrid. 2007. *Siriboka*. Oslo: Aschehoug.
- Sørensen, Rasmus Bo. 2011. «Nu ejer Gyldendal mit liv» i *Information* (18.03.11). Lastet ned (14.03.14) fra <http://www.information.dk/262736>
- Thobo-Carlsen, Mette. 2008. *Mellem tekst og begivenhed. Selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance*. (Ph.d.-avhandling, Syddansk Universitet). Lastet ned (12.12.12) fra <http://findresearcher.sdu.dk/portal/da/publications/mellem-tekst-og-begivenhed%28cda3c520-0415-11de-b27a-000ea68e967b%29.html>
- Thoresen, Bente. 2012. «Kjersti Annesdatter Skomsvold – Ensomhet kan også være fint» i *Psykisk helse* (nr. 5). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.bladet.psykiskhelse.no/index.asp?pid=31795>
- Tjønneland, Eivind. 2010. *Knausgårdkoden*. Oslo: Spartacus.
- Tobiassen, Elin Beate. 2006. «Et hybrid monster. Om selvfiksjonens semantiske potensial» i *Edda* Vol. 102 (nr. 2) s. 227–240.
- Toverud, Hege Løvstad. 2013. «– Skal jeg ligge her til jeg dør?» i *KK* (nr. 25). Lastet ned (09.07.15) fra <http://www.kk.no/livsstil/--skal-jeg-ligge-her-til-jeg-dør-24804>
- Turner, Victor. 1995 [1969]. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter.
- Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Tygstrup, Frederik. 2000. *På sporet af virkeligheden*. København: Gyldendal.
- Tønder, Finn Bjørn og Nilsen, Gro Jørstad. 2010 [2009]. «Familien føler seg uthengt i ny Knausgård-roman» i *Dagens Nyheter* (06.11.10). Lastet ned (13.08.15) fra <http://www.dn.se/kultur-noje/bokcirkeln/familien-foleer-seg-uthengt-i-ny-knausgard->

- roman/
- Vergine, Lea. 2000 [1974]. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Milano: Skira.
- Vik, Siss. 2002. «Den biografiske vendingen i skjønnlitteraturen» i *Morgenbladet* (05.07.02). Lastet ned (18.11.12) fra <http://morgenbladet.no/2002/07/den-biografiske-vendingen-i-skjonnlitteraturen>
- Vold, Tonje. 2016. «Incest, kritikk og risiko» i *Morgenbladet* (30.09.16). Lastet ned (01.10.16) fra <https://morgenbladet.no/boker/2016/09/incest-kritikk-og-risiko>
- Vollan, Mari Brenna og Brække, Jonas. 2016. «Tar Hjorths bok i forsvar» i *Klassekampen* (29.09.16). Lastet ned (01.10.16) fra <http://www.klassekampen.no/article/20160929/ARTICLE/160929862>
- Vågsether, Ida. 2012. *På sporet av ekthet. En tekstanalyse av Karl Ove Knausgårds Min kamp 1*. (Mastergradsavhandling, NTNU). I. Vågsether, Trondheim.
- Walsh, Richard. 2007. *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- Wassmo, Herbjørg. 2009. *Hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Wassmo, Herbjørg. 2013. *Disse øyeblikk*. Oslo: Gyldendal.
- Witt-Brattström, Ebba. 2015. «Kulturmannens trettonårige alibi» i *Dagens Nyheter* (11.05.15). Lastet ned (26.05.15) fra <http://www.dn.se/kultur-noje/kulturdebatt/kulturmannens-trettonariga-alibi/>
- Wittgenstein, Ludwig. 2009 [1953]. *Philosophische Untersuchungen/Philosophical Investigations*. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker og Joachim Schulte (red.). West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Zeuthen, Louise. 2008. *De virkelige halvferdsere. Krop, køn og performativitet hos Suzanne Brøgger og Kirsten Thorup*. (Ph.d.-avhandling, København Universitet). Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet, København.
- Økland, Ingunn. 2010. «En strøm av klisjeer» i *Aftenposten* (23.02.10). Lastet ned (13.08.15) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/En-strom-av-klisjeer-6285560.html>
- Økland, Ingunn. 2015. «Forskeren som fan» i *Aftenposten* (16.09.15). Lastet ned (17.09.15) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Forskeren-som-fan-7985448.html>
- Økland, Ingunn. 2016a. «Knausgårds nye roman er egentlig Min kamp 7» i *Aftenposten* (25.05.16). Lastet ned (27.05.16) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Knausgards-nye-roman-er-egentlig-Min-kamp-7-197798b.html>
- Økland, Ingunn. 2016b. «Vigdis Hjorths litterære metode» i *Aftenposten* (27.09.16). Lastet ned (01.10.16) fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Ingunn-Okland-Vigdis-Hjorths-litterare-metode-605463b.html>
- Ørstavik, Hanne. 1999. *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo: Oktober.
- Østrem, Olav. 2010a. «Misunnelig og humørløs» i *Klassekampen* (08.01.10) s. 20–21.
- Østrem, Olav. 2010b. «Roses for følelser» i *Klassekampen* (27.05.10) s. 25.
- Østrem, Solveig. 2005. «Helvetes tekopp! Om kommunikasjon, levd liv og litteratur» i *Samtiden* (nr. 1) s. 95–101.
- Aarø, Selma Lønning. 2007. *En rekke avbrutte forsøk*. Oslo: Cappelen Damm.