«Hva sier vi når vi sier jeg?»
En studie av estetikk og performativitet i den selvframstillende litteraturen, med særlig vekt på skambegrepet i Karl Ove Knausgårds Min kamp.

Hilde Norheim Adriansen
Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap, mai 2014.
Forord


Berlin, mai 2014.
Innholdsfortegnelse

Forord

Kapittel 1.

1.1 Innledning med problemstilling................................. 1

1.2 Skjønnlitterært utvalg ............................................. 5
  1.2.1 Avgrensinger: den moderne selvframstillingen .............. 5
  1.2.2 Knausgård og Min kamp ...................................... 7
  1.2.3 Resepsjon ....................................................... 8

1.3 Teori og metode ................................................... 11
  1.3.1 Performativitet og performance ................................ 11
  1.3.2 Noen betraktninger rundt skam ................................ 14
  1.3.3 Kulturteoretiske perspektiver ................................ 15
  1.4 Metodisk tilnærmning ............................................. 16

Kapittel 2.

2.1 Den moderne selvframstillingens estetikk ....................... 19
  2.1.1 Estetisk verdi ..................................................... 19
  2.1.2 Terskelestetikk og litteratur som performance ............... 23
  2.1.3 Den oppslukte leser ............................................ 27
  2.2 Realitykunst ....................................................... 31

Kapittel 3.

3.1 Skam og det skamfulle i Min kamp ................................ 35
  3.1.1 Bekjennelse og skam hos Knausgård .......................... 35
  3.1.2 Performativ masochisme ........................................ 38
  3.1.3 Subjektiv sannhet .............................................. 44
  3.2 Overskriddelsen ................................................... 47
  3.3 Oppsummering ..................................................... 52

Kapittel 4.

4.1 Medialiseringperspektiver ....................................... 55
  4.1.1 Forfatteren gjenopptår ........................................ 55
  4.1.2 Et spørsmål om identitet ..................................... 60

4.2 Avslutning ........................................................... 63

Litteraturliste .......................................................... 67
1.1 Innledning

«Hva sier vi når vi sier jeg?» spør Karl Ove Knausgård retorisk i sjette bind av romanen *Min Kamp*; mannen som nettopp selv står bak et av de mest dominante jeg-ene i nyere tids litteraturhistorie. «En øjnefaldende tendens i nullernes litterære landskap var Mig», hevder litteraturforsker ved Syddansk Universitet Jon Helt Haarder i en artikkel fra 2010 om selvframstillende litteratur, der han blant annet prøver å komme til bunns i spørsmålet som ovennevnte Knausgård stiller i egen roman. Individfokuset i litteraturen er ikke nytt, men man kan hevde at det har fått et nytt format det siste drøye tiåret. I tillegg til Karl Ove Knausgård har forfattere som Dag Solstad, Carina Rydberg, Tomas Espedal, Stig Larsson, Claus Beck-Nielsen, Jørgen Leth og Helene Uri med mange flere gjort seg bemerket med tydelige og personlige jeg i litteraturen de siste årene. Tendensen er klar. Selvframstilling er aktuelt som aldri før, og medieoppmerksomheten rundt forfattere som skriver selvframstillende viser også at publikum lar seg fascinere av de intime og private selvutleveringene som fenomenet kjennetegnes av.

Teorien om at selvframstillingen opererer på to samtidige sjangerarenaer er interessant, men har også blitt kritisert for å være for kategorisk for å kunne ta innover seg alle de nyansene vi finner i moderne selvframstillende litteratur. Det siste tiåret har det dukket opp flere teoretikere som har hevdet at den selvframstillede litteraturen representerer en ny tendens i samfunnet, og at den dermed også må forstås på nye premisser.\(^1\) Snarere enn å tolke den inn i en litteraturhistorisk eller sjangerkategorisk tradisjon, så argumenterer flere av disse for at 1990- og 2000-tallets selvframstillende forfattere har vokst fram som et resultat av en tverrestetisk kulturell tendens, der viktige stikkord er internett og sosiale medier, performativitet og ekstrem individualisme. Denne tendensen viser seg på alle områder av samfunnet, med forgreininger til både litteratur, visuell kunst, media, politikk og moderne teknologi. Det er denne siste forståelsen av selvframstillingen som estetisk fenomen som ligger til grunn for oppgaven.

«Selvframstilling» er et omfangsrikt begrep som må avgrenses for å bli håndterbart i en oppgave av denne størrelsen, selv hvis man velger å ekskludere den historiske diskusjonen og sjangerdebatten. Det å skulle begrense et fenomen som favner så bredt at det er aktuelt innenfor store deler av den kulturelle arenaen i 2014 kommer med flere utfordringer. Jeg vil for eksempel hevde at selvframstillingsfenomenets tverrestetiske natur gjør det umulig å isolere «selvframstilling i litteraturen» helt fra det samme fenomenet i andre kunstsjangere, for eksempel i performancekunst, visuell billedkunst, foto og media. I tillegg vil det være vanskelig å snakke om selvframstillende litteratur uten også å berøre samfunnsfaglige termer som kultur, samfunn og performativitet. Hvis man velger å se på selvframstilling som en tendens i tiden og et tverrestetisk kulturuttrykk, så henger alle disse elementene sammen. Jeg vil derfor videre kort gjøre rede for noen eksempler på selvframstillingsfenomenet uttrykt i kunst, kultur og samfunn de siste par tiårene, for å vise den forståelsen av selvframstilling som ligger til grunn for min problemstilling. Videre vil jeg forsøke å avgrense parapythebegrepet «selvframstilling» gjennom å presentere tre

---

\(^1\)Særlig i Danmark og Sverige, representert av blant andre Jon Helt Haarder, Camilla Jalving og Christian Lenemark, men også UiOs Arne Melberg bruker en tverrestetisk innfallsvinkel til forståelsen av selvframstillingen av litteratur.
konkrete, underordnede fokusområder for oppgaven: estetikk, performativitet og skam, og kort forklare hvorfor akkurat disse er valgt.


________________________

Selvbiografi og rent oppspinn. Selviscenesettelse er etter hvert noe vi alle forholder oss til, og det er grunnlag for både opphette diskusjoner og spekulasjoner rundt realisme, etikk og sannhet. Men hva som er sant og ikke sant i selvframstillende kunst er kanskje ikke det viktigste for å forstå realitytidsalderens og selvframstillingens kommersielle og estetiske appell.

Snarere kan man hevde at det er det performative elementet, samt leken med det biografiske og det private, som trekker betrakteren inn og pirrer nysgjerrigheten. Dette trekket ved fenomenet har i liten grad vært diskutert i akademia, i alle fall i norsk sammenheng.

I denne oppgaven er det det estetiske ved den litterære selvframstillingen som skal være i fokus. Det betyr at jeg ikke vil bruke nevneverdig plass på verken sjangerdiskusjoner, litteraturhistoriske forklaringer eller spørsmål om dens litterære kvalitet. I stedet ønsker jeg å se nærmere på spørsmål som omhandler selvframstillingens estetikk. Jeg er interessert i det litteratursosiologiske, altså forholdet mellom verk og offentlighet, og jeg vil langt på vei hevde at den tradisjonelle litteraturteorien utfordres i møte med selvframstillingens performativ natur. For å forsøke å forstå den særlege estetiske appellen ved selvframstillingslitteraturen vil jeg bruke blant annet performanceteori som inngang til verket, med håp om at det kan kaste nytt lys på forholdet mellom forfatter, leser og offentlighet.

I tillegg er jeg opptatt av selvframstillingslitteraturens insisterende tematisering av det private. De store, ofte vanskelige og tabubelagte følelsene får en tydelig avsender når forfatter og forteller representerer det samme jeg-et. Ofte er følelsene som sorg, skyld, sjalusi, sinne, begjær og ikke minst skam sentrale tema i selvframstillinge litteratur, og i denne oppgaven er det særlig skammen og det skamfulle som skal studeres. Skam er ofte regnet som den laveste og mest destruktive av alle følelsene, men kanskje også den mest universelle. I denne oppgaven vil jeg hevde at skam er et sentralt tema i mye selvframstillinge kunst og litteratur, og at det også er en viktig del av dens estetiske appell. For å underbygge dette argumentet vil jeg bruke Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-prosjekt som illustrativt eksempel. Dette er både fordi han foreløpig
representerer det mest ekstreme eksemplet på litterær selvframstilling, i alle fall i skandinavisk sammenheng, men også fordi han eksplisitt er opptatt av å skildre nettopp skam i prosjektet sitt.

«Hvorfor skam og hemmeligholdelse overfor det, som dypest sett er kanskje det menneskeligste av alt?» spør Knausgård i Min kamp 6. (MK6:145) En viktig del av oppgaven er å knytte analysen av selvframstillingens estetikk sammen med performanceteorien og skambegrepet hos Knausgård, for å se på hvordan disse spiller sammen i Min kamp. Avslutningsvis ønsker jeg også å drøfte selvframstillingens estetikk i et større samfunnsmessig perspektiv, med spesielt fokus på medialiseringen og realitybølgen som dominerer samtidens kulturelle arena. Oppgavens problemformulering er derfor som følger: «En studie av estetikk og performativitet i den selvframstillende litteraturen, med særlig vekt på skambegrepet i Karl Ove Knausgårds Min kamp.»

1.2 Skjønnlitterært utvalg

1.2.1 Avgrensinger

3 Debatten rundt Rydberg er beskrevet detaljert i bl.a. Lenemark (2009)


---


I tillegg til de overnevnte er både danske Peter Høeg, Jørgen Leth og Suzanne Brøgger, samt svenskene Stig Larsson, Per Olov Enquist, Maja Lundgren og Lars Norén noen av de som bør trekkes fram som sentrale skikkelser i forbindelse med skandinavisk litterær selvframstilling. I tillegg kunne man nevnt en rekke lyrikere, visuelle kunstnere og dramatikere som bruker seg selv bevisst i kunsten sin. Den som likevel har gått lengst i å framstille seg selv i tekst er Karl Ove Knausgård, som med Min kamp-prosjektet har skrevet ikke bare den mest omfattende, men nok også den mest omdiskuterte selvframstillingen i skandinavisk litteraturhistorie. Knausgårdshs aktualitet, hans insisterende selvutlevering og ikke minst tematiseringen av store og tydelig private tema som skam, gjør Min kamp til det skjønnlitterære fokuset i denne oppgaven.

1.2.2 Karl Ove Knausgård og Min kamp
Selv om Knausgård har blitt anerkjent for alle sine romaner er det helt klart Min kamp-prosjektet som totalt sett har gitt ham mest oppmerksomhet. Min kamp strekker seg over seks bind og ca. 3600 sider, og har skapt oppsikt i media og i den generelle offentligheten både nasjonalt og internasjonalt. Min kamp er på mange måter et ekstremt verk, både i størrelse og i detaljrikdom. Verket tar i ikke-kronologisk rekkefølge for seg Knausgårds liv fra tidlig barndom og til han i 2011 ferdigstiller Min kamp 6 som 43-åring, og det inneholder både inngående beskrivelser av hverdagsliv og refleksjoner knyttet til disse. Han skriver om oppvekst, familie, forelskelse, ambisjoner og tap, men det som likevel har ført til mest oppmerksomhet er de detaljerte beskrivelsene Knausgård gjør både av seg selv og av andre. Han bruker nesten utelukkende autentiske opplysninger når han beskriver personer, steder og hendelser i Min kamp, og dette har ikke gått ubemerket hen. Flere av de som blir omtalt i verket har stått fram i media som selverkdørene offer for Knausgårds tidvis hensynsløse utleveringer. Knausgård selv har gjentatte ganger vært tydelig på at målet med prosjektet har vært å «fortelle alt», og forlaget hans beskriver Min kamp som «en studie i ekstremrealisme». (Forlaget Oktober, u.å.) Med Min kamp føyer han seg inn i en allerede etablert litterær tradisjon i Norden, og særlig i Skandinavia, som vi kan kalle «nyere selvframstilende litteratur».

1.2.3 Resepsjon


Nils Schwartz påpeker også prosjektets avslørende natur i sin anmeldelse av de tre første bindene av *Min kamp* i svenske Expressen: «Knausgård får räkna med att stå ansikte mot ansikte med en och annan som kan känna sig kränkt, låt vara att han lever ganska skyddad i sin sydsvenska exil», skriver han i en av de mer kritiske anmeldelsene som er gjort av *Min kamp*. Han kritiserer også Knausgårds manglende referanser til andre, og særlig svenska, selvframstillende forfattere i skrivingen sin: «Knausgård framställer det som om han just har uppfunnit hjulet» hevder han, «... till synes döv och blind för vad som pågår i den svenska litterära offentligheten.» (Schwartz, 2010)
Andre anmeldere har forsøkt å få tak på hva det er som driver oss til å lese et så omfattende verk som *Min kamp*, som jo med sine 3600 tettskrevne sider også i praktisk forstand er overveldende. Trygve Riiser Gundersen skriver i Dagbladet:

«*Min kamp*»-bøkene, virkelig et beist av en bok, en stor og seigten rennende masse av ord - nettopp ikke en tekst du «leser» i tradisjonell forstand, men heller et «sted» du er, en strøm du har senket deg ned i, for deretter å dras hit og dit av forfatterens assosiasjoner. (Gundersen, 2011)

Også James Wood påpeker at Knausgård språklig kan framstå som noe utilgjengelig: «There is a flatness and a proliﬁcity to the prose; the long sentences have about them an almost careless avant-gardism, with their conversational additions and splayed run-ons» skriver han i The New Yorkers anmeldelse av første bok. Men dette er ikke bare en svakhet ved romanen, mener han, fordi «[a]lthough his sentences are long and loose, they are not cutely or aimlessly digressive: truth is repeatedly being struck at, not chatted up.» (Wood, 2012)

gang skal vi kanskje unngå å gjøre det så enkelt for oss selv? Etter mitt syn er Min kamp storartet og uforsvarlig litteratur – på én gang. Og kanskje ligger den sterke tiltrekningskraften nettopp her.» (Økland, 2009)

1.3 Teori og metode


1.3.1 Performativitet og performance


---

5 Austin introdusert begrepet i forbindelse med språkhandlinger i verket How to do Thing With Words i 1962. Judith Butler bruker performativitetsbegrepet i forbindelse med kjønn og konstruksjon, og er særlig kjent for termen «performing gender» som hun gjør rede for i en rekke verk på 90- og 2000-tallet.


Jalving deler performancen inn i fire hovedfelter: _subversjon, nærvær, presentasjon og relasjonalitet_. (2011:33) Alle disse er viktige i performanceteorien, men særlig de tre siste er viktige for å forstå performancebegrepets relasjon til den selvframstillingen litteraturen og dens estetikk. Jeg skal kort gjøre rede for disse. Det første momentet, _nærvær_ handler om øyeblikkets nærvær, eller følelsen av å være til stede i kunstverkets _handling_. I en roman som for eksempel _Min kamp_ kan vi tenke oss at dette momentet forsterkes ved at både handlingen og leseropplevelsen i seg selv spanner over et stort tidsrom, og at vi som en følge føler at vi opplever noe sammen med verkets personer, og i «real time». _Nærværets_ estetikk plasserer seg i følge Jalving «mellem nutid og fortid, mellem nærvær og fravær, mellem den akute oplevelsen...

Det siste sentrale punktet, *relasjonalitet*, er verkets evne til å dra betrakteren med seg inn i handlingen, og gjøre oss til aktive deltakere. Dette er et viktig poeng i forhold til selvframstillende litteratur som også Jon Helt Haarder er opptatt av, og det er særlig avgjørende i forhold til å forstå den estetiske dimensjonen ved performativ kunst. Poenget med det relasjonelle elementet er at vi kjenner en relasjon til verket vi forholder oss til «... fordi det at være i rum med en sådant kunstværk er omtrent det samme som å være i rum med en virkelig person, hvilket kun understeges av værkenes ofte antropomorfiske skala.» (s. 36) Selvframstillingen har i aller høyeste grad en antropomorfisk, eller menneskelig skala, fordi det ofte er nesten umulig å skille verk fra forfatter. Det er også her, i det relasjonelle, at parallellen mellom performancen og selvframstillingen er tydeligst.


Når jeg i denne oppgaven bruker performancebegrepet overført på selvframstillende litteratur generelt, og på *Min kamp* spesielt, er det altså ikke for å beskrive en *metode* som den selvframstillende forfatteren benytter seg av. *Min
Kamp i seg selv er tekst, og Knausgård er jo også en forfatter i tradisjonell forstand. Det jeg derimot vil forsøke å gjøre, er å vise hvordan man ved å bruke performanceteori kan få en forståelse av hvilken type estetisk appell det er den selvframstilende litteraturen har, som en følge av fenomenets tilsynelatende intime, relasjonelle og nesten fysisk-materielle natur. Ved å ta i bruk Jalving og Haarders begrepsapparat, samt Jan Mukařovskýs teorier om hvilke litteratursosiologiske faktorer som spiller inn i lesers oppfattning av et verks estetikk, ønsker jeg å si noe om hvordan den selvframstilende litteraturen kan forstås i lys av en kultur der performativitet spiller en stadig større rolle.

1.3.2 Noen betraktinger rundt skam
Skam er en komplisert følelse. Den er forbundet med destruktivitet og mangel på moral, anstendighet og renhet, noe som gjør at det ofte føles naturlig å gjemme den bort. I Knausgårds prosjekt handler det om å gjøre det motsatte, nemlig å utstille det skamfulle. En av de påstandene denne oppgaven er grunnet på er at Knausgård, gjennom å skrive om sin personlige skam under merkelappen «kunst», tillegger det skamfulle en estetisk dimensjon. Når jeg bruker skambegrepet i analysen min er det primært for å undersøke dette poenget. Jeg er altså interessert i skammen som fenomen, men særlig i lys av det Knausgård selv fremhever som skamfullt.


---

6 Mukařovský blir innående gjort rede for i neste kapittel, og er derfor utelatt her.
selvframstillingslitteraturen. Han har skrevet en god del om skamfulle og pinlige bekjennelser som motiv hos både Knausgård og andre forfattere i samme kategori, og han er derfor relevant også i denne delen av oppgaven. Særlig står artikkelen «Hullet i Nullerne - Ind og ud af kunsten med performativ biografisme» fra 2010 sentralt, fordi den konkret blant annet tar for seg Knausgårds *Min kamp*.

Det er mange grunner til at det kan være interessant å se på hvordan skam blir framstilt i kunsten og litteraturen; den mest åpenlyse er kanskje at det er et tema det er skrevet overraskende lite om i forhold til hvor sentralt det er i de fleste sin forståelse av både seg selv og verden. Lynd foreslår at den manglende forskningen på temaet historisk, henger sammen med at det ikke finnes noen andre følerer det er så vanskelig å kommunisere som skamfølelsen. (1958:73) Skam oppleves veldig privat, og i motsetning til for eksempel sorgen er ikke skammen nødvendigvis noe man oppfordres til å dele med andre. Årsaken til at jeg i denne oppgaven tar for meg akkurat det skamfulle i forhold til selvframstillingslitteraturen, er at det er nettopp å kommunisere og dele skammen Knausgård gjør i *Min kamp*.

1.3.3 Kulturteoretiske perspektiver

For å forklare selvframstillingens tverrestetisiske natur bruker jeg også noen begreper fra fagfelt som tradisjonelt ligger utenfor litteraturvitenskapen. Dette gjør jeg i tradisjon med flere av de teoretikerne jeg støtter meg på i oppgaven, blant andre Haarder, Lynd, Fisher-Lichte og Jalving, og jeg anser en slik tverrfaglig tilnærming til fenomenet selvframstilling som nødvendig.

«Reality» er en term som går igjen i oppgaven, og når jeg bruker den er det primært for å peke på en tendens i samtidskulturen. Realitybegrepet har etter hvert blitt en samlebetegnelse for selvframstilling av ulik grad i media, og forbindes kanskje særlig med ulike tv-programmer der «vanlige folk» deltar i konkurranseregne konsepter. En viktig del av realitykonseptet er den rollen offentligheten spiller, og det er også her jeg gjør den viktigste sammenligningen med selvframstillingslitteraturen. Samspillet mellom avsenderen, eller aktøren,
publikum og offentligheten er viktig for forståelsen av selvframstillingslitteraturens kommersielle og estetiske appell, men det etter hvert hverdagslige forholdet vi har til realityfenomenet påvirker også hvordan vi leser og fortolker et verk som *Min kamp*. Dette er en vesentlig del av argumentasjonen min i oppgaven.


1.4 Metodisk tilnærmning


Det neste kapittelet handler om skam og det skamfulle i *Min kamp* spesielt. Gjennom å se konkret på hvordan Knausgård beskriver skam, ønsker jeg å vise noen sammenhenger mellom Knausgårds tematisering av private følelser og den performative estetikken som kjennetegner selvframstilende litteratur som *Min kamp*. Avslutningsvis vil jeg gjøre noen betraktninger rundt forfatterens rolle i dag, med tanke på den stadig økende medialiseringen vi ser i et kultur- og
samfunnsliv som er preget av en reality- og kjendiskultur. Hvordan kan vi forstå et verk som *Min kamp* i disse rammene, og er det sånn at vi i dag må forstå litteratur som noen grunnleggende annet enn tidligere?


\(^7\) I sitater refererer jeg heretter til verket som «MK» fulgt av bokas respektive nummer, altså: MK1, MK2 osv.
2.1 Den moderne selvframstillingens estetikk

2.1.1 Estetisk verdi

Begrepet estetikk kommer fra det greske ordet *aisthesis*, og betyr i følge Store norske leksikon opprinnelig «den kunnskap som kommer gjennom sansene». Begrepet brukes i dag tverrfaglig, men stammer fra filosofien der det ble brukt for å beskrive det skjønne i kunsten. Allerede i antikken filosoferte man rundt estetikken som fenomen, men det var den tyske filosofen Alexander Baumgarten som først grunnla den som egen vitenskap med verket *Aesthetica* fra 1750. (Tjønneland, 2009) Flere av de største tenkerne i historien har befattet seg med estetikken. En av diskusjonene de særlig har vært opptatt av er hvordan den estetiske opplevelsen oppstår, og mens noen har hevdet at det estetiske er subjektivt har andre lett etter objektive og allmenne estetiske kriterier. Man har også diskutert om det estetiske finnes i selve objektet, eller om det først er i samspillet mellom objektet og den som betrakter at den estetiske dimensjonen oppstår. Videre har man undret seg over hva det er, helt konkret, som fører til en estetisk opplevelse. David Hume (1711–1776) knytter for eksempel estetisk opplevelse helt spesifikt til nytelse og skjønnhet, og han stiller blant annet spørsmål ved hvordan enkelte kan hevde å finne også ubehagelige ting estetisk appelender. (Graham 2005:4) En mulig svakhet ved Humes filosofi er dermed at han antar at det er det ubehagelige i seg selv som leder til nytelse, heller enn å se på muligheten for at også andre følelser enn nytelse kan framkalle en estetisk opplevelse.

Estetikkbegrepet har endret seg voldsomt de siste hundre årene, en naturlig konsekvens av de hurtige skiftene og omveltningene i det utvidede kunstfelt fra før-modernisme, modernitet og post-modernitet med sin kroppsestetikk, sjokkestetikk osv. I dag er det neppe særlig radikalt å hevde at uskjønne kunstverk også kan oppfattes som estetisk interessante. Et tidlig forsøk på å forklare dette fenomenet kom fra den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804), som snakket om en såkalt «estetisk innstilling» som forklaring på hvorfor

I motsetning til Hume er Kant videre overbevist om at det estetiske kan knyttes til andre ting enn skjønnhet og nytelse, og det er i denne sammenhengen «det sublime» har blitt et viktig begrep. Når Kant snakker om det sublime (das Erhabene) som estetisk kategori, så er det i kontrast til det skjonne og harmoniske. Men kunst i seg selv kan ikke være sublim, hevder han, det er det bare naturen som kan være, fordi «nature is beautiful because it looks like art, and art can only be called beautiful if we are conscious of it as art while yet it looks like nature». (Graham 2005:20) Selv om Kant nok har vært den mest innflytelsesrike stemmen i definisjonen av det sublime, så ble begrepet først introdusert av en annen filosof: Edmund Burke (1729–1797). I motsetning til Kant, som knytter det sublime kun til naturen, forklarer Burke «...erfaringen av det sublime som en tilstand av frykt og smerte». (Svendsen, 2011) Det sublime hos ham knyttes altså til det overveldende og voldsomme generelt. Dette perspektivet er interessant i forhold til denne oppgavens undersøkelse av estetiseringen av det skamfulle i selvframstillingslitteraturen, fordi sjangerens insisterende tematisering av det private ofte kan oppleves både intenst og tidvis ganske ukomfortabelt for leseren.

Spørsmålet om hva som er estetisk og hva som ikke er det, har altså ikke et entydig svar. I dag forstår vi ofte estetikk som noe som i stor grad formes av de til en hver tid eksisterende kulturelle rammer. Faktorer som politikk, økonomi og religion vil dermed alltid spille en sentral rolle for de rådende oppfatningene om estetikk. Det mest sentrale i denne oppgavens problemformulering handler om det særlig estetiske ved selvframstillingen. Jeg har påpekt at estetikken har vært forbundet med både skjønnhet, nytelse, natur og voldsomme følelser. En annen, og muligens mer moderne måte å se på sammenhengen mellom kunst og
estetikk, er å knytte estetisk opplevelse til empirisk kunnskap, eller en utvidet forståelse av oss selv og verden.

«Great works of art enable us to understand what it is to be a human being not in the way that physiology, psychology or anthropology do, but by providing images through which our experience may be illuminated», hevder Graham. (2005:71) Denne måten å forstå estetisk verdi på er ikke særlig radikal, i alle fall ikke innenfor litteraturen. I likhet med Hume, som mente at «the test of time» ville avgjøre hvor estetisk verdifull kunsten var (s. 2), er det ikke uvanlig å bedømme et litterært verk ut ifra hvor relevant det føles femti, hundre eller tusen år etter at det ble skrevet. Basert på denne tankegangen er det heller ikke så vanskelig å forsvare hvorfor enkelte verk blir kanonisert, mens andre går fortere i glemmeboka. Når vi for eksempel leser Ibsens *Et dukkehjem* fra 1879, føles det fortsatt relevant fordi motivet i ettertid kan leses både konkret og metaforisk som en et bidrag til kvinnekampen i datiden. I tillegg føles stykket aktuelt fordi det fortsatt har evnen til å engasjere og skape debatt, noe vi har sett eksempler på i flere ikke-vestlige land i nyere tid. Man kan derfor hevde at både motivet og tematikken i *Et dukkehjem* har bestått «the test of time», og at det dermed kan forsvares som mer estetisk tilfredsstillende enn andre, lettere forglemmelige verk.

Når vi snakker om estetisk verdi som et resultat av verkets evne til å formidle empirisk kunnskap, så er det likevel ikke bare den historiske og politiske relevansen som er viktig. Like fullt er verkets evne til å kommunisere noe universelt kognitivt og menneskelig til mottakeren relevant. Dette er et poeng som allerede Aristoteles påpekte, her utdypet av Graham:

> Cognition, Aristotle tells us, trades in universals ... We learn not of this or that vine leaf but about vine leaves; we learn not about this person here and now but about the person in general. It is this that allows us to transcend the peculiarities of the particular case and arrive at a greater understanding of a range of cases. (s. 59)

---

8 Se f eks. den iranske adaptasjonen *Sara* fra 1993.
Vi kan kalle dette en slags estetisk kognitivisme, og varig kunst kan dermed forstås som en type kunst som evner å gi oss en estetisk opplevelse i form av større empirisk kunnskap om den allmennmenneskelige natur. I denne oppgaven er dette et viktig poeng, da problemformuleringen er grunnet på en påstand om at det finnes et fenomen vi kan kalle *det skamfulle* som blir tillagt en estetisk dimensjon i den selvframstillende litteraturen. Dette må videre bety at det finnes noe universelt menneskelig som oppleves som skamfullt. For å godta at det eksisterer en slik universell skam-estetikk, så må vi altså først akseptere at det finnes noe som er allment menneskelig. Dette kan enkelt problematiseres fra et kulturrelativistisk ståsted, der det først og fremst vil være naturlig å spørre om man i det hele tatt kan snakke om «menneskets natur» når vi vet at normer og verdier formes av en rekke faktorer som varierer sterkt mellom kulturer. Videre kan man stille spørsmål ved om et fenomen som skam ikke naturlig reguleres av enkeltmenneskets erfaring og personlighet, og dermed vil oppleves forskjellig fra person til person.

I følge Graham er det likevel gode argumenter for at det finnes noe universelt menneskelig. For eksempel kan man hevde at selv om enkelte deler av menneskets kultur har variert over tid og mellom samfunn, så finnes det en del grunnleggende elementer som påvirker alle mennesker uavhengig av bakgrunn og omgivelser. Her kan man blant annet nevne sultfølelse, sykdom, smerte, dødelighet, og følelsen av å bli forlatt eller svielt. I tillegg er følelser som sinne, sorg, stolthet, lyst og skam typiske for mennesket. Disse temaene har opptatt og formet oss i alle tider, og kan i følge Graham kalles «universelt menneskelige». (s. 70–71) Basert på dette resonnementet må man dermed også kunne snakke om en universell estetikk, og dermed også en universell kunst som kan bidra til alle menneskers utvidede forståelse av seg selv og sin egen natur. Hvis vi knytter dette til det som tidligere i kapitlet ble sagt om estetisk kognitivisme, så kan man også hevde at det finnes en sammenheng mellom estetiseringen av ting som spiller på universelt menneskelige følelser og mottakers opplevelse av utvidet selvinnisikt. Sagt på en annen måte: Jo tydeligere kunnskap om menneskets grunnleggende natur formidles, desto sterkere oppleves det hos mottakeren.
Når kunsten, i dette tilfellet den selvframstillingende litteraturen, tematiserer universelt menneskelige følelser som sorg, tap, sjalusi og skam, så skaper det altså en følelse av gjenkjennelse hos mottakeren. Dette fører igjen til en estetisk opplevelse og en utvidet kunnskap om oss selv, og er derfor en sentral del av selvframstillingens appell.

2.1.2 Terskelestetikk og litteratur som performance


I Store norske leksikon sin nettutgave kan vi lese at estetikk kan kategoriseres på flere måter:

Man kan f.eks. dele den inn etter de tre instanser i kommunikasjonsprosessen mellom kunstner og mottager, og snakke om geni-estetikk, som legger vekten på kunstneren, resepsjons-estetikk, som behandler mottagerens opplevelse, og verk-estetikk, som fokuserer mer på kunsten enn på opphavsmannen og mottageren. Eller man kan dele den inn i om den er normativ eller deskriptiv, om den angår den subjektive smak eller objektive kriterier, om den har det skjønne, det sublime, det heslige eller til og med det onde som overordnet kategori. (Tjønneland, 2009)

I forhold til den selvframstillingende litteraturen ser vi at flere av de overnevnte kategoriene faller sammen. Det særlig estetiske ved selvframstillingen ligger ikke kun i verket, hos kunstneren eller i resepsjonen, men i samspillet mellom disse. Både det skjønne, det sublime og det heslige kan være samtidige overordnede kategorier, og den kan tolkes både subjektivt og objektivt på én og samme gang. Den selvframstillingende litteraturen sin evne til nettopp ikke å la seg kategorisere,
men til heller å utspille seg som en slags «handling» foran øynene våre, ser faktisk ut til å være en stor del av dens estetiske appell.

Dette er noe vi kan kjenne igjen fra performancefeltet, men tradisjonelt er det gjort et ganske skarpt skille mellom litteratur og andre såkalte «performing arts» som musikk, dans og teater. Graham utdypser dette skillet slik:

The plastic and literary arts involve a two-place relationship between artist and audience. On the one side is the painter, sculptor, novelist or poet and on the other the viewer, spectator or reader. As far as aesthetic engagement is concerned, artist and audience exhaust the possibilities; we are either one or the other. (s. 147)

Her presenteres det et tradisjonelt bilde av litteraturen som en kunstform med en tydelig avsender og mottaker. Verket i seg selv, altså teksten, er ikke avhengig av en tredjepart – en slags «performer» – som i performancekunst, teater, dans eller musikk. Denne forståelsen av forholdet mellom forfatter og leser kan selvfølgelig overføres på en selvframstillende roman i like stor grad som på en tradisjonell fiksjonsroman, hvis man simpelthen velger å forstå romanen som ren tekst. Problemet med en slik definisjon er at den ikke evner å beskrive hvordan selvframstillingslitteraturen nettopp skiller seg fra den tradisjonelle fiksjonslitteraturen. Dette har gjentatte ganger vist seg å skape uklarhet i resepsjonen og tolkningen av selvframstillende litteratur, og er nok en viktig del av årsaken til at debatten ofte går seg fast i spørsmål om sannhetsverdi, etikk og kvalitet. For å komme videre ser det altså ut som vi må bestemme oss for at den selvframstillende litteraturen er noe annet enn fiksjonslitteraturen, og at den følgelig må leses og tolkes på andre premisser.

Jeg har tidligere nevnt at performativetsbegrepet og performanceteorien stadig oftere benyttes som inngangspunkt til den selvframstillende litteraturen. Dette kan ses i sammenheng med et paradigmmeskifte innenfor kunsten og kulturlivet som er kjent som «the performative turn». («performative turn», 2013) Den tyske performanceteoretikeren Erika Fisher-Lichte hevder at det særlig estetiske ved den performative vendingen i kunsten kjennetegnes av «... the transformation from a work of art into an event» (2008:23); altså at verket går fra å være et passivt og objektifisert kunstverk til en slags handling, opplevelse,


Det er altså uklarheten rundt forholdet mellom det sosiale og det estetiske, eller mellom virkeligheten og kunsten om man vil, som gir selvframstillingen en egen estetisk dimensjon. Denne uklarheten kaller Haarder, i forlengelse av Fisher-Lichte, for «det terskelestetiske.» (2010:30) Terskelestetikk, som viser til at man befinner seg på terskelen mellom to verdener, eller arenaer, er ikke bare et begrep, men også en tilstand. I møte med kunst som utfordrer oss etisk og estetisk blir vi, som Fisher-Lichte sier, «... suspended between the norms and


Haarder påpeker at det faktisk kan finnes en nevrobiologisk årsak til at vi tiltrekkes av den uklarheten som særlig selvframstillende litteratur vekker. (2010:31) Litt forenklet kan det illustreres med at vi på den ene siden reagerer følelsesmessig på det vi opplever i kunsten, for eksempel med redsel når vi ser et monster på film, samtidig som fornuftsdelen av hjernen kan avgjøre om det vi ser er et fiksionsprodukt. Når vi konfronteres med kunst som vi oppfatter som farlig, ulovlig, smertefull eller skamfull også med den fornuftige delen av hjernen, enten fordi subjektene er gjenkjennbare ved navn, for eksempel hos Knausgård,
eller fordi vi oppfatter situasjonen som ekstra autentisk når vi selv bevitner den, for eksempel i performancekunsten til Marina Abramovic eller Claus Beck-Nielsen, så blir situasjonen nesten uutholdelig. Vi reagerer grunnleggende menneskelig fordi det er for mange faktorer som gjør fiksjonselementet usikkert, eller fordi kunsten kommer for nær det personlige, det politiske eller det kulturelt betente. Vi står overfor en slags «virkelig fiksjon» som både tiltrekker og frastøter på samme gang. (s. 31) Det er dette som er terskelestetetikkens, og dermed også den selvframstillende kunstens dragning.


### 2.1.3 Den oppslukte leser

I artikkelen «Litteratursosiologi og estetikk – Jan Mukařovský revisited» fra 2011, argumenterer Jofrid Karner Smidt for å gjenoppdage Mukařovskýs litteratursosiologi. Hun påpeker at forskningen på leseren og lesing i litteraturvitenskapen, både i Norge og i resten av verden, har vært mangelfull, og at Mukařovskýs bidrag til dette feltet i stor grad har blitt oversett. (Smidt 2011:1) Smidts artikkel er et forsøk på å nytolke og relansere Mukařovskýs
teorier i litteratursosiologien, særlig innenfor estetikkfeltet. Min videre utdypning av Mukařovskýs teorier er basert på Smidts tolkninger av hans mest sentrale tekster på feltet.

Mukařovský er, i likhet med Graham, opptatt av en slags kognitiv estetikk, og også hos Mukařovský er en aktiv mottaker en viktig forutsetning i fortolkningen av verket. (s. 3) Det er betrakteren som først og fremst avgjør hvilken funksjon et objekt har, så uten en betrakter har altså i utgangspunktet ikke et objekt noen verdi i følge Mukařovský. Samtidig betyr dette også at en hvilken som helst gjenstand kan bli tillagt verdi hvis betrakteren gir den det. Her vil naturlig nok kulturelle og sosiale variasjoner forme betrakterens utgangspunkt, og dermed påvirke hvilken funksjon noe blir tillagt. (s. 4) Mukařovský skiller kategorisk mellom de ulike funksjonene et objekt kan ha. På den ene siden finner vi de praktiske og symbolske funksjonene, og på den andre de kognitive og estetiske. Det er de to siste som er mest sentrale for forståelsen av selvframstillingens estetikk.

Den kognitive og estetiske funksjonen kjennetegnes av at den har funksjon innover, altså mot betrakteren eller leseren, og dermed ikke har noen påvirking på den praktiske verden rundt seg. Når en gjenstand, i dette tilfellet den selvframstillende litteraturen, blir tilegnet en kognitiv eller estetisk funksjon, er det altså subjektets opplevelse i møte med verket som er i sentrum. Det er subjektet som påvirkes, utvikles eller oppnår ny innsikt kognitivt eller estetisk. (s. 4–5) Dette minner om det Graham påpeker i forhold til estetisk kognitivisme og empirisk kunnskap, og er interessant med tanke på de utfordringene som oppstår når vi møter «virkelig fiksjon» i den selvframstillende litteraturen. Vi kan altså, ved å følge dette resonnementet, tenke oss at selvframstillingen får en særlig estetisk funksjon fordi vi som lesere nettopp reagerer på den.

Begrepene intensjonalitet og ikke-intensjonalitet er også interessante i Mukařovskýs litteratursosiologi, og de er sentrale for å forstå både hans definisjon av estetisk funksjon og lesere Rolle i resepsjonen av et verk. Begrepet intensjonalitet dekker i følge Smidt «... den kraften som binder tekstens deler sammen til en helhet som gir ytringens dets mening», og det
omfatter både «... den meningsskapende prosessen, forståelsesprosessen, ... det som blir sagt og måten det blir sagt på.» (s. 7) sagt på en annen måte:
intensjonalitet er helhetsforståelsen vår av teksten. Begrepet ikke-intensjonalitet er mer abstrakt og vanskeligere å få tak på, men er minst like viktig i forhold til verkets estetiske dimensjon. Ikke-intensjonalitet er nemlig et forsøk på å si noe om leserprosessen, men kun om den delen som ikke dekkes av intensjonalitetsbegrepet, altså det som faller utenfor verkets helhet. Jeg vil hevde at det spesielt estetiske ved selvframstillingen helt klart favnes inn under ikke-intensjonaliteten, og jeg skal kort forklare hvorfor.

For det første dekker ikke-intensjonaliteten de utfordringene leseren kan møte underveis i leserprosessen, og som ikke er en del av tekstens «kommuniserende vilje», altså det som er gjort med intensjon. Disse utfordringene kan i følge Mukařovský oppstå fordi teksten er svak eller uferdig, men oftere handler det om de sidene ved teksten som kan betegnes som gåtefulle eller som på andre måter er vanskelig tilgjengelige. Hvis en tekst for eksempel bryter med en litterær norm, og dermed utfordrer leseren kognitivt, så omfattes dette av ikke-intensjonalitetsbegrepet. (s. 8) Dette er selvframstillingslitteraturens uklarhet rundt hva som er kunst og hva som er virkelighet et tydelig eksempel på.

Videre hevder Mukařovský at når vi møter utfordringer på grunn av tekstens ikke-intensjonalitet så oppnår vi en utvidet insikt i det vi leser, eller får en estetisk kognitivistisk opplevelse om man vil. Når leseren grubler over ikke-intensjonaliteten i et verk, og dermed gjør et forsøk på å integrere det ikke-intensjonale i det intensjonale, så tillegges både leseropplevelsen og verket i seg selv en estetisk verdi. (s. 9) Kanske kan man litt forenklet snakke om at det å knekke tekstens ikke-intensjonalitet gir en følelse av mestring og ny kunnskap om oss selv og verden, noe som videre leder til en særlig form for estetisk tilfredsstillelse.

Utfordringene, eller ikke-intensjonaliteten, i den selvframstillende litteraturen kommer altså av at leseren konstant befinner seg i et uavklart rom mellom fiksjon og virkelighet, eller i det Haarder ville kalt tekstens «terskelestetetiske dimensjon». I møte med terskelestetikken havner man i en mellomposisjon:
mellom det virkelige og det fiktive, mellom det private og det utstilte og mellom det frastøtende og det forlokkende. Uklarheten pirrer nysgjerrigheten. Vi blir dratt inn i tekstens «virkelighet», og derfor er det vanskelig å lese selvframstillende litteratur med avstand. Dette er også Mukařovský opptatt av. Hans begrep om ikke-intensjonalitet omfatter nemlig videre det han kaller «oppslukt lesning», noe Smidt oversetter til «en umiddelbart opplevende holdning» eller «tilskuerens evne til å oppleve et kunstnerisk uttrykk som umediert virkelighet». (s. 8) Vi snakker altså om lesing med innlevelse; en lesemåte som Mukařovský hevder at ofte blir nedvurdert som enkel eller primitiv i litteraturforskningen. Mukařovský mener at selv den skolerte leseren har opplevelser av oppslukt lesning, og at denne slett ikke må undervurderes i forhold til sin estetiske funksjon. Oppslukt lesning fører nemlig ofte til en følelse av umiddelbart nærvar og identifikasjon, hevder han, og dette bidrar igjen til den estetiske helhetsopplevelsen. (s. 9)

2.2 Realitykunst

«Ville Min kamp 1 ha vært den samme sensasjon om den var skrevet av, la oss si, Lars Saabye Christensen, og med bare navnet på hovedpersonen forandret, til f.eks. Willy Bråten?», spør forfatter Jan Kjærstad i et innlegg i Knausgård-debatten. (Kjærstad, 2011) Kjærstad mener at Knausgårds anmeldere har feilet fordi de har latt seg overvelde av det vi kan kalle en «menneskelig virkelighetshunger», og som en følge av det har gitt i overkant gode og ukritiske anmeldelser av prosjektet hans. Også litteraturprofessor Eivind Tjønneland ved Universitetet i Bergen har kritisert Knausgård og de som har anmeldt ham positivt. I det «ideologikritiske essayet» Knausgård-koden fra 2010 berømmer han overnevnte Kjærstad for å ha stilt viktige spørsmål i Knausgård-debatten. Han hevder videre at Knausgårds estetikk er «sentrert rundt utrops-retorikk eller patos-retorikk» (Tjønneland, 2010:56), og videre at:

Knausgård-koden består i å kombinere interjeksjonene (føleriet) med det dokumentariske nivået. Dels får vi rent føleri uten objektbeskrivelse i det hele tatt, og dels referanse til personer som forekommer ute i verden, som er navngitt med sine virkelige navn. (s. 59)

Vi lever i en tid der det meste allerede er gjort og sett. I liten grad, og kun et øyeblikk, lar vi oss derfor rive med av fiksjonen. Det kan være mange forklaringer på dette. For det første kan man peke på arven etter Lyotard og postmodernismens avlving av klisjeen og «den store fortellingen». Videre kan man peke på mer praktiske årsaker, som for eksempel det utvalget av filmer, tv-serier og populærlitteratur som de fleste har tilgang på til en hver tid, noe som man igjen kan tenke seg at leder til en slags fiksjonsinflasjon. Internett, og den enorme tilgangen på informasjon det gir, har nok også vært med på å avmystifisere fiksjonen og dermed gjøre den mindre interessant. Realitykunsten, i kraft av å tilsynelatende være nettopp virkelig, kan ses på som et svar på denne fiksjonstrettheten, og man kan kanskje hevde at Knausgårds totale utlevering av det private og skamfulle rører ved noe i et samfunn som lider av en slags generell kulturell nummenhet. Spenningen som oppstår ved følelsen av å være flue på veggen i noen andres liv skal heller ikke undervurderes, og sånn sett kan man nok gi Kjærstad rett i at en stor del av Knausgårds lesere drives av en slags hunger etter virkelighet. Dette gjelder selvfølgelig også for de som ser reality på
tv og de som leser tabloider, men dette utelukker jo ikke nødvendigvis at det også finnes en estetisk dimensjon ved den litterære virkelighetskunsten.

«Der er generelt klare ligheder mellem celebritykultur og performativ biografiøme» hevder Haarder. (2010:42) For å forstå selvframstillingens appell kan det være nyttig å se på hvilke mekanismer som spiller inn når den møter offentligheten. Først og fremst, og i sterk kontrast til nykritikkens verk-estetiske ideal, er den biografiske investering helt sentral for å forstå selvframstillingens estetikk. (s. 30) Referansene mellom forfatteren og romanens hovedperson(er) finnes ikke bare på papiret, men også ute i den virkelige verden, og kan dermed verifiseres gjennom biografiske spor på facebookprofiler, twitterkontoer og med google-søk. I debatten om selvframstillingsfenomenet kan det virke som Kjærstad, Tjønneland og mange med dem er bundet av ideen om, og opphøyingen av, det såkalte «autonome kunstverk»; et ideal som utvilsomt gjør det enklere å stille opp objektive estetiske vurderingskriterier for kunsten, men som også fort kan framstå som et litt desperat forsøk på «...å redde entydigheten i en verden som truer med å bli for ugrei». (Hvattum 2004:45)


Men «[h]vordan skal vi læse og vurdere litteratur der henter sin litterære egenart, kvalitet og eventuelle «politiske» potentielle i en flukt fra litteraturens

Videre kan vi se at Mukařovskýs begreper om ikke-intensjonalitet og oppslukt lesning kan bidra til forståelsen for hva det er ved den selvframstilende litteraturens estetikk som tiltrekker oss. For det første vet vi at de temaene selvframstilende litteratur ofte kretser rundt ligger tett på det vi kan kalle det universelt menneskelige, noe som leder til en følelse av gjenkjennelse fordi verket «mimer virkelig liv». Ved å tematisere store, menneskelige følelser som for eksempel skam, så formidler selvframstillingslitteraturen en universell estetikk som leder til at vi føler at vi får en økt selvinnsikt og kunnskap om verden rundt oss. Forfatterens rolle som «performer» i sitt eget verk gjør det også vanskelig å lese teksten som «bare kunst», og dette kompliserer leseropplevelsen og tvinger oss til å ta stilling til verket på et menneskelig plan.

Kombinasjonen av estetisk interesse og etiske utfordringer gjør at vi blir satt i en terskelelestetisk tilstand, der vi ikke helt kan avgjøre om det vi opplever er kunst eller virkelighet. Dette gjør at vi ikke vet hvordan vi skal forholde oss til verket, og det pirrer nysgjerrigheten vår. Det er disse teoriene om det estetiske ved selvframstillingen jeg legger til grunn i den videre lesningen av skammens funksjon i Karl Ove Knausgårds Min kamp.
3.1 Skam og det skamfulle i Min kamp

3.1.1 Bekjennelse og skam hos Knausgård


Når vi skammer oss reflekterer vi også over oss selv, og oppnår dermed et høyere nivå av selverkjenning:

Når denne form for selverkjenning er levende, vil skammen sivilisere oss ved at vi streber mot å skjule mangler av forskjellig karakter. Dermed kan den verne individet mot en redusert selvaktelse og bevare og beskytte oss mot en ødeleggende fortvilelse over vårt skrøpelige selv. (Riksen, 1998)

I Knausgårds prosjekt handler det nettopp om å overvinne skammens lammende grep. Mens Riksen snakker om skammen som en slags «indre seismograf» som vi gjør lurt i å lytte til, så understreker Knausgård viktigheten av nettopp ikke å gi etter for behovet for å skjule skammen: «Concealing what is shameful to you will never lead to anything of value», sier han om Min kamp. «This is something I discovered later, when I was writing my first novel, when the parts that I was ashamed like a dog to have written were the same parts that my editor always pointed out, saying: This, this is really good!» (Barron, 2013) Når Knausgård blottlegger sine svakheter er det før å forsøke og trenge inn til den han egentlig er, bak det han kaller «det sosiale». Med Min kamp-prosjektet ønsker han både å sette ord på sin egen skam og på de følelsene han mener vi alle undertrykker.

Angsten og skammen da jeg våknet, var så voldsom at det føltes som om jeg skulle revne. Jeg kunne ha stilt meg på gulvet og skreket ut, jeg hadde ikke lært noen ting, jeg hadde vært der igjen, i det ukontrollerte og grenseløse, hvor hva som helst kunne hende. (MK5:199)


Fordi skamfølelsen er så tett knyttet opp til selvbildet, går vi langt for å skjule den. De fleste av oss vil faktisk ha problemer med å kommunisere den i det hele tatt, i følge Helen M. Lynd. I verket On Shame and the Search for Identity skriver hun: «The possibility of having to communicate to another person a past experience of shame may bring into throbbing awareness of detail what one has
attempted to shroud in general phases.» (s. 64) Når vi gjengir eller erindrer en opplevelse der vi har skammet oss blir vi tvunget til å gjenoppleve skammen, samtidig som vi minner oss selv på at vi kom til kort i den gitte situasjonen. Dette leder til at skamfølelsen ofte er ekstra tung å kommunisere, og ikke minst å dele med andre.


### 3.1.2 Performativ masochisme

**kamp-prosjektet.** Jeg vil likevel hevde at det som får oss til å «føle Knausgård på kroppen» i hovedsak er noe annet.

Knausgårds blottleggelse av det private og skamfulle påvirker oss både som lesere og som mennesker. Haarder (2010) kaller reaksjonen vi opplever når vi møter det i overkant private og intime for «pinlighetsterror», og knytter dette tett opp til det terskelestetiske:

Centralt i denne form for pinlighetsterror er det at man på den ene side dårligt kan holde ud at læse disse beskrivelser der involverer virkelige mennesker, og på den anden side oplever dem, netop fordi de er så meget for meget, som stærkt og ubetvivleligt autentiske. (s. 31)

Fordi vi kjenner oss igjen i det vi leser, og fordi det derfor opleves så autentisk, er det svært vanskelig å lese selframstillende, selvtleverende litteratur med avstand til det som blir fortalt i teksten. Vi dras inn i selframstillingens spill med virkelighet, og blir mer eller mindre frivillig offer for det Mukařovský kaller oppslukt lesning. Knausgårds skam speiler vår egen, og jo mer hensynsløst han behandler seg selv, desto sterkere kjenner vi det i oss selv. Illusjonen av nærvær og relasjonalitetens estetikk gjør at vi, som i en performance, utfordres i rollen vår som betrakter. Dette påvirker oss både etisk og estetisk, noe som kan bli ekstra ubehagelig når motivet og tematikken beveger seg inn i det vi kjenner igjen i oss selv.

Knausgård estetiserer på mange måter sitt eget liv, og ikke minst sin egen skam, detaljert og inngående i et romanprosjekt på over 3600 sider. Selv om den uttrykte misjonen hans er å utjevne et misforhold mellom seg selv og det sosiale, så er det vanskelig ikke også å tillegge prosjektet en viss grad av masochisme. Knausgård selv knytter dette til et intenst selvhat som former alle hans tanker og hele hans vesen. Han uttrykker dette hatet flere ganger i *Min kamp*; noen ganger subtilt og nesten ydmykt, andre ganger intens og voldsomt:

... jeg steg og steg gjennom natten, men på et visst tidspunkt vendte det, jeg kjente trang til å ødelegge noe, slå noen, jeg hatet alt, meg selv og hele det jævla livet mitt, men så ingenting, gjorde ingenting, bare stod der og drakk, mer og mer blåst i skallen. (MK5:342)

Knausgård trenger ikke å gjengi konkrete episoder av selvskading for at vi skal kjenne det på kroppen. Kombinasjonen av bekjennelsens intensitet og skammens kraft gjør at vi i møte med den selvframstillende litteraturen føler at vi opplever det fortalte selv, og vi reagerer nesten som om vi sto foran noe konkret og kroppsleg. (Haarder 2010:31) Sammenligningen med relasjonen mellom performanceartisten og hennes publikum er som nevnt nærleggende. Når for eksempel Marina Abramovic skjærer seg til blods og legger seg passivt ned foran en forsamling i performancen Lips of Thomas, eller når Yoko Ono i performancen Cut Piece lar seg ydmyke ved å la betrakterne klippe av henne klærne, bit for bit, til hun til slutt sitter nesten naken, så spiller de begge på den terskelesterolken som er typisk for performativ kunst. Vi blir usikre på det vi ser, kanskje litt ucomfortable, og havner dermed i et uavklart rom mellom det utstilte og det virkelige, der det ikke finnes noe gitt resultat.


Selvpåført smerte er også et konkret motiv hos Knausgård, og det henger tydelig sammen med det man nok må kunne kalle verkets masochistiske natur. Det er mange mulige eksempler som kan trekkes fram fra *Min kamp*, men et av de som i størst grad bidrar til «pinlighetsterror» hos leseren er en episode han beskriver i *Min kamp* 2. Karl Ove er på forfatterseminar i Sverige, og innser i løpet av oppholdet at han er forelsket i Linda. Når han en kveld, svømmende full, bestemmer seg for å betro seg til henne, blir han blankt avvist. Han sjangler seg tilbake til rommet, og setter i gang en selvmønstrelse uten sidestykke. «Jeg ... gikk inn på badet, grep glasset som stod på vaskeservanten og kylte det alt jeg kunne inn mot veggen ... Så tok jeg den største splinten jeg fant og begynte å skjære meg opp i ansiktet», gjengir han.


Karl Oves selvskading er kanskje ikke direkte livsfarlig, men det er vanskelig å ikke la seg påvirke av voldsomheten i episoden. Likevel er det også noe desperat og nesten patetisk over hans enorme selvmedlidenhet, og ikke minst i den feilslåtte logikken om å hevne seg på kvinnen han er forelsket i ved å skjære opp sitt eget ansikt. Det er da også en situasjon som leder til stor skamfølelse. Beskrivelsen av dagen derpå får selv den mest distanserte leser til å kjenne på
pinligheten i situasjonen: «Lenge før jeg våknet, visste jeg at noe forferdelig hadde hendt ... Dette overlever jeg ikke, tenkte jeg ... [A]nsiktet brant, og inni meg brant det også, en skam så stor som jeg aldri hadde kjent den før. Jeg var merket.» (MK2:190-191)


10 Saken og verket er behandlet i detalj i Poulsen (2009).
havner likevel i det terskelestetiske mellomrommet, for «[e]r forfatteren nu ikke – trods det åbenlyst fiktive – bare en lille smule pædofil?» (2010:31)


3.1.3 Subjektiv sannhet

I den første *Min kamp*-boka er det dødsfallet til Karl Oves far som er det sentrale motivet. Det framstilles som brutalt fordi han gjennom å fortelle om fares død må forholde seg til alt som var vanskelig i relasjonen mellom dem, men også fordi det foregikk på en måte som tilsynelatende var preget av stor menneskelig tragedie. Knausgård forteller om hvordan farens døde i en stol foran tv-en hjemme hos sin egen mor. Han døde omringet av tomme flasker, i et hus som har forfalt til det ugenkjennelige. Karl Oves far var alkoholiker, og livet hans fra tidlig voksenalder til det ender i stolen hjemme hos moren, går som en rød tråd gjennom *Min kamp*-bøkene.

For Knausgård handler det å fortelle denne historien om å forsøke å forstå hva det var som gjorde at farens endte opp slik han gjorde, for med det å kunne unngå den samme skjebnen for seg selv. Men det som er sant for Knausgård er jo ikke nødvendigvis sant for andre. «Den konsekvente ydmykelse av menneskene han møter er et virkemiddel i alle bøkene. Hva er det kunstneriske og heroiske i å behandle mennesker på denne måten?» spør Bjørge Knausgård, bedre kjent som «Onkel Gunnar» i *Min kamp*, i et leserinnlegg i VG.11 (Knausgård, 2011) Han er én av mange som har markert seg som tydelig kritiker av Knausgårds utlevering av seg selv og sin egen familie, og har uttalt at *Min kamp*-prosjektet representerer et alvorlig etisk og moralsk overtramp.

Knausgård selv både unnskylder og forsvarer valgene han har tatt. På den ene siden anerkjenner han at prosjektets mål, total autentisitet, har vært så altoppslukende at det har gått foran alt annet. Dette gjelder forholdet til både kone, barn, venner og annen familie. Knausgårds uttrykte mål i *Min kamp* har hele tiden vært total ærlighet, og ønsket om å formidle den fulle sannheten går igjen som en rød tråd gjennom hele verket.


---

11 Bjørge Knausgård er en av de få som har fått navnet sitt endret i *Min kamp*-prosjektet.

Det finnes altså flerfaldige eksempler på mennesker i Knausgårds nærhet som har stått fram fordi de føler seg urettferdig behandlet. Selv om Knausgård anerkjenner at romanen har hatt uheldige konsekvenser også for andre enn ham selv, så forsvarer han like fullt valget sitt. I likhet med resten av prosjektet handler det nemlig også her primært om å bryte ned det som separerer ham fra verden, skammen, tabuets og falskheten, og han kan ikke fortelle sin egen historie uten å også fortelle om menneskene han har delt den med. «Det er klart at det ligger et ikke så lite element av å utnytte andre mennesker i dette», sier Knausgård blant annet til Tonje i radiodokumentaren; «Men da må man jo spørre seg: hva er det jeg forteller som er så forferdelig?» (Hesthamar, 2011)

Å ta eierskap over sitt eget liv og sin egen historie er en viktig mestringsmekanisme. I følge Knausgård fungerer det å skrive om sitt eget liv både som terapi og som et ledd i å bryte ned skammen:

Min far drakk seg ihjel, det er ikke slik det bør være, det må skjules. Mitt hjerte brant for en annen enn det skulle, det er ikke slik det bør være, det må skjules. Men det var min far og det var mitt hjerte. Det bør jeg ikke skrive, for konsekvensene av det går ikke ut over bare meg, men også andre. Samtidig er det sant. (MK6:831)

Den selvframstillende litteraturen reiser altså flere spørsmål om etikk, moral og ikke minst sannhet. Den videre diskusjonen rundt dette er ikke prioritert i denne
oppgaven. Likevel kan det være interessant å merke seg at disse sidene ved fenomenet også er relevant for det særlig estetiske ved verk som *Min kamp*, både fordi det problematiserer forståelsen vår av sannhet og fordi det pirrer vår nysgjerrighet. Jeg skal vende tilbake til dette poenget i oppgavens avsluttende kapittel, om forfatterens medialisering.

### 3.2 Overskridelsen

«*In Min Kamp, I wanted to see how far it was possible to take realism before it would be impossible to read*» sier Knausgård i et intervju i The Paris Review, der han blir spurrt om sitt forhold til det private i egne bøker. (Barron, 2013) Om det ikke er direkte umulig å lese Knausgård, så er det tidvis ganske ukomfortabelt, primært på grunn av hans insisterende tematisering av det som oppleves som privat og skamfullt. Selvutleveringen er et bevisst grep i *Min kamp*. Knausgård vil overskride det sosiale og beskrive det «ingen vil at skal beskrives», men for å få til dette må han først overvinne sin egen skam.


Knausgård oppsøker overskridelsen gjennom alkoholen og gjennom skrivingen, men han er også interessert i det radikale og grenseoverskridende på andre arenaer. Særli kommer dette til uttrykk på to områder: i forholdet til kunsten og til det politiske. Førstnevnte er det ikke vanskelig å finne eksempler på. *Min kamp*-prosjektet er i seg selv overskridende, både i størrelse, omfang og detaljrikdom, men også i tematikk og ikke minst i nivået av selvutlevering. I tillegg skriver Knausgård mye om sine kunstneriske idealer, og metaperspektivet, særlig i *Min kamp 6*, byr på mange refleksjoner rundt hva

47
kunst er og bør være. Disse fungerer også som en interessant inngangsport både til forståelsens av Knausgårds generelle syn på forholdet mellom kunst og virkelighet, og konkret til lesningen av *Min kamp*.


Ved å tolke og teoretisere rundt verk av blant andre Hamsun, Goethe, Hölderlin og Munch, trekker han også tydelige linjer til sitt eget prosjekt. Han er opptatt av jeg-ets overskridelse i kunsten, primært i romantikken, der særlig Hölderlin er et viktig ideal. Parallellen mellom Hölderlins forsøk på å gjøre «grensen mellom verden og jeg» så godt som helt fraværende» (MK6:505) i diktene sine, og Knausgårds overskridende jeg-prosjekt er tydelig.

I tillegg er han opptatt av forfattere som Hans Jæger, «hvis genialitet til slutt ble hans undergang», og av Munchs sosiale overskridelser som førte til at han ble utstøtt av det sosiale rom. (MK6:477) Om Munch skriver han:

Han overskred det sosiale – ikke positivt, men negativt. Han ble møtt med hånd og forakt. For å kunne gjøre det, ikke være en del av alle, men uttrykke sitt selv, som avviker fra det allmenne, måtte han enten trosse det, noe som krevede en enorm styrke, eller være uforbundet med det. (MK6:478)

Den kunstneriske og sosiale overskridelsen i eget prosjekt både egger og skremmer Knausgård. «Jeg følte skyld overfor alle mennesker, og da mener jeg alle, i større eller mindre grad…», skriver han. «At jeg hadde begynt å skrive om det, hvordan jeg egentlig så på det, var galskap, fullstendig galskap, for da blottla jeg meg for det eneste jeg var virkelig redd for, andres mishag.» (MK6:181) I likhet med Munch kan han gjennomføre prosjektet sitt kun på én av to måter: enten ved å være uforbundet med det sosiale, eller ved å trosse det. Det førstnevnte er helt utenkelig for Knausgård. Hele hans liv, som i stor grad har handlet om å oppfylle samfunnets normer for normalitet og vellykketheit, er et eneste stort forsøk på å knytte seg til det sosiale. De rollene han etter hvert inntar i samfunnet, som mann, far, ektemann, venn og forfatter, er alle resultater av det samme: et ønske om å passe inn, være normal, være som alle andre.
For Knausgård er normaliteten tilstrebelsesverdig fordi «det er det eneste stedet vi er sikre på å møtes.» (MK2:382) Likevel, når han etter hvert finner seg selv i hverdagens normalitet, opplever han at det ikke er nok for ham. Når han i Min kamp 2, i rollen som sosialt integrert småbarnsfar i pappapermisjon, triller rundt på sin datter i Stockholms gater, er det derfor med blandede følelser. Han mester den sosiale rollen til det fulle. Han går i parken, mater med flaske og tilbringer dagene på barnevennlig café, «... men uansett hvor bra det gikk, og uansett hvor stor ømhet jeg følte for henne, var kjedsomheten og ørkesløsheten større.» (MK2:59) Han har endelig oppnådd det livet han har jobbet så hardt for, men han føler seg fanget. Han lengter etter det indre rushet han får med skrivingen, en følelse ikke en gang kjærligheten han har for egne barn kan overgå.

Rollen som myk og trendy småbarnsfar oppleves tidvis også som ydmykende og skamfull. I en etter hvert velkjent scene fra Min kamp 2 der han tar med datteren Vanja på babymikikk, topper det hele seg. Midt i et allsangrituale, omringet av kvinner i midten av tredveårene med sine respektive babyer, opplever han at selve maskuliniteten står på spill: «Den dype stemmen min lød som en sykdom i koret av lyse kvinnestemmer», skriver han. At kvinnen som leder gruppen er en vakker kvinne i midten av tyveårene hjelper ikke situasjonen, som i sin ufrivillige komedie stadig øker pinlighetsterren hos leseren:

[D]et var ikke flaut å sitte der, det var ydmykende og nedverdigende. Alt var mykt og vennlig og godt, alle bevegelser var små, og jeg satt sammenkrøpet på en pute og lallet sammen med mødre og barn, i en sang som til alt overmål ble ledet av en kvinne jeg gjerne skulle ha ligget med. (MK2:64)

Det komiske i situasjonen til side; scenen beskriver i stor grad det som gjennom hele prosjektet er Knausgårds paradoks. På den ene siden redselen for å ikke passe inn, på den andre redselen for å ikke være seg selv som mann, menneske og kunster. Selvhatet som oppstår når han, til tross for at han ikke vil, stadig føyer seg etter samfunnets normer, leder til et enormt behov for å igjen overskride rammene for det sosiale. Ventilen finner han i skrivingen, men fordi han ikke makter å løsrive seg fra det sosiale, krever prosjektet hans at det må gjennomføres på tross av det livet han lever. Resultatet er at overskridelsen, som
han kun kan utforske i skriveøyeblikket, blir opphøyet som den eneste muligheten han har til å oppleve frihet og lykke. Når han er inne i skriveprosessen fylles han av energi og kreativitet, men når en roman er ferdigstilt finnes det kun tomhet: «I flere måneder kjente jeg en sorg over at jeg ikke lenger var der jeg hadde vært, i det kalde, klare, og lengselen tilbake dit var sterkere enn gleden over det livet vi levde.» (MK2:59) Skrivingen blir et symbol på individualitet og autentisitet, og familielivet blir en maske, noe sosialt konstruert som han må forholde seg til for å opprettholde normaliteten.


Hitlers ungdomstid ligner på min egen, hans avstandsforelskelse, hans desperate ønske om å bli noe stort, for å heve seg opp fra seg selv, hans morskjærlighet, hans farshat, hans bruk av kunsten som et jeg-utsletelsens og de store følelsenes sted. Hans problemer med å knytte seg til andre mennesker, hans kvinneopphøyning og kynneangst, hans kyskhet, hans renhetslengsel. (MK6:681)

Han bruker Hitlers historie for å skrive sin egen, på samme måte som han senere trekker paralleller mellom seg selv og en annen massemorder: Anders Behring Breivik. Det kan virke som groteske og kanskje unødvendig brutale sammenligninger, men det er ikke de to ekstremistenes morderiske side han først og fremst er opptatt av. De sammenligningene han gjør handler om det samme som resten av prosjektet hans, nemlig ønsket om å forstå hvordan kontrasten mellom det sosiale og det grenseløse former jeg-et og dets syn på seg selv og verden.

Det finnes altså mange fellestrekk mellom Knausgårds kunstsyn, politiske analyser og bildet han har av seg selv. Han ønsker, i likhet med flere av de kunstnerne og forfatterne han er opptatt av, å bruke kunsten til å skape overskridelse mellom individet og verden. Politisk ekstremisme er et resultat av for mye avstand mellom jeg- et og vi- et. Knausgård selv er et menneske som har levd et «maskeliv», og dermed har mistet kontakten med det autentiske, og Min kamp-prosjektet leder til en slags symbiose. Gjennom å anerkjenne at prosessen har vært egoistisk, at han har vært motivert av de samme tingene som har preget hele hans liv, storhet, forakt for det lille, enkle, hverdagslige, så kommer han tilsynelatende til en slags fred med seg selv. De siste linjene i Min kamp 6 setter ikke bare punktum for prosjektet, men fungerer også som en endelig avslutning.
på Knausgårds kamp mot det sosiale.

Nå er klokken 07.07, og romanen er endelig ferdig. Om to timer kommer Linda hit, da skal jeg omfavne henne og si at jeg er ferdig og at jeg aldri skal gjøre noe sånt mot henne og barna våre igjen. Så skal vi ta toget til Louisiana. Jeg skal bli intervjuet på scenen der, og hun skal bli intervjuet på scenen der etterpå, for boken hennes har kommet, og den gnister og spraker som en stjernehimmel i mørket. Så skal vi ta toget hit til Malmö, så skal vi sette oss i bilen og så skal vi kjøre hjem til huset vårt, og hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter. (MK6:946)

3.3 Oppsummering

For Knausgård er det skammen ved å ikke føle det det sosiale mener han bør føle som er motivasjonen bak prosjektet. Den undertrykte skammen blir til en drivkraft for å undersøke sitt eget liv i detalj i Min kamp, og gjennom skrivingen søker han en symbiose mellom jeg-et og vi-et. Skammen er en universell følelse, og vi kan alle kjenne oss igjen i det Knausgård opplever på ett eller annet ni vå. Gjenkjennelsen vi erfærer både tiltrekker og frastøter, og dette er en viktig del av estetikken både i den selvframstillende litteraturen generelt og i Min kamp spesielt.

Det er ikke tilfeldig at Knausgård er opptatt av skam. «The very fact that shame is an isolating experience also means that if one can find ways of sharing and communicating it this communication can bring a particular closeness with other persons and other groups», hevder Lynd. (1958:66) Skam er tabubelagt og vanskelig å snakke om, noe som naturlig nok etterlater oss med et overveldende behov for å gjøre akkurat det. Når vi leser Min kamp snakker Knausgård «for oss», og gjennom ham kan vi oppleve en fornyet innsikt i vårt eget liv og tankesett. Den detaljerte selvutleveringen er viktig for prosjektet, i følge Knausgård. At det også rammer andre er et nødvendig onde. Min kamp handler om å trenge inn i den absolutt sanneste sannheten, og dit kan man bare komme med total åpenhet.

Når Knausgård velger å skrive 3600 sider om seg selv og sitt liv, er det på mange måter for å unngå at avstanden mellom ham selv og verden blir større; en avstand som han mener i ytterste grad kan lede til ekstreme handlinger som de
vi så i Nazi-Tyskland og på Utøya den 22. juli. Ved å konfrontere det han skammer seg over, heller enn å undertrykke det, håper han å oppløse det som forhinder ham fra å leve et autentisk liv.
4.1 Medialiseringsperspektiver

4.1.1 Forfatteren gjenoppstår

Hva er litteratur i 2014? Spørsmålet lar seg ikke enkelt besvare. I denne oppgaven har jeg flere ganger hevdet at den nyere selvframstillende litteraturen er et resultat av et samfunn som preges av en stadig økende virkelighetshunger.

Denne umettelige appetitten på virkelig liv henger igjen sammen med det individfokuset som dominerer både den politiske, den kulturelle og den mediale scenen, i tillegg til den enorme teknologiske globaliseringen vi forholder oss til gjennom internett og sosiale medier.

«Hva tenker du på?» spør Facebook oss i statuslinjen, og vi er etter hvert blitt så vant til å dele informasjon om oss selv at spørsmålet ikke er om, men hva vi kan dele. Samtidig lever vi i et mediesamfunn der passasjer fra Min kamp blir slått opp som førstesidestoff i landsdekkende aviser, noe vi så et tydelig eksempel på da Dagbladet under overskriften «Knausgård risikerer ti års fengsel» diskuterte hvilke konsekvenser hans litterære beskrivelser av en påstått voldtekt i Min kamp 5 kunne fått hvis den hadde blitt anmeldt. (Skogrand, 2010) I innledningen til denne oppgaven hevder jeg at det vil være nesten umulig å isolere selvframstillende litteratur fra selvframstilling på andre kulturelle arenaer, også i media. I dette avsluttende kapitlet vil jeg oppsummerende vise hvordan forfatterens medialisering henger sammen med det som tidligere har blitt sagt om det estetiske og performative ved selvframstillende litteratur.

«Medialisering» kjennetegnes av at mediene i større og større grad har innflytelse over hva som settes på samfunnets dagsorden. I En verden af medier forklarer Stig Hjarvand fenomenet slik:

Medierne er både uden for og inden i samfundet; som en selvstændig institution, der forvalter samfundets fælles kommunikation, sætter spillereglerne for andre aktører, og som samtidig er en selvfølgelig del af hverdagslivets kommunikation mellem familie, venner og kolleger. (Hjarvand, 2008)
Kulturlivet generelt har gjennomgått en medialiseringssprosess de siste tiårene, og har formet synet vårt på både kunst, politikk, religion, teknologi og ikke minst oss selv. Vi er alle en del av denne prosessen. Vi speiler oss i mediene, og samtidig reflekterer de samme mediene det vi er opptatt av, i det som kan virke som et konstant og stadig mer grenseoverskridende kretsløp. Mediestrategi er i dag ikke bare noe politikere og andre autoriteter sysler med. Det er også noe vi som privatpersoner forholder oss til gjennom selvframstilling i sosiale medier og på andre sosiale og kulturelle arenaer, og valgene vi gjør er sjelden tilfeldige.


«Knausgårds prosjekt er en slags aksjonsforskning. Han eksperimenterer med levende mennesker». Det hevder professor i litteratur Eivind Tjønneland i en artikkel i Morgenbladet. (Tjønneland, 2011) Tjønneland, som også er forfatter av Knausgård-koden, har etter hvert markert seg som en velkjent kritiker av Knausgårds selvframstillende prosjekt. Han er særlig kritisk til måten Min kamp behandles på i media. Medias fråtsing i Knausgårds privatliv er i følge Tjønneland et resultat av forfatterens manglende innsikt i «... det
sosialpornografiske sirkus han har satt i gang, og nå gir journalistene skylden for», og Min kamp er mer enn noe annet en «dokusåpe i romanform». (Tjønneland, 2011) Kritikken til side, Tjønneland påpeker nok et viktig trekk ved medialiseringens prosessen rundt den selvframstillende litteraturen. Det foregår nemlig et samspill mellom media, publikum og forfatteren selv, som både er helt sentralt for å forstå både den oppmerksomheten som vies til verk som Min kamp, men også for å forstå den selvframstillende litteraturens særlige estetikk.


Forfatteren er dog ikke bare et uskyldig offer i medialiseringens prosessen, men også en viktig del av den. I følge Haarder «... personaliserer [medierne] kommunikationen mellem offentlige personer som politikere eller forfattere og deres vælgere og læsere», noe som resulterer i en slags «re-oralisering» av det offentlige rom. (2005:5) Videre fungerer massemediene ikke lenger bare som en arena for kritikk og anmeldelse hevder han, men også som en slags «scene» der forfatteren av selvframstillende litteratur og andre «kjendiser» kan spille ut sitt
eget liv. (s. 6) Et tydelig eksempel på dette så vi i forbindelse med lanseringen av *Min kamp* 4. Verket fikk mye oppmerksomhet før utgivelsen, særlig fordi det i følge ryktene skulle inneholde Knausgårds ærlige berettelse om et forhold han som 18-åring hadde til en mindreårig jente mens han jobbet som lærervikar i Nord-Norge. I den sammenheng publiserte Dagbladet en nyhetsartikkel titulert «Her er Knausgårds hemmelige skole», der de blant annet intervjuet rektor ved skolen Knausgård jobbet på, en tidligere kollega, samt at de viste til uttalelser fra Knausgård selv og redaktøren hans i Bokklubbens nye bøker. (*Kristensen, 2010*)

For Dagbladet var målet med artikkelen åpnebart å skape en nyhetssak av det mulige misforholdet som beskrives i romanen. På dette tidspunktet i *Min kamp*-prosjektet var dette verken særlig unikt eller sjokkerende, da skillet mellom romanens Knausgård og den virkelige Knausgård for lengst hadde flytt sammen i medias resepsjon av verkene. Det som derimot er interessant er at også uttalelsene til redaktøren av Bokklubben kan se ut til å ha hatt samme hensikt. «Det alle som har lest *Ute av verden* lurer på, får vi svar på her. Karl Ove føler dragnings mot en elev, og vet at hun er betatt av ham», uttalte han i følge artikkelen i Dagbladet. Han omtaler dermed, i likhet med media, *Min kamp* som et slags sannhetsdokument, og det til tross for at han selv utgir det samme verket under betegnelsen «roman». Også Knausgård selv var med på å bygge opp under forventningene til verket: «Flere steder i disse bøkene har jeg brukt fiktive navn for å beskytte mennesker, og når handlingen er lagt til en liten bygd som dette, og mange av karakterene også er barn, føltes det ikke riktig å bruke autentiske navn» har han i følge artikkelen uttalt, og bidro med det ytterligere til spekulasjonen rundt verkets mulige etisk-moralske konflikt.

Når Tjønneland kritiserer Knausgård for manglende innsikt i det mediesirkuset han satte i gang med *Min kamp*, så kan man kanskje mistenke ham for ikke å ta i betraktning det som mye godt er en nøye kalkulert medialiseringprosess. Promotering er en naturlig del av utgivelsen av en roman, men måten man både i media og fra forlagenes side omtaler selvframstillende verk på, skiller seg tydelig fra promotering av tradisjonell fiksjonslitteratur. Mens man med fiksjonslitteraturen ofte fokuserer på verkets overordnede tematikk eller formelle trekk, som sjanger og språkføring, er det et etter hvert blitt et


«TV3 har hatt synkende seertall på sine realityprogrammer. Dette kan også gi håp om realityromanens fremtidige skjebne.» Tjønneland (2011) er ikke nådig i sin kritikk av selvframstillingslitteraturen. Likevel, og til tross for dens nåværende popularitet, vil det være rimelig å stille spørsmål om selvframstillingsfenomenets forventede levetid. Det siste drøye tiåret har vi sett nye realitykonsepter bli lansert nesten ukentlig, og vi har opplevd at stadig nye grenser har blitt overskredet. Hvor mye lenger kan vi strekke realitykonseptet


4.1.2 Et spørsmål om identitet


Som vi har sett flere eksempler på i denne oppgaven gjelder dette også for litteraturen. Man kan kanskje si at hvis forfatteren døde med nykritikken, har den med den selvframstillende litteraturen gjenoppstått, som kjendis. Men det
gjør det ikke nødvendigvis enklere å forstå hvordan vi skal gripe an selvframstillende litteratur som estetisk fenomen. Hvis noe, så blir kanskje kategoriene enda mer uklaire, for som Haarder (2005) formulerer det:

Spørsmålet er ... hvordan det private og det intime, dvs. sammenhængen mellem forfatteren i teksten og forfatteren uden for, skal forstås i en kultur, hvor denne sammenhæng både kan formidles af den litterære tekst og af alle mulige andre medier – samtidig. (s. 5–6)

Hvordan skal vi forstå et prosjekt som Knausgårds *Min kamp* i lys av et samfunn der det såkaldt «tverrestetiske» er den dominerende kulturelle uttrykksmåten, der politikk, media og kunst flytter sammen, og der selvframstilling er en del av de aller fleste sin hverdag? Som denne oppgaven har illustrert reiser den selvframstillende litteraturen spørsmål som spenner fra det estetiske, via det kulturhistoriske og det politiske, og til det etiske og juridiske. Uklarheten rundt hva som er iscenesatt og hva som er virkelig er som vi har sett en helt sentral del av den estetiske appellen, og i kombinasjon med det performative elementet som kjennetegner fenomenet forklarer det i stor grad den interessen litterær selvframstilling vekker.

For blant andre Haarder er det likevel noe annet som er viktigere, nemlig spillet som foregår mellom det private og det offentlige. Det er ikke *om* det fortalte er sant eller ikke som er det viktige spørsmålet, men snarere hva som skjer når «sådanne livs-stykker holdes ind i den blæsende medieverden.» (2005:7) Det er altså *reaksjonen* vår på selvframstillingen som er det interessante, ikke selvframstillingen i seg selv. På grunn av dette reiser fenomenet, i følge Haarder, først og fremst et spørsmål om *identitet*. Den performative biografismen som selvframstillingen kjennetegnes av blir først og fremst synlig i mediene, hevder han, men «... også den dagligdags omgang på Facebook og i telefonen indebærer en form for scene hvorpå identiteten som begivenheder kan finde sted.» (2010:28)

Denne tanken støttes av Kjerkegaard og Munch, som bruker tematiseringen av identitet som hovedargument for å skille den tradisjonelle selvbiografien og den moderne selvframstillingen: «Selvbiografiens lidt selvfede forklarede
retrospektive perspektiv står simpelthen ikke mål med opfattelsen af selvet i
dag; selvet er noget, man arbejder på, ikke noget man har» hevder de.

Man kunne således påstå, at selvfremstillingen inden for litteraturen afspejler
en meget større og mere omfattende tendens, der handler om forandringer i
selvet og identitetsfølelsen i lyset af store termer som globalisering og
medialisering. (2013:13)

At selvfremstillingslitteraturen først og fremst handler om en søken etter-, eller
konstruksjon av identitet kan virke noe selvfølgelig, og det står muligens også i
fare for å framstå som et «litteraturvitenskapelig fasitsvar». Likevel er det
vanskelig å komme utenom identitetsbegrepet når man snakker om
selvfremstillingslitteratur, og særlig når man tar i betraktning hvordan fenomenet
påvirker oss både tematisk, medialt og ikke minst estetisk. Vi kan ikke forholde
oss til verk som *Min kamp* uten å bli personlig engasjert, for
selvfremstillingslitteraturens tydeligste trekk er jo, som vi har sett, nettopp at
den reiser en rekke spørgsmål om oss selv.
4.2 Avslutning


Selvframstillingsfenomenet har vært tema for heftig debatt innenfor litteratur- og kulturfeltet de siste par tiårene. Én av de viktigste diskusjonene har handlet om hvordan vi skal angripe den teoretisk. Vi har sett at blant andre Haarder, Jalving og Fisher-Lichte har forklaringer med bakgrunn i performativitet og performanceteori på hvorfor selvframstillende litteratur har en egen estetisk appell. Performativitetsbegrepet har de siste årene fått en oppblomstring. I samfunnsfagene brukes det for å forklare både hvordan vi samhandler, og hvordan menneskelige faktorer som kjønn og språk konstrueres. Også i kunstteorien kan forståelsen av performativitet og handling være nyttig, og jeg har i denne oppgaven pekt på flere eksempler på hvordan performativitet og performanceteori kan utvide vår forståelse av hvilke komponenter som spiller inn når vi møter selvframstillende kunst og litteratur.

Først og fremst har det vist seg at den menneskelige faktoren er viktig. Gjennom å mime virkelig liv og intersubjektiv kommunikasjon skaper den selvframstillende litteraturen en illusion av noe relasjonelt og nært mellom oss og forfatteren, og sammen med en rekke andre faktorer bidrar dette til at vi opplever den som både autentisk og estetisk tilfredsstillende. I tillegg tiltrekkes vi av den uklarheten denne typen litteratur formidler. Innenfor
litteratursosiologien kan blant annet Mukařovskýs teori om ikke-intensjonalitet og oppslukt lesning bidra til forståelsen vår av hvorfor leseren får en særlig form for estetisk opplevelse i møte selvframstillingens ambivalens. Det Haarder kaller «det terskelestetiske» påvirker oss også gjennom å dra oss i flere ulike retninger på samme tid, og denne ambivalensen gjør at det vi leser oppleves sterkere enn vi er vant til fra den tradisjonelle fiksionslitteraturen. Vi lever i en kultur der avstanden mellom individet og verden, eller det Knausgård kaller jeg-et og det sosiale, blir større hele tiden. I et samfunn som er preget av et stadig mer påtrengende individfokus og en idé om at selvrealisering og vellykkethet er noe alle bør strebe etter, blir de vanskelige følelsene underkommisert. Det kan oppleves overveldende når vi får disse undertrykte følelsene beskrevet uten sensur, og litt dristig kan man kanskje foreslå at det at den selvframstillende litteraturen får oss til å nettopp føle er den viktigste forklaringen på den tiltrekningen vi har til den.

Videre spiller media og offentligheten en viktig rolle i vår forståelse av fenomenet og dets suksess, noe blant andre Lenemark har forklaringer på. Forfatteren har inntatt en sentral posisjon på den mediale scene, og dette vekker vår interesse for både hans litterære og private liv. Men den selvframstillingen som Knausgård med Min kamp er en representant for er også en arena for kritikk. Dens popularitet, og den offentlige interessen som er knyttet til fenomenet, er et tydelig bilde på at realitykulturen har nådd litteraturen, og for noen er dette et tegn på at romankunsten står i fare for å miste sin posisjon. I denne oppgaven har det vært viktig for meg å vise at den selvframstillingen også kan forstås som noe annet enn en enkel og tabloid underholdningsroman. Ved å flytte fokuset bort fra debatten om kvalitet som ofte ser ut til å prege drøftingen av selvframstillingen av litteratur, og mot det estetiske, har jeg forsøkt å vise at det finnes sider ved selvframstillingens popularitet som henger tett sammen med den utviklingen vi ser i resten av samfunnet.

Selvframstillingen litteratur berører også noe personlig. I møte med for eksempel Knausgårds private og intime betroelser tvinges vi til å kjenne på det samme i
oss selv, og man kan hevde at den gjenkjennelsen og selvinnsikten andres erfaringer kan gi, i samspill med informasjonen vi får gjennom media og andre offentlige kanaler, leder til at vi opplever det vi leser sterkere enn vi er vant til fra annen litteratur. For å bruke Mukařovskýs terminologi: det ikke-intensjonale blir integrert i det intensjonale gjennom en kombinasjon av vår private tolkning av verket og den informasjonen vi blir presentert for gjennom media og fra forfatteren selv. Resultatet er at vi oppnår en helt egen, og personlig forståelse av den selvframstillende litteraturen, noe som følgelig tilegner den en egen estetisk dimensjon. Inspirert av Kants teorier kan man kanskje kalle dette en overveldende, eller en sublim estetikk, som igjen leder til en estetisk kognitivistisk opplevelse. Vi lærer om oss selv gjennom å lese om andre.


Når Knausgård i Min kamp 6 spør «Hva sier vi når vi sier jeg?», så oppsummerer han altså på mange måter de spørsmålene denne oppgaven har forsøkt å besvare. I dagens mediale, tverrestetetiske, globaliserte og indvidiorienterte samfunn har jeg-et en suveren plass; ja, faktisk er det så enerådende at det
oppfattes som helt naturlig å skrive 3600 sider om seg selv og sitt eget liv, og kalle det en roman. For Knausgård handler *Min kamp* om å ta opp kampen med vi-et og det sosiale. Likevel er det mye som tyder på at vi-et slett ikke har utspilt sin rolle. Det Knausgårds prosjekt viser, kanskje mer enn noe annet, er nemlig at det å si «jeg» faktisk på mange måter er det samme som å si «vi». I jeg-ets tidsalder, der alle har sin egen sentrale plass på den sosiale scenen, føles det kanskje viktigere enn noen sinne å dekorere og opphøye sin egen historie. I Knausgårds filterløse selvutlevering kan det virke som vi finner det pusterommet vi trenger. Gjennom å beskrive tabubelagte tema som skam, utilstrekkelighet og sosial utilpasshet berører *Min kamp* noekstra-menneskelig, og det er nettopp dette som gjør Knausgårds prosjekt både estetisk appellerende og ikke minst så fascinerende.

«Vil man nå inn til virkeligheten slik den er, for den enkelte – og noen annen virkelighet finnes det ikke – vil man virkelig dit, kan man ikke ta hensyn. Og det gjør vond», skriver Knausgård i en passasje i *Min kamp* 6. (s. 831) Knausgårds kamp har tilsynelatende vært både vond og hensynsløs, både for ham selv og for sine omgivelser. Likevel er det nettopp denne hensynsløsheten som er årsaken til at han klarer å kommunisere noe vi opplever som universelt menneskelig. Selv om Knausgård skriver om sitt eget liv og sine egne opplevelser så beskriver han åpenbart også noe som angår oss, og det er sannsynligvis dette som er den enkle forklaringen på selvframstillingens, og ikke minst *Min kamps* suksess. I så måte kan man i aller høyeste grad si at Knausgårds prosjekt har vært vellykket, både personlig og estetisk. Med det, og i selvframstillingens ånd, lar jeg Knausgård få siste ord i oppgaven om seg selv, her fra en samtale med kollega og venn Tore Renberg:

Flere som har kommentert boka har sagt at «det er som å være inne i mitt eget hode.» For meg er det en helt urimelig tanke. Jeg har jo sittet absolutt helt alene og skrevet om mitt eget liv så detaljert og spesifikt jeg kan. Men det er nok sann at vi er likere enn vi tror, at det finnes noe annet – utenfor det sosiale og det psykologiske – som er likt for alle. (Knausgård, Renberg, 2010)
Litteraturliste

Beck-Nielsen, Claus.

Behrendt, Poul.

Carlson, Marvin.

Fisher-Lichte, Erika.

Gaasland, Rolf.

Graham, Gordon.

USA og Canada. (ebok)

Haarder, Jon Helt.


2010. «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme» i *Passage* nr. 63. s. 25–45

Hvattum, Mari.
2004. «Den estetiske reduksjon» i *Agora* 01-02/2004. s. 21 – 45
Iversen, Stefan.
2010. «Ekshibitionistiske selvudslettelser» i Passage, Nr. 63. s. 47–65

Jalving, Camilla.

Kittang, Atle.

Kjerkegaard, Stefan m.fl.

Kjerkegaard, Stefan og Munch, Anne Myrup.
2013. «Litterær selvfremstilling og autofiktion i en skandinavisk optik» i Millenium - Nye retninger i nordisk litteratur. s. 325 – 348.

Knausgård, Karl Ove.

Knausgård, Karl Ove og Renberg, Tore.
2010. «I røykeavdelingen på havets bunn» i Samtiden 01/2010. s. 20 – 45

Lynd, Helen Mirren.

Melberg, Arne.
2007. Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen. Oslo

Poulsen, Inge.

Rottem, Øystein og Ørjaseter, Tordis.
Smidt, Jofrid Karner.

Tjønneland, Eivind.

Internett:


**Nettkilder uten oppgitt forfatter:**


Forlaget Oktober, (u.å.)*a* Karl Ove Knausgård. Hentet 11.05.14 fra http://oktober.no/Forfattere/Norske/Knausgaard-Karl-Ove

Forlaget Oktober, (u.å.)*b* Min kamp. Første bok. Hentet 05.11.13 fra http://oktober.no/nor/Boeker/Skjoennlitteratur/Romaner-noveller/Min-kamp.-Foerste-bok

