



Uit

NORGES
ARKTISKE
UNIVERSITET

Institutt for kultur og litteratur

«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

En masteravhandling er i den store sammenhengen en ganske beskjeden størrelse. Likevel er det mange som skal takkes for at denne oppgaven har blitt til. Derfor, i ganske tilfeldig rekkefølge: Takk til alle som har heiet meg fram i skriveprosessen, både venner og kjente, familie og kolleger. Dere vet hvem dere er, og dere har vært helt uvurderlige. Takk til veilederen min Linda Nesby og alle andre som har tatt seg tid til å lese og kommentere teksten underveis. Uten dere hadde det ikke blitt noen oppgave. Takk til Jon Helt Haarder som sendte meg utkast til den siste boka si lenge før den ble publisert, og til Claus Beck-Nielsen som velvillig svarte på epostene mine tidlig i arbeidsprosessen. Takk til Kongsbakken vgs. som innvilget meg permisjon (flere ganger) så jeg kunne ferdigstille mastergraden min, og til Universitetet i Tromsø som har lagt til rette for at jeg kunne være distansesstudent. Takk til København, Berlin og Alicante som har bidratt med en vakker ramme og mye inspirasjon i skriveprosessen. Og sist, men ikke minst, takk til Knausgård som har skrevet det mest fascinerende verket i nyere norsk litteraturhistorie.

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 <i>Min kamp</i>	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 tilnærming.....	16

Kapittel 2.

2.1 Den moderne selvframstillingens estetikk	19
2.1.1 Estetisk verdi.....	19
2.1.2 Terskeestetikk 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 <i>Min kamp</i>.....	35
3.1.1 Bekjennelse og skam hos Knausgård.....	35
3.1.2 Performativ masochisme.....	38
3.1.3 Subjektiv sannhet	44
3.2 Overskridelsen	47
3.3 Oppsummering.....	52

Kapittel 4.

4.1 Medialiseringsperspektiver	55
4.1.1 Forfatteren gjenoppstår	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 iøynefaldende 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.

Selvframstillingen har mange mulige litteratur- og kulturhistoriske forklaringer. Ofte peker man på en litteraturhistorisk tradisjon med utgangspunkt i renessansens og opplysningstidas fokus på individet, og som via romantikkens subjekt dyrkelse og modernismens angstfylte *jeg* når sitt foreløpige klimaks med dagens selvframstillende og selvutleverende forfatter. I tillegg har selvframstillingen som sjanger en lang litteraturvitenskapelig historie, framfor alt med selvbiografien. Den teoretiske diskusjonen om forholdet mellom fiksjon og virkelighet i litteraturen generelt, og i den selvbiografiske litteraturen spesielt, har foregått i alle fall siden franskmannen Philippe Lejeune lanserte ideen om «den autobiografiske pakt» på midten av 1970-tallet. Dette har videre blitt aktualisert med for eksempel danske Poul Behrendts idé om at selvframstillende litteratur ofte legger opp til en «dobbelkontrakt» mellom forfatter og leser. (Behrendt, 2006)

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 selvframstillende 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 paraplybegrepet «selvframstilling» gjennom å presentere tre

¹Særlig 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 selvframstillende litteratur.

konkrete, underordnede fokusområder for oppgaven: estetikk, performativitet og skam, og kort forklare hvorfor akkurat disse er valgt.

Hvis vi kan bruke begrepet «medietidsalderen» som samlebegrep for store deler av litteraturen fra etterkrigstida og fram til ca. 1980,² så kan muligens «realitytidsalderen» være dekkende for mye av det som har skjedd på 1990- og 2000-tallet. Realitybegrepet, som i utgangspunktet ble satt som merkelapp på ulike konkurransepregede tv-produksjoner som portretterte «vanlige mennesker», brukes etter hvert ganske fritt om alle former for selvframstilling i kunst, kultur og media. Innenfor litteraturen er det ofte den svenske forfatteren Carina Rydberg som regnes som pioneren for den moderne selvframstillingen i Norden, med verkene *Den högsta kasten* fra 1997 og *Djävulsformeln* fra 2000. «[Bøkene] er selvbiografiske på en måte vi hittil ikke har sett maken til i Norge siden bohem-litteraturen», skrev Anne Arneberg om Rydberg i Klassekampen i 2003. «... Rydbergs bøker [er] utleveringer for åpen scene der alle vet hvem de ufrivillige deltakerne er. Det levnes ingen tvil om at materialet er selvbiografisk...» (Arneberg, 2003)

Etter Rydberg har vi sett flere eksempler på det Arneberg nevner ovenfor. Selvbiografiske utleveringer «for åpen scene» kan nesten hevdes å ha blitt en norm i kulturlivet i dag. Mediebransjen presenterer stadig mer kompliserte, ofte etisk utfordrende reality-konsepter. Flere forfattere vender seg bort fra fiksjonen og velger å skrive om seg selv, og sosiale medier som Facebook, Instagram og Snapchat insisterer på en konstant selvdokumentering som de fleste etter hvert har fått et dagligdags, samt nært og ukritisk forhold til. I film- og tv-bransjen dukker det stadig opp sjangerhybrider som demonstrerer selvframstillingsfenomenet i en mer eller mindre virkelighetsnær kontekst. Tv-serier som *Klovn* og *Helt perfekt* spiller begge på seerens antatte forhåndskunnskap om henholdsvis den danske komikeren Casper Christensen og hans norske kollega Thomas Giertsen, og befinner seg spenningsfeltet mellom

² B.la presentert av Rottem og Ørjaseter i boka *Etterkrigslitteraturen: Inn i medietidsalderen, 1965-1980* fra 1998.

selvbiografi og rent oppspinn. Selviscenesettelse er etter hvert noe vi alle forholder oss til, og det er grunnlag for både opphetede 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 performative natur. For å forsøke å forstå den særlige 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 følelser som sorg, skyld, sjalusi, sinne, begjær og ikke minst skam sentrale tema i selvframstillende 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 selvframstillende 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

Svenske Carina Rydberg får ofte mye av æren for å ha vært først ut av skandinaviske forfattere i bølgen av «moderne selvframstillende litteratur», med bøkene *Den högsta kasten* og oppfølgeren *Djävulsformeln*, fra henholdsvis 1997 og 2000. (Haarder 2010 og Lenemark 2009) Begge verkene er skrevet i jeg-form, og handler foruten om hennes privatliv og personlige utfordringer særlig om hennes forsøk på å få innpass i Stockholms kultur- og uteliv på slutten av nittitallet. Rydberg fikk mye oppmerksomhet for sin detaljerte utlevering av forholdet sitt til advokaten Rolf i bøkene, og det formet mye av debatten. Først og fremst er likevel Rydbergs romaner utleveringer av hennes egen usikkerhet og private følelser, og det er dette som etter hvert har blitt et kjennemerke for det man kan kalle nyere selvframstillende litteratur.³

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

I 2003 utga den danske forfatteren og performanceartisten Claus Beck-Nielsen det selvframstillende verket *Claus Beck-Nielsen 1963-2001 – En biografi*, som en slags posthum beretning av sitt eget liv. Beck-Nielsen, som etter sin selverklærte død i verket bare kaller seg Nielsen, problematiserte blant annet store spørsmål om identitet og eksistens gjennom å beskrive hvordan han i en periode gikk undercover i Københavns gater som den hjem- og identitetsløse «Claus Nielsen». Etter et komplisert og omfattende Jekyll and Hyde-lignende spill med navn og identitet, ender han kort fortalt opp med å miste kontrollen over sitt eget selv. Etter å ha mistet både kone og hjem havner han på gata igjen, men denne gangen som sitt alter ego Claus Nielsen. Beck-Nielsens prosjekt befinner seg et sted mellom performance og litteratur, og er et fascinerende eksempel på at selvframstillingen også kan reise viktige spørsmål om identitet, politikk og samfunn.

Samme år som Beck-Nielsen lanserte sin bok, utga den norske forfatteren Dag Solstad verket *16.07.41*. Solstad, som gjennom flere romaner utover 1990- og 2000-tallet har lekt med form og sjanger, tok med dette verket det endelige steget inn i selvframstillingslitteraturen.⁴ *16.07.41* beskriver Dag Solstads liv så langt, et liv som i følge ham selv særlig har vært preget av tapet av faren. I en stadig veksling mellom barndomsminner, essayaktige passasjer og beskrivelser av lange vandringer i Berlins gater, forsøker Solstad å finne svar på en del av livets store spørsmål. Jeg-formen dominerer i Solstads roman, og den forsterkes gjennom en rekke fotnoter med personlige metabetraktninger knyttet til teksten og sitt eget liv.

Tap av en forelder har gått igjen som motiv hos flere norske selvframstillende forfattere. Både Gaute Heivolls *Før jeg brenner ned* fra 2010, Helene Uris *Rydde ut* fra 2013 samt Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-prosjekt sentrerer seg i stor grad rundt temaet å miste far eller mor. Også norske Tomas Espedal har skrevet om tap. I flere selvframstillende romaner utover 2000-tallet har han blant annet beskrevet sorgen ved det å forlate, eller bli forlatt av den man elsker, og temaet

⁴ Tydeligst selvbiografisk, foruten i *16.07.41*, er han nok i *Armand V.* (2006), men også *Elleve roman, bok 18* (1992) og *17. Roman* (2009) eksperimenter klart med form, språk og selvbiografi

er særlig tydelig i den selvframstillende romanen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* fra 2006. I tillegg kan *Imot kunsten* fra 2009 og *Imot naturen* fra 2011 trekkes fram som to klart selvframstillende verk der de store følelsene er sentrale tema. Espedal er sammen med Knausgård den som ofte blir trukket fram som den tydeligst selvframstillende forfatteren i Norge i dag.

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. Knausgårds 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*

Den norske forfatteren Karl Ove Knausgård ble født på Tromøya ved Arendal i 1968. Han debuterte med romanen *Ute av verden* i 1998, og har siden utgitt *En tid for alt* i 2004, det selvbiografiske romanverket *Min kamp* i seks bind mellom 2009 og 2011 og senest essaysamlingen *Sjelens Amerika* i oktober 2013. I tillegg har han skrevet flere essays og artikler som har vært på trykk i aviser og tidsskrifter. Knausgård har mottatt flere priser og nominasjoner for sitt relativt korte forfatterskap. Han ble blant annet tildelt Kritikerprisen for debutromanen *Ute av verden* samt for *Min kamp 6*. *En tid for alt* ble nominert til samme pris, i tillegg til Nordisk Råds litteraturpris. *Min kamp 1* ga ham nominasjoner til Nordisk Råds litteraturpris, Kritikerprisen, Bokhandlerprisen og Ungdommens kritikerpris, og han mottok Brageprisen, P2-lytternes romanpris og Sørlandets litteraturpris for samme verk. Knausgård ble i 2011 tildelt Gyldendalprisen for sitt forfatterskap.

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 selverklærte 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.^a) Med *Min kamp* føyer han seg inn i en allerede etablert litterær tradisjon i Norden, og særlig i Skandinavia, som vi kan kalle «nyere selvframstillende litteratur».

1.2.3 Resepsjon

Resepsjonen av *Min kamp*-prosjektet har vært noe blandet, også mellom de enkelte verkene. Generelt har Knausgård likevel høstet gode kritikker i de fleste store medier både i Norge og i de andre skandinaviske landene. Etter at oversettelsen av bøkene etter hvert har blitt ferdigstilt, har også lesere i andre land fått tilgang på Knausgårds bøker. Også her har mottakelsen jevnt over vært positiv. *Min kamp* ble flatterende omtalt som «the real Nordic noir» i *The Times* (Leith, 2014), og Hermione Hoby i *The Guardian* omtalte ham i vår som «Norway's Proust». (Hoby, 2014) Proust-parallellen er hun ikke den første som trekker: «Det er 'På sporet af det tabte nu', som i de bedste passager findes, idet det skrives og samtidig læses i årtiets litterære reality-show», skriver «Nielsen», bedre kjent som Claus Beck-Nielsen, i anmeldelsen av *Min kamp 6* i danske *Dagbladet Information*. (Nielsen, 2013)

Referansen til reality er det vanskelig å komme utenom i forbindelse med *Min kamp*, og verkets selvframstillende genre har vekket både begeistring og harme: «Det som virkelig løfter romanen er Knausgårds bruk av selvbiografiske elementer» skrev Gro Jørstad Nielsen om *Min kamp 1* i Bergens Tidende. (Forlaget Oktober, u.å.^b) Marie Tetzlaff i danske Politiken var hakket mer kritisk, og skrev at det selvframstillende i romanen «... betænkeligt [lignet] et reklamestunt.» Likevel tilføyde hun at «[d]et er så nogenlunde det eneste negative, jeg har at si om *Min kamp*» og gav romanen seks av seks mulige stjerner. Ingunn Økland i Aftenposten er også i utgangspunktet skeptisk til selvtutleveringen, men lar seg etter å ha lest *Min kamp 2* rive med: «... jeg [må] innrømme for meg selv at den vanligvis naturlige, eller tvert om profesjonelle (?), innstillingen er som blåst vekk», skriver hun. «Hele ideen synes uhyre risikofylt, men her blir nettopp denne risikoen omsatt i litterær spenning av ypperste merke.» (Økland, 2009)

Det mediale og tabloide aspektet ved verket har også fått mye oppmerksomhet. Dette er tydeligst blant norske og svenske anmeldere, sannsynligvis på grunn av at den geografiske handlingen i verket i stor grad er lagt hit. «Lekkasjelitteratur», kaller Morgenbladets Ane Farsethås *Min kamp*-prosjektet, og fortsetter:

Ideen om å skrive sitt liv har i *Min kamp* så vel personlige som kunstneriske og filosofiske motivasjoner og konsekvenser. Men det kan ikke være tvil om at verket også spiller på og har fungert innenfor en slik avsløringens logikk – som det selv samtidig avkler og avskyr. (Farsethås, 2011)

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 svenske, selvframstillende forfattere i skrivningen 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 seigt 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 prolixity 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)

Spekulasjonen rundt hvor sannferdig *Min kamp* er, og om dette i det hele tatt er relevant for lesningen, er også noe som har opptatt anmeldere og andre kritikere. I følge Riiser Gundersen vil det være meningsløst å late som Karl Ove Knausgård ikke er hovedpersonen i Karl Ove Knausgårds roman: «Å innrømme dette er ikke å forveksle en tekst om virkeligheten med virkeligheten ... det er å fastholde det som er kilden både til bokas ubehag og dens fascinasjonskraft, dens stygghet og skjønnhet...», hevder han. (Gundersen, 2009) Hans Hauge, lektor i litteratur ved Aarhus Universitet, taler derimot for en mer nykritisk forståelse av verket. Han mener at å separere verk og forfatter kan «befri litteraturstudierne fra kulturstudierne» og dermed bedre kunne «skelne mellom god og dårlig litteratur». (Hauge, 2010) Også Knausgårds forfatterkollega Jan Kjærstad har vært opptatt av å lese *Min kamp* som bare tekst. I et innlegg i Aftenposten skriver han at han «etterlyser en lesning av Knausgårds bok som ren tekst, der støyen rundt er forsøkt filtrert bort». (Kjærstad, 2011) I likhet med Hauge kan det altså virke som Kjærstad mener vi trenger skarpere skiller mellom litteraturen og resten av samfunns- og kulturlivet. Økland i Aftenposten peker også på at vi med en slik lesing av Knausgård kanskje kan unngå en del av de, særlig etiske, dilemmaene som kan dukke opp i lys av *Min kamp*. «Men...», sier hun: «... denne

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

Dette er primært en teoretisk oppgave der hensikten er å studere og drøfte fenomenet litterær selvframstilling og å illustrere det med eksempler fra *Min kamp*. Begrepene jeg har valgt å undersøke er store, og har en omfattende begrephistorie. Jeg vil starte med å forklare en del av de store termene som går igjen i oppgaven: performativitet, performance, samt noen betraktninger rundt skam-begrepet. I tillegg gjør jeg kort rede for noen kulturteoretiske termer som muligens trenger korte forklaringer for å kontekstualiseres i forbindelse med selvframstillingslitteraturen. Estetikkbegrepet er utelatt i denne omgang, da det blir grundig behandlet for seg selv i neste kapittel.

1.3.1 Performativitet og performance

Det er mange som har skrevet om performance de siste tiårene, fra ulike faglige ståsted og med ulike innfallsvinkler. Historisk har begrepet røtter i termen «performativitet». Performativitet kan knyttes til det engelske verbet *to perform*, å gjøre eller handle, og særlig er lingvisten J.L. Austin og kjønnsforsker Judith Butler kjent for å ha teoretisert rundt performativitet innenfor hver sine fagfelt.⁵ (Jalving 2011:52–57) *Performance* er en avledning av begrepet performativitet, og brukes i dag i mye større utstrekning enn performativitetsbegrepet opprinnelig har vært brukt. I tillegg til å være navnet på en særlig kunstform, er «a performance» på engelsk også en generell betegnelse på en forestilling eller framføring av for eksempel et teaterstykke eller en dans. Det akademiske feltet «performance studies» som etter hvert har fått stor utbredelse og popularitet på universiteter rundt om i verden, tar også for seg performancebegrepet i forbindelse med felt som «performance management» og «techno-performance»,

⁵ Austin introduserte 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.

der det knyttes til henholdsvis ledelse og teknologisk produksjon. (2011:44) Med andre ord, performance er et begrep med mange avledninger og fortolkninger, men det de alle har til felles er at de fokuserer på det som er performativt ved feltet de studerer: handlingen.

I denne oppgaven bruker jeg performancebegrepet primært i forhold til det estetiske ved selvframstillende litteratur. Umiddelbart kan det kanskje virke som en underlig innfallsvinkel til litteraturfeltet, men i den forskningen som er gjort de siste årene har det vist seg å være en parallell som oftere og oftere dukker opp, og særlig i forbindelse med selvframstillingsfenomenet. Det er flere som har skrevet om dette, blant annet den tyske performanceteoretikeren Erika Fisher-Lichte og den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder, der sistnevnte gjør sammenligningen mellom performance og selvframstillende litteratur konkret med sitt begrep «performativ biografisme». Både Fisher-Lichte og Haarder har en sentral plass i diskusjonen i denne oppgaven. En av de nyeste og mest omfattende teoretiske undersøkelsene på feltet er det likevel den danske kunsthistorikeren Camilla Jalving som står for. *Værk som handling* fra 2011 er en revidert utgave av hennes doktoravhandling om performativitet og performance, og den presenterer ikke bare et analytisk blikk på moderne kunst og litteratur i lys av performancebegrepet, men fungerer også som en glimrende oversikt over forskningen som er gjort på feltet de siste tiårene.

Jalving deler performansen 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 selvframstillende 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 spenner 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

af noget og erindringen om det.» (s. 33) Det neste feltet, *presentasjon*, knyttes til verkets evne til å skape betydning i seg selv. Det er altså det motsatte av *representasjon*, som ofte viser til en symbolsk og abstrakt fortolkning av noe. Presentasjon viser gjerne til en slags materialitet, i motsetning til representasjonens fokus på *tegnets* verdi og symbolikk. (s. 39–40) I selvframstillende litteratur dominerer presentasjonen som form, og man kan hevde at forfatter-jeget på grunn av dette oppnår en nesten fysisk-materiell karakter, som videre tillegger leseropplevelsen en ekstra dimensjon av autentisitet.

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 antropomorfe 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 performansen og selvframstillingen er tydeligst.

Ved siden av Jalvings begreper om «nærvær», «presentasjon» og «relasjonalitet», tar jeg også i bruk en del terminologier som Haarder, ofte i forlengelse av Fisher-Lichte, gjennom en rekke artikler har lansert i forbindelse med det estetiske ved selvframstillende litteratur. Begrepene «terskeestetikk», «pinlighetsterror» og ikke minst den tverrestetiske betegnelsen «performativ biografisme» er alle viktige for lesningen min av *Min kamp*, og blir løpende gjort rede for i oppgaven.

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 selvframstillende 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 leserens oppfatning av et verks estetikk, ønsker jeg å si noe om hvordan den selvframstillende litteraturen kan forstås i lys av en kultur der performativitet spiller en stadig større rolle.⁶

1.3.2 Noen betraktninger 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.

Knausgård teoretiserer mye rundt skammen som fenomen, og fordi stemmen hans er så tydelig og personlig i *Min kamp*, vil refleksjonene han selv gjør rundt skam være en sentral del av både det teoretiske og det skjønnlitterære grunnlaget i oppgaven. I tillegg til Knausgård er også Helen M. Lynds bok *On Shame and the Search for Identity* fra 1958, samt flere artikler av tidligere nevnte Haarder (2004, 2005, 2006, 2007, 2010) sentrale i analysen av skammens estetiske funksjon i *Min kamp*. Lynds bok er skrevet fra et sosiologisk utgangspunkt, og hun bruker både samfunnsfaglige, psykologiske og litterære referanser for å forsøke å forstå hvordan skammen former vårt syn på oss selv og vår identitet. Haarder, som i utgangspunktet er litteraturforsker, skriver fra et bredt kulturteoretisk utgangspunkt for å forsøke å forstå

⁶ Mukařovský blir inngående 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 følelser 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 tverrestetiske 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 konkurransepregede 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.

Videre blir de beslektede begrepene «autentisitet», «realisme», «virkelighet» og «sannhet» nevnt flere ganger i oppgaven i ulike former. Alle disse begrepene er store og omfattende, og har hver sine lange idéhistoriske forklaringer. Når jeg bruker dem i teksten er det likevel gjerne i kontrast til begreper som «fiksjon» og «kunst», og hensikten er primært å problematisere forholdet mellom den tilsynelatende virkeligheten, eller sannheten i selvframstillende litteratur, og det fiksjonsformatet den presenteres i. Det er altså leserens *følelse av* for eksempel realisme som er interessant, ikke realisme som terminologi, litteratur- eller idéhistorisk bevegelse.

1.4 Metodisk tilnærming

De tre hovedbegrepene i oppgaven ved siden av selvframstilling – estetikk, performance og skam – henger altså tett sammen. For ordens skyld har jeg likevel gjort noen formelle inndelinger i oppgaven. Det første kapitlet handler om selvframstillingens estetikk, og forsøker både å gjøre rede for og avgrense den forståelsen av det estetiske som ligger til grunn for oppgavens problemformulering. Videre knytter jeg estetikkbegrepet til performanceteori, Mukařovskýs litteratursosiologi samt til realitybegrepet. Målet med dette kapitlet er å utforske forståelser av- og teorier om estetikk som er sentrale i den følgende analysen av skambegrepet hos Knausgård.

Det neste kapitlet 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 selvframstillende 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?

Oppgaven er med andre ord en relativt teoretisk undersøkelse av selvframstillingslitteraturen og dens motiv, tematikk og estetikk. Når jeg bruker Knausgårds *Min kamp* er det derfor primært illustrativt, og som et eksempel på aspekter ved selvframstillingsfenomenet. Det betyr ikke at den er tilfeldig valgt. Knausgårds mange refleksjoner rundt sin egen selvframstilling og skam er en helt sentral del av både den teoretiske og den skjønnlitterære analysen, og det er også disse passasjene jeg primært trekker fram som illustrerende eksempler gjennom oppgaven. Alle bøkene er relevante, men *Min kamp* 1, 2, 5 og 6 blir oftest sitert i denne oppgaven. Særlig er *Min kamp* 6 med sine mange metaperspektiver framhevet.⁷

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 appellerende. (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 kroppsetetikk, sjokketetikk 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

enkelte ting kan framstå som mer estetisk appellerende enn andre for den som betrakter. (Graham 2005:17–18) Denne estetiske innstillingen kan overføres på alt, hevder han, og dermed kan i utgangspunktet alt tillegges en estetisk verdi og gi betrakteren en estetisk opplevelse. Teorien har senere blitt kritisert, men kan likevel være nyttig for å forstå hvordan estetisering kan foregå.

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 skjønnne 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 fortære 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.⁸ 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 kognitivism, 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 kulturel relativistisk 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 sviktet. 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 kognitivism, 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 selvinnsett. 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 selvframstillende 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

Den tradisjonelle estetikkteorien har, som vi har sett, vært opptatt av å finne ut hva eller hvem det er som legger grunnlaget for estetikken. Når det gjelder selvframstillingslitteraturen er dens mest fremtredende karakteristikk sammenfallet mellom forfatter og forteller. Dette bidrar også til opplevelsen vår av det estetiske. Ikke bare identifiserer vi oss med det vi leser, en slags relasjonell estetikk, men avsenderen lar seg også identifisere. Kontrasten mellom det menneskelige, det som føles som virkelighet, og den kunstneriske rammen det blir presentert i, gjør videre de estetiske betingelsene usikre. Er det vi leser ekte eller fiktivt? Skal vi forstå det som kunst eller virkelig liv? Usikkerheten på vår egen rolle når vi møter selvframstillende litteratur er en helt sentral del av dens estetikk, og det er dette jeg skal se nærmere på i denne delen av oppgaven.

I Store norske leksikon sin netttutgave 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 selvframstillende 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 selvframstillende 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 utdyper 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 performativitetsbegrepet og performanceteorien stadig oftere benyttes som inngangsport til den selvframstillende litteraturen. Dette kan ses i sammenheng med et paradigmeskifte 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,

eller rett og slett en performance. Fisher-Lichtes kunstsyn er åpent og tverrestetisk, og inkluderer både tekst og ulike typer visuell kunst. Hvis man følger resonnetet hun presenterer kan dermed også litteraturen forstås som en event, men der Fisher-Lichte knytter litteratur og performanceteori sammen særlig gjennom å se på opplesning av tekst (s. 20), så utvider Haarder teorien hennes til å spesielt gjelde selvframstillingen. «Der er et element af teatralitet eller iscenesættelse på færde [i den selvframstillende litteraturen]», hevder han. (2005:6) For Haarder er den selvframstillende litteraturen en handling først og fremst fordi man ikke bare skriver den, man *gjør* den, og dette er igjen sentralt for å forstå hvordan vi som lesere forholder oss til både forfatteren, verket og den offentlige debatten.

Ved å knytte performativitetsbegrepet til selvframstillingen, så flytter Haarder også fokuset bort fra de estetiske og formelle kravene som tradisjonelt forbindes med litteraturen, og mot det estetiske ved selvframstillingsfenomenet i seg selv. Når vi, som i denne oppgaven, leser Knausgårds *Min kamp* performativt, som en handling eller begivenhet, så åpnes det for en tolkning som i tillegg til å peke innover mot forfatteren også peker utover mot et samfunn som i stadig større grad flytter grenser for hvor langt kunsten må bevege seg for fortsatt å være interessant. *Min kamp* og annen selvframstillende litteratur må forstås i lys av den effekten den har på leseren og den offentligheten den eksisterer i, på samme måte som at en performance ikke blir kunst før den møter publikum. Dette poenget er sentralt hos Haarder, og er viktig for å forstå hvordan den nye selvframstillende litteraturen skiller seg fra kunstuttrykk fra andre historiske perioder med sterkt individfokus, for eksempel renessansen eller romantikken.

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

rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives» (2008:12), og denne tilstanden gjør oss både usikre og interesserte på én og samme gang. Dette er særlig tydelig i performancekunsten, som jo er kjent for å spille aktivt på publikums reaksjoner, men Haarder mener Fisher-Lichtes teorier med hell også kan overføres på selvframstillende litteratur: «Performancens betydning [hos Fisher-Lichte] er noget autopoietisk [selvskapende] der opstår i performancens mellemting mellem æstetisk fænomen og social begivenhed. Det er denne tankefigur jeg vil bruge på litteraturen i vores samtid» hevder han. (2010:29)

Haarder understreker videre sammenhengen mellom estetikk, performance og selvframstillingslitteratur med begrepet «performativ biografisme», som han bruker som en samlebetegnelse for den nyere selvframstillende litteraturen. (Haarder 2007, 2008, 2010) Kort kan man forklare performativ biografisme som en type kunst som har evnen til å sette oss i en slags mellomtilstand, der uklarheten rundt hva som er fiksjon og hva som er virkelighet, samt leken med det selvbiografiske og det private gir den en egen estetisk appell. Eksempelvis forklarer det hvordan en forfatter som Knausgård evner å skape forvirring rundt hvordan vi skal forstå *Min kamp*-prosjektet. Er det en selvbiografi, en bekjennelse, en fiksjonstekst eller rett og slett en tabloid utlevering av Knausgård selv og mennesker i hans liv? Er det lov å lese det som kunst når verket åpenbart overskrider så mange etiske og moralske grenser, og hvilken rolle skal vi som lesere innta i møte med Knausgårds insisterende utstilling av sine innerste, ofte skamfulle tanker?

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 fornuftsdelene av hjernen kan avgjøre om det vi ser er et fiksjonsprodukt. 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 nært 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 terskelestetikkens, og dermed også den selvframstillende kunstens dragning.

Det kan altså virke som et bredt, tverrestetisk utgangspunkt er en hensiktsmessig innfallsvinkel til den moderne selvframstillingens estetikk. Såkalt hybridlitteratur som overskrider både sjangerrammer og andre litterære normer har etter hvert blitt relativt vanlig, og behovet for en utvidet forståelse av litteraturbegrepet og litteraturteorien blir synlig når man for eksempel skal forstå et verk som *Min kamp*. Performativitetsbegrepet er for lenge siden integrert i kunstteorien, og brukes også i stor utstrekning innenfor ulike felt av medie- og kultur- og samfunnsvitenskapen. De flytende grensene vi forholder oss til på kunst og kulturfeltet i dag krever en ny terminologi og et videre fokus. Utfordringen er å finne balansen mellom en åpen og tverrestetisk kunstforståelse, og et språk som er håndfast nok til å beskrive den. Her framstår performanceteorien som et godt verktøy, fordi det i større grad enn litteraturteorien ser på interaksjonen mellom avsender, mottaker og verk i forståelsen av verkets estetiske appell. Videre skal jeg se på om også litteratursosiologien kan bidra med noen nyttige begreper i forhold til selvframstillingsfenomenet og estetikken som kjennetegner det.

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 påvirkning 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 kognitivism 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 leserens 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 leseprosessen, 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 innsikt 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) Kanskje 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 «terskelestetiske 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 lese måte 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 nærvær og identifikasjon, hevder han, og dette bidrar igjen til den estetiske helhetsopplevelsen. (s. 9)

At vi bryner oss på- og lever oss inn i Knausgårds verden, forklarer altså i følge Mukařovskýs teorier *Min kamps* estetiske appell. Dette er et poeng også litteraturviter Toril Moi understreker i en artikkel i Morgenbladet: «Jeg leste Karl Ove Knausgårds *Min kamp* som de fleste andre: med dyp innlevelse og identifikasjon ... [d]enne identifikasjonen har vist seg å være en utfordring – ikke for *Min kamps* mangebegeistrede lesere, men for litteraturviterne». (Moi 2011:1) Det finnes en idé i litteraturvitenskapen om at oppslukt lesning er forbeholdt såkalte «naive lesere», hevder hun videre, og en opplevelse av identifikasjon med romanens karakterer vurderes ofte som lite kultivert. (s. 2) Ved å ta i bruk Mukařovskýs funksjonsbegrep og forståelsen hans av intensjonalitet og ikke-intensjonalitet, kan vi finne en annen innfallsvinkel til såkalt oppslukt lesning. Satt i sammenheng med Haarders begrep om det terskelestetiske, samt performanceteoriens fokus på verket som handling, nærmer vi oss muligens en mer proaktiv og anvendelig forståelse av den moderne selvframstillingens estetikk.

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 avliving 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 biografisme» 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 opphøyningen 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)

Når Kjærstad ønsker å «filtrere bort støyen» rundt *Min kamp* for å virkelig bedømme dens kvalitet, kan dette kanskje sammenlignes med forsøke å forstå realitykonseptet «Big Brother» som et tv-program om fiksjonaliserte karakterer i et hus, fullstendig isolert fra realitysjangerens referanseramme. Det vil være et formålsløst prosjekt, da det nettopp *ikke* tar hensyn til de forutsetningene og forventningene som ligger bak et slikt konsept. Som et mulig svar til Kjærstad kan man dermed si at «Willy Bråten» neppe vil være en like stor sensasjon som Karl Ove Knausgård som romankarakter. Ikke fordi historiene vil være svakere eller skrivingen dårligere, men fordi Willy Bråten er fiktiv, mens Karl Ove Knausgård nettopp er virkelig.

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

særstatus, dens autonomi?»⁹ Grensene for hva som regnes som estetisk verdifullt flyttes og utvides hele tiden. Den overveldende teknologiske og kulturelle globaliseringen vi opplever leder til både en allmenngjøring av kunsten og en tabloidisering av virkeligheten, og sammen gjør dette at det skal stadig mer til for å treffe en nerve i publikum. Postmodernismens avvisning av klisjeen har etterlatt høye krav til kunsten, og hvis det faktisk er sånn at «alt er gjort», kan fort estetisk nyskaping virke som et meningsløst prosjekt. Likevel oppleves den moderne selvframstillingen nettopp som estetisk nyskapende, noe den enorme oppmerksomheten rundt forfattere som Knausgård bevitner. Men hva er det som appellerer ved en type litteratur som kan se ut til å hente sin estetiske styrke fra samme kilde som et produkt som ofte betegnes som søppel-tv? Handler det om noe så banalt som menneskelig kikkerinstinkt og et ønske om å få full adgang til noen andres hemmeligheter? Svaret er både ja og nei, hvis vi skal benytte den teorien som finnes om temaet. Den selvframstillende litteraturen har mange likheter med reality i andre formater, og må forstås i kontekst av det virkelighetstørste samfunnet den spiller seg ut i. Samtidig ser vi at det også i den tradisjonelle estetikkteorien finnes forklaringer på hvilke kognitive og estetiske faktorer som spiller inn når vi leser er verk som *Min kamp*.

Videre kan vi se at Mukařovskýs begreper om ikke-intensjonalitet og oppslukt lesning kan bidra til forståelsen for hva det er ved den selvframstillende litteraturens estetikk som tiltrekker oss. For det første vet vi at de temaene selvframstillende 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 selvvinnsikt 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.

⁹ Sitatet er hentet fra et utkast av Jon Helt Haarders siste bok *Performativ biografisme*, som jeg fikk tilgang på fra forfatteren via epost i desember 2013. Verket ble endelig utgitt den 13.05.14 på Gyldendal dansk forlag. Jeg tar forbehold om endringer i den endelige teksten.

Kombinasjonen av estetisk interesse og etiske utfordringer gjør at vi blir satt i en terskeestetisk 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

Hva er skam? «I intim tilknytning til ærefrykten står skamfølelsen fordi den tjener til å beskytte og bevare den menneskelige verdighet», hevder Knut Inge Riksen i sin doktorgrad om skam. (Riksen, 1998) Man skal «skamme seg» alene, og forhåpentligvis lære noe i prosessen. Skam er knyttet til noe av det aller laveste og mest destruktive, og evnen til å føle skam er en grunnleggende menneskelig egenskap. «Vår skam utløses særlig i situasjoner hvor vi blir blottstilt og erfarer vår egen utilstrekkelighet og feilbarlighet», hevder Riksen, og hva som utløser skammen er i stor grad allment. Dens funksjon er å sivilisere oss, og «fordi skammen lar oss erkjenne at vi ikke er fullkomne i oss selv, men at vi til enhver tid er knyttet til medmennesker, har skamfølelsen dypest sett en beskyttelsesfunksjon.» (Riksen, 1998)

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

Når denne form for selverkjennelse 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 for 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.

Skammen beskrives i alle varianter hos Knausgård. Den nevnes ofte knyttet til erindringsepisoder, og i bind 3 – 5 særlig i forbindelse med minner fra barndommen og ungdomstiden. Flerfoldige mer eller mindre skambelagte hendelser blir detaljert beskrevet i bøkene, og skamfølelsen vokser i takt med nivået av pinlighet i situasjonen. Episodene veksler fra det absurde, via det komiske og til det direkte ubehagelige; felles er det at vi som lesere ofte kan relatere oss til det han beskriver. Knausgård reflekterer mye over hva det egentlig er han skammer seg over, og hvorfor han hele sitt liv har vært så tynget av skam og skyldfølelse. Et repeterende motiv er følelsen av utilstrekkelighet og verdiløshet. Som et mantra gjentas det gjennom *Min kamp*: «Jeg skammet meg dypt. Livet mitt var uverdig, jeg var uverdig.» (MK5:311) Uverdigheten finner Knausgård i alle deler av livet sitt. Han er ikke verdig sine venner, sine kvinner, sine barn eller sin suksess. Han skammer seg over tankene sine, familien sin, utseendet sitt og over redselen for å bli sett på som feminin. Både det han har skrevet og det han ikke har fått til å skrive er forbundet med skam, men mest av alt skammer han seg over den han er: «[E]n løgner og en bedrager, et ondt og dårlig menneske.» (MK5:349)

Det finnes en tydelig kontrast mellom behovet for kontroll og søken mot det grenseløse i *Min kamp*, og dette er sterkt knyttet til skammen. «[S]kam dreier seg om misforhold mellom to størrelser – oftest den du er for deg selv i forhold til den du er for andre» reflekterer Knausgård (MK5:472), og det litterære prosjektet hans dreier seg i stor grad om å utjevne dette misforholdet. Et repeterende motiv i *Min kamp* er ønsket om å slippe taket, noe som leder til en serie episoder med voldsom utagerende oppførsel fulgt av dyp og inderlig skam. Følelsen av å tape kontroll er forbundet med både redsel og frihet. For et menneske med så mange begrensninger som Karl Ove, så er følelsen av å slippe kontrollen preget av en skrekkblandet fryd: pirrende, men også skremmende og fremmed. Denne kombinasjonen trekker ham igjen og igjen mot alkoholen, og rusen blir etter hvert et konkret bilde på hans søken etter å frigjøre seg fra det grepet det sosiale har på ham. Straffen for å bevege seg ut av de sosiale rammene er derimot hard, og leder ofte til en fylleangst uten sidestykke:

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)

Situasjonen blir etter hvert uutholdelig. «Når jeg drikker, får jeg også blackouts, og mister helt kontrollen over mine handlinger, som som oftest blir desperate og idiotiske, men også iblant desperate og farlige. Derfor drikker jeg ikke lenger.» (MK1:26) Han bestemmer seg for å angripe skammen fra en annen vinkel. Han skal skrive seg ut av den.

Når Knausgård skriver om seg selv uten filter og sensur, så håper han å rette opp balansen mellom den han er for seg selv og den han er for andre. Ved å bruke bekjennelsesformen som format, så avslører han sin utilstrekkelighet som menneske for oss, og ber samtidig om tilgivelse for det samme. *Min kamp*-prosjektet skal bli Knausgårds mulighet til å «kaste masken», og dermed få en anledning til å bli den han egentlig er. En forutsetning for dette er at han gjenforteller livet sitt så autentisk som mulig, og innrømmer sine feilsteg, uten å legge noe imellom. Bekjennelsen er derfor viktig for å forstå hvilken funksjon skammen har i *Min kamp*. Det å bekjenne er ofte knyttet til synd, derav ordet syndsbekjennelse, og synden er et fenomen som kan beskrives som «en tilstand av urenheter, mangel eller feil». («Bekjennelse», 2011) Å synde kan lede til både skyldfølelse og skamfølelse, men dette er to termer som, til tross for at de ofte brukes om hverandre, ikke må forveksles. Mens det å føle seg skyldig særlig knyttes til handlinger og til det å ha gjort noe dumt, så handler skammen om å føle seg avslørt som dum, mislykket eller umoralsk. («Synd», 2009) Der skylden er rettet utover, er skammen rettet innover, kan man si, og skammen er derfor tyngre å bære. (Teigen, 2012)

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.

Knausgård utleverer i stor grad opplevelser knyttet til sin egen skam i *Min kamp*, og han utsetter seg dermed helt frivillig for de ubehagelige følelsene vi selv helst vil unngå. Dette er helt vesentlig i forhold til å skjønne hva det er som appellerer estetisk ved den selvframstillende litteraturen. Det performative elementet i *Min kamp* leder til en relasjonell estetikk. Vi opplever en følelse av identifikasjon med forfatter-jeget; vi kjenner oss igjen, og lever oss inn i det vi leser. Videre kan vi tenke oss at nettopp fordi vi kjenner oss igjen, så oppleves det vi leser virkelig, og dermed også enda sterkere. Det vi i forlengelse av Graham og Lynd kan kalle skammens «allmenne natur», gjør også at Knausgård, gjennom å kommunisere det han selv skammer seg over, også evner å si noe om vår egen skam. Et verk som *Min kamp* bekrefter dermed vår normalitet, og tilfredsstillende samtidig en stadig økende kulturell virkelighetshunger.

3.1.2 Performativ masochisme

«Knausgård utnytter den litterære bekjennelsen inntil det punktet der det gjør vondt», hevder forfatter og litteraturforsker Christian Refsum i en artikkel i Morgenbladet. (Refsum, 2010) Men akkurat *hva* er det ved prosjektet som treffer oss så hardt, og på hvilken måte griper Knausgårds bekjennelser inn i vår virkelighet? Det er enkelt å trekke fram en hel del typiske stilistiske trekk som bidrar til den realismeeffekten som ofte nevnes i forbindelse med både selvframstillende litteratur og andre sjangre som benytter seg av virkelighetseffekter som virkemiddel. Bruken av tids- persons- og stedsbefestende grep skaper for eksempel typisk en illusjon av virkelighet i teksten. Omhyggelige beskrivelser av hverdagsligheter, som skrelling av poteter eller henting av barn i barnehagen, bidrar videre til lesergjenkjennelse og en følelse av autentisitet. Knausgård benytter seg i stor utstrekning av dette i *Min*

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 pinlighedsterror 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 oppleves så autentisk, er det svært vanskelig å lese selvframstillende, selvutleverende litteratur med avstand til det som blir fortalt i teksten. Vi dras inn i selvframstillingens 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 intenst 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 sa ingenting, gjorde ingenting, bare stod der og drakk, mer og mer blåst i skallen. (MK5:342)

Det er dette selvhatet som driver Karl Ove til å både ta lite gjennomtenkte valg, men også til å fortelle om dem i ettertid. Selvhatet blir på en måte dobbelt, da han tvinges til å gjenoppleve situasjonen og dermed også skammen. Haarder kaller fenomenet «litterær cutting», og knytter det spesielt til selvframstillingens estetikk. (2010:31) Begrepet er ikke tilfeldig valgt. For Haarder er det et viktig poeng i forhold til selvframstillingen at den ofte påkaller en nesten fysisk reaksjon hos mottakeren: «Man kan ikke skære sig med ord», sier han: «Og dog: Der er mange eksempler på en slags pinagtighedsterror, en slags litterær *cutting* der i en litterær sammenheng skaber pendants til performancens selvlemlæstelser.» (s. 31)

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 kroppslig. (Haarder 2010:31) Sammenligningen med relasjonen mellom performanceartisten og hennes publikum er som nevnt nærliggende. Når for eksempel Marina Abramovic skjærer seg til blods og legger seg passivt ned foran en forsamling i performansen *Lips of Thomas*, eller når Yoko Ono i performansen *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 terskelestetikken som er typisk for performativ kunst. Vi blir usikre på det vi ser, kanskje litt ukomfortable, og havner dermed i et uavklart rom mellom det utstilte og det virkelige, der det ikke finnes noe gitt resultat.

«[P]erformansen skaber sin betydning gennem den måde, den virker på, frem for gennem det som den refererer til» hevder Camilla Jalving. (2011:41) Jalving viser til tidligere nevnte Erika Fisher-Lichte, som i sin analyse av Abramovics performance *Lips of Thomas* fra 1975 konkluderer med at «performancens materialitet ... skaber en så heftig effekt, at den ikke kan reduceres til et tegn, en betydning, der ligger uden for sig selv.» (s. 42) Det er denne samme materialiteten, eller kroppsligheten om man vil, vi kjenner på i møte med selvframstillingens insisterende tematisering av det private og skamfulle. Det

generelt menneskelige, den universelle estetikken, skaper en relasjon mellom oss og forfatteren, og gjør oss til aktive deltakere i verket *Min kamp* enten vi vil det eller ikke. Det er også dette som gjør at vi ofte kjenner på et nesten personlig engasjement i møte med det vi kan kalle Knausgårds «litterære selvskading». Verkets betydning oppstår både når og *fordi* vi nettopp reagerer på det, og det er her den tydeligste parallellen mellom den litterære selvframstillingen og performancekunstens estetikk finnes. Den nesten overveldende intensiteten som finnes i en slik type estetisk opplevelse, gjør det også nærliggende å trekke paralleller til det Kant og Burke beskriver som en erfaring av det sublimе. Det finnes en voldsomhet i Knausgårds litterære selvskading som utfordrer oss både estetisk, etisk og kognitivt.

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, svimlende full, bestemmer seg for å betro seg til henne, blir han blankt avvist. Han sjangler seg tilbake til rommet, og setter i gang en selvlemløstelse 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.

Jeg gjorde det metodisk, forsøkte å gjøre kuttene så dype som mulig, og dekket hele ansiktet. Haken, kinnene, pannen, nesen, undersiden av haken. Med jevne mellomrom tørket jeg vekk blodet med håndkleet. Fortsatte å skjære. Tørket vekk blodet. Til sist var jeg fornøyd, da gikk det knapt an å få plass til et risp til, og gikk og la meg. (MK2:189–90)

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)

«I sitt lønnkammer kan den enkelte skamme seg og finne hele sin situasjon så uutholdelig at han kan trekke dynen over ansiktet og kjenne skamrødmen stige til hodet», hevder Riksen. (1998) Det er denne følelsen av uutholdelig pinlighet som smitter leseren av den selvframstillende litteraturen, og som påvirker oss når vi leser om hendelser som den Knausgård beskriver ovenfor. Når den selvframstillende forfatteren utleverer det som tilsynelatende er sine innerste og mest skambelagte tanker og handlinger, så får vi i ren medfølelse, med Riksens ord, et behov for å «trekke dynen over ansiktet». Pinlige bekjennelser er et *grep* i den selvframstillende litteraturen, hevder Haarder. (2003:32) Knausgård skriver mye om egen sosial utilstrekkelighet og angsten for å ikke bli likt eller akseptert, i tillegg til at han i stor grad utleverer voldsomme følelser og personlige nederlag. Dette er, om ikke alltid direkte overførbart, følelser de aller fleste nok kan gjenkjenne i seg selv. Jeg har tidligere drøftet en universell estetikk, og vi kan nok hevde at Knausgård, gjennom å beskrive slike scener, beveger seg inn i det vi kan kalle et allment skam-univers der det føles både pirrende og ubehagelig å oppholde seg.

Vi er interessert i andres liv fordi vi ønsker å legitimere vår egen *backstage-atferd*, hevder Inge Poulsen. (2009:113) Backstage, eller *back region*, er begreper som blant andre Erving Goffmann har introdusert i dramasiologien («Erving Goffman», 2014), men både Poulsen og Haarder (Bl.a. 2004, 2007) er særlig interessert i termen i forhold til selvframstillingsfenomenet. Det begrepet forsøker å forklare er enkelt sagt hvordan rollene vi inntar, som hos en skuespiller, er formet av vårt publikum. Vi iscenesetter oss selv på ulike måter i ulike situasjoner, og vi endrer oppførsel basert på omgivelsene våre. Begrepet *backstage* er knyttet til den usensurerte utgaven av oss, der vi viser vårt «virkelige jeg». Følgelig anses backstage-atferden også som mer autentisk enn oppførselen vi utviser *front stage*. I ekstreme situasjoner, som for eksempel i

reality-programmer der kamera går 24 timer i døgnet, er det en sentral del av appellen at deltakerne på ett eller annet tidspunkt kommer til å avsløre sin backstage-atferd. Vi vet at det kommer et tidspunkt der de ikke lenger vil kunne «holde masken», og det vet vi fordi vi kjenner oss selv og våre egne grenser. Når vi leser selvframstillende litteratur som *Min kamp* er det mange av de samme forventningene som melder seg.

Knausgårds selvmotiverte utlevering av sin backstage-atferd i *Min kamp*, med all den skam det måtte bringe med seg, leder videre til det Jalving kaller en «masochistisk kontrakt» med leseren. (2011:204) Han drar oss inn i intersubjektiv kommunikasjon som er preget av bekjennelsens intime karakter, og han gjør oss til aktive deltakere i det han forteller. Den selvframstillende forfatteren betror seg til oss med et veldig tydelig jeg, og leseren inntar dermed mer eller mindre frivillig rollen som en betrodd. Som oftest er det dette som fører til at det relasjonelle oppleves så sterkt, og dermed også så estetisk tilfredsstillende, men i noen tilfeller kan det også lede til ubehagelig følelse av medansvarlighet. Et eksempel på det er den danske forfatteren og sykkelkommentatoren Jørgen Leths betroelser i det selvframstillende verket *Det uperfekte menneske*. Her innrømmer han blant annet et seksuelt forhold han som godt voksen mann hadde til sine tjeneres tenåringsdatter, mens han fungerte som dansk konsul på Haiti. Debatten i Danmark i etterkant av utgivelsen dreide seg nesten utelukkende rundt spørsmål om hvordan man juridisk og etisk skulle forholde seg til Leths moralske overtramp, og den voldsomme oppmerksomheten boka fikk er et tydelig bilde på hvordan den selvframstillende litteraturen ofte opererer i en gråson mellom etikk og estetikk.¹⁰ Et annet, om enn litt annerledes eksempel, som blant annet Haarder peker på i artikkelen «Hullet i Nullerne» (2010), viser hvordan også en tydelig fiksjonalisert tekst som benytter seg av autentiske personopplysninger kan utfordre leseren både kognitivt, moralsk og estetisk. Eksemplet han bruker er verket *Selvudsettelse* fra 2001, der forfatteren Claus Beck-Nielsen knytter sitt eget navn til voldtekten av et spedbarn. Her både ser og aksepterer vi fiksjonen, hevder Haarder, men vi

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)

Det er med andre ord ikke nødvendigvis bare ukomplisert å befinne seg i selvframstillingens terskelestetiske mellomrom. Det er en rekke ulike faktorer som påvirker oss som lesere, både estetisk, etisk og kognitivt, og disse gjør det vanskelig, for ikke å si umulig å kun innta rollen som passiv betrakter. Nærheten og identifikasjonen vi ofte opplever med forfatter-jeget kan føre til at vi i det ene øyeblikket nikker gjenkjennende, for å i det neste sitte igjen med en ekkel bismak i munnen. Det intersubjektive og relasjonelle ved selvframstillingslitteraturen har derimot ikke kun med identifikasjon og gjøre, i følge Jalving. Like fullt handler det om skuelyst, maktkamp, smerte og avsmak. Igjen finner vi paralleller til performancekunsten, der kroppskunsten siden 1970-tallet i stor grad har spilt på masochisme. Kjente performanceartister som Claus Beck-Nielsen, Marina Abramovic, Yoko Ono og Tracy Emin har gjentatte ganger brukt sin egen kropp i kunsten, og verkene problematiserer ofte balansegangen mellom voyeurisme og etisk forpliktelse. (2011:206) Med andre ord, det er både estetisk tilfredsstillende og etisk problematisk å se noen svarte sin person ved å avsløre sin *backstage* i full offentlighet, og nettopp derfor er det også en viktig del av selvframstillingslitteraturens appell.

3.1.3 Subjektiv sannhet

«Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?», spør Knausgård i *Min kamp* 6. (MK6:145) Én av disse tingene, har det vist seg, er det som er knyttet til andre mennesker. Den siden ved *Min kamp* som har møtt mest kritikk er Knausgårds hensynsløse utlevering av sin omgangskrets, og kanskje særlig framstillingen han gjør av familien sin. *Min kamp* 1 vekket særlig reaksjoner: «Den som skriv sitt eige liv skriv også andres liv. Dermed plasserer ... sjølvbiografien seg i eit etisk minefelt», skrev Marta Norheim i NRKs anmeldelse av boken. (Norheim, 2009) Hun peker dermed på en annen viktig side ved den selvframstillende litteraturen: Hvem kan hevde eierskap til den subjektive sannheten?

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 farens 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 faren 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 ugjenkjennelige. 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 faren 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.

Spørsmålet mitt er hvorfor vi holder hemmelig det vi holder hemmelig. Hvor ligger det skamfulle med forfallet? Den fullstendige menneskelige katastrofe? Å leve den fullstendige menneskelige katastrofe er forferdelig, men å fortelle om den? (MK6:146)

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

Likevel har det ikke bare vært et enkelt valg. «Det lille jeg hadde av forsvar for det jeg gjorde, som at jeg bare skrev om meg selv, løste seg opp så snart en av de jeg hadde skrevet om vendte seg og så på meg», skriver han. (MK6:832) Vi vet også at prosjektet i høyeste grad har fått følger for Knausgård personlig. Kona Linda sitt psykiske sammenbrudd som en direkte følge av utgivelsen *Min kamp 2* har vært hyppig dekket i media, (bl.a. Fotland, 2011) og er også beskrevet i *Min kamp 6*. I et leserinnlegg i Klassekampen signert «14 berørte familiemedlemmer» ble han anklaget for å skrive «Judas-litteratur» fordi han fortalte historien om farens forfall og følgende død i *Min kamp 1*. (Opedal, 2010) Ekskona Tonje har også laget en mye omtalt radiodokumentar, der hun forteller sin side av det hun mener var en ensidig skildring av samlivsbruddet mellom de to. (Hesthamar, 2011)

Det finnes altså flerfoldige 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, tabuet 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 spurt 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. Selvtleveringen 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.

«Hva som skal vises og hva som skal skjules, hersker det enighet om, fordi det er forbundet med vi-et» hevder Knausgård. (MK6:831) Vi-et, eller *det sosiale*, er et nødvendig onde. På den ene siden er det det sosiale som holder samfunnet sammen og som er rammen som gjør at mennesker kan leve og fungere sammen. På den andre siden er det begrensende, inautentisk og kan skape avstand mellom jeg-et og verden. Knausgård er opptatt av å forene disse to, og dette er et tema han vender tilbake til gjennom hele sitt litterære prosjekt. Overskridelsen er derfor et frekvent motiv i *Min kamp*, og det fungerer både tematisk og konkret.

Knausgård oppsøker overskridelsen gjennom alkoholen og gjennom skrivingen, men han er også interessert i det radikale og grenseoverskridende på andre arenaer. Særlig 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 selvtlevering. I tillegg skriver Knausgård mye om sine kunstneriske idealer, og metaperspektivet, særlig i *Min kamp 6*, byr på mange refleksjoner rundt hva

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

Hvordan representere virkeligheten uten å tilføre den noe den ikke har? Hva er det den «har» og ikke «har»? Hva er egentlig, hva er ikke-egentlig? Hvor går grensen mellom det iscenesatte og det ikke-iscenesatte? Finnes det noen slik grense i det hele tatt? Er verden noe annet enn våre forestillinger om den? (MK6:139)

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-et er 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 hån og forakt. For å kunne gjøre det, ikke være en del av alle, men uttrykke sitt selv, som avvek fra det allmenne, måtte han enten trosse det, noe som krevde 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 vellykkethet, 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 tilstrebellesverdig 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 mestrer 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 skrivningen, en følelse ikke en gang kjærligheten han har for egne barn kan overgå.

Roller 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 babyrytmikk, 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 pinlighetsterrorer hos leseren:

[D]et var ikke flaut å sitte der, det var ydmykende og nedverdiggende. 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 skrivningen, 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) Skrivningen blir et symbol på individualitet og autenticitet, og familielivet blir en maske, noe sosialt konstruert som han må forholde seg til for å opprettholde normaliteten.

Knausgårds fascinasjon for politisk overskridelse ligger også tett på ham selv, og den handler også i stor grad om kampen mellom det sosiale og det personlige, det kontrollerte og det grenseløse. Dragningen mot det politisk ekstreme er tydelig i mye av det han skriver, men særlig kommer det til uttrykk i det 400 sider lange essayet «Navnet og tallet» om Adolf Hitler, som er en del av *Min kamp* 6. Essayet, foruten å fungere som en tydelig parallell til romanverkets tittel, er et forsøk på å forstå Hitler, både som politisk leder og som menneske. Gjennom en grundig gjennomgang av hans hovedverk *Mein Kampf*, men også av oppveksten hans, hans forhold til kvinner og hans kunstneriske ambisjoner, forsøker Knausgård å forstå hva det var som drev Hitler mot den ekstremismen som til slutt resulterte i Nazi-Tyskland.

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-utslettelses og de store følelsenes sted. Hans problemer med å knytte seg til andre mennesker, hans kvinneopphøyning og kvinneangst, hans kyskhets, 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 masse-morder: 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.

Knausgård er også opptatt av hvordan undertrykte følelser kan føre til ekstreme holdninger og handlinger: «Her, i den overgangen mellom den ene og de alle, ligger hele vår tids problem», sier han i *Min kamp 6* (MK6:683). Samfunnets normer, fornuften og det politisk og økonomisk lønnsomme står, i likhet med i hans eget liv, i kontrast til det personlige og til det han kaller *det absolutte*. Jo mer vi som mennesker fjerner oss fra det absolutte, desto større blir avstanden mellom det vi faktisk opplever og det sosiale, eller som Knausgård kaller det: «bildeverden». Politisk ekstremisme oppstår på grunn av denne avstanden, hevder Knausgård, i vakuemet mellom det som føles autentisk og en verden som framstår som mer og mer teoretisk og konstruert. I et samfunn som defineres av det rasjonelle, og ofte på bekostning av individet, kan lengselen etter «det absolutte» bli grobunn for både det hatet, og ikke minst den skammen som både Hitler og Breivik må ha følt. Men «[d]et absolutte kan man bare nå med følelsene» (MK6:685), og jo nærmere man beveger seg inn i det absolutte desto større blir avstanden til verden rundt oss. For Knausgård finnes forklaringen på udådene både i Nazi-Tyskland og på Utøya også i dette: «Bare avstand kan gjøre en slik handling mulig, for i avstanden opphører konsekvensen...» skriver han om Breivik. Det er også her han finner parallellene mellom seg selv og masseorderen: «Kjente han en lengsel etter virkeligheten, etter relativitetens opphør, etter det absoluttes konsekvenser? Antageligvis. Kjenner jeg en slik lengsel? Ja, det gjør jeg.» (MK6:686)

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 gnistrer 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 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 nivå. Gjenkjennelsen vi erfarer 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 forhindrer 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.

«Man kan gjøre sig og sit liv på en mere eller mindre trendy måte», hevder Haarder (2010:37), og peker på det han kaller en generell kulturell estetisering som årsak til det mediale individfokus som nå også har nådd forfatteren. «För litteraturens vidkommande handlar den performativa biografismen yttermera om författaren på ytan, om författaren befinnande sig *framför* texten», hevder Lenemark. (2009:101) Begge peker på et viktig poeng i forhold til den selvframstillende forfatterens medialisering. I møte med selvframstillende litteratur kan det nemlig virke som forventningene til det tekstuelle jeg-et øker i takt med nivået av selvutlevering i teksten, og at vi følgelig forventer at forfatteren skal bevise seg og tilfredsstille vår virkelighetshunger også utenfor tekstens rammer. På samme måte som i en reality-serie bedømmer vi altså forfatterens troverdighet og karakter basert på evnen til å opprettholde en stabil og autentisk form også når «kameraene er slått av». Forfatterens gjeninntreden på den mediale scenen er i så måte ikke bare et resultat av den selvframstillende litteraturens popularitet, men også av en offentlighet som krever stadig mer av de som underholder oss.

«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 medialiseringprosessen 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.

Det er flere som har skrevet om dette. Den som likevel kanskje i størst grad har fordypet seg i feltet i skandinavisk sammenheng er Christian Lenemark, som med sin doktoravhandling *Sanna lögner* fra 2009 særlig tok for seg medialiseringprosessen rundt de to svenske selvframstillende forfatterne Carina Rydberg og Stig Larsson. Lenemark hevder at den stadig økende virkelighetshungeren i samfunnet påvirker hvordan både offentligheten og forfatteren selv forholder seg til verket sitt, og at media i stor grad former vårt syn på hva som oppfattes som autentisk. Troverdighet henger i stor grad sammen med en persons etos, altså hans eller hennes evne til å vise seg fram som konsistent og konsekvent i alle sammenhenger. I et medialisert samfunn gjelder dette også forfatteren, hevder Lenemark: «I betydligt högre grad än tidigare erhåller författaren idag sin legitimitet genom att göra sig synlig inte bara genom den litteratur han eller hon skriver, utan också genom att vara tillgänglig och tilltalande i medierna.» (2009:10) Avisoppslag, TV-intervjuer, og hjemme-hos-reportasjer har blitt hverdagskost, og på samme måte som med andre kulturpersonligheter føler vi at vi har krav på en bit av forfatterens privatliv.

Forfatteren er dog ikke bare et uskyldig offer i medialiseringprosessen, men også en viktig del av den. I følge Haarder «... personaliserer [mediernes] 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 åpenbart 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 draging 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, følte 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 medialiseringssprosess. 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

gjennomgående trekk at den selvframstillende litteraturen promoteres som det Nielsen (2013) omtaler som et «litterært realityshow». Det eksemplet ovenfor viser er også at det finnes et tydelig samspill mellom media, forlag og forfatteren selv når det kommer til medialiseringen og tabloidiseringen av både verket og forfatterens liv. Kritikken, og den mediedekningen Knausgård mottar i forbindelse med *Min kamp*, bidrar videre til at offentligheten føler at de må ta stilling til innholdet. Med god hjelp fra media settes Knausgård på dagsorden, og han blir dermed, som Hjarvand sier ovenfor, en selvfølgelig del av hverdagslivets kommunikasjon.

Dette er ikke bare et PR-grep uten sidestykke, men også en viktig årsak til at de private og skamfulle utleveringene til Knausgård får både en performativ og en estetisk dimensjon. Dette understreker også Lenemark når han påpeker at: «[i] dagens tv- og internet-ålder är strategin för att bli en lyckat, framgångsrik människa ... att på mediernas scen synliggöra det tidigare osynliga, hemliga och privata.» (2009:102) Det mediale, det private og det performative henger uløselig sammen, og bidrar til den estetiske dimensjonen som kjennetegner den selvframstillende litteraturen. *Min kamp* er litteratur, men det er også en performance som spilles ut på den mediale offentlighetens scene, og alle involverte medvirker til dens suksess. Dette gjelder selvfølgelig også de som føler seg tråkket på eller utnyttet i Knausgårds utleveringer, for det er unektelig som Agnes Moxnes sier i en kommentar i NRK: « ... dess mer han skriver om seg selv, dess mer vil pressen/folk vite. Og dess flere onkler som blir forbanna, dess mer blod vil vi se. Og dess mer blod som flyter, dess bedre selger bøkene.» (Moxnes, 2011)

«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

før vi beveger oss inn på et nivå der de etiske og juridiske spørsmålene totalt overskygger de estetiske? Hvor går grensen mellom underholdning og overgrep? Det kan være vanskelig å se for seg at vi skulle kunne vende tilbake til et samfunn der fiksjonen gjenvinner posisjonen den har hatt i tidligere tider. Vi har fått smaken på virkeligheten, og til tross for at Tjønneland hevder det motsatte, er det lite som tyder på at reality-konseptene dør ut med det første. I skrivende stund har det nettopp blitt annonsert at realityprogrammet «Big Brother» skal gjenoppstå; dog med «mindre fokus på sex», men likevel i samme format som da det sprengte grenser ved millenniumskiftet. «Vi skal tilbake til det sosiale eksperimentet og det mellommenneskelige dramaet. Nøkkelen blir å finne den rette sammensetningen av ekte, sterke karakterer» er meldingen fra produsentene. (Bjørnstad, 2014)

Det er dette «ekte» som ser ut til å være svaret på hvorfor realitykonseptet, enten det er i tv-, litteratur- eller et hvilket som helst annet format, fortsatt finner sin målgruppe. Om det portretteres som det Tjønneland kaller «sosialpornografiske eksperimenter», eller i mindre provokativ form som for eksempel i programmet «Hurtigruta - minutt for minutt», ser ikke ut til å ha så mye å si. I et samfunn som tilsynelatende lider av en enorm fiksjonstretthet framstår virkeligheten som et friskt pust, uansett innpakning.

4.1.2 Et spørsmål om identitet

«Medierne faciliterer vores trang til selvfremstilling på nye måder», hevder Kjerkegaard og Munch. (2013:13) Mediene er både en årsak til- og en sentral ingrediens i det kollektive individprosjektet som nå foregår på alle arenaer av samfunnet. Jeg-ets suverenitet demonstreres daglig i media gjennom spaltemeter med portretter av «vanlige mennesker» som demonstrerer sin særlige individualitet. Sosiale medier flommer over av personlig informasjon, og reality-konseptene ruller og går fortsatt på tv, tilsynelatende uten noen ende.

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 uklare, for som Haarder (2005) formulerer det:

Spørsmålet er ... hvordan det private og det intime, dvs. sammenhengen mellom forfatteren i teksten og forfatteren uten for, skal forstås i en kultur, hvor denne sammenheng 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 såkalt «tverrestetiske» er den dominerende kulturelle uttrykksmåten, der politikk, media og kunst flyter 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 medie verden.» (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 innebærer 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 selv fede 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 selvframstillingen 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 selvframstillingslitteraturen 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 selvframstillingslitteratur, og særlig når man tar i betrakting 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 selvframstillingslitteraturens tydeligste trekk er jo, som vi har sett, nettopp at den reiser en rekke spørsmål om oss selv.

4.2 Avslutning

Litteraturprofessor Arne Melberg hevder at vi som lesere har et behov for å kategorisere litteratur basert på det han kaller en slags «litterær metafysikk». Litteraturen skal helst være enten-eller, hevder han – enten fiksjon eller virkelighet, enten biografi eller litteratur. (2006:196) I møte med selvframstillende litteratur har vi sett at dette blir en vanskelig oppgave for leseren, både på grunn av det selvframstillende verkets tvetydighet i form og sjanger, men også fordi den ofte oppfattes så autentisk i sin detaljrikdom og tematisering av det private. Vi ønsker, som Melberg sier, å kategorisere det vi leser, men når vi møter selvframstillingens estetiske spill med fiksjon og virkelighet vet vi rett og slett ikke hva vi skal tro. Dette er grunnlag for en særlig estetikk, og i denne oppgaven er det denne som har vært i fokus.

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 illusjon 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 terskeestetiske» 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 fiksjonslitteraturen. 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 underkommunisert. 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 scenen, og dette vekker vår interesse for både hans litterære og private liv. Men den selvframstillende litteraturen 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 selvframstillende litteraturen 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 selvframstillende 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.

Selvframstillende 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.

Skammen er i denne sammenhengen viktig. Den er et sentralt tema og motiv i *Min kamp*, og i kraft av å være en vanskelig kommuniserbar følelse blir den ekstra tydelig, og påvirker videre leseropplevelsen. Knausgård reflekterer mye rundt skammen i prosjektet sitt. Han har gjennom hele livet opplevd sin egen skam som begrensende, og han mer enn antyder at dette er et universelt fenomen. Når vi leser om Knausgårds personlige kamp mot skammen påvirker det oss både personlig og estetisk. På den ene siden opplever vi det som pinlig og vanskelig, på den andre siden kjennes det tilfredsstillende å bekrefte vår normalitet gjennom andre. Dette ser ut til å være en viktig forklaring på hvorfor vi tiltrekkes av selvframstillende litteratur som *Min kamp*. Man kan kanskje hevde at akkurat når spriket mellom det vi føler og det vi vet at vi *bør* føle begynner å bli i overkant påtrengende, så kommer den selvframstillende litteraturen seilende inn som et friskt pust av realisme. Gjennom sin filterløse selvutlevering og insisterende tematisering av det vi har blitt vant til å ikke snakke om, fungerer den som et sårt tiltrengt rom for både identifikasjon og selvbekreftelse.

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, tverrestetiske, globaliserte og individorienterte 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* noe ekstra-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 vondt», 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.

2003. *Claus Beck-Nielsen 1963 – 2001. En biografi*. København.

Behrendt, Poul.

2006. *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København.

Carlson, Marvin.

2004. *Performance – a critical introduction*. New York

Fisher-Lichte, Erika.

2008. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London and New York. (ebok)

Gaasland, Rolf.

1999. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo.

Graham, Gordon.

2005. *Philosophy of the Arts. An introduction to aesthetics*. Tredje oplag. USA og Canada. (ebok)

Haarder, Jon Helt.

2004. «Performativ biografisme - Litteraturvidenskaben og det intime liv» i *Kritik*, Vol. 168. No 1. s. 28–35

2005. «Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme» i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Vol. 8, No.1. s. 1–14

2006. «Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen?» i *Selvskreven – Om litterær selvfremstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. Gylling, s. 105-121

2007. «Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som en konstnärlig strömning kring millennieskiftet» i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Vol 37, Nr. 4 s. 78–92

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.

2011. *Værk som handling*. København.

Kittang, Atle.

2010. «Kunsten og det røynlege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst» i *Edda* (97). s. 368–386.

Kjerkegaard, Stefan m.fl.

2006. *Selvskreven – Om litterær selvfremstilling*. Gylling.

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.

2009. *Min kamp. Første bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2009. *Min kamp. Andre bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2009. *Min kamp. Tredje bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2010. *Min kamp. Fjerde bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2010. *Min kamp. Femte bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2011. *Min kamp. Sjette bok*. Forlaget Oktober. Oslo. (e-bok)

2013. *Sjelens Amerika. Tekster 1996–2013*. Forlaget Oktober. Oslo.

Knausgård, Karl Ove og Renberg, Tore.

2010. «I røykeavdelingen på havets bunn» i *Samtiden* 01/2010. s. 20 – 45

Lynd, Helen Mirren.

1958. *On Shame and the Search for Identity*. New York.

Melberg, Arne.

2007. *Selvskrevet. Om selvfremstilling i litteraturen*. Oslo

Poulsen, Inge.

2009. *Jørgen Leth og bekendelsens problem. Om nutidens selvfremstillinger med særlig fokus på Det uperfekte menneske*. Syddansk universitetsforlag.

Rottem, Øystein og Ørjaseter, Tordis.

1997. *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen. Bd 2, Inn i medietidsalderen: 1965-1980*. Oslo.

Smidt, Jofrid Karner.

2011. «Litteratursosiologi og estetikk. Jan Mukařovský revisited» i *Sakprosa*, Vol 3. s. 1 – 23.

Tjønneland, Eivind.

2010. *Knausgård-koden*. Oslo.

Internett:

Arneberg, A. (2003, 23. juli). For åpne dører, *Klassekampen*. Hentet fra <http://www.klassekampen.no>

Barron, J. (2013, 26. desember). Completely Without Dignity. An Interview with Karl Ove Knausgaard, *The Paris Review*. Hentet fra <http://www.theparisreview.org>

Farsethås, A. (2011, 22. november). Sjelens miljøarbeider, *Morgenbladet*. Hentet fra <http://www.morgenbladet.no>

Fotland, M. (2011, 15. desember). – Han har vært nærværende for barna, men fraværende for meg, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Hauge, H. (2010, 7. januar). Giv nykritikken en ny chance, *Dagbladet Information*. Hentet fra <http://www.information.dk>

Havro Bjørnstad, G. (2014, 15. mars). «Big Brother» gjenoppstår, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.kjendis.no>

Hesthamar, K. (2011, 12. november). Tonjes versjon - ein radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur [radiodokumentar], *NRK*. Hentet fra <http://www.nrk.no>

Hoby, H. (2014, 1. mars). Karl Ove Knausgaard: Norway's Proust and a life laid painfully bare, *The Guardian*. Hentet fra: <http://www.theguardian.com>

Kjærstad, J. (2011, 12. oktober). Den som ligger med nesen i grusen, er blind, *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no>

Knausgård, B. (2011, 17. november). Hilsen fra «Onkel Gunnar», *VG*. Hentet fra <http://www.vg.no>

Kristensen, E. (2010, 10. februar). Her er Knausgårds hemmelige skole, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Leith, W. (2014, 8. mars). Karl Ove Knausgård: The real Nordic noir, *The Times Magazine*. Hentet fra <http://www.thetimes.co.uk>

Lillebø, S. (2010, 8. november). Gjør seg uangripelig, *Klassekampen*. Hentet fra <http://klassekampen.no>

Moxnes, A. (2011, 17. november). – Må han si at han skammer seg?, *NRK*. Hentet fra <http://www.nrk.no>

Nielsen (2013, 2. august). Et litterært realityshow, *Dagbladet Information*. Hentet fra <http://www.information.dk>

Norheim, M. (2009, 21. september). Sterke saker frå Karl Ove Knausgård, *NRK*. Hentet fra <http://www.nrk.no>

Opedal, H. og Bjånesøy, K. (2010, 27. januar). Knausgård for nybegynnere, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Refsum, C. (2010, 22. januar). Den nødvendige romanen, *Morgenbladet*. Hentet fra <http://www.morgenbladet.no>

Riiser Gundersen, T. (2009, 6. november). Ei bok som knapt nok ligner på noen andre, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Riiser Gundersen, T. (2011, 17. november). Den forelskede fansen kommer også til å bli fornøyd, tipper jeg. Men de skal få jobbe for gleden, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Riksen, K. I. (1998, 1. april). Mennesket, skammen og kulturen. *Forskningsmagasinet Apollon*. Hentet fra <https://www.apollon.uio.no>

Schwartz, N. (2010, 11. oktober). Karl Ove Knausgård Min kamp del 1–3, *Expressen*. Hentet fra <http://www.expressen.se>

Skogrand, M. (2010, 16. juni). Knausgård risikerer ti års fengsel, *Dagbladet*. Hentet fra <http://www.dagbladet.no>

Svendsen, L. (2011, 21. november). Sublim. I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2014 fra <http://snl.no/sublim>

Teigen, K. H. (2012, 21. februar). Skam. I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2014 fra <http://snl.no/skam>

Teigen, K. H. (2012, 21. februar). Skyldfølelse. I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2014 fra <http://snl.no/skyldfølelse>

Tjønneland, E. (2009, 18. mai). Estetikk. I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2014 fra <http://snl.no/estetikk>

Tjønneland, E. (2011, 1. desember). Dokusåpen i romanform, *Morgenbladet*. Hentet fra <http://www.morgenbladet.no>

Wood, J. (2012, 13. august). Total recall, *The New Yorker*. Hentet fra <http://www.newyorker.com>

Økland, I. (2009, 2. desember). Hensynsløs skjønnhet, *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no>

Nettkilder uten oppgitt forfatter:

Bekjennelse. (2011, 8. november). I Store norske leksikon. Hentet 11. mai 2014 fra <http://snl.no/bekjennelse>

Erving Goffman. (2014, 22. januar). I Store norske leksikon. Hentet 13. mai 2014 fra http://snl.no/Erving_Goffman.

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>

Omtale av Hvattum (2008) «En verden af medier». Hentet fra <http://samfundslitteratur.dk/bog/en-verden-af-medier> (sist besøkt 11.05.14)

Performative turn (2013, 7. desember). I Wikipedia. Hentet 11.05.14 fra http://en.wikipedia.org/wiki/Performative_turn

Om filmen «Sara» (2012, 6. juli). *The film sufi*. Hentet fra <http://www.filmsufi.com/2012/06/sara-dariush-mehrjui-1992.html> (sist besøkt 11.05.14)