

Selvfremsstillingens nyanser

Om *Teori og praksis* av Nikolaj Frobenius og *Armand V.*
Fotnoter til en utgravd roman av Dag Solstad

Eva Kahrs



Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2008

Innhold

1. Innledning	4
1.2. Teori og praksis og Armand V.	6
1.3. Selvfremstilling – definisjon	9
1.4. Metode	10
1.5. Forfatteren i litteraturhistorien	11
1.6. Selvskreven	14
1.7. Selvskrevet	16
2. Teori og praksis	19
2.1. Innledning	19
2.1.2 Oppbygning	20
2.2. Autentisitetmarkører i Teori og praksis	20
2.2.1. Narratologisk analyse	20
2.2.2 Romanens subjekt	22
2.2.3. Illustrasjonen som sannhetsvitne	26
2.2.4. Romanens bilder	27
2.3. Kjell Ivar Skjerdingsstad: Blikket i romanen	29
2.3.1. Hva er blikket?	29
2.3.2. Analyse av Teori og praksis	31
2.4. Jon Helt Haarder: Thomasfunksjonen	34
2.5. Hans Ulrich Gumbrecht: Nærværeffekter	36
2.6. Narsissusmyten	38
2.6.1. Selvfremstillingens narsissistiske element	38
2.6.2. Nikolaj og Narsissus	41
2.7. Oppsummering	45
2.8. Drøfting av de fire lesemåtene	46
3. Armand V.	48
3.1. Innledning	48
3.2. Analyse	49
3.2.1. Dekonstruksjon av fortellerstemmen og flerstemmigheten	49
3.2.2. Konklusjon – hva slags forfatterbilde blir konstruert?	52
3.3. Forfatterbilde og forfattermyte	54
3.3.1. Innledning	54
3.3.2. Roland Barthes' mytologi	55

3.3.3. Performativitet	57
3.3.4. Performativ biografisme og biografisk irreversibilitet	59
3.4. En rekonstruktiv lesning av <i>Armand V.</i> – Narsissusmyten	62
3.4.1. Ekko	62
3.4.2. Den fraværende kroppsligheten	63
3.4.3. Manglende selvstendighet	64
3.4.4. Tomme rom i romanen	68
3.5. Selvet og tiden	72
3.6. Selvet og døden	75
3.7. Oppsummering	75
4. Avslutning	77
4.1. Perseptuelle lese måter	77
4.2. En rekonstruktiv lesning	80
5. Litteratur	81
6. Appendiks	85

1. Innledning

Selvframstilling har vært et hett tema i nordisk litteratur de senere år, til tross for at det ikke er et nytt fenomen. I masteroppgaven *Norske romaner 2006* (2007) skriver Bergljot Nordal og Anniken Løvdal at over en fjerdedel av deres utvalg er romaner med selvbiografiske trekk, og at i syv av 98 romaner er forfatterens og hovedpersonens navn identisk. De mener at det ikke bare er omfanget som bidrar til fenomenets oppmerksomhet, men også at det er særlig de etablerte og kjente forfatterne som benytter seg av grepet, for eksempel Lars Saabye Christensen, Kjartan Fløgstad, Tor Obrestad og Thure Erik Lund.¹ I tillegg skaper disse romanene som ligger i grenseland mellom fakta og fiksjon ofte debatt, slik Hanne Ørstavik gjorde med *Like sant som jeg er virkelig* (2001), der Ørstaviks venninne Solveig Østrem mente seg utlevert.

Selv om min oppgave dreier seg om norsk litteratur, er det interessant å se at også i Danmark har selvframstillende tekster på grensen til performanser vekket reaksjoner, som Claus Beck-Nielsen og Peter Høeg. Beck-Nielsen utga i 2003 boken *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)*, under navnet Das Beckwerk. Romanen ble kalt en biografi, og som tittelen tilsier skrev forfatteren livet av seg i 2001. Das Beckwerk er en virksomhet som skal viderebringe Beck-Nielsens kunst etter hans ”død”. Peter Høeg utga i 1993 *De måske egnede*, som handler om foreldreløse Peters harde oppvekst på kostskole. Boken ble lest som skarp kritikk av skolevesenet, inntil Høeg avslørte at hans foreldre levde i beste velgående, og at debatten derfor var basert på fiksjon.

Fokuset i litteraturen gjenspeiles naturligvis i teorien. I 2005 publiserte Eivind Røssaak *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur* på oppdrag fra Norsk Kulturråd, der han undersøker hvordan selvet fremstilles i litteratur og billedkunst. Selv skriver han i innledningen at han skal foreta en *thick description*, noe som ”innebærer at man beskriver et fenomen fra flere forskjellige vinkler, personlige, historiske, kritiske og intertekstuelle (...)”.² Poul Behrendt utga i 2006 den omfattende boken *Dobbeltkontrakten*, om den underforståtte avtalen mellom leser og forfatter som tidligere enten har gått ut på at alt som står i den aktuelle teksten er fiksjon, eller omvendt, at alt er fakta. Dobbeltkontrakten går ut på at denne avtalen ikke er så enten-eller lenger, men kan være både-og. Samme år utkom antologien *Selvskreven. Om litterær selvframstilling* med Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter som redaktører, og består av en samling nærlesninger av ulike verk som defineres som selvframstillende. I 2007 utga Arne Melberg boken *Selvskrevet*, en essayistisk,

¹ Løvdal et al. 2007:58, 60

² Røssaak 2005:9

diakron gjennomgang av selvframstilling fra Montaigne til i dag. I tillegg til disse større arbeidene, kommer det naturligvis en rekke artikler, diskusjoner og mindre utgivelser.³

Hva gjenstår da å si om selvframstilling i nordisk samtidslitteratur, etter at Røssaak har foretatt en *thick description*, Behrendt har gått teoretisk til verks, *Selvskreven* dekker en rekke nærlesninger og Melberg har beskrevet fenomenet gjennom historien? Jeg mener at alle disse tilnærmingene til selvframstilling mangler et vesentlig element, nemlig en idé, et forslag til hvordan litteraturforskeren skal forholde seg til fenomenet, hvor selvframstilling ikke blir sett på som et innlegg i sjangerdebatten, men som en kunstnerisk strategi. Danske Jon Helt Haarder foreslår noen nye begreper brukt i sine artikler ”Litteraturvidenskap i den performative biografismes tidsalder” (2004) og ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme” (2005). Særlig begrepene ”biografisk irreversibilitet”, som omhandler kunstigheten i å avvise forhåndskunnskap om forfatteren ved en lesning av hans eller hennes verk, og ”Thomasfunksjonen”, som henviser til litteraturens kretsing rundt det traumatiske og smertefulle for å påberope autentisitet til teksten, er aktuelle for min oppgave. Disse artiklene kommer jeg til å redegjøre for underveis i analysekapitlene i min oppgave.

Utover dette begrenser de eksisterende lesningene seg stort sett til å slå fast at selvframstillende litteratur befinner seg i grenseland mellom fakta og fiksjon, men frykten for å foreta en historisk-biografisk lesning gjør at det stopper der. Det vises til elementer i tekstene som peker enten mot fakta eller fiksjon, og både Melberg, Behrendt og *Selvskreven* kommer frem til at denne formen for litteratur ikke er et enten-eller, men et både-og, i et forsøk på å sjangerdefinere tekstene. Hvordan skal man komme seg videre fra dette faktum? Er det mulig å lese en selvframstillende tekst uten å se på hvilke elementer som drar teksten i hver retning, og som likevel forholder seg til selvframstillingen? Og er selvframstilling bare selvframstilling, eller finnes det retninger og nyanser innenfor dette enorme feltet som også påvirker lesningen? Det er dette jeg vil undersøke i denne oppgaven, målet er ikke å sjangerdefinere selvframstillingen, men å se den som en autonom kunstnerisk strategi gjennom det jeg definerer som autentisitetsmarkører. Autentisitetsmarkører er elementer i romanen som antyder at hele eller deler av innholdet er verifiserbart og opplevd. Dette krever

³ For eksempel: I *Prosopopeia* 2/99 publiserer Torolf E. Kroglund artikkelen ”Forfatteren lever! (på TV)”, der han omtaler personfokuset i litteraturen. I november 2004 arrangerte Nordisk institut ved Aarhus universitet et todagers seminar under tittelen ”Selvframstilling i Norden – Kunst, Kultur, Akademisk refleksjon”. Høstsemestrene 2004 og 2005 underviste Arne Melberg i emnet ”Representasjon og selvframstilling” i litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo, høsten 2007 leverte Kristoffer Jul-Larsen ved Universitetet i Bergen masteroppgaven *Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads* 16.07.41, og våren 2008 leverte Linn Karlsen ved Universitetet i Tromsø masteroppgaven *Livsfragmenter: en studie av selvframstilling i Knut Hamsuns kortprosa*.

en videreutvikling av den nåværende teorien, noe min oppgave forhåpentligvis kan være et bidrag til.

Jeg skal foreta nærlesninger av to verk, *Teori og praksis* (2004) av Nikolaj Frobenius og *Armand V.* (2006) av Dag Solstad, der målet er å videreføre analysen fra å fastslå spenningen mellom fakta og fiksjon, til å bli en lesning slik man ville ha tilnærmet seg et ikke-selvframstillende verk, men uten å overse det spesielle elementet i teksten. Dette lar seg gjøre ved å erstatte den historiske forfatteren med et mytebegrep, som er forfatteridentiteten som et resultat av hans litteratur, medieopptredener og andre tekster. Dermed er det mulig å forholde seg til en størrelse som strekker seg utover verket, uten å måtte undersøke hvilke biografiske elementer som er veriviserbare. I stedet blir det tilstrekkelig å snakke om en illusjon av selvopplevdhet, eller tekstens egne autentisitetstegn.

Videre skal jeg presentere de to bøkene som er gjenstand for analyse, både hvorfor jeg har valgt å skrive om dem og hvordan de ble mottatt da de utkom, før jeg vil si noe om hvordan jeg definerer selvframstilling og hva slags metode jeg bruker. Etter dette blir det en kort gjennomgang av litteraturvitenskapens syn på forfatteren fra historisk-biografisk metode og frem til i dag, før jeg skal skrive litt mer utfyllende om to av de nevnte bøkene som tar for seg fenomenet, *Selvskreven* og *Selvskrevet*, og også redegjøre nærmere for hvorfor jeg mener de ikke er tilstrekkelige i sin tilnærming.

1.2. *Teori og praksis* og *Armand V.*

Teori og praksis fremstår som typisk og åpenbart selvframstillende, i det forfatterens og hovedpersonens navn er identiske, teksten er ispedd dokumentariske fotografier, faksimiler og plantegninger, og den inneholder en rekke metakommentarer, mens *Armand V.* (2006) befinner seg i andre enden av skalaen, der selvframstillingen er mer subtil. Dette var også en av årsakene til at jeg valgte å skrive om akkurat disse bøkene, fordi jeg ønsker å se om to verk som presenterer et fenomen på så ulike måter kan antyde ulike retninger innen selvframstilling, noe som dermed også påvirker lesemåtene og den litteraturvitenskapelige tilnærmingen. I tillegg er bøkene sammenlignbare fordi de er utgitt innenfor et kort tidsrom, de er begge skrevet av en norsk, mannlig forfatter, og begge har flere tidligere utgivelser bak seg. Dessuten åpner *Teori og praksis* med en liten referanse til Solstad, noe som skaper en tekstlig link mellom verkene.⁴

⁴ I prologen holder Nikolaj et foredrag om sin oppvekst på Rykkinn for elever ved Rud videregående skole. Mens han står foran elevene oppdager han at en jente på første rad har en Solstad-roman liggende i sekken sin, enten *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemmøkt vårt land* eller

Da *Teori og praksis* utkom, oppstod det en uenighet blant anmelderne om hvordan boken skulle leses. Susanne Hedemann Hiorth i *VG* klassifiserte romanen som ”selvbiografi”,⁵ og i *Dag og Tid* forstår Nora Simonhjell romanens innledende fotnote, der forholdet mellom roman og selvbiografi diskuteres, som at Frobenius åpner for at minnet ikke er objektivt:

[k]va skjer med teksten og forfatteren (og lesaren) når ein så ope drar inn sitt eige liv? Minnet kan vere ein upåliteleg ven. For kan ein avgjere som vaksen, kva det eigentleg var som skjedde i sin eigen barndom? Var det slik eller slik? Sa tante verkeleg det? Alle har vel erfart at det ein har opplevd, endrar seg når ein skal fortelje om det som har hendt.⁶

Knut Olav Åmås i *Dagbladet* mente derimot at spørsmålet om fakta og fiksjon egentlig er irrelevant for lesningen,⁷ og det samme gjorde Tone Solberg i *Dagens Næringsliv*.⁸

Romanen skapte debatt, også utenfor anmeldernes rekker. I *ARR – idéhistorisk tidsskrift*, skrev Vidar Enebakk en flammende artikkel der han polemiserer mot ”Frobenius’ feilaktige og fordomsfulle fremstilling”, og vil fortelle om Rykkinn slik det virkelig var.⁹ Når Frobenius selv kommer med et tilsvaret i *Samtiden* 4/2005 under tittelen ”Rasende drabanter. Et essay om Rykkinn”, svarer Enebakk igjen, denne gangen i *Morgenbladet*, at Frobenius gjemmer seg bak fiksjonen i det ubehagelige diskusjoner oppstår, og skriver at

Samtidig viker han tilbake på nettopp de aspektene ved *Teori og praksis* som gjorde boken interessant, ikke minst for de mange anmelderne. Mye av debatten handlet jo nettopp om hvordan Frobenius manøvrerte elegant i grenselandet mellom fakta og fiksjon, og spesielt hvordan bruken av kilder og bilder bidro til å utfordre våre forestillinger om subjektivitet og sannhet. Nå fastholder han at romanen om Rykkinn bare var "noe ekstremt subjektivt", at han ville skrive "*sin* historie", og at boken liksom er "sann på sin egen måte". For meg fremstår dette som forfatterens fallitterklæring.¹⁰

Det polemikken først og fremst viser, er at selvframstilling skaper et engasjement ”vanlig” skjønnlitteratur sjelden greier å oppdrive. Muligheten for at det som står er sant nærmest krever leserens stillingstaken, der en av valgmulighetene også er å overse den mulige problematiske spenningen, slik Åmås og Solberg gjorde det.

Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige. Dette leder Nikolaj (i en fotnote) ut i en refleksjon rundt *Forsøk på å ...* som en ”hemmelighetsfull kritikk av drabantbyens kritikere”. (Frobenius 2004:21)

⁵ Hiorth 2004

⁶ Simonhjell 2004

⁷ Åmås 2004

⁸ Solberg 2004

⁹ Enebakk 2004

¹⁰ Enebakk 2005

Armand V. fikk også mye oppmerksomhet da den utkom, men det var først og fremst fordi den er skrevet av en av Norges mest kjente nålevende forfattere, mens innholdet ikke i like stor grad ble gjenstand for debatt som *Teori og praksis* ble. Det mest oppsiktsvekkende ved *Armand V.*, og som også ble det som fikk mest oppmerksomhet, er fotnoteformen. Boken ble øyeblikkelig oppfattet som ren fiksjon og et romanprosjekt. Anne Cathrine Straume i NRK beskrev boken med at ”Dag Solstad utvider romangenren og legger alen til sitt eget forfatterskap med disse fotnotene”,¹¹ mens Ane Farsethås i *Dagens Næringsliv* mente formen blir en utfordring for lesere som ikke kjenner godt til Solstads forfatterskap på forhånd.¹² Terje Stemland i *Aftenposten* skrev at Solstad har ”skrevet en ny, stor roman”, og setter et udefinert likhetstegn mellom romanens forfatterperson og Dag Solstad: ”Hva er det så Dag Solstad ønsker å få sagt med disse funderingene? I fotnote 83 G heter det: ”Jeg lever bare én gang. Og det er jeg som skriver dette.” (...) Årsaken er at han frykter nye arbeider ikke holder ”min standard”. Nå synes denne leser at forfatteren er altfor pessimistisk.”¹³

Først og fremst ble romanen hyllet, og jeg leser en liten frykt for å kritisere en nålevende, kanonisert forfatter. Samtidig finner jeg det overraskende at få har vektlagt selvfremstillingen i romanen, til tross for at den både kommer som en etterfølger til *16.07.41*, som handler om ”Dag Solstad”, og at det flere ganger i romanen står ”jeg, forfatteren” og til og med ”Mitt forfatterskap endte med *T. Singer*, skrevet og utgitt i 1999”. Et av unntakene er Kåre Bulie i *Dagbladet*, som i sin anmeldelse av boken skrev:

I sine refleksjoner over romanen, skriveingen og sitt eget forfatterskap, tar Solstad opp tråden fra «16.07.41». For like viktig i «Armand V» som Armand, er forfatterfortelleren, som særlig to steder bryter inn med refleksjoner over teksten han skriver og dens tilblivelse, og over et forfatterskap så likt Solstads at det består av bøker som bærer de samme titlene.¹⁴

Andre publiserte tekster om disse bøkene er eksempelvis Preben Jordals og Frode Helmich Pedersens artikkel i *Vagant* 4/2006, ”Om Dag Solstads *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*”. Våren 2008 leverte Anne Berit Lyngstad ved NTNU masteroppgaven *Sug etter virkelighet : identitet og selvframstilling i Nikolaj Frobenius' Teori og praksis og Dag Solstads 16.07.41*, og i *Edda* 2/2008 publiserte Elisabeth Oxfeldt artikkelen ”Roman og nation i Dag Solstads *Armand V.*”.

¹¹ Straume 2006

¹² Farsethås 2006

¹³ Stemland 2006

¹⁴ Bulie 2006

1.3. Selvfremstilling – definisjon

Selvremstilling kan enten forstås vidt, som alle tekster som inneholder metarefleksjoner og/eller åpenbare likheter mellom en karakter i teksten og den historiske forfatteren, eller det kan forstås smalt utfra et sett kriterier, som navnelikhet mellom romankarakter og historisk forfatter. I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt en relativt åpen definisjon av selvfremstilling, fordi jeg mener fenomenet inneholder nyanser som vanskelig kommer frem om man kun definerer selvfremstilling utfra navnelikhet og høy andel av antatte biografiske likheter til historisk forfatter. Dessuten oppfatter jeg en slik smal definisjon som svært problematisk, fordi man utover navnelikheten med svært liten sikkerhet kan trekke konklusjoner om hvilke deler av teksten som er verifiserbare i forhold til den historiske forfatterens levde liv. I tillegg til at denne definisjonen åpner for spekulasjoner, gjør den også veien kort til historisk-biografisk metode, en metode som har vært avvist innen litteraturvitenskapen de siste hundre år.

Istedenfor mener jeg selvfremstilling bør betegne alle tekster som påkaller en bevissthet rundt den historiske forfatteren, og som kan gjøre det både vanskelig og ikke minst kunstig å utelate denne forbindelsen ved en analyse. Spennet mellom alle variasjonene gjør selvfremstillingen mer interessant, både som kunstnerisk grep for forfattere og som analyseinngang for litteraturforskeren. Det åpner for variasjoner og utvikling, i motsetning til en snever definisjon som legger begrensninger for forståelsen av selvfremstilling og gjør det vanskelig å forstå den som noe mer enn en kunstnerisk strategi som påkaller en bestemt analyseform.

Det er for å få frem dette spennet innen selvfremstilling og gjøre det mulig å antyde ulike retninger jeg har valgt å skrive om to tekster i hver sin ende av skalaen. Mens de færreste vil argumentere mot at *Teori og praksis* er en selvfremstillende roman, er selvfremstillingen i *Armand V.* mer subtil. Jeg håper min analyse av de to verkene vil kunne bidra til å nyansere definisjonen av selvfremstilling, som til nå i stor grad har vært preget av ensidig vekt på sjangerdefinisjon og frykt for å forholde seg til et biografisk materiale.

Mitt tekstutvalg er naturligvis svært begrenset og utilstrekkelig med tanke på å trekke sikre konklusjoner om hva som kjennetegner selvfremstillende litteratur. Likevel er det noen likhetstrekk mellom romanene, trass deres mange forskjeller, som kan antyde noen elementer som er typiske for selvfremstillende tekster, utover at forfatteren er en referanseperson for teksten i det den spiller på mulig biografisme. Begge romanene tematiserer topografien, *Teori og praksis* gjennom Rykkinn-beskrivelsene, og i *Armand V.* særlig beskrivelsene av Oslo og

spesielt Kirkeveien i fotnote 2A.¹⁵ Detaljerte topografiske beskrivelser som disse virker som identitetsmarkører gjennom sin hyperrealisme. Dessuten står beskrivelsene som en parallell til selvfremstillingen, der det ytre (topografi eller forfatter) kan leses som en beskrivelse av en indre utvikling.

Romanenes bruk av paratekst er også påfallende, enten det er fotnoter eller illustrasjoner. Paratekster er ikke vanlige i en skjønnlitterær roman, og peker derfor i retning av at teksten er sjangeroverskridende eller problematiserer den tradisjonelle sjangerinndelingen. At begge romanene tviholder på sin roman-kategorisering gjennom undertitler, skiller dem likevel klart fra selvbiografien, i tillegg til bruken av mer tradisjonelle fiksjonselementer, som for eksempel et poetisk språk. Romanenes metatekstualitet bidrar også til en bevissthet rundt teksten og virker sjangertematiserende på en måte som ikke er vanlig i den tradisjonelle romanen.

Det viktigste likhetstrekket er at tekstene produserer et litterært selv, som ligger mellom den historiske forfatteren og romankarakteren, som i *Teori og praksis*, eller en fortellerinstans, som i *Armand V.* Dette litterære selvet er et uttalt prosjekt gjennom direkte tekstlige referanser til den historiske forfatteren, og er derfor ikke sammenfallende med Wayne Booths impliserte forfatter. Mens den impliserte forfatteren kun oppstår av det aktuelle verket, står selvfremstillingens litterære selv i en relasjon til den historiske forfatteren.

1.4. Metode

I denne oppgaven vil jeg undersøke om det er mulig foreta en autonom lesning av selvfremstillende romaner, og om det er noen elementer i tekstene som muliggjør/umuliggjør/vanskeliggjør en slik lesning. Erik Bjerck Hagen skiller mellom autonom og heteronom lesning i *Hva er litteraturvitenskap*: Mens en autonom lesning er opptatt av tekstens indre spenninger, fletter en heteronom lesning eksterne referanser inn i verket.¹⁶ Mens lesninger av selvfremstilling som går på forholdet mellom fakta og fiksjon er heteronome lesninger, vil en nærlesning av teksten oftest være autonom. Fordi alle disse heteronome fakta/fiksjonslesningene som jeg tidligere har henvist til er foretatt, ønsker jeg å se om dette er den eneste muligheten å lese selvfremstilling på, eller om det er mulig å fokusere på tekstens indre spenninger, samtidig som jeg vektlegger selvfremstillingen.

¹⁵ Solstad 2006:15-26

¹⁶ Hagen 2004:16

Jeg tar utgangspunkt i narratologisk metode. En analyse av fortellerinstansen i romanene gjør det mulig å påvise hvordan teksten tilrettelegger for en biografisk lesning, uten å kontrollere hva som faktisk stemmer med forfatterens levde liv. Illusjonen av opplevdhet/autentisitet er viktigere enn verifiserbare fakta, fordi hvilke fakta som er kjent vil variere og i stor grad være basert på antagelser, mens inntrykket av autentisitet som skapes gjennom teksten er tilgjengelig for alle og dermed et bedre utgangspunkt for analyse.

I oppgaven skiller jeg mellom to lese måter, en lesning av tekstens overflate og den tradisjonelle, hermeneutiske tolkningen som søker en primær betydning bak den skrevne teksten. Overflatelesningen forankres teoretisk både i Kjell Ivar Skjerdingsstads doktoravhandling, der han skiller mellom perseptuell og rekonstruktiv lese måte, i Hans Ulrich Gumbrechts begrep ”presence effects” og i Jon Helt Haarders begreper biografisk irreversibilitet og Thomasfunksjonen. Mens Skjerdingsstads avhandling skisserer en generell lese måte som står i motsetning til den hermeneutiske, spesifiserer Gumbrecht og Helt Haarder enkelte aspekter ved denne lese måten gjennom sine nye definisjoner.

I den hermeneutiske lesningen tar jeg utgangspunkt i Ovids versjon av narsissusmyten, en av den vestlige litteraturens grunnfortellinger, som med fokuset på jeget er særlig aktuelt i forbindelse med selv fremstillende tekster.

Disse lese måtene virker utfyllende i forhold til hverandre og er to sidestilte perspektiver på teksten. Fordi oppgavens mål er å undersøke selv fremstillingens nyanser, ser jeg det som en fordel å benytte ulike lese måter av en og samme tekst for å få frem flere perspektiver ved den enn det jeg kanskje ville ha gjort om jeg bare hadde benyttet meg av en av dem.

1.5. Forfatteren i litteraturhistorien

Litteraturvitenskapens syn på forfatterens betydning for lesningen har svingt som en pendel, fra den historisk-biografiske metodens ukritiske fokus på forfatteren, til strukturalismens forfatterdød og tilbake til nyhistorismen, som igjen åpner for kontekstuelle lesninger. Jeg vil her redegjøre kort for den teoretiske historien om forfatteren og verket.

Historisk-biografisk metode innebærer at man ser på forfatteren og hans eller hennes verk som en enhet, enten ved å la diktingen belyse forfatterens liv, eller ved å lete etter forfatterens biografi i teksten.¹⁷ Den mest kjente forkjemper for historisk-biografisk metode i

¹⁷ Lothe et al. 1999:100-101

norsk litteraturvitenskaps historie, er Francis Bull. I sitt flammende innlegg som opponent til Peter Rokseths doktordisputas, som var estetisk-filosofisk, hevdet han blant annet:

[O]pdrag ikke studentene til å bli teoretiserende estetikere! (...) Er det mon et så absolutt skille mellom et dikterverk og ”alle andre menneskelige åndsfrembringelser”? Jeg tror det ikke. – Jeg tror på de tallrike næsten umerkelige overganger mellom store og små poeter, mellom geniale dikterverker og håndverksmessige produkter av skriveferdighet og lydhørhet overfor tidens tanker. (...) Blir f.eks. ikke ”Til min Gyldenlakk” rikere for oss allesammen fordi vi kjenner dets dikters liv, og har et bilde i vår bevissthet av Wergelands dødsleie, et bilde som virker tilbake på vår opfatning av diktet?¹⁸

Historisk-biografisk metode ble utover 1900-tallet gradvis erstattet av en autonomisering av verket, strukturalisme, som ble innledet av den russiske formalismen rundt 1915-1920.¹⁹ Særlig den anglo-amerikanske nykritikken fikk stor betydning for strukturalismen, som var dominerende frem til 1960-årene.²⁰ Enkelte tekster preget i stor grad denne perioden innen litteraturvitenskap, som W. K. Wimsatt og Monroe Beardsleys artikkel ”The Intentional Fallacy” (1946), der de argumenterte for at forfatterens intensjon med teksten er irrelevant for litteraturvitenskapen.²¹ I 1961 utga Wayne Booth verket *The Rhetoric of Fiction*, og her presenterte han begrepet *implied author* (implisert forfatter). Dette betegner en tekstlig instans som ligger mellom den historiske forfatteren og fortelleren.²² Den impliserte forfatteren gjør den historiske forfatteren fullstendig overflødig for en litteraturforsker.

I 1969 publiserte Michel Foucault artikkelen ”Que’est-ce qu’ un auteur?” (”Hva er en forfatter?”) i *Bulletin de la Société française de Philosophie*, basert på en forelesning han holdt tidligere samme år. I artikkelen fremmer han forfatterens død for både litteraturforskeren og leseren. Han skriver at forfatterens funksjon først og fremst er praktisk, for å klassifisere verktilhørighet, skape sammenligningsgrunnlag eller for å vurdere kunstnerisk verdi, men at navnet også representerer en begrensning. Istedefor fremsetter han ”forfatterfunksjonen”. ”Like galt som å sette forfatteren lik det fiktive talerør ville det være å sette ham lik den som virkelig skriver. Forfatterfunksjonen finnes i spaltningen, i denne delingen og i denne avstanden mellom de to.”²³ Det er i forlengelsen av Foucaults forfatterfunksjon jeg definerer selvfremstillingens litterære selv, som en instans som verken er lik den historiske forfatter

¹⁸ Bull 1969:156, 161

¹⁹ Lothe et al. 1999:240

²⁰ Lothe et al 1999:177

²¹ Lothe et al. 1999:114

²² Wayne Booth 1983

²³ Foucault 2003:9

eller forteller/romankarakter, men som er et produkt av en bestemt relasjon mellom disse. Det er likevel viktig å påpeke at min definisjon ligger nærmere litteraturen enn den historiske forfatteren som subjekt, men at den likevel forholder seg til at teksten nødvendigvis må ha en avsender. For det er som Foucault avslutter sin artikkel: "Hvilken rolle spiller det hvem som snakker?"²⁴

Poststrukturalismen som retning er sterkt teoretisk forankret som "delvis videreutvikler, delvis bryter med strukturalismen".²⁵ Et eksempel på poststrukturalismens teoretiske tilnærming til forfatterrollen, finner i Paul de Mans artikkel "Autobiography as Defacement" fra 1979. Der problematiserer han den tradisjonelle forståelsen av selvbiografien, spesielt sammensmeltningen av litteratur og historie. Det er nettopp denne sammensmeltningen som praktiseres i selvframstillende litteratur, til tross for at tekstene gjerne tviholder på sin romanklassifisering. De Man skriver at skillet mellom selvbiografi (fakta) og roman (fiksjon) ikke er så klart som det tilsynelatende kan se ut til, og oppsummerer artikkelen med at "[a]utobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause".²⁶ Dette mener jeg er et viktig poeng også for forståelsen av selvframstillende tekster. For mens formen tilsynelatende avslører og blottlegger et subjekt, bidrar det likevel til å tilsløre subjektet, enten som en lek der forfatteren understreker at hele teksten potensielt er fiksjon, som i *Teori og praksis*, eller som et ironisk virkemiddel der leseren kommer så tett på subjektet at det blir *for* nært, noe jeg skriver mer om i kapittelet om *Armand V.* En annen poststrukturalist, Gérard Genette, utga i 1972 *Discours du récit* og i 1983 *Nouveau discours du récit*, to verk som tar for seg narratologi.

Nyhistorismen inntok litteraturteorien på 1980-tallet, internasjonalt blant annet representert ved Stephen Greenblatt og i Norge ved Jørgen Sejersted. Retningen åpner igjen for kontekstuelle lesninger, men spenner utover det svært vidt.

Greenblatt skriver i *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England* (1988) at han var nysgjerrig på hvordan Shakespeare oppnådde den intensiteten Greenblatt mener å se i tekstene hans. Han kommer opp med det noe diffuse og ikke målbare begrepet "social energy", tekstens kontekstuelle påvirkning fra sin samtidskultur, som blir videreført gjennom teksten: "I want to understand the negotiations through which works of art obtain and amplify such powerful energy".²⁷

²⁴ Foucault 2003:15

²⁵ Lothe et al. 1999:200

²⁶ de Man 1984:81

²⁷ Greenblatt 1988:176-177

I artikkelen “Francis Bull – mellom empiri og retorikk” omtaler Jørgen Sejersted Bulls liv og forskning. Her skriver han at Bull skrev ut fra historisk-biografisk metode, ”men Bulls omfattende skrifter er også et slående eksempel på hvordan et subjekt former seg selv gjennom en skrift og massiv bearbeiding av tradisjonen”.²⁸ Et av Bulls mest kjente verk er hans *Tretten taler på Grini* (1945), som er basert på forelesninger han skal ha holdt etter hukommelsen for sine medfanger på Grini under krigen, og er et godt eksempel på at konteksten påvirker lesningen.

Selv om Greenblatt og Sejersted har høyst ulike tilnærminger til henholdsvis Shakespeare og Bull, eksemplifiserer de begge med sine tekster nyhistoriske lesninger av verk som setter dem i en kontekstuell sammenheng, slik selvframstillende litteratur krever å bli lest med sine referanser til det utenom-tekstlige.

Utover 1990-tallet utkom det flere verk som omhandler forfatterens rolle. I 1992 utga Sean Burkes *The death and return of the author*, en polemiserende gjennomgang av tekster av Barthes, Foucault og Derrida, og i 1999 kom *Rückkehr des Autors* (Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez og Simone Winko), en antologi som tar for seg ulike perspektiver på forfatterrollen.

Det er som nyhistorist jeg skriver denne oppgaven, der jeg forsøker å kombinere tekstanalyse med en kontekstuell oppmerksomhet. Ved å innlemme forfatteren i lesningen gjennom et mytebegrep, vil jeg kombinere strukturalismens tekstlige autonomi med en vektlegging av utenomtekstlige referanser i verket.

1.6. *Selvskreven*

Den danske antologien *Selvskreven – om litterær selvframstilling* (2006) inneholder ti artikler som belyser fenomenet på ulike måter. Resultatet blir en bred gjennomgang av selvframstilling som viser at begrepet ikke er entydig og enkelt definerbart, men har flere nyanser. Her omtales selvframstilling som et litterært element/virkemiddel, mens den selvframstillende sjangeren kalles autofiksjon

I antologien defineres selvframstilling som ”forholdet mellem navnet i og uden for værket. Og i bredere forstand om forholdet mellem værk og forfatter i krydsfeltet mellem fiktion og virkelighed”.²⁹ Redaktørene av antologien, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter, slår også fast at dette er et område av litteraturen det finnes lite teori om i Danmark.

²⁸ Sejersted 2001:93

²⁹ Kjerkegaard et al. 2006:7

Redaktørene påpeker dessuten innledningsvis at selvframstillingen spenner vidt, og kan være enten en ”selviagttagende skildring” og selvutleverende, eller ”poetologiske overvejelser over forholdet imellem forfatter, selvet i værket og værket selv”.³⁰ Nettopp fordi selvframstilling favner over så mange ulike verk, har jeg valgt å ta for meg to romaner som befinner seg i hver sin ende av skalaen. Mens *Teori og praksis* kan kalles både selviakttakende og selvutleverende i sine betrouelser, om man går utfra at teksten i stor grad er selvbiografisk, består selvframstillingen i *Armand V.* av ”poetologiske overvejelser over forholdet imellem forfatter, selvet i værket og værket selv”.

I innledningen stilles spørsmålet ”hvor mange indikationer skal der til, før man kan drage en slutning?”³¹ Indikasjonene det her er snakk om, er hvor mange likheter det må være mellom historisk forfatter og romanfigur før man kan kalle det selvframstilling. Om man kan se flere likhetstrekk til den historiske forfatteren i verket, kan man da også trekke slutninger om forfatteren basert på teksten i verket? Som redaktørene av *Selvskreven* påpeker, så vil det bli feil både å svare ja og nei på dette. Mens et nei innebærer en redusering av tekstens relasjon mellom fakta og fiksjon, vil et ja være et eksempel på det som blir betegnet som den institusjonelle feilslutning.³² Redaktørene skriver at det ikke finnes et fasitsvar på hvor mange indikasjoner som må til før en tekst skal kunne kalles selvframstillende, men at det avhenger av den enkeltes lesning. Det er også muligheten for individuelle tolkninger som bidrar til å gjøre feltet uttømmelig og spennende.

Jeg vil trekke frem et par av artiklene som er spesielt relevant for min oppgave, den første fordi den like mye er generell innføring i selvframstillingen som en verklesning, og den andre fordi den omhandler Dag Solstad.

Antologiens første bidrag er skrevet av Per Stounbjerg og har tittelen ”Notater om ærligheten. Selvbiografien, referencen og *Det uperfekte menneske*”. Her kommer Stounbjerg inn på noen generelle aspekter ved selvframstilling, og viser til Jørgen Leths roman *Det uperfekte menneske* som et eksempel på et verk der respesjonen består av referensielle lesninger, og hvordan pressen brukte romanen som en kilde til saftige avsløringer om forfatteren.³³ Stounbjergs lesning går særlig ut på å påpeke de sterke utenomtekstlige referansene i Leths roman, og han ser på hvordan det referensielle lar seg inkorporere i fiksjonen.

³⁰ Kjerkegaard et al. 2006:8

³¹ Kjerkegaard et al. 2006:9

³² Kjerkegaard et al. 2006:9. Den institusjonelle feilslutning defineres av *Litteraturvitenskapelig leksikon* som ”betegnelse på den påståtte feiloppfatning at en forfatters hensikt med sin diktning er relevant og verdifull for litteraturforskerens vurdering av den.” (Lothe et al. 1999:114).

³³ Stounbjerg 2006:19-20

Artikkelen ”Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*” er skrevet av norske Kristin Ørjasæter, og er interessant fordi hun skriver om Solstads roman som kom forut for, og kan leses som en forløper til, *Armand V.* *16.07.41* er en roman uten spenningskurve som forteller romanfiguren ”Dag Solstads” liv, og er derfor mer opplagt å lese selvframstillende enn *Armand V.*, der de konkrete referansene til den historiske Dag Solstad er færre. Her argumenterer hun for at selvframstillingens spenn mellom fakta og fiksjon ikke er et enten-eller, men et både-og: at leseren uten problemer kan forholde seg både til referanser til det fiktive og referanser til verden utenfor verket (dokumentariske referanser) på en og samme gang. Ørjasæters artikkel er først og fremst sjangerundersøkende, men i sitt avsluttende kapittel skriver hun om forfatterens gestaltning av jeget gjennom en hovedperson med samme navn og fødselsdato som ham selv, og Ørjasæter leser dette som en identitetsprosess som blir til gjennom språket.³⁴ Jeg skal i min oppgave undersøke jeget i *Armand V.*, og ser denne romanen som en raffinert fortsettelse av den identitetsundersøkelsen som foregikk i *16.07.41*, og som kanskje til og med ble påbegynt i Solstads foregående roman *T. Singer* (1999).

Fordi *Selvskreven* består av analyser av andre enkeltverk enn dem jeg skriver om, bruker jeg boken minimalt som direkte kilde i min oppgave. Den er dessuten ute etter å definere og konkretise essensen i selvframstilling gjennom enkeltverker, mens jeg heller vil foreta en lesning av den selvframstillende teksten der teorien om den kommer i annen rekke. Antologien er likevel det verket som teoretisk står nærmest mitt prosjekt, i tillegg til Jon Helt Haarders artikler om temaet.

1.7. *Selvskrevet*

Et av de seneste bidragene til nordisk selvframstillingsteori, er Arne Melbergs *Selvskrevet* fra 2007, som tar for seg fenomenet fra Montaigne til i dag. Boken er essayistisk i stilen, og gir inntrykk av å være personlige refleksjoner rundt temaet. Den består av lesninger av tekster som i stor grad inneholder noe Melberg går utfra er selvopplevd, med mer eller mindre belegg. Fordi den ikke er en vitenskapelig tekst, er det vanskelig å forholde seg til den som kildemateriale. Jeg vil likevel gjennomgå det han skriver om *Teori og praksis*, fordi det finnes minimalt med annen litteratur som tar for seg akkurat de verkene jeg skriver om, og fordi det kan fungere klargjørende i forhold til hvilket standpunkt jeg har til romanen. Melberg skriver også om Dag Solstad, men om *16.07.41*, så det lar jeg ligge her.

³⁴ Ørjasæter 2006:104

Melberg definerer ikke eksplisitt hva selvframstilling er, utover å vektlegge dens både-og-forhold til fakta og fiksjon,³⁵ men av det han skriver forstår jeg det slik at han mener at en roman er selvframstillende når større eller mindre deler av den er selvopplevd av forfatteren, og han eller hun skriver om seg selv. Melberg vektlegger derfor forholdet mellom fakta og fiksjon, og utfra det han skriver om *Teori og praksis* virker det som om han mener at den er en selvbiografi med tydelige narrative innslag, blant annet omtaler han boken som en selvbiografisk roman.³⁶

Kapittelet begynner med en undersøkelse av romanens selvframstillende elementer, og Melberg trekker frem blant annet fotografiens dokumentariske effekt, den innledende fotnoten der forholdet mellom roman og selvbiografi diskuteres og epilogen som gir boken form av en erindringsroman.³⁷ Av disse tre momentene mener jeg Melberg tar alt for lett på både den førstnevnte og den sistnevnte. Når det gjelder fotografiene skriver han blant annet "Nikolaj pryder bokens omslag og bakside [sic.] som barn og ungdom [...]".³⁸ For det første skiller Melberg her ikke mellom den historiske forfatteren Nikolaj og romanfiguren Nikolaj, så det er virker som om han setter et udiskutabelt likhetstegn mellom de to, noe som strider mot grunnleggende litteraturvitenskapelig metode. En romanfigur og en levende person kan *aldri* være den samme, i beste fall er romanfiguren basert på eller har sterke likhetstrekk til et virkelig menneske. For det andre står det ikke skrevet noe sted i romanen hvem bildene er av, så her baserer Melberg seg på sine egne antagelser. Jeg mener også at illustrasjonene står sentralt for romanens selvframstilling, noe jeg vil utdype i min analyse av *Teori og praksis*, men at Melberg her forenkler forholdet helt ned til det feilaktige.

Når det gjelder Melbergs tredje argument for at boken er selvframstillende, epilogen som skaper et inntrykk av at romanen er en erindringsroman og dermed impliserer at den er selvopplevd,³⁹ så har han oversett et vesentlig poeng. Epilogen er nemlig, i likhet med prologen, datert desember 2004, mens romanen utkom i oktober 2004. Avslutningen peker derfor helt klart i retning av at romanen er ren fiksjon, og er således heller et motargument mot romanens selvopplevdhet.

Narratologisk skiller Melberg mellom barnet "Niko", den voksne "Nikolaj" og fortelleren "Frobenius". Skillet mellom forteller og historisk forfatter virker svært uklart, først skriver Melberg om "fortelleren Frobenius", deretter om "den distanserte og velkontrollerte

³⁵ Melberg 2007:9

³⁶ Melberg 2007:162

³⁷ Melberg 2007:162

³⁸ Melberg 2007:161

³⁹ Melberg 2007:162

Frobenius [som] biograferer seg selv”.⁴⁰ At distansen mellom romanens fortellerstemme og den historiske forfatteren er minimal, peker i retning av at fortellingen er selvopplevd. Men å fjerne skillet mellom de to fullstendig strider i mot all moderne litteraturteori, på samme måte som skillet mellom romanfigur og historisk forfatter. At Melberg ikke synes å ha relasjonene mellom disse tre klart for seg, eller at han ikke er seg bevisst at det ikke kan settes likhetstegn mellom historisk forfatter og romanelementer, er svært problematisk. Jeg vil i min oppgave se på disse relasjonene for å undersøke om man kan si noe om distansen mellom dem, fordi en forkortet distanse kan bidra til tekstens selvframstilling.

Det siste momentet jeg skal ta for meg i Melbergs drøyt tre sider lange tekst om *Teori og praksis*, er hans avsnitt om romanen som sosialhistorisk kritikk, et av hans hovedtemaer. At også en fullstendig fiktiv roman kan være samfunnskritisk, er hevet over enhver tvil. Men fordi Melberg skal skrive om selvframstillingsaspektet i *Teori og praksis*, forstår jeg ham slik at han leser romanen som kritisk *fordi* han mener den er selvopplevd. Blant annet skriver han at ”hans [Frobenius] kritikk er mer analytisk enn moralsk og derfor (i det minste for meg) mer overbevisende”, eller avslutningsvis: ”Frobenius konstruerer og analyserer en konflikt mellom teori og praksis og fremstiller seg selv *som* denne konflikten.”⁴¹ Likevel mener jeg dette er tekstens beste poeng, fordi Melberg her beveger seg forbi dikotomien fakta-fiksjon og analyserer teksten slik det er vanlig å se på litterære tekster, men samtidig uten å overse selvframstillingsaspektet.

⁴⁰ Melberg 2007:164

⁴¹ Melberg 2007:163, 164

2. Teori og praksis

2.1. Innledning

Teori og praksis (Gyldendal 2004), med undertittelen *Roman*, er ifølge romanens vaskeseddel ”en løgnaktig selvbiografi om å vokse opp i drabantbyen Rykkinn i Bærum”. Boken er Frobenius’ åttende utgivelse og hans syvende roman. Boken handler om Nikolaj og hans familie som i 1972, når Nikolaj er seks år gammel, flytter fra Ammerud til Rykkinn. Rykkinn er på dette tidspunktet fremdeles ikke ferdigbygget, men skal bli en drabantby med 14 000 innbyggere.⁴² Nikolajs far, Magnus, er en av arkitektene som har tegnet drabantbyen, og bokens tittel kan forstås som et symbol på hans storslåtte teorier om hvor fantastisk Rykkinn skal bli, mens praksisen, hverdagslivet, skal vise seg å ikke leve helt opp til drømmene.

Boken begynner med en lang note til tittelen som i metaperspektiv diskuterer verkets sjanger, roman eller selvbiografi, og konkluderer med at dette er en roman. Deretter følger innholdsfortegnelsen, en liten kommentar om forholdet mellom fakta og fiksjon i det konkrete verket og til slutt en epigraf fra Hamlet. Etter dette innledes selve romanen med en prolog der forfatteren Nikolaj i desember 2004 skal holde et foredrag på en videregående skole på Rykkinn om sin oppvekst i drabantbyen. Foredraget ender i katastrofe; han begynner å gråte foran elevene. Dette er forløpet for romanens tre hoveddeler som i kronologisk rekkefølge gjennomgår Nikolajs oppvekst. Første del har fått tittelen ”Stiene” og tar for seg perioden 1972-1977, tittelen til del to er ”Ansiktet” og er lagt til 1977-1978, mens tredje og siste del heter ”Det beveger seg” og tar for seg årene 1978-1981. ”Stiene” er en konkret og lett tilgjengelig oppvekstskildring, mens ”Ansiktet” handler om Nikolajs mors plutselige død og den første tiden etter dette. ”Det beveger seg” fremstår mer abstrakt og usammenhengende, og viser seg etter hvert å være Nikolajs dopfantasier mens han er innlagt på ungdomspsykiatrisk avdeling.

Romanen avsluttes med en epilog, som i likhet med prologen er datert til desember 2004, der Nikolaj besøker faren Magnus som er innlagt på Sjømennenes helseheim. Helt til slutt står forfatterens takketale, en bildeliste og kolofonsiden. At kolofonsiden er plassert bakerst i boken, og ikke foran som er det vanlige, kan forstås som en del av bokens tematikk: å undersøke romangrensene uten å følge normen, enten det gjelder verkets ytre form (kolofonsidens plassering, omslagets bakside som er plassert opp-ned) eller innhold (sjangerblanding).

⁴² Frobenius 2004:28

2.1.2. Oppbygning

Et premiss for min lesning er at romanen kan karakteriseres som selvframstillende, det vil si at forbindelsene mellom verk og verden utenfor verket er så sterke at de ikke uten videre kan ignoreres. Jeg vil derfor begynne med å se på hvilke aspekter av *Teori og praksis* som kan underbygge denne påstanden, ved å undersøke elementer i romanen som bidrar til at den oppfattes som selvframstillende, såkalte autentisitetsmarkører i verket. Her inngår tekstens egne metakommentarer, en undersøkelse av jeget i romanen, den narratologiske oppbygningen og til slutt illustrasjonenes funksjon.

Etter å ha lagt romanens selvframstillende elementer til grunn for lesningen, vil jeg undersøke fire innganger til teksten. Først bruker jeg Kjell Ivar Skjerdingsstads begreper om rekonstruktiv og perseptuell lese måte, for å se om selvframstillingen åpner for å lese verket på en annen måte enn den tradisjonelle, rekonstruktive måten, der den egentlige betydningen ligger bak teksten. Denne hermeneutiske tilnærmingen kan være utilstrekkelig i en selvframstillende tekst, som spiller på relasjonen til en virkelighet utenfor verket.

I en forlengelse av Skjerdingsstads definisjoner, vil jeg bruke Jon Helt Haarders begrep "thomasfunksjonen". Det handler om litteraturens kretsing rundt det smertefulle og det traumatiske, og hvordan det fungerer som en virkelighetsforbindelse. Den tredje lese måten er basert på Hans Ulrich Gumbrechts begrep "nærværseffekt", og da spesielt "moments of intensity". Også denne lese måten undersøker hva som skjer foran teksten, altså uten å søke en bakenforliggende, primær betydning.

Den siste lese måten er en rekonstruktiv tilnærming til teksten, der jeg leser romanen opp mot Narsissus-myten i Ovids versjon. Denne myten er blitt en av litteraturens grunnfortellinger, og tematiserer en sentrering rundt selvet som jeg mener kan belyse den moderne selvframstillende romanen på en måte der teksten er autonom, og ikke sees i lys av sin spesielle relasjon til utenomtekstlige forhold.

2.2. Autentisitetsmarkører i *Teori og praksis*

2.2.1. Narratologisk analyse

I den innledende metanoten er fortellerstemmen aural, og "han", en forfatterkarakter, har en diskusjon med seg selv om hvorvidt den aktuelle boken ("(...)boken (som du nå holder i hånden) (...).") er en roman eller en selvbiografi.⁴³ Det er "han" som bestemmer hva boken

⁴³ Frobenius 2004:5

skal hete, noe som leder lesningen i retning av at ”han” står i en relasjon til den historiske forfatteren. I prologen er det et ”jeg” som skal holde et foredrag om oppveksten sin på Rykkinn, og selv om 1. personfortellinger ikke er det samme som en selvframstillende tekst, vil den første notens konklusjon om at romanen er delvis selvbiografisk lede mot å sette et likhetstegn mellom ”jeg” og ”han”, der sistnevnte er den historiske forfatterens fiksjonaliserte selv.

I de tre hoveddelene og epilogen handler romanen om ”Nikolaj” på ulike stadier i livet, og likheten til forfatternavnet på bokens omslag åpner for å lese teksten selvbiografisk. Sammen med metanotens ”han” og prologens ”jeg” utgjør ”Nikolaj” en romankarakter som ligner på den historiske forfatteren både i navnet og forfatterrollen.

I prologen er det en ”han” som er hovedperson, tiltalt som ”Nikolaj”.⁴⁴ Dermed knyttes ”han” sammen med den ”Nikolaj” som omtales i de tre hoveddelene og epilogen. Likheten mellom ”han” og ”Nikolaj” styrkes ytterligere når romanens første del åpner med setningen ”Han er seks år gammel”,⁴⁵ og leseren ledes til å konkludere med at det er samme person. Først i neste avsnitt blir hovedpersonen eksplisitt omtalt som ”Nikolaj”.

I metanoten slås det eksplisitt fast at romanen har sterke selvbiografiske innslag, og at ”muligens så mye som 60 prosent av det som er nedskrevet, faktisk har hendt og er objektivt verifiserbart”.⁴⁶ Dette kan leses som forfatterens eget sikkerhetsnett, slik at enhver innvending mot romanen potensielt kan avvises med at ”det bare er fiksjon”. Men det kan også styre lesningen i en selvbiografisk retning. Når leseren ikke klarer å skille ut hva som er fiksjon, mener jeg han eller hun oftest vil, på grunn av navnelikheten og dokumentasjonselementene fotografier og kart, lese hele innholdet som selvopplevd, inntil det motsatte ”er bevist”. Jon Helt Haarder skriver i sin artikkel ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren” (2005) at all kommunikasjon har talen som modell, og at det er svært vanskelig å forstå en tekst uten en menneskelig avsender. I muntlig kommunikasjon inneholder ”afsenderens person og omstændigheder (...) information, der er relevant for afkodningen af meddelelsen”.⁴⁷ Når leseren av en litterær tekst vet noe om den historiske forfatteren, er det både vanskelig og kunstig å avvise dette når teksten forholder seg til forhåndskunnskapen, slik eksempelvis en selvframstillende tekst som denne gjør.

Om historiene i *Teori og praksis* er selvopplevd eller ikke, er irrelevant for å lese romanen selvframstillende. Illusjonen av opplevdhet oppstår gjennom bruken av

⁴⁴ Frobenius 2004:12

⁴⁵ Frobenius 2004:28

⁴⁶ Frobenius 2004:5

⁴⁷ Haarder 2005:5

selvbiografiske innslag, den nøyaktige steds- og tidsbestemmelsen, detaljrikdommen, og illustrasjoner som ser ut til å være autentiske familiebilder. Disse elementene muliggjør en tolkning av romanen som selvframstillende, men uten å kreve en undersøkelse av hva i litteraturen som er ”objektivt verifiserbart”, som Frobenius uttrykker det.

Erik Bjerck Hagen hevder i sin bok *Hva er litteraturvitenskap* (2004) at ”Det springende punkt i en slik tolkning [at forfatteren skriver om seg selv] er selve fortellerhandlingen (...)”. Han utdyper videre at dersom fortelleren virker lojal mot hovedpersonen, vil det styrke oppfatningen av teksten som selvframstillende, og motsatt dersom fortelleren og fortellerhandlingen ”lever sitt eget liv og ironiserer over eller er ambivalent” i forholdet til hovedpersonen.⁴⁸ I *Teori og praksis* er den ingen avstand mellom forteller og hovedperson. Til tross for at Nikolaj foretar en rekke gale valg og havner til avrusning på psykiatrisk avdeling, er det vanskelig ikke å sympatisere med ham. Det skyldes både konkrete passasjer, som empatien som oppstår i forbindelse med morens død og at han i prologen brister i gråt, og den generelle fortellerholdningen: hovedpersonen latterliggjøres eller kritiseres aldri.

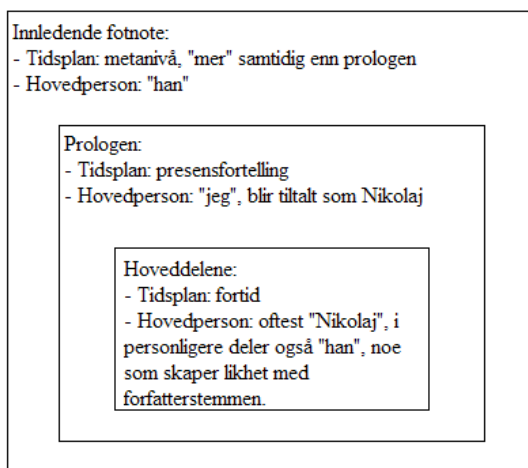
2.2.2. Romanens subjekt

I de tre hoveddelene i *Teori og praksis* er det en tradisjonell aural forteller. Prologen blir fortalt av en jeg-person i presens, mens hoveddelene blir fortalt i fortid, som minner som kommer til Nikolaj når han vender tilbake til Rykkinn for å holde sitt foredrag. En temporal forskyvning oppstår, og gjør at romanen likevel har en personal forteller: Det mimrende jeget er i bakgrunnen hele tiden og kommer i hoveddelene kun direkte til uttrykk i noen av fotnotene, som fortellerens senere kommentarer til teksten. Et eksempel på det er den første fotnoten i del tre, som begynner med ”Mange år senere (...)”.⁴⁹

Tidsplanene kan systematiseres på denne måten:

⁴⁸ Hagen 2004:32

⁴⁹ Frobenius 2004:207



Den Nikolaj som presenteres i del en er i utgangspunktet et naivt og uskyldsrent barn som har en trygg oppvekst med familien sin, men romanen begynner når familien flytter til Rykkinn, et varsel om at den beskyttede barndomstiden er forbi. Rykkinn beskrives på en måte som minner lite om hygge og trygghet. Nikolaj føler seg fremmed i de nye omgivelsene,⁵⁰ de andre som bor der omtales som "de innfødte", og seksåringen Nikolaj observerer dem med en vitenskapsmanns distanse. Nabolaget beskrives på en urovekkende måte:

Overalt er det halvferdige hus og hauger av pukkstein. Bak en mur hører han lyden fra en sementblander, hvesende. En gravemaskin løfter armen og borer fingrene ned i en grøft, jorden drysser som mørke snøflak omkring ham. (...) En skog blir hugget så bare stubbene står igjen.⁵¹

Følelsen av fremmedgjorthet synes også sterk i forholdet til familien. Foreldrene blir oftest bare omtalt ved navn, og ikke som mor og far. Særlig morsfiguren virker fraværende: "Moren drikker te og han kjenner lukten fra håret hennes og hun trekker ham inntil seg. Likevel tenker han at moren er et annet sted, at det bare er lårene og armene, lukten av håret som sitter her på stolen og trykker ham inntil seg. Den virkelige Lone ligger i sengen (...)".⁵² I tillegg til å beskrive fremmedheten i forholdet til moren, reiser passasjen her noen av romanens grunnleggende spørsmål: Hvor ligger virkeligheten? Er et menneske først og fremst en fysisk størrelse, eller er det en "sjel" som er uavhengig av det kroppslige? Om det siste er tilfellet, kan kunsten være like eller mer virkelig enn virkeligheten selv.

⁵⁰ Fremmedheten, dysterheten og det observerende jeg-et minner om Sigbjørn Obstfelders berømte dikt "Jeg ser" fra 1893. Slik Obstfelders dikt blir stadig dystre, kan også Nikolajs opplevelse av sitt nye nabolag leses som en advarsel om det som skal komme.

⁵¹ Frobenius 2004:36-37

⁵² Frobenius 2004:30

Før morens død reiser hun sammen med den 12-årige Nikolaj til London. Der går de hånd i hånd gjennom gatene, og ”[b]egge to vet at det er siste gang de holder hverandre i hånden på denne måten.”⁵³ Dette er et frempek, for neste gang Nikolaj holder morens hånd, er hun død.

I romanens andre del, som omfatter morens brå død og den første tiden etter ulykken, skjer det en utvikling hos hovedpersonen. Fra å være det fremmede lille barnet, bråmodnes han og tar ansvar for faren og lillebroren. Til tross for denne delens dystre ytre handling, er det likevel her Nikolaj tilsynelatende har det best. Parallelt med farens bedring, og særlig etter at lillebroren flytter ut og Nikolaj slipper ansvaret for ham, går det gradvis dårligere med Nikolaj. Han synes å takle uroligheter i omgivelsene bedre enn perioder med stabilitet og trygghet, og at han da søker etter ubalanse. Rollen som observatør beholder han imidlertid, til tross for at han er mer deltakende i familielivet enn han var i første del.

Nikolaj står i døråpningen og kikker inn. På noen stoler bak ham ligger lillebroren og sover. Inne på møterommet ser legen og Magnus på hverandre og merker ikke at han står og kikker inn.⁵⁴

Omtalen av familiemedlemmene veksler mellom relasjonsbenevnelser og navn: mor/Lone, far/Magnus, lillebror/Peter. Når de benevnes som mor/far/bror, får teksten et personlig preg, og stemningen virker lun. Oftest er det likevel navnene som blir brukt, og teksten virker da mer refererende og distansert. Det samme gjelder for hovedpersonen. I tekstplasser som er handlingsfokuset omtales Nikolaj hyppigst ved navn, mens han i deler av teksten som er introvert og poetisk oftere bare blir beskrevet med ”han”.

Dusjstrålenes kalde fingre i ansiktet, endelig klarer han å tenke mer enn ett ord av gangen, og han oppdager at han ikke vet hva som har hendt. (...) Hvordan fikk han denne hodepinen, har den ligget der og ventet på ham i mange år?⁵⁵

Dermed skapes et tydelig skille i romanen mellom den narrative fortellingen som ligger tett opp mot selvbiografien i fremstillingsform og romanelementene som skaper et inntrykk av fiksjon. Vekselvirkningen mellom det tilsynelatende selvbiografiske og de rent poetiske passasjene skaper ingen umulig motsetning, men en spenning, det Kristin Ørjasæter i *Selvskreven* (2006) kaller en svingdørseffekt. Det er teksten som skaper en svingdør med to utganger: mot virkeligheten og mot fiksjonen. I denne svingdøren befinner leseren seg:

⁵³ Frobenius 2004:137

⁵⁴ Frobenius 2004:151

⁵⁵ Frobenius 2004:157

Ved ad følge tekstens bevægelser vil også en læser kunne opnå den koncentration, som gør det muligt at bibeholde opmærksomheden på dørens to udgange (...). Da vil man kunne operere med to læsemåder, selv om begge diskurser arbejder successivt. For det burde være muligt at have to tanker i hovedet samtidig (...). Det handler om teknik, hengivelse og koncentration.⁵⁶

På grunn av dynamikken mellom de poetiske, romanlignende passasjene og de refererende, narrative og selvbiografilignende passasjene, mener jeg sistnevnte fungerer som autentisitetstegn, nettopp fordi kontrasten til romansjangeren blir så tydelig innad i verket.

Bokens siste del er avgrenset til 1978-1981, og skiller seg markant fra den øvrige romanens hyperrealisme. Her dominerer tekstpassasjer der Nikolaj benevnes som "han", og fortellerperspektivet ligger tett opp mot ham. I motsetning til de to første delene, der distansen mellom fortelleren og det fortalte virker klar og objektiverende, blir distansen mindre i tredje del, og forholdet mellom forteller og hovedperson er uklart.

På samme måte blir også relasjonen mellom faren og Nikolaj stadig utydeligere utover i romanen. Hvem er til slutt far, og hvem er sønn? "Ansiktet til faren hans er blitt yngre. Snart er fjeset til faren hans yngre enn hans eget ansikt. En gang var det femti år som skilte ansiktet hans og ansiktet til faren, nå er det ingenting som skiller ansiktene deres fra hverandre."⁵⁷ Dette tematiserer den identitetsproblematikken som ofte finnes i selvframstillende tekster, og fremstår som en utforskning av selvet og selvets grenser.

Det blir klart for leseren at Nikolaj har store rusproblemer i denne delen, og at den dermed er mer upålitelig enn den øvrige romanen. Her reises spørsmålet om romanens sannhetsgehalt igjen. Til tross for at formen i tredje del fremstår mer kunstnerisk, drømmende og åpenbart usann (eksempelvis at farens ansikt snart ser yngre ut enn Nikolajs) enn i de to foregående delene, vil denne rus-beskrivelsen være mer personlig og "virkelig" enn en tradisjonell biografi, som er faktaorientert, uavhengig om den historiske Frobenius hadde rusproblemer i ungdommen eller ikke. Om man tar utgangspunkt i at språket her formidler noe mer autentisk enn en faktabasert tekst, reises samtidig et spørsmål om hvordan romanens to foregående deler, som likner en tradisjonell selvbiografi i formen, skal leses.

En narratologisk og tematisk undersøkelse romanens subjekt har vist at romanens struktur skaper grunnlag for en selvframstillende lesning, fordi distansen mellom hovedperson og forteller er minimal. Tematisk fremstår Nikolaj som en fremmedgjort gutt, noe som gir

⁵⁶ Ørjasæter 2006:90

⁵⁷ Frobenius 2004:238-239

konnotasjoner til den tradisjonelle myten om kunstneren som befinner seg på siden av samfunnet og som derfor kan formidle virkeligheten på en ny og underliggjørende måte. Nikolajs "kunstnersinn" fungerer som en autentisitetstmarkør, fordi han minner om den kunstneren man kan anta forfatteren er. I romanens tredje del fremstår romanen absurd, og det viser seg at Nikolaj har fått et rusproblem. Dette kan likevel være mer autentisk enn en (selv)biografi som først og fremst formidler verifiserbare fakta.

Videre skal jeg se på det som skiller boken fra de fleste andre voksenromaner, nemlig illustrasjonene, og om dette har noe å si for selvframstillingen: om de kan forstås som autentisitetstmarkører.

2.2.3. Illustrasjonen som sannhetsvitne

Illustrasjonene i *Teori og praksis* har minst tre funksjoner. 1: å styrke virkelighetsillusjonen og dokumentarismen, 2: å belyse selvframstillingsproblematikken i forhold subjektets overgang til objekt (og tilbake igjen), og 3: å underbygge tekstens hendelsesforløp, ved å visualisere handlingen på en filmatisk måte.

På kolofonsiden i *Teori og praksis* er det en kort bildeliste, der det blir klart at ett bilde er et flyfoto utlånt fra Bærumssamlingen, en lokalhistorisk referansesamling, ett bilde er et pressebilde av Bravo-ulykken, og to steder i boken er den offentlige reguleringsplanen for Berger-Rykkinn-Belset-feltet trykket. Videre er "Øvrige bilder fra privat arkiv". I romanen står bildene uten undertekster, og ikke alltid i direkte sammenheng med teksten.

Jon Lykke skriver om fotografiets posisjon i dag i boken *I møte mellom ord og bilde* (2000).

Fotografiet var tidligere selve sannhetsvitnet, for nesten uten hjelp av kunstnerens hånd produserte apparaturen et speilbilde av virkeligheten. (...) I dag er "kunstnerens hånd" gjeninnført i fotografiet, og det lyse rommets produkt er like kunstig og uvirkelig som andre visuelle representasjoner. (...) Moderne bildelesere er imidlertid klar over dette. Likevel lar vi oss forføre av, og inn i, bildet, filmen og reklamen og deres perfekte verden av simulakrer. Dagens bildeleser velger bildenes verden, men vet innerst inne at denne verden er konstruert, manipulert og forskjønnet.⁵⁸

Med utgangspunkt i denne hypotesen om at dagens (bilde)leser er klar over fotografiets kunstighet, men velger å se bort fra det, fungerer bildebruken i *Teori og praksis*

⁵⁸ Lykke 2000:13

som en autentisitettsmarkør. Bruken av offentlige bilder styrker Frobenius' påstand om at deler av teksten er "objektivt verifiserbare", mens de private bildene er uetterrettelige for de aller fleste lesere og dermed virker bekreftende på at innholdet er selvopplevd.

Om fotografier leses som "sannhetsvitner", bidrar de til å forsterke bokens temporalforskyvning. "Fotografiet installerer faktisk ikke en bevissthet om tingens *tilstedeværen* (som enhver kopi ville kunne fremkalle), men en bevissthet om dens *har-vært-tilstede*."⁵⁹ Teksten får et preg av *har-vært-tilstede*, og skaper et distinkt skille mellom samtid og fortid. I boken finnes det ingen illustrasjoner til verken prologen eller den innledende fotnoten, og kanskje fører det til at disse tekstdelene oppleves som samtidige.

2.2.4. Romanens bilder

Boken inneholder 20 illustrasjoner, fordelt slik:

- 12 bilder
- 1 kart (reguleringsplan) som brukes to ganger
- 1 flyfoto
- 1 bilde av Cuba-sjokolade
- 1 pressebilde av Bravo-ulykken
- 3 bilder med tekst (overhead, meny, avisfaksimile)

Bildene kan deles inn i tre kategorier: øyeblikksbilder som virker personlige og kunne vært hentet ut fra et hvilket som helst album, for eksempel på side 129, bilder som er konstruert eller tilsynelatende bare viser et utsnitt, men som fortsatt kunne vært i et hvilket som helst album, som portrettet på side 43 eller barnehånden på side 58. Siste kategori består av bilder som ikke helt passer inn i et vanlig fotoalbum, men som i boken fremstilles som om de er det likevel, som av skolen på side 89.

Det første bildet i *Teori og praksis* er plassert i forbindelse med prologen, og er et flyfoto.⁶⁰ Det er ingen undertekst som forklarer bildet, men en naturlig tolkning ville vært at det viser Rykkinn før drabantbybebyggelsen kom. Bildet står da ikke i forbindelse med teksten, som er et retrospektivt foredrag om Nikolajs oppvekst i drabantbyen, men fungerer som en selvstendig innledning til verket. Flyfotoet viser den kronologiske starten, før alt begynner, og fungerer som en filmatisk inngang med et oversiktsbilde før det zoomes inn til handlingen. Innledningssekvensen blir videreført av neste illustrasjon, reguleringsplanen, som går over to sider og viet et eget kapittel.⁶¹ Dette bildet er det eneste som kan sies å ha en

⁵⁹ Roland Barthes i Lykke 2000:49

⁶⁰ Frobenius 2004:14

⁶¹ Frobenius 2004:24-25

tilhørende forklarende tekst, i form av overskriften med tilhørende fotnote, som er en faktabasert tekst om drabantbyen. Illustrasjonenes hendelsesforløp vil altså her bli noe mer spesifikk enn flyfotoet, stedet er nå konkretisert til Berger-Rykkinn-Belset-feltet, men det er fremdeles på oversiktsstadiet. Reguleringsplanen blir gjentatt i et mindre format i tredje del, der rusdrømmene dominerer teksten.⁶² Kartets dokumentariske funksjon reduseres til å bli et symbol på boblen som brast: første gang symboliserer det planer og håp for en ny tid, andre gang står det i forbindelse med at Nikolaj er destruktiv og totalt desillusjonert.

I neste illustrasjon zoomes det enda tettere inn.⁶³ Fotografiet viser snedekte rekkehus med noe plass mellom. I teksten står det at Nikolaj ”står i hagen og kikker på den åpne plassen. En gang i fremtiden skal det bygges en lekeplass mellom husrekkene.”⁶⁴ Dermed gjør fotografiet at leseren visuelt ser omgivelsene gjennom Nikolajs perspektiv, parallelt med tekstens synsvinkel. Den ene halvdel av dette bildet repeteres i del to.⁶⁵ Mens fokuset i tekstens første del ligger på den åpne plassen mellom husene, er det sneen som blir vektlagt i del to, der det handler om hvor mye det sner. Gjenbruken kan også ha en annen funksjon: den forsterker Nikolajs opplevelse av stillstand, som blir beskrevet på samme side. Dersom bildet i del en tolkes som en visualisering av Nikolajs blikk, vil gjentakelsen i del to symbolisere en total mangel på forandring og utvikling. En tredje funksjon er at gjenbruk styrker opplevelsen av boken som autentisk. Om bildene faktisk er hentet fra en familiealbum vil utvalget være begrenset, og gjentakelse kan dermed bli en nødvendighet.

I forhold til autenticitetsproblematikken står bildet av Cuba-sjokoladen⁶⁶ i en særstilling. Ifølge kolofonsiden skal denne illustrasjonen også være fra ”privat arkiv”, men ser ut til å være en ren reklameillustrasjon, og er merket med produsentens navn, Nidar Bergene. Det glorete reklamebildet står i grell kontrast til teksten, som beskriver Nikolajs far kort tid etter Lones død: ”Allerede ved ellevetiden er han tilbake i sengen. Han ligger i sengen med en øl og en pose sjokolade. Drikker øl og spiser sjokolade.”⁶⁷ Kapittelet heter ”Cuba”, og litt lenger ut i teksten kommer det frem at det er denne sjokoladen Magnus spiser i sengen. Det er tvilsomt at bildet virkelig er fra privat arkiv, og dette skaper en dynamikk mellom fakta- og fiksjonselementene. Jeg forstår likevel bildet som en autenticitetsmarkør, fordi det virker verifiserende i forhold at sjokoladen Magnus spiste faktisk eksisterte.

⁶² Frobenius 2004:255

⁶³ Frobenius 2004:36

⁶⁴ Frobenius 2004:35

⁶⁵ Frobenius 2004:183

⁶⁶ Frobenius 2004:171

⁶⁷ Frobenius 2004:167

I bokens første del er det tre personfotografier, i del to er det ingen, mens det er ett i del tre. Disse bildene er det naturlig å tolke som bilder av Nikolaj, og de følger da også tekstens beskrivelse av hans utvikling. Portrettet på side 43 er bokens første personbilde. Det viser en gutt med et drømmende blikk, tilsynelatende uanfektet av fotografen. Bildet bekrefter tekstens bilde av den uskyldsrene og uberørte gutten, som etter hvert skal bli preget av livet på Rykkinn. Det neste bildet viser et utsnitt av en lykkelig barndomssommer, men Nikolaj er blitt eldre og poserer sammen med to venner. Han er nå blitt bevisst fotografen og verden utenfor seg selv.⁶⁸ På neste personbilde har Nikolaj vokst enda mer, og han viser en gryende opprørstendens.⁶⁹ Fotografiet i del tre viser punkeren Nikolaj, og fordi det ikke er noen bilder av den voksne Nikolaj stopper bildenes hendelsesforløp med forfall og tragedie.⁷⁰ Romanens aller siste bilde er en avisfaksimile med overskriften ”En varetektsfengslet etter Rykkinnnatten”, mens teksten avsluttes med en optimistisk og forsonende epilog.⁷¹

Fotografiene i *Teori og praksis* viser spenningen mellom dokumentasjon og fiksjon, samtidig som de styrker virkelighetsillusjonen. Men de kan også, med utgangspunkt i Barthes’ fotografiteori, forstås som en innfallsvinkel til selvframstillingsproblematikken. Han hevder at man i det øyeblikk man blir fotografert, befinner seg i et spenningsfelt der subjektet går over til å bli et objekt.⁷² Her er han innen på noe av kjernen ved all selvframstilling: jegets overgang til et dødt objekt. I en selvframstillende tekst gjøres det omtalte (det historiske jeget) om til et objekt (en karakter i en bok), samtidig som det omvendt også kan forstås som et utsagn om at objektet er basert på et subjekt, og dermed gis liv. Barthes skriver at ”uten opplevelse, intet foto”.⁷³ I barthesiansk forstand vil derfor bokens fotografier knytte verket sammen med virkeligheten i større grad enn teksten alene kan gjøre, fordi de er vitner om at *noe* har skjedd, så får det være opp til leseren å bedømme hva.

2.3. Kjell Ivar Skjerdingsstad: Blikket i romanen

2.3.1. Hva er blikket?

Selvframstillende litteratur kan leses på (minst) to måter, enten som en tradisjonell lesning der den skrevne teksten skal åpne for en bakenforliggende mening, eller som en dialog med konteksten utenfor verket. Jeg vil i min analyse både gjennomgå begge lese måtene, og

⁶⁸ Frobenius 2004:73

⁶⁹ Frobenius 2004:129

⁷⁰ Frobenius 2004:211

⁷¹ Frobenius 2004:282

⁷² Barthes 2001:23

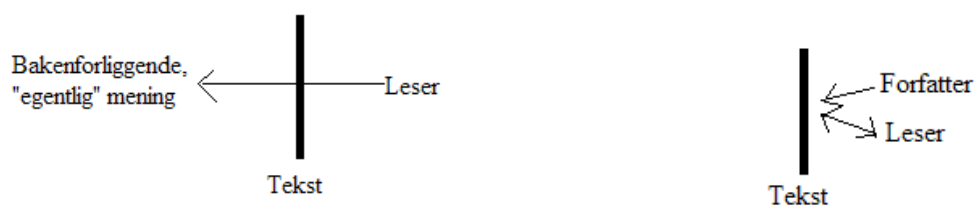
⁷³ Barthes 2001:30

begynner derfor med å gjennomgå Kjell Ivar Skjerdingsstads doktoravhandling, som gir en tydelig oppdeling mellom de to.

Skjerdingsstad argumenterer i sin doktoravhandling *Usynlige bilder* (2006) for et skille mellom det fortolkende blikket som ser gjennom teksten, på jakt etter en bakenforliggende mening, og blikket som undersøker tekstens overflate. Det førstnevnte kaller han en rekonstruktiv lese måte, og overflateundersøkelsen en perseptuell lese måte:

(Nykritisk) rekonstruktiv lese måte:

(Nyhistorisk) perseptuell lese måte:



En analyse av det rekonstruktive blikket har til hensikt å trenge gjennom teksten ved å nærlese romanens perspektiver. En undersøkelse av det perseptuelle blikket beveger seg derimot på tekstens overflate i et forsøk på å lokalisere tekstens sanselighet og kontekstualitet. Kjell Ivar Skjerdingsstad formulerer det slik: ”Satt på spissen befinner den litterære meningen seg da i det konkret og plastisk nærværende, ikke i påminnelsen om at det finnes en primær virkelighet bortenfor denne.”⁷⁴

Begge perspektivene er interessante i forbindelse med *Teori og praksis*, og jeg vil derfor lese romanen både rekonstruktivt og perseptuelt. Å foreta en rekonstruktiv lesning av romanen er en mulig måte å undersøke selvfremstilling uten å overskride verkets totale autonomi. Ved å ta utgangspunkt i analysen av fortellerinstansen, som argumenterer for at flere av verkets stemmer ligger tett opp mot en forfatteridentitet, vil en slik analyse kunne si noe om hvilken retning romanen peker, om selvfremstillingen eksempelvis er av narsissitisk, retrospektiv, politisk eller teoretisk karakter.

Mens den rekonstruktive lese måten kan være en måte å undersøke selvfremstillingen i *Teori og praksis* på tradisjonelle, strukturalistiske prinsipper, kan en perseptuell analyse være en nyhistorisk vei til verket og den aktuelle problemstillingen. Nyhistorismen ser ikke på romanen som et sluttet verk, men betrakter den i et kontekstuellt perspektiv.⁷⁵ Denne

⁷⁴ Skjerdingsstad 2006:7

⁷⁵ Lothe et al. 1999:177

lese måten kan eksempelvis brukes i en undersøkelse som min, hvordan forfatteren trer inn som en del av det litterære prosjektet.

2.3.2. Analyse av *Teori og praksis*

I denne delen skal jeg ta for meg to utdrag fra romanen, ett fra prologen og ett fra kapittelet ”Fotografiene” i tredje del. Jeg skal foreta både en perseptuell og en rekonstruktiv lesning av begge to. På denne måten vil jeg undersøke om lese måtene virker utfyllende i forhold til hverandre, eller om den ene er mer fruktbar i forhold til selv fremstillingsproblematikken enn den andre.

Romanens prolog begynner med en romlig (spatial) handlingsforskyvning. Nikolaj står på badet sitt, og blikket ledes nedover kroppen hans, via speilet.

Selv om romanen naturligvis kunne ha begynt et helt annet sted, (hjemme i leiligheten hans på Majorstuen i Oslo, for eksempel, mens han står på badet og med uforstyrrelig overbevisning studerer en hevelse på den høyre siden av halsen (...). På halsen, av alle steder, tenker han, og lar blikket gli nedover speilbildet av kroppen sin (...)), gjør den ikke den, romanen, den begynner her, på Europavei 18, sørgående mot Drammen (...).⁷⁶

Denne beskrivelsen er svært detaljert og visuell, men samtidig som virkelighetsillusjonen er sterk, står det tydelig i teksten at den egentlige handlingen foregår ”et helt annet sted”.⁷⁷ Dette kan leses ulikt. En rekonstruktiv lese måte kan for eksempel forstå baderoms-parenthesen som sidestilt med handlingen som foregår på E18, og tolke parenthesen som en beskrivelse av hovedpersonen. Den høyre siden beskrives som ”den svake siden hans, den visne siden”.⁷⁸ Kroppens venstre side kalles gjerne ”hjerte-siden” og forbindes med følelseslivet, så når kroppens høyre side beskrives som svak, kan det tolkes dithen at den fysiske kroppen preges av tidens gang, mens åndslivet bare blir styrket av livserfaringer. Passasjen kan også tolkes i politisk retning, som en kritikk av høyresiden. Begge disse tolkningsmulighetene ser på teksten som representasjoner for en primær virkelighet. Selv om lesningen kan være subjektiv, er den likevel løsrevet fra fortolkeren (leseren). Fortolkeren søker å opptre objektivt, og å bruke kun den primære teksten til å utlede noe om verden. Det tas ikke hensyn til fortolkerens opplevelse av teksten.

⁷⁶ Frobenius 2004:11

⁷⁷ Frobenius 2004:11

⁷⁸ Frobenius 2004:11

En perseptuell lese måte vil se på romforskyvningen slik den fremstår, uten å søke etter en bakenforliggende mening. Skjerdingstad eksemplifiserer den perseptuelle lese måten med at den kan være en undersøkelse av tekstens ”visualisering og/eller skulpturering”.⁷⁹ Om bilturen på E18 leses som tekstens lineære handlingsforløp, som foregår både før, under og etter baderoms-parentesen, så føres leseren til å være et annet sted – på Nikolajs bad – og leseren kommer på etterskudd i handlingsforløpet. Hva har foregått på E18 mens leseren var plassert på badet?

Først og fremst bidrar forskyvningen til tekstliggjøring. Romanen fremstår som en litterær konstruksjon/fiksjon. For å bruke Skjerdingstads begreper, så *skulptureres* et litterært landskap gjennom den spatiale forskyvningens fiksjonsskapende funksjon.⁸⁰ Samtidig *visualiseres* teksten, først ved at beskrivelsen av Nikolaj følger blikket hans med en filmatisk presisjon som gjør at fortelleren like godt kunne vært en filmkamera, noe som videreføres til bilsekvensen, som også fremstår som svært visuell med mange detaljer og bilens sakte bevegelse.

I kapittelet ”Fotografiene” i tredje del tematiseres blikket. Nikolaj sniker seg inn til faren som ligger i sengen og sover. Først tar han et polaroidbilde av faren. Deretter holder han fingrene foran øynene hans: ”I en glippe mellom pekefingeren og langfingeren ser han inn på farens øyne. De kikker ut på ham. Han tar hånden vekk, men da lukker faren øynene igjen.”⁸¹ Til slutt finner Nikolaj en Stanley-kniv på farens tegnebord og vurderer å kutte av farens øyelokk så han aldri mer skal kunne lukke øynene, men han gjør det ikke.

En perseptuell lesning vil kunne vektlegge passasjens sanselighet, der leseren føres inn i et rom fylt av gjenkjennelige sanser. Først bruker Nikolaj fingrene til å se faren, som en blind. Han kjenner på farens kinn, som beskrives som ”uten skjeggstubb, opphovnet, glatt og varmt som en hvetebolle”. Fingertuppens følelse skaper kroppslighet, og sammenligningen med en hvetebolle gjør sanseligheten tilgjengelig for leseren. Videre vil Nikolaj ta bilde av faren, men halvmørket ”dekker ham til”. Mørket fremstilles som en stofflig substans, en uhåndterlig masse som bare kan elimineres ved hjelp av lyset. Nikolaj kan kontrollere lyset, han kan skru det av og på og la det belyse det han måtte ønske. Mørket fremstår derimot som truende og ukontrollerbart, bortsett fra det stedet Nikolaj retter lyset. Per Stounbjerg skriver i sin artikkel ”Notater om ærligheden” at stoffligheten som en referanse til verden utenfor

⁷⁹ Skjerdingstad 2006:6

⁸⁰ Skjerdingstad 2006:6

⁸¹ Frobenius 2004:262-263

verket i selvbiografien fungerer som en verifisering av sannheten.⁸² I fiksjonen, som en selvframstillende roman først og fremst er, er sannhetsspørsmålet irrelevant. Det er likevel grunn til å anta at stoffligheten også i denne sjangeren fungerer som en virkelighetsreferanse, selv om det referensielle ikke står like sentralt som i selvbiografien.

Faren leker med Nikolaj som om Nikolaj fremdeles er et barn, i det han tydelig er våken, men later som om han sover. Dette fremkaller et voldsomt raseri hos Nikolaj, så kraftig at han vurderer å lemleste faren med en kniv. Både sinnet og den hypotetiske lemlestelsen skaper sanselighet i teksten, ved å referere til kroppslige reaksjoner, raseri og (frykt for) smerte.

Passasjen, og romanens øvrige bilder og tekst om bilder, tematiserer et refleksivt blikk. Fotografiet, i likhet med speilet i prologen, gjør det mulig for Nikolaj å se seg selv. Dette er et paradoks i romanen. På den ene siden er det noe Nikolaj *tilsynelatende* forsøker å unngå, han bruker rusen som en virkelighetsflukt etter morens død, han vender aldri kameranlinsen mot seg selv, og i prologen går selvgranskelsen fra halsen og nedover så han ikke ser seg selv, bare en kropp han har et distansert forhold til. Samtidig er selvrefleksjonen noe Frobenius, den historiske forfatteren, *tilsynelatende* etterstreber, ved å skrive en roman som gjennom sin selvframstilling også virker selvgranskende. Paradokset markerer et distinkt skille mellom Nikolaj (romanfigur) og Frobenius (historisk forfatter).

En rekonstruktiv lesning av tekstutdraget i et selvframstillingsperspektiv, kan for eksempel tolke passasjen som jegets søken etter nærhet til faren. Kameraet Nikolaj bruker har tilhørt moren, og bildene som kommer fra det vil være sett med Lones "øyne", en linse hun antakeligvis mange ganger har sett verden gjennom. Det gjenoppliver moren gjennom blikket hennes, og når Nikolaj observerer faren gjennom linsen, er blikket mye kjærligere og ikke så fylt av hat som i den øvrige teksten. Kameraet fører til en nærhet til moren og en distanse til faren, som bare kan observeres fra utsiden.

Basert på disse to utdragene fremstår den perseptuelle måten som mer nyttig i forbindelse med selvframstillingsproblematikken, i alle fall om man vil videre enn å konstatere spenningen mellom fakta og fiksjon. Den rekonstruktive lesemåten søken etter en primær betydning krever at fortolkeren tar et standpunkt til teksten i forhold til hvorvidt den er fakta eller fiksjon. Dette kan likevel omgås ved å basere lesningen på tekstens egne autentisitetstegn.

⁸² Stounbjerg 2006:23

Den perseptuelle lesemåten krever ikke fortolkerens posisjonering på samme måte som den rekonstruktive, fordi den ikke er basert på hermeneutisk tolkning. Den er opptatt av tekstens sanselighet, og, som Skjerdingstad definerer det, er den ”orientert mot det som skjer foran den [teksten], i rommet som teksten inviterer leseren inn i”.⁸³

2.4. Jon Helt Haarder: Thomasfunksjonen

Teori og praksis er en ubehagelig roman. Enten det er den voksne Nikolaj som begynner å gråte foran en skoleklasse eller undersøker en hevelse på halsen sin, Nikolaj som barn som er fremmedgjort i de nye omgivelsene på Rykkinn, der han også skal miste sin mor med henne den stabile familiesituasjonen, eller Nikolaj som ungdom som ruser seg og stiller seg i opposisjon til både familie og skole. Med unntak av noen episoder, som hyggelige familiestunder før morens død eller Nikolajs mulige gjenforening med faren i epilogen, kretser romanen i stor grad rundt det traumatiske, smertelige og kroppslige.

I dette kapittelet vil jeg se på hvordan det ubehagelige bidrar til selvframstillingens autentisitet. Jon Helt Haarder kaller kretsingene rundt det ubehagelige og vonde for *Thomasfunksjonen*. Thomas var en av Jesus’ disipler, med tilnavnet ”Tvileren” fordi han måtte kjenne på Jesus’ sår før han ville tro på at han var gjenoppstått fra de døde. Helt Haarder argumenterer for å overføre begrepet thomasfunksjonen til litteraturvitenskapen, der det skal betegne hvordan fokus på det traumatiske og ubehagelige både korter avstanden mellom litteratur og virkelighet utenfor verket, og hvordan det blir brukt for å gi litteraturen troverdighet og et skinn av autentisitet.

Som Jesus’ discipel vil vi gerne have fingrene i såret for at mærke, at det virkelige er virkeligt. Den virkelighedseffekt opnås bedst med en veldokumenteret rekurs til det skandaløse, til kropsvædsker og traumer.⁸⁴

Thomasfunksjonen gjør krav på ikke bare å gjengi, men også å skape en herværende virkelighet i lesningen gjennom leserens følelse av ubehag. Dette er noe som verken oppstår i kunsten eller i virkeligheten, men i en interaksjon mellom de to. Der møter mennesket, ved hjelp av kunstneren og hans kunstverk, virkeligheten på en ny måte, øyeblikkelig og uten behov for tolkning. Dette er en perseptuell lesemåte, etter Kjell Ivar Skjerdingstads definisjon.

Det er ikke bare det visuelle som skaper en øyeblikkelighet i litteraturen, men også det groteske eller dramatiske, enten det er Nikolaj som vil skjære øyelokkene av faren, rusmisbruk eller en mor som plutselig blir revet bort fra familien. Dødsfallet lager

⁸³ Skjerdingstad 2006:44

⁸⁴ Haarder 2004:12

ringvirkninger som gir flere ubehagelige situasjoner,⁸⁵ og som i ytterste konsekvens gjør at lesingen kan oppleves som et fysisk ubehag og gi leseren lyst til å snu seg bort fra situasjonen. Dette kan enten være bildet av barnet som må pleie sin sørgende far, en virkelighetsnær rusbeskrivelse eller det tilsynelatende umotiverte sinnet Nikolaj etterhvert føler overfor faren. Det kan også være de mer eller mindre ulovlige handlingene Nikolaj og vennene gjør som punkere, som for eksempel når de oppsøker sin gamle barneskole på morgenen den 17. mai 1979. Skoleplassen er fylt av foreldre og barn, og rektor holder tale. Da presser Tor, den berusede ungdomsskoleeleven iført opprevet T-skjorte, lærjakke og sikkerhetsnåler, seg frem til mikrofonen og begynner å rope:

Rektor Berg er homofil!
 Det blir helt stille rundt dem.
 Tor tar sats igjen, fyller lungene med luft og vræler:
 Rektor er en pederast!⁸⁶

De aller fleste vil oppleve denne situasjonen som svært ukomfortabel. Det eneste som til en viss grad kan lindre følelsen av ubehag, er Viggos og Nikolajs forholdsvise uskyld. Nikolaj ønsket i utgangspunktet ikke å oppsøke barneskolen, og etter at Tor har ropt ut den siste påstanden snur Viggo seg mot Nikolaj og spør: "Hva er en pederast?" Det kan ikke Nikolaj svare på, og leseren kan føle seg lettet på deres vegne, fordi de fremdeles til en viss grad passer inn i hva man forventer av en gjennomsnittlig ungdomsskoleelev. For et øyeblikk kan leseren glemme hvor mistilpasset guttene er i samfunnet, men blir raskt dratt inn i situasjonen igjen:

Nå snur de seg, alle sammen, skolebarna og foreldrene, inspektøren og den gamle klasseforstanderen, mødre og fedre, småbarn i barnevogner, alle 17. mai-sløyfene. De snur seg og stirrer.⁸⁷

Tor søker oppmerksomhet ved å gå opp på talerstolen, men mot Nikolajs ønske. Han blir gjenstand for en uønsket oppmerksomhet, og situasjonen fremstår som ubehagelig og klam.

At romanen er en selvframstillende tekst, gjør at følelsen av mishag blir enda sterkere, fordi fiksjonsaspektet er lettere å overse. Om Frobenius eksplisitt hadde skrevet at denne episoden ikke har noen som helst rot i virkeligheten, men er ren fiksjon, er det mulig at

⁸⁵ Disse "ringvirkningene" består av Nikolajs opposisjonelle reaksjon på faren etter morens død, og skjer gjerne i forbindelse med rus og/eller dårlig påvirkning fra vennegjengen. Konkrete eksempler er Nikolajs første møte med Sex Pistols, eller opptrinnet på barneskolen 17. mai (Frobenius 2004:189, 212-215), men gjelder også mer generelt den økte frekvensen av dopbruk, skulking og sinne.

⁸⁶ Frobenius 2004:213

⁸⁷ Frobenius 2004: 213

situasjonen ikke ville virket like ubehagelig. Vissheten om at episoden faktisk kan ha funnet sted, gjør det enda mer ubehagelig.

Beskrivelsene av Lones død og begravelse er detaljert og preget av sterke følelser, og det tragiske i situasjonen blir forsterket av mørket/natten, at Nikolaj og lillebroren er svært unge og farens keitete hjelpsløshet. Ingen leser kan unngå å forstå hvor fortvilet situasjonen er, og lite overlates til fantasien:

”Kvinnens fjes er knust. Den venstre siden av hodet er trykket tilbake og kraniet er ikke lenger slik det skal være og hun er ikke den legene tro hun er.”/ ”Vil hun snart komme til bevissthet? hvisker Magnus. Hun har aldri vært syk, skjønner du. Magnus snakker som et barn, synes han, faren ser opp på legen med barnslige øyne.”/”Det eneste han husker fra begravelsen er den lille sprekk i kisten. Han husker at kisten ble senket i jorden, og da, mens den forsvant under føttene deres, oppdaget han en sprekk i kistelokket.”⁸⁸

Disse beskrivelsene vekker øyeblikkelige reaksjoner, før en tolkningsprosess settes i gang, følelsesmessige reaksjoner som ikke er det samme som medfølelse. Virkemidlene som fremkaller dette, kalles av Hans Ulrich Gumbrecht for *presence effects*. Han skiller det fra *meaning effects*. *Presence effects* oversettes gjerne med ”nærværseffekter”, og *meaning effects* med ”meningseffekter”.⁸⁹

2.5. Hans Ulrich Gumbrecht: Nærværseffekter

En videreføring av thomasfunksjonen som et sanselig element i teksten, er Hans Ulrich Gumbrechts begrep *presence effects* (nærværseffekter). Mens Jon Helt Haarder søker å definere ett aspekt ved hvordan selvfremstillingen skaper et inntrykk av autentisitet, er Gumbrecht mer generell i sine teorier. Gumbrechts bok *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (2004) er kanskje først og fremst en forsvarstale for et ikke-hermeneutisk kunstsyn. Han forstår det personlige i møtet med teksten som en mulighet istedenfor begrensning. Gumbrecht søker en inngang til teksten som ikke krever fortolkning, og resultatet er begrepet *presence effects*, som jeg videre kommer til å benevne som ”nærværseffekter”. Teorien innebærer et romlig tekstsyn, og ser på hvordan det kroppslige, nærværseffektene, skaper et litterært rom der verk og leser møtes.

En kritikk mot teorien og årsaken til at Gumbrecht hevder dette litteratursynet er tabubelagt, er at den blir oppfattet som subjektiv og dermed et tilbakesteg for den vitenskapeligheten litteraturvitere har jobbet for å oppnå. Et motargument til dette, er at det

⁸⁸ Frobenius 2004:147, 150, 154

⁸⁹ Gumbrecht 2004:2, 98

hermeneutiske ståsted er basert på fortolkerens unike sett av forkunnskaper, mens nærværeffektene retter seg mot et universelt og tidløst følelsesspekter. Alle kjenner sorg, glede etc.. Dette er derfor på mange måter et mindre subjektivt utgangspunkt enn fortolkning.

Nærværeffekter inngår i det Gumbrecht kaller ”moments of intensity”. Dette definerer han som møter med kunsten som gjør et uutslettelig inntrykk, selv om intensiteten kan ha vært smertefull i øyeblikket den inntraff, en fysisk respons på følelsesmessige reaksjoner.⁹⁰ Lones død, Nikolajs savn etter en stødig farsfigur eller rusmisbruket i *Teori og praksis* medfører en smertefullhet som blir forsterket av selvframstillingens mulighet for at dette faktisk har hendt, og som kan skape ”moments of intensity” hos leseren.

Gumbrecht hevder det er disse øyeblikkene som skaper en estetisk opplevelse som skiller seg fra det historiske og kulturelle hverdagslivet, og som gjør kunsten verdt å oppsøke.⁹¹ ”Moments of intensity” kan være et aspekt som skiller den selvframstillende romanen fra en biografi eller selvbiografi. Der biografien under et dekke av objektivitet distansert søker å informere og opplyse leseren, og kanskje opphøye den omtalte personen, skaper den selvframstillende romanen en nærhet i form av å spille på intensitetsøyeblikk.

Dikotomien nærværeffekter og meningsbærende elementer gjenspeiler seg i romanens tittel, *Teori og praksis*. Mens ”teori” symboliserer det meningsbærende og distanseskapende, representerer ”praksis” nærværeffektene. Faren, som gjennom sine tegninger og planer er romanens fremste representant for teorien, er fjern for Nikolaj. For å nå frem til faren må han observere, tolke og forstå. Eksempler på dette er når Lone ligger på sykehuset, og faren er i samtaler med legen: ”Nikolaj står i døråpningen og kikker inn. (...) Inne på møterommet ser legen og Magnus på hverandre og merker ikke at han står og kikker inn.” ”Nikolaj står i døråpningen og ser på Magnus som gjør morgengymnastikk på gulvet” eller situasjonen der Nikolaj observerer faren gjennom morens polaroidkamera.⁹² Distansen øker gradvis ettersom handlingen skrider frem, for så å resultere i en slags forsoning i epilogen. Der begynner møtet nok en gang med at Nikolaj står og ser på den aldrende faren fra døren: ”Da han kommer inn på rommet, ser han farens skikkelse på sengen, han ligger på sengen og sover med lyset fra vinduet i ansiktet. Lent mot dørkarmen tenker han på hvordan et samfunn uten fedre ville se ut.”⁹³ Dette gir klare assosiasjoner til hvordan Nikolaj har observert faren tidligere, og enda sterkere blir forbindelsen når Nikolaj minnes et gammelt

⁹⁰ Gumbrecht 2004:97

⁹¹ Gumbrecht 2004:99

⁹² Frobenius 2004:151, 191, 262

⁹³ Frobenius 2004:287

fotografi av faren som lite barn. Igjen ser han faren gjennom kameralinsen, noe som skaper distanse, i tillegg til avstanden mellom seng og dør.

Så bryter faren mønsteret. ”Magnus våkner og ser på ham og reiser seg opp i sengen og sier: (...)”.⁹⁴ Denne rekken av aktive handlinger avbryter farens tidligere passive reaksjonsmønster, som når Nikolaj forsøker å fotografere ham med morens polaroidkamera og han later som om han sover, eller når han snakker med legen på sykehuset og ikke enser Nikolajs tilstedeværelse. Med Gumbrechts begrepsapparat kan situasjonen sies å skape et nærvær, den aktive handlingen er ikke meningsbærende i den forstand at det krever fortolkning, men skaper et øyeblikk av her-og-nå. Bruddet med den tidligere distansen mellom far og sønn, åpningen for forsoning, skaper dessuten en nærværeffekt utover verkets rammer (og mer i tråd med Gumbrechts definisjon), som et ”moment of intensity”. Kan Magnus bli den farsfiguren han ikke har vært tidligere i romanen? Kan Nikolaj tilgi ham?

Enda forestiller Nikolaj seg faren gjennom en kameralinse, men denne gangen er bildet dobbeltekspontert, av både den lille gutten og den gamle mannen. Dette forårsaker et voldsomt intenst øyeblikk, der Nikolaj får et sterkt ønske om å kaste seg om faren og overøse ham med kyss, men nøyer seg med å omfavne ham og kjenne på lukten av ham. Forsoning oppnås, og resulterer i en kroppslig uro hos Nikolaj.⁹⁵

Epilogen er datert til ”desember 2004”, og romanen er utgitt i 2004. Om dette ”virkelig” skjedde i 2004, ville det ikke vært tid til å utgi boken samme år. Teksten peker dermed i retning av at epilogen er ren fiksjon, en utopi og en mulighet for den selvframstillende forfatter å avslutte historien slik han selv ønsker.

2.6. Narsissusmyten

2.6.1. Selvfremstillingens narsissistiske element

Formålet med oppgaven er å undersøke om det er mulig å lese selvframstillende litteratur på en måte som ikke overser verkets relasjon til det utenomtekstlige, men som samtidig forholder seg til verket litterært, altså ser på verket som en autonom enhet. Så langt har jeg vært innom tre teorier som tar for seg litteraturens sanselighet, der både Gumbrecht og Helt Haarder legger opp til Skjerdingstads perseptuelle lese måte. I dette kapitlet vil jeg tilnærme meg *Teori og praksis* med en rekonstruktiv lese måte, der jeg ser på teksten i lys av myten om Narsissus.

⁹⁴ Frobenius 2004:288

⁹⁵ Frobenius 2004:289

Grunnen til at jeg mener Narsissusmyten kan være en interessant inngang til en selvframstillende tekst, er begrepet om narsissime som er utledet fra myten. Den leksikalske definisjonen på narsissime er ”psykoanalytisk betegnelse for overdreven og oftest sykkelig selvdyrkelse og selvbeundring, særlig om den sjelstilstand hvor den erotiske drift er rettet mot ens egen kropp.”⁹⁶ Begrepet betegner en sykkelig egosentrisme. Fordi *Teori og praksis* utvilsomt kan beskrives med ord som introspektiv, selvreflekterende og introvert, og kanskje til og med selvopptatt og navlebeskuende, kan den også forstås som narsissistisk. På generell basis kan en selvframstillende tekst kalles en narsissistisk tekst.

Ved å si at romanen er narsissistisk, brukes Narsissus-myten som en stivnet metafor til å utlede noe om en helt annen tekst. Myten og romanen stilles ikke opp mot hverandre og sammenlignes, men myten forstås som en så innarbeidet grunnstruktur at den er blitt en del av dagligtalen. Jeg vil forsøke å oppløse ”narsissistisk” som fast begrep og gå bort fra den freudianske diagnosen, og se på hvordan aspekter ved myten kan si noe om romanen. Gjennom dette håper jeg å komme forbi det fastslåtte uttrykket ”narsissistisk roman”, som gir negative konnotasjoner, og istedenfor nærme meg teksten på dens egne premisser: å lese den selvframstillende teksten litterært, uten å se på hva som er ”verifiserbare fakta” i romanen, for å bruke Frobenius’ eget uttrykk.

Teoretisk baserer jeg meg særlig på Carl-Johan Malmbergs kapittel ”Narkissos” i hans bok *Sår* (2005), mens myten jeg bruker er hentet fra *Ovids forvandlinger* i dansk gjendiktning av Otto Steen Due (1989). Mens jeg i forbindelse med *Armand V.* vil se nærmere på Ekko, blikket og refleksjonen, kommer jeg her til å vektlegge hvordan Narsissus fremstilles i myten. Jeg forholder meg altså til et narsissime-begrep, men uten å skulle diagnostisere verken tekst eller forfatter. Mitt utgangspunkt for lesningen er at *Teori og praksis* gestalter et romantisk-narsissistisk forfatterbilde som fremviser kunstneren som et naturgeni. Jeg vil først redegjøre for myten, før jeg foretar en lesning av *Teori og praksis* med utgangspunkt i myten.

I Ovids versjon ser Narsissus sitt eget ansikt i vannflaten og forelsker seg i det. Han blir altså ikke forelsket *i seg selv*, slik Freud leste myten, fordi Narsissus ikke forstår at det er seg selv han ser: ”Se, hvad jeg elsker, det kan jeg; men hvad jeg kan se og må elske,/kan jeg dog ikke finde. Så grusomt narres min elskov”.⁹⁷ Når sannheten går opp for ham, tar han livet sitt. Han opplever en skyld- og skamfølelse over det han har gjort som er så sterk at han ikke kan leve med den. Om man vektlegger dette, handler ikke myten lenger om syk kjærlighet,

⁹⁶ Tveterås 1982:922

⁹⁷ Ovid 1989:93

men om etiske og moralske grenser. Hvor mye kan unnskyldes med uforvarenhet, og i hvor stor grad kan selvdyrkelsen gå før den kan kalles sykelig?

Malmberg beskriver en annen mulig tolkning av hvorfor Narsissus blir så fengslet av speilbildet i vannflaten:

Kanske är han också, på ett dunklare, i Ovidiusversionen bara antytt vis, ett offer för sin egen förhistoria. För man kan fråga sig vilken betydelse det har att Narkissos är resultatet av en våldtäkt, där hans far – en far han av allt att döma aldrig känt – är en flod. Vatten-speglingen drar Narkissos till sig, i vattnet söker han den han älskar. Han uppstår ur vatten och förgår genom vatten.⁹⁸

Dette perspektivet styrker lesningen om at Narsissus slett ikke er forelsket i seg selv, og tilfører et skjebnemotiv, som også er uttalt i myten: ”Narcissus kalder hun barnet. Man går til Tiresias, spørger,/om han skal leve længe og opleve oldingealder.//”Hvis han ej kender sig selv!” er svaret fra skæbnens fortolker.”.⁹⁹ Om Narsissus er rammet av skjebnen, betyr det at han selv er fratatt alt ansvar for det som skjer ham og ikke selv har noen påvirkningsmulighet. Tolkningen innebærer også at Narsissus er et barn av naturen, eventuelt bare splitter gal (det står i myten om ”hans forrykthet”),¹⁰⁰ i begge tilfeller uberørt av sivilisasjonen. Han blir et ideal for det romantiske diktergeniet.

Myten kan i flere henseende leses som et programskrift for romantikken. Når Narsissus oppdager sannheten om sin kjærlighet, sier han: ”Kunne jeg bare forlade mit legeme/skille mig fra det!”¹⁰¹ Her uttrykker han det som senere skulle bli en viktig idé i romantikken: at legemet er et hinder for sjelens frie utfoldelse. Kjærligheten han føler er av ikke-seksuell karakter, men av en voldsom fascinasjon for skjønnheten. Han får øye for skjønnheten gjennom naturen (vannet), og det kan tolkes som at Narsissus får et glimt av den virkelige, gudommelige skjønnheten. Romantikkens tankegang var basert på Platons dualistiske filosofi om en idéverden og en skyggeverden. Den ekte skjønnheten fra idéverdenen skulle glimtvis kunne komme til syne for mennesket, som befant seg i skyggeverdenen, da helst for en dikter eller filosof.

Malmberg bruker Goethe som en representant for den romantiske Narsissus-tolkningen. Han så Narsissus’ speiling som et bilde på hvordan mennesket tilskriver seg selv

⁹⁸ Malmberg 2005:70

⁹⁹ Ovid 1989:89

¹⁰⁰ Ovid 1989:89

¹⁰¹ Ovid 1989:94

naturens egenskaper, og hvordan vi tilskriver naturen menneskelige egenskaper.¹⁰² Ovids Narsissus gjør nettopp det. Han beskriver øynene som ”en tvillingstjerne”, huden er ”snehvid” og han har ”elfenbenshals”. Lidenskapen han opplever ”setter i flamme og brænder”. Omvendt tiltaler han skogen som den skulle vært et annet menneske: ””Har du, o skov, været vidne til sådan ulykkelig elskov? (...)””.¹⁰³

Narsissisme-begrepet blir utfra min lesning ikke en benevnelse for en sykdom, men en beskrivelse av et romantisk ideal. Narsissisten er ikke den selvelskende, men et menneske uberørt av sivilisasjonens krav. Han dyrker ånden og ikke den seksualiserte kroppen, søker idéverdenens egentlige skjønnhet og møter den i naturen.

Narsissus-myten er gjennom historien blitt lest, tolket og brukt en rekke variasjoner. I tidlig middelalder ble myten gjerne forstått som en fortelling med pekefinger-moral, mens Narsissus i renessansen ble et forbilde for den selv(opp)ofrende kunstneren. På 1700-tallet ble også myten lest som en kunstnerallegori, men likevel annerledes enn i renessansen: for å kunne utlede noe om mennesket, må man først kjenne seg selv. Goethe leste myten i romantisk ånd, og så Narsissus’ speiling i vannet som menneskets ønske om å reflekteres i naturen. På 1800-tallet bryter Hegel med de tidligere myte-tolkningene. Han vektlegger bevegelsen i myten og ser for seg at Narsissus bryter vannspeilet med en sten. Denne handlingen symboliserer menneskets forsøk på å endre og bearbeide naturen. På 1900-tallet videreutviklet Herbert Marcuse Hegels bevegelsesteori, og mente Narsissus symboliserte frihet, glede og lek, og dermed stod i motsetning til samfunnets prestasjonskrav. Endelig er det Freuds diagnostiserende Narsissus. Det var altså Freud som presenterte narsissisme-begrepet, en betegnelse på en person med hemmet utvikling av følelseslivet. Freuds narsissist er ubevisst sin egosentrisme, og er den definisjonen som i dag dominerer myte-forståelsen. Men det finnes en motsats til Freuds tolkning hos Paul Valéry. For ham symboliserer Narsissus selvbevissthet og selvrefleksjon. Også René Girard tolker myten annerledes enn Freud. Han mener begjæret er mimetisk, og at til og med det aller mest selvbegjærende dermed vil stå i forhold til noe utenfor seg selv.¹⁰⁴

2.6.2. Nikolaj og Narsissus

I *Teori og praksis* beskrives Nikolaj på fire ulike stadier i livet: gjennom oppveksten i del en, to og tre, og som voksen i prologen, epilogen og fotnotene. På alle stadiene kan han

¹⁰² Malmberg 2005:73

¹⁰³ Ovid 1989:92-93

¹⁰⁴ Malmberg 2005:71-77

sammenlignes med en romantisk Narsissus, enten Nikolaj er som det uberørte barnet (del en og delvis del to), som det gale mennesket (del tre) eller som dikteren/filosofen (den voksne Nikolaj: prolog, epilog og fotnotene).

Myten sier lite om Narsissus som barn, bortsett fra at han ”helt fra han lå i sin vugge, enhver fandt allersomkærest”.¹⁰⁵ Som Narsissus var Nikolaj et elsket barn. Det er en lykkelig og lun familieidyll som skildres, til tross for at Nikolajs følelse av fremmedgjorthet på Rykkinn som jeg omtalte i kapittel 2.2.2, ”Romanens subjekt”.

Om Narsissus som barn står det også at han får tolket sin skjebne, en skjebne han ikke kan komme utenom.¹⁰⁶ *Teori og praksis* kan leses som en skjebnefortelling. Den kronologiske fortellingen begynner med at familien flytter til Rykkinn, og flyttingen skal komme til å besegle Nikolajs skjebne. Det er på Rykkinn moren blir drept, og det er denne hendelsen som indirekte forårsaker Nikolajs rusmisbruk. Fordi han bare er seks år når de flytter, har han ingen medbestemmelsesrett og står ikke fritt til å styre sitt eget liv. Hans uunngåelige skjebne blir ikke eksplisitt utsagt, men er tilstede i romanens prolog og gjennom hele første del. I prologen blir det slått fast at Nikolaj vokste opp på Rykkinn, en oppvekst som må ha vært såpass traumatisk at han får et sammenbrudd når han vender tilbake for å holde foredrag. Det mer enn antydes at romanen skal handle om noe som er svært ubehagelig, og skjebnen er fastslått for den litterære Nikolaj. Å lese romanen er det samme som å besegle Nikolajs skjebne.

I romanens første del er det antydninger til det som skal skje, og frempekene er skjebneutsigelser for den litterære hovedpersonen. Morens evinnelige ommøblering som gjør at Nikolaj ikke gjenkjenner sin egen stue når han står opp om morgenen, følelsen av at Lone bak det vennlige ansiktet er mørk og kald, og kanskje særlig vissheten om at Lone og Nikolaj leier hverandre for siste gang.¹⁰⁷

Narsissus er 16 år når skjebnen innhenter ham, Nikolaj er 11. Mens Narsissus’ skjebne er å møte sitt eget speilbilde, er det for Nikolaj at moren omkommer. Jeg kommer videre til å omtale ”skjebneøyeblikkene” for Hendelsene.

Det er flere likhetstrekk mellom Hendelsene. Det skjer plutselig for både Narsissus og Nikolaj, selv om leseren har ant det lenge, og for begge fører det til en personlighetsendring, men med en kort omstillingsperiode der Hendelsen prosesseres. For Narsissus handler det om å innse at vannspeilet reflekterer ham selv, mens det for Nikolaj først dreier seg om den lille

¹⁰⁵ Ovid 1989:89

¹⁰⁶ Ovid 1989:89

¹⁰⁷ Frobenius 2004:29, 60, 137

tiden moren holdes i live på sykehuset, og deretter en uspesifisert periode, antakeligvis bare noen uker, hvor han fungerer som familiens omsorgsperson før lillebroren flyttes fra ham.

Tolkningen som går ut på at Narsissus blir dratt mot vannet som en lengsel etter farsfiguren, underbygger den kristne romantikkens idé om at det guddommelige er i naturen. Fordi Narsissus' far var en gud, vil hans tiltrekning til vannspeilet ikke bare være mot en far, men også mot det guddommelige. Kunstneren var en som kunne se og skulle formidle det guddommelige – som Narsissus gjør i møte med vannet. På samme måte kan Nikolajs Hendelse leses som et glimt av det guddommelige, ved at moren får evig liv som en engel.

Mens de venter på at hun skal dø, ser Nikolaj på munnen hennes, han tar ikke blikket fra den. (...) Hun ligger stille i sengen, og noen minutter senere er hun død. Han ser en flekk av lys og løfter blikket og følger lysformen mens den beveger seg over taket. Lysformen ligner en kjempemessig munn, tenker han, en lysende munn som åpner og lukker seg over sengen.¹⁰⁸

Nikolaj ser først på munnen til moren slik alle kan se den, før han overfører den til en annen kontekst som er mindre tilgjengelig, en metafysisk kontekst som først åpnes for andre gjennom kunstnerens formidling.

På dødsleiet snakker Nikolaj til moren, og han forteller henne at hun snakket i søvne på reisen deres til London. Hun hadde sagt "[i]s this the room where they killed Queen Elizabeth?", og så lo hun.¹⁰⁹ Senere i romanen, når Nikolaj er blitt pønker, er en av sangene han er opptatt av "God save the queen" av Sex Pistols, en sang som latterliggjør den engelske dronningen. Lones utsagn i søvne kan enten forstås som en guddommelig spådom, eller at Nikolaj senere blir opptatt av nettopp denne sangen fordi han søker etter morens tilstedeværelse i ting rundt seg.

Om man ikke leser myten med et kristent anslag, kan man forstå Narsissus' tiltrekning mot vannet som et bilde på det håpløse ønske om at den fraværende faren skal manifestere seg. Speilbildet reflekterer ham, slik far og sønn ofte reflekterer hverandre i sine likhetstrekk. Fordi faren *er* vannet betyr det at Narsissus kan se ham ("Se, hvad jeg elsker, det kan jeg(...)", men han kan ikke berøre ham ("Hvor ofte prøved han ikke forgæves at få sine arme/ned om den nakke, han ser (...)").¹¹⁰ Faren er åndelig tilstede, men ikke legemlig. Dette kan for såvidt også tilbakeføres til bibelhistorien, der Gud kun er tilstede som Den Hellige Ånd.

¹⁰⁸ Frobenius 2004:152-153

¹⁰⁹ Frobenius 2004:148

¹¹⁰ Ovid 1989:93

Også Nikolaj kan se moren, på fotografier eller i sitt eget speilbilde. Men på samme måte som Narsissus søker han en konkretisering av morens ånd, enten det er i pønken, lillebroren eller i rusdrømmene. Men romanen som helhet kan også leses som et prosjekt for å fremkalle morsfiguren, at romanen i seg selv er en legemliggjøring av morsfiguren. Boken er en konkret gjenstand som kan berøres, leses, ses osv., og denne fysiske tilstedeværelsen overføres på morsfiguren. Når Nikolaj ser lysflekken over sengen etter at moren er død, skaper det er grunnlag for bokens eksistens. Moren er død, men lever likevel videre, og Nikolaj må bare finne henne. Lones utsagn om den engelske dronningens død kan forstås som nettopp det. Når en monark er død er det vanlig i de fleste europeiske land å bruke uttrykket ”Kongen/dronningen er død. Lenge leve kongen/dronningen”. Så når Lone i søvne påstår at dronningen er drept, kan det forstås som at hun ikke bare forutsier sin egen død, men også at hun antyder en videre tilstedeværelse.

En romantisk lesning vil forstå Hendelsene som et glimt av egentligheten, utfra Platons dualistiske verdenssyn. Rett etter Lones død får Nikolaj et syn, han ser et lys som beveger seg over taket: ”Lysformen ligner en kjempemessig munn, tenker han, en lysende munn som åpner og lukker seg over sengen.”¹¹¹ Etter Hendelsen blir han forandret, det blir vanskeligere for ham å forholde seg til omverdenen, han blir rusmisbruker og får psykiske problemer, før han får hjelp og klarer å takle Hendelsen. Døden og ideen om det guddommelige henger tett sammen, så at morens dødsøyeblikk kan fremkalle et syn av den guddommelige egentligheten, er en naturlig romantisk lesning. Mens Nikolaj får et glimt av det guddommelige gjennom døden, oppdager Narsissus i myten en skjønnhet i naturen som ikke er tilgjengelig for folk flest. Dermed kan begge Hendelsene leses som et glimt av egentligheten.

Romantikkens dualisme er særlig knyttet til Platons ontologi, for eksempel slik den kan utledes fra hulelignelsen hans. Her bruker han en hule med et bål som en allegori for verden slik vi oppfatter den, med solen (bålet) som projiserer bilder vi kan se. Dette kaller han ”Værende”. Bildene som blir skapt av bålet er skygger av det egentlige, ”den rette Væren”.¹¹² Jeg kaller den rette Væren for ”egentligheten”, fordi det er et begrep som bedre formidler betydningen i akkurat denne sammenhengen. Mens den rette Væren gir sterke konnotasjoner til en annen, helt konkret virkelighet, tolker jeg først og fremst lignelsen som idé om at kunstnere, filosofer etc. i øyeblikk kan oppfatte – og videreformidle – virkeligheten på en annen måte enn vi forstår den til hverdags. Egentligheten symboliserer muligheten for at det

¹¹¹ Frobenius 2004:153

¹¹² Jeg baserer meg på Martin Heideggers *Platons sannhetslære* (2000) når jeg omtaler Platons filosofi.

finnes en annen virkelighetsforståelse som er like legitim som den dominerende virkelighetsoppfatningen.¹¹³

I tråd med romantikkens tankegang skriver Martin Heidegger at en som påstår at det er en verden utenfor skyggebildene, vil bli fullstendig avvist – slik mange kunstnere, filosofer, rusmisbrukere og psykisk syke blir avvist for sin ”annerledeshet”.¹¹⁴ Slik blir både Nikolaj og Narsissus avvist, Nikolaj som rusmisbruker og Narsissus som gal, i den forstand at han bryter samfunnets normer for akseptert kjærlighet.

Men hva skjer med et menneske som har fått et glimt av egentligheten? Verken Narsissus eller Nikolaj klarer å inkorporere Hendelsene i sitt vanlige liv. Narsissus tar livet sitt, mens Nikolaj tyr til rusens virkelighetsflukt. Begge disse reaksjonene kan tolkes på to måter: enten at de opplever depresjoner ved å falle tilbake igjen til skyggelivet etter å ha opplevd egentligheten, eller at de forsøker å klatre opp av hulen for å nå egentligheten igjen.

Teori og praksis kan i sin helhet tolkes som et prosjekt for å fremkalle egentligheten i platonisk forstand, der Hendelsen er romanens grunnlag og den øvrige teksten et forsøk på å skrive frem egentligheten. Egentligheten i denne sammenhengen oppstår i møte mellom teori og praksis, eller litteratur og verden utenfor litteraturen. Teksten formidler en jeg-person som er tett knyttet opp til den ikke-litterære virkeligheten, men som likevel er rent tekstlig.

2.7. Oppsummering

I denne delen har jeg argumentert for at *Teori og praksis* kan defineres som en selvframstillende roman på grunn av navnelikhet mellom hovedpersonen og den historiske forfatteren, tekstens metakommentarer og av romanens narratologiske oppbygning, som skaper en likhet mellom hovedpersonen og forfatterkarakter. I tillegg har jeg sett på illustrasjonsbruken, som er et særegent aspekt ved romanen. Jeg mener disse styrker romanens virkelighetsillusjon, til tross for at den moderne bildeleser er klar over at bilder kan manipuleres, og at de dermed forsterker oppfatningen av teksten som selvframstillende.

Deretter har jeg lest romanen utfra ulike perspektiver som ikke begrenser selvframstillingsproblematikken til kun å dreie seg om hva som er sant eller gjør det til en sjangerdiskusjon, men som muliggjør tekstlig analyse. Først brukte jeg Kjell Ivar Skjerdingsstads begreper om det perseptuelle og det rekonstruktive blikket til å lese enkelte passasjer. Det perseptuelle blikket ser på romanens overflate og sanselighet, mens det

¹¹³ Denne tolkningen har klare paralleller til Sjklovskijs fremmedgjøringsbegrep, som hevder at dikteren gjennom ulike litterære grep kan få leseren til å forstå verden annerledes.

¹¹⁴ Heidegger 2000

rekonstruktive blikket er en mer tradisjonell lese måte som leter etter en bakenforliggende og mer egentlig betydning enn det skrevne. Mens den rekonstruktive lese måten betegner en tradisjonell lesning som søker tekstens egentlige og mer primære betydning, er den perseptuelle lesningen en måte å undersøke tekstens overflate. Begge formene ser på teksten som et autonomt verk og kan brukes i analyser av selv fremstillende tekster. Den perseptuelle lese måten benyttet jeg meg av i de to kapitlene om henholdsvis Jon Helt Haarders begrep thomasfunksjonen og Hans Ulrich Gumbrecht definisjon av nærværseffekter, mens jeg i forbindelse med Narsissusmyten fortok en rekonstruktiv lesning.

Thomasfunksjonen er et nyttig begrep i forbindelse med selv fremstillingens problematisering av forholdet litteratur – virkelighet. Thomasfunksjonen er et begrep som skal beskrive det smertelige og traumatiske i litteraturen, som et bevis på eksistens: ”jeg har smerte, altså er jeg”. Dette er svært aktuelt i forbindelse med *Teori og praksis*, som handler om et jeg som beveger seg i litteraturens grenseland, og som opplever død, rus, en fraværende farsfigur og en opprivende forflytning til Rykkinn.

Hans Ulrich Gumbrecht har skrevet om litteraturens nærværseffekter, og jeg har særlig tatt for meg begrepet ”moments of intensity”. Den gjentatte kretsen rundt disse er et element som skiller den selv fremstillende romanen fra (selv)biografien, og jeg har lest intensitetsøyeblikkene i forlengelsen av Helt Haarders thomasfunksjon.

Til slutt har jeg lest romanen mot Narsissus-myten. Selv fremstillende tekster kan fort bli karakterisert som narsissistiske, og jeg ønsket å undersøke dette uten å diagnostisere teksten med den freudianske definisjonen av narsissisme. En slik lesning er en rekonstruktiv inngang til verket, der romanen sees i lys av en myte som inngår som en av den moderne litteraturens grunnfortellinger.

2.8. Drøfting av de fire lese måtene

De fire lese måtene jeg har presentert i forbindelse med *Teori og praksis* står ikke løsrevet i forhold til hverandre. Den perseptuelle og den rekonstruktive lesningen er måter å kategorisere de neste tre inngangene til teksten på. Samtidig gir det en bredde til analysen av verket å benytte seg av begge lesningene. Fordi jeg har satt dem sammen, er det mulig å undersøke hvorvidt den ene er mer nyttig i forbindelse med selv fremstillende tekster enn den andre. Begge kan være interessante innganger til verket, men gir ulike resultater. Den perseptuelle lese måten blir mer teoretisk og begrepsfokusert enn den rekonstruktive, noe som er overraskende med tanke på at den skal være en ikke-hermeneutisk lesning av verket, basert på leserens møte med teksten. For at dette ikke skal bli for subjektivt, krever lesningen flere

objektiverende definisjoner før analysen blir interessant. Den perseptuelle lesemåten er likevel et viktig perspektiv i forbindelse med selvframstilling fordi den tematiserer litteraturens kroppslighet, noe som aktualiseres med selvframstillingens krav på autentisitet.

Den rekonstruktive lesningen av verket, i min oppgave særlig kapittelet der jeg tar for meg Narsissusmyten, krever ikke den samme teoretiseringen som den perseptuelle lesemåten fordi den er såpass innarbeidet som analyseform. Den rekonstruktive lesemåten faller seg nok mest naturlig når man ønsker å se på den selvframstillende teksten som et autonomt verk, fordi den ikke knyttes opp mot verkets leser- eller forfatterrelasjoner. Et problem kan da være at lesningen overser det særegne ved en selvframstillende tekst, som jo nettopp baserer seg på en relasjon til noe utenfor selve verket. Jeg mener likevel at dette ikke er noen motsetning, og påpekt tekstlige holdepunkter for at romanen kan leses selvframstillende. Selvframstillingen består da av det jeg har kalt autentisitetsmarkører, og hvor det er uinteressant å peke på nøyaktig hvilke deler av teksten som gjengir noe som faktisk har hendt. Ved å lese romanen mot myten om Narsissus, vil både kravet til en litterær, autonom analyse oppfylles, og den undersøker det selvframstillende aspektet.

3. *Armand V.*¹¹⁵

3.1. Innledning

Armand V. (Oktober 2006), har i likhet med *Teori og praksis* en sjangerspesifiserende undertittel, *Fotnoter til en uutgravd roman*. Dette er Dag Solstads sekstende roman, i tillegg til hans tidligere utgivelser som består av både noveller, skuespill og artikler, samt fem bøker fra fotball-VM som er skrevet sammen med Jon Michelet.

Armand V. er, som tittelen indikerer, en samling fotnoter, og ikke en sammenhengende roman i tradisjonell forstand. Boken inneholder en konkret fortelling om Armand, men tar stadige avstikkere underveis, og er ikke gjennomført kronologisk i oppbygningen. Armand er en norsk ambassadør i 60-årene, og i fotnotene er han skilt og har en sønn som er blitt blind etter en ulykke i forbindelse med et militæroppdrag. Armand venter på sin karrieres siste utplassering som norsk ambassadør, og blir etterhvert stasjonert i London.

Parallelt med handlingen i fotnotene refereres det hele veien til ”teksten der oppe”. Denne romanen, som fotnotene skal stå til, er ikke skrevet, men fremstår som en språkløs idé. Det er den egentlige romanen, og kanskje den ultimate romanen som ikke er bundet av språkets grenser.

I denne delen begynner jeg med en narratologisk analyse for å etablere hvorfor jeg kaller romanen for selvframstillende. Deretter vil jeg ta for meg forfattermyten, et begrep jeg mener kan være praktisk for å snakke om selvframstillende tekster fordi det åpner for å snakke om verkets relasjon til en forfatter som står utenfor boken, men som likevel er tekstbasert. Begrepet er særlig relevant når forfatteren er en kjent person, som Dag Solstad er, fordi det dekker eventuelle forkunnskaper om forfatteren som kan påvirke lesningen av teksten. Dette er ingen ny idé, og jeg vil derfor i den forbindelse bruke Jon Helt Haarders definisjon av ”performativ biografisme” og Eivind Røssaak om offentlighetsspillet.

Til slutt vil jeg lese *Armand V.*, slik jeg gjorde med *Teori og praksis*, opp mot Narsissusmyten. Jeg vil imidlertid vektlegge et annet moment av myten, nemlig Ekko og refleksiviteten. Årsaken til at jeg lar myten få så mye oppmerksomhet i begge analysene, er både for å skape et sammenligningsgrunnlag mellom romanene for å se om det er mulig å antyde ulike retninger av selvframstilling, og fordi mytens innhold og dens posisjon som narrativ grunnstruktur gjør at den kan belyse tekstene på en fruktbar måte.

¹¹⁵ Til dette kapittelet finnes det et appendiks på side 85 med begrepsforklaringer.

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan den historiske forfatteren ikke kan utelates fra en lesning av en selvframstillende tekst uten å miste store deler av den aktuelle romanens særpreg. I forbindelse med *Armand V.* tar jeg utgangspunkt i en hypotese om at når forfatteren er så kjent for et lesende publikum som Solstad er, gjennom media og et kanonisert forfatterskap, så vil likheter i teksten til den historiske Solstad åpne for å lese forfatteren inn i romanen.

3.2. Analyse

3.2.1. Dekonstruksjon av fortellerstemmen og flerstemmigheten

I *Armand V.* kan det skilles mellom minst tre ulike fortellerstemmer: først fortelleren som formidler handlingen, men som selv er fraværende i teksten, deretter den aktive fortelleren som kommenterer verket, og til slutt det som fremstår som den ”egentlige” fortelleren som omtaler seg selv som ”jeg” eller ”forfatteren” og som mest åpenbart gir assosiasjoner til den historiske Dag Solstad. Jeg vil videre kalle disse tre for tradisjonell forteller, metaforteller og forfatterstemme. Sistnevnte er selvfølgelig ikke den historiske Solstad, men den stemmen som selv kaller seg ”forfatteren”.

Den tradisjonelle fortelleren er en auctorial forteller som formidler handlingsmettede historier uten selv å komme direkte til uttrykk i teksten. Dette er en utelukkende narrativ stemme. Første gang den tradisjonelle fortelleren fører ordet er i fotnote 1b, som begynner slik:

En morgen, for ikke så lenge siden, våknet Armand og fikk det for seg at han måtte besøke sønnen sin, som han ikke hadde sett på godt over et halvt år. Han ble lys våken i det han fattet denne beslutning, men rett før det igjen hadde han vært innhyllet i en døs, hvorfra denne klare tanke sprang.¹¹⁶

Disse to setningene viser den narrative strukturen. Det antydes en spenningskurve ved at det bygges opp mot møtet med sønnen, og den overflatiske handlingen er enkel og lett å følge. Et tilsvarende eksempel er hentet fra fotnote 22:

Armand så på seg selv som et opplyst menneske. Han vedkjente seg sin kynisme, og mente at uten den kunne han ikke orientere seg i tilværelsen. Han mente også at kunne man ikke si at han, Armand, strebet etter å leve et edelt liv, så fortjente han ikke å leve i det hele tatt.¹¹⁷

¹¹⁶ Solstad 2006:6

¹¹⁷ Solstad 2006:132

Her er ikke handlingen aktiv som i forrige eksempel, men fortelleren er stadig tilbaketrukket. Passasjene med tradisjonell forteller dominerer i størsteparten av romanen, og de kjennetegnes av at de ikke lar seg merke av fotnoteformen og aldri er metatekstuelle eller selvkommenterende. Til tross for den beskrivende stilen i siste eksempel, går fortellerstemmen aldri ut av handlingen. Den tradisjonelle fortelleren uttrykker ingen bevissthet rundt sin egen eksistens som litterær konstruksjon, og sier aldri noe om den egentlige romanen.

Ved en eksplisitt metakommentar går fortellerstemmen over fra å være tradisjonell aural til å bli metaforteller, som i fotnote 1a:

Denne fotnoten, den aller første, lider av at den har et forrykket tidsperspektiv. (...) Denne fotnoten er altså en kommentar til noe som har foregått i en helt annen tid, og på et helt annet sted (...).¹¹⁸

Her er fortellerstemmen tydelig plassert utenfor handlingen og kommenterer den fra et annet perspektiv enn den tradisjonelle fortelleren. Metafortelleren kommer ikke bare til uttrykk i egne fotnoter som er metatekstuelle, men kan innimellom dukke opp i setninger der ordet primært føres av den tradisjonelle fortelleren. Et av de tydeligste eksemplene på det er i fotnote 98, som egentlig er fortelling om en fjelltur Armand tar mens han bor på tvillingsøsterens pensjonat. Litt over halvveis i historien står det om tvillingsøsteren: "(...) denne kvinnen, som bare eksisterer i disse linjer uten noen forbindelse til noen uskreven roman".¹¹⁹ Her ligger det en bevissthet rundt den ubevisste romanen, til tross for at tvillingsøsteren ifølge denne setningen ikke har noe med den å gjøre. At hun "bare eksisterer i disse linjer", kan leses som en konstatering av teksten som litterær konstruksjon.

Mens metafortelleren i stor grad er bundet til historien om Armand og den konkrete teksten, plasserer forfatterstemmen seg utenfor denne. Den omtaler seg selv som "jeg" eller "forfatteren"/"forfatteren av denne boken", og reflekterer i egne fotnoter over skriveprosessen, romankunsten generelt og sitt forhold til *Armand V.* spesielt, og over den historiske Dag Solstads liv og forfatterskap i jeg-form. Forfatteren opptrer første gang i romanen i femte fotnote. Denne er delt opp i ni deler (5a-5i) som veksler mellom forfatterstemme og metaforteller. Fotnoteserien innledes av forfatterstemmens generelle

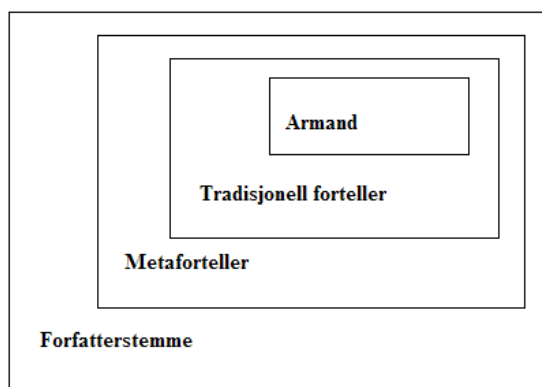
¹¹⁸ Solstad 2006:5

¹¹⁹ Solstad 2006:232

romanbetraktninger: ”Er en roman noe som alt er skrevet, og forfatteren bare den som finner den (...)? (...) jeg er innhyllet i en slik oppfatning.”¹²⁰

Den tradisjonelle fortelleren, metafortelleren og forfatterstemmen skaper en flerstemmighet i teksten. Flerstemmigheten kan deles inn i ulike nivåer, utfra hvilken selvstendighetsgrad de ulike stemmene har i forhold til grunnfortellingen om Armand og hans liv og bevissthet omkring sin egen tekstlige eksistens. Ingen av stemmene har autoritet til å kommentere bevisshetsnivåer over seg selv. Grunnplanet, eller handlingsplanet, er selve fortellingen om Armand. Armands perspektiv er fullstendig styrt av teksten og har ingen selvstendighet overhode. Nærmest denne er den tradisjonelle fortelleren. Denne stemmen er aural, den bestemmer handlingen og står derfor over grunnplanet, men står likevel i korrelasjon til det. Den tradisjonelle fortelleren styrer grunnfortellingen, men har ingen eksistens uten den. Den er heller ikke bevisst sin egen tekstlighet, slik metafortelleren er det. Metafortelleren kan plasseres på et høyere bevisshetsnivå og dermed planet over den tradisjonelle fortelleren. Forfatterstemmen befinner seg på et øverste planet. Han har tilsynelatende all makt over teksten, og kommenterer i tillegg forhold utenfor bokens univers.

Den skjematiske fremstillingen av romanens fortellerstemmer blir slik:



Det kan argumenteres for at den historiske forfatteren kan plasseres i en ny rute utenfor forfatterstemmen, men dette skjemaet er bare et kart over romanens fortellerunivers og hvor et mulig forfatterbilde oppstår, og er slik sett uavhengig av den historiske forfatteren.

I enkelte tilfeller kan det være vanskelig å avgjøre hvilken av stemmene som fører ordet, eller de kan gå utover sin primære tematikk. Et eksempel er fornote 5c, som delvis handler om romanen og delvis om forfatteren:

¹²⁰ Solstad 2006:35

Romanen foregår dels i Oslo, dels på Høyfjellet, og dels under en sjøreise. Samt at større deler av den foregår utenlands. Romanen er usynlig for forfatteren i den forstand at han ikke er i stand til å skrive den. (...)¹²¹

Fordi forfatteren i dette utdraget omtales i tredje person, er det tilsynelatende en annen stemme enn forfatterstemmen. I slike tilfeller kan avgrensningen baseres på de skisserte bevissthetsnivåene og deres innbyrdes relasjoner, og klassifiserer med utgangspunkt i det 5c som forfatterstemmen, fordi metafortelleren ikke kjenner til forfatterstemmen som befinner seg på et høyere nivå.

3.2.2. Konklusjon – hva slags forfatterbilde blir konstruert?

Dekonstruksjonen av romanens ulike stemmer vil videre danne et utgangspunkt for å si noe om hva slags forfatterbilde som fremstår i *Armand V.* og hvordan det belyser forfatteridentiteten. Et forfatterbilde er summen av alle elementene i romanen som peker mot romanens relasjon til den aktuelle historiske forfatteren, mens forfatteridentitet er en generell definisjon av hva en forfatter er. Romanelementene som genererer romanens forfatterbilde, består gjerne av tekstpassasjer som skaper gjenkjennelse til den historisk forfatteren.

Av de ulike fortellerstemmene er det særlig forfatterstemmen som umiddelbart skaper et forfatterbilde gjennom sine ofte overtydelige henvisninger til den historiske Solstad. Men på grunn av dens tilstedeværelse i romanen og at den såpass eksplisitt reiser spørsmål om forholdet mellom den historiske Solstad og forfatteren i teksten, vil dette også farge fortolkningen av de øvrige stemmene. Når det er så store likheter ett sted, faller det naturlig å lete etter hint og vink også i de øvrige delene av romanen. En tolkningsmulighet vil dermed være å lese romanens polyfoni som en fragmentering av forfatteridentiteten, der den løses opp og belyses fra ulike perspektiver av de ulike stemmene.

Enda videre kan det hevdes at likheter mellom hovedpersonen Armand og den historiske Dag Solstad vil trekke lesningen i retning av en forfattermyte, at teksten tar utgangspunkt i myten Solstad, som er Solstad slik han forstås av offentligheten. Eksempler på dette er at Armand er en mann i 60-årene, han er fotballinteressert (mange lesere vil vite at Solstad også har skrevet bøker om fotballmesterskap) og er en innbitt røyker.¹²² Også tekstuelle grep kan styrke en slik lesning. Gjennom nesten hele romanen er jeg-beskrivelsen

¹²¹ Solstad 2006:37

¹²² Solstad 2006:34, 109

eksklusivt forbeholdt forfatteren, men i fotnote 36 understrekes det tydelig at ”jeg” også er Armand: ”Hva vil jeg si med dette? (...) Armand V, norsk diplomat (sign).”¹²³

Store deler av teksten peker i motsatt retning, som det at Armand er ambassadør, et konservativt yrke som neppe hadde passet det tidligere AKP(m-l)-medlemmet Solstad. Men også her åpner teksten for å slippe inn forfattermyten i lesningen. I fotnote 96 latterliggjøres den amerikanske ambassadøren: Han ”(...) vasket grisehodet sitt med et fornøyd lite hvin.”,¹²⁴ og han blir gjentatte ganger beskrevet som en spiller som på det private plan har store motforestillinger mot USA og som en EEC-motstander:

Et vanlig opplyst menneske av Armands generasjon var selvsagt i mot Vietnamkrigen, og ganske immun på det personlige plan mot amerikansk retorikk. Immun og skeptisk til amerikansk politikk i det hele, ofte foraktfull, innerst inne, men han kunne ikke gi uttrykk for det.¹²⁵

Jeg vil komme nærmere inn på forfattermyte i kapittel 3.3., ”Forfatterbilde og forfattermyte”. Det er bedre grunnlag for å lese den historiske forfatteren inn i verket dersom fortelleren er lojal mot handlingen, skriver Erik Bjerck Hagen, og bruker Solstads *Arild Asnes 1970* (1971) som eksempel på hvordan en skjønnlitterær tekst kan tolkes i selvbiografisk retning:

Dersom fortelleren virker lojal i forhold til Asnes som person, er tolkningen styrket; dersom fortelleren og fortellerhandlingen derimot lever sitt eget liv og ironiserer over eller er ambivalent til Asnes/Solstad, har vi en mye mer usikker situasjon, og fortelleren/teksten har iallfall delvis frigjort seg fra sine biografiske og historiske kontekster.¹²⁶

Fordi forfatterbildet er så tett knyttet opp mot teksten i *Armand V.*, er det vanskelig å lese fortellerstemmen som noe annet enn lojal: Det er lite sannsynlig at en forfatter bruker et verk for å kritisere seg selv. Også fortellerens forhold til og beskrivelse av Armand er lojal, noe som styrker lesningen av Armand som en del av romanens oppløste forfatteridentitet.

Så langt har jeg argumentert for at *Armand V.* fremviser et fragmentert forfatterbilde, der tre fortellerstemmer belyser ulike perspektiver av forfatterinstansen. Forfatterstemmen problematiserer forfatterens forhold til sitt verk, og metafortelleren belyser hvordan teksten blir til. Den tradisjonelle fortelleren ville i en vanlig realistisk roman kun vært en aural forteller, men blir i denne konteksten også problematisert ved å kontrasteres mot de andre

¹²³ Solstad 2006:150

¹²⁴ Solstad 2006:219

¹²⁵ Solstad 2006:114-117, 212

¹²⁶ Hagen 2004:32

fortellernivåene. Jeg har også kommet inn på begrepet ”forfattermyte”, og videre skal jeg se på redegjøre nærmere for hva som ligger i dette begrepet.

3.3. Forfatterbilde og forfattermyte

3.3.1. Innledning

I et intervju i *Dagbladet* i forbindelse med forfatteropplesninger på ”Bok i sentrum”, uttalte Arne Berggren at forfatterne ”dyrker seg selv og forfattermyten”. Han mener myten går ut på at ”[d]e [forfatterne] er ikke opptatt av penger eller oppmerksomhet. Forfattere er sky og intellektuelle vesener, i følge myten. (...) sannheten er jo at forfattere er ekstremt sugne på oppmerksomhet”.¹²⁷ Berggren hevder at det finnes en felles idé om hva en forfatter er, kjent både for forfatteren og andre, og som begge parter forholder seg til. Ideen kan både være en kollektiv forestilling om hva en forfatter er, og en idé om en forfatter spesielt. Dette Dag Solstad omtaler i en artikkel om Tarjei Vesaas.¹²⁸ Her argumenterer han for at et stivnet bilde av Vesaas som ”dikteren fra Telemark”, den trauste og sky bondegutten, er blitt en myte. Solstad beskriver først hvilket bilde han har av Vesaas, før han skriver:

Dette bilde av Vesaas har gått over til å bli myten om Vesaas – eller rettere sagt: Vesaas representerer en myte (myte betyr i min språkbruk: personlig historie som går over til å bli generell historie).¹²⁹

Jeg kommer videre i oppgaven til å basere meg på Solstads begrep, og omtale den kollektive oppfatningen som forfattermyte. Forfattermyten er noe av det samme som det forfatterbilde jeg omtalte i analysen av romanens flerstemmighet, men mens forfatterbilde kun genereres av den aktuelle romanen, er forfattermyten summen av all allmenn kunnskap om en forfatter, både fra egne og andres tekster, medieopptredener etc.

Slike myter oppstår når et fenomen eller en person er så kjent at det oppfattes som allemannseie. Fenomenet eller personen blir definert gjennom kunnskap ”alle” har, og som det ikke blir stilt spørsmål ved. Solstad definerer selv en myte som ”personlig historie som går over til å bli generell historie”. Han skriver at når en forfatter er så kjent som Vesaas, vil leseren bokstavelig talt se for seg ansiktet hans når man leser en av hans tekster, og at dette bildet kan utvikle seg til å bli en myte.

Både Berggren og Solstad har en myteforståelse som kan oppfattes i henhold til Roland Barthes’ ideologikritiske definisjon, der myten forstås som en påstand eller

¹²⁷ Gudmundsdottir 2007

¹²⁸ Solstad 2000:160

¹²⁹ Solstad 2000:161

halvsannhet som blir tatt for gitt. Berggren mener at han avslører en forfattermyte, mens Solstad konstaterer at en kjent forfatter lett blir mytifisert. Solstad er selv neppe noe mindre av en slik myte, som en av de aller mest kjente personene i norsk kulturliv. Selv skriver han om Vesaas at

Hans [Vesaas'] forhold til sin egen myte må være et interessant felt for en forsker. Har han noe forhold til den? Det ville ha vært merkelig om han ikke hadde hatt det, tiljublet, omsvermet, beundret som han er (...). Det ville ha vært uforståelig om det ikke hadde preget ham. Og også hans diktning. (...) "Båten om kvelden" har (...) blitt viktig for meg fordi den kan leses som en bok om spenningen mellom en dikter og hans myte.¹³⁰

Dette sitatet ser jeg som et premiss for min lesning av *Armand V.*: Dag Solstad er bevisst myten som fenomen, og det åpner for å tolke romanen i retning av en utforskning av myten og dens relasjoner til leser, forfatter og verk. Først skal jeg se nærmere på mytebegrepet gjennom Barthes' teorier, før jeg setter det i sammenheng med romanen i lys av mine perspektiver.

3.3.2. Roland Barthes' mytologi

Definisjonen av en myte baserer jeg på Barthes' *Mytologier* (2002). Det grunnleggende i Barthes' mytologi¹³¹ er at myten er en ytring, og ikke "en gjenstand, et begrep eller en idé".¹³² Det er altså, i barthesiansk forstand, verken den historiske Dag Solstad eller ideen om Dag Solstad som er en myte. Myten oppstår først når Dag Solstad språkliggjøres, enten gjennom media og annen omtale eller gjennom eget forfatterskap. Med "språkliggjort" menes her ikke bare skrift, men også bilder, TV-intervjuer etc. av og med Solstad.

Myten ligger ikke i språket/ytringen i seg selv, men formidles gjennom språk. Den er en *betydningsmodus* av ytringen som innebærer at ytringen er blitt meningstom (jfr. "en tom klisje", "det er bare en myte at..."). At en ytring er en myte, er altså ikke naturgitt, men historisk betinget, og er derfor kontekstuel begrunnet. Dette gjør den svært rik, ifølge Barthes, fordi "det er åpent for hele historien",¹³³ men samtidig fattig fordi den kun forstås på en måte.

Av karakter er myten insisterende, hevder Barthes: "[D]et er det insisterende ved en atferd som røper hensikten med den."¹³⁴ Med utgangspunkt i dette kan man si at myten

¹³⁰ Solstad 2000:161

¹³¹ Jeg baserer meg her på avslutningsessayet "Myten i dag", fra *Mytologier* (Barthes 2002), supplert av Mari Lending's innledende essay til samme bok.

¹³² Barthes 2002:283

¹³³ Barthes 2002:300

¹³⁴ Barthes 2002:300

Solstad ligger i karakteristika som ofte gjentas, enten det er gjennom media eller i hans egen tekstproduksjon. Eksempelvis kan det være at han kanskje er Norges mest kjente nålevende forfatter, hans kommunistiske holdninger, hans bustete hår og runde briller, hans eksentriske væremåte, eller hans interesse for fotball og forsvaret av røykere.

En måte å peke på konkrete aspekter ved myten Solstad, kan være å se på hvordan han blir parodiert. En parodi er basert på kjennetegn ved en person som antas å være alment kjent for et publikum. Et eksempel på en Solstad-parodi finnes i programserien *Hjemme hos Bye og Rønning* som gikk på NRK høsten 2007. Her fremstilles Solstad som en noe forvirret kunstnersjel, en røykende eksentriker som konsekvent motsier programlederen med et nervøst og hakkete språk, og som ikke forholder seg til vanlige sosiale normer. Bustete krøller og runde brillene skal sørge for en utseendemessig likhet.¹³⁵

En passasje i *Armand V.* kan leses som en kommentar til dette at et kjent menneske reduseres til å kun være kjent for noen få egenskaper, holdninger eller spesielle ytre karakteristika, enten vedkommende er kjent innen en liten gruppe mennesker, eksempelvis en vennekrets, eller kjent for mange som en offentlig person. Fotnote 7 omhandler Armands tid som student ved universitetet i Oslo på 1960-tallet, og en del av denne lange fotnoten tar for seg hvordan vennegjengen på Blindern opplever en glede ved at de andre ter seg akkurat som forventet. Alle har særtrekk som, når de kommer til uttrykk, blir omtalt som ”typisk Andersen”, ”typisk Hans Brun”, ”typisk Paulsen”, ”typisk Buer”, etc. ”Med dette mente de at de hadde et tilstrekkelig begrepsapparat til å omtale det personlige ved de menneskene de til daglig omgikktes.”¹³⁶ Denne reduksjonen oppleves ikke nødvendigvis som noe positivt, til tross for at det blir gjort ”med underliggende vennlighet i røsten.” ”Andre ganger kunne det overflatiske ved karakteriseringen gå en på nervene, og man var fristet til å vise en sterk irritasjon over på denne måten, og gjentatte ganger, å bli utsatt for en reduksjon av sin egen person.”¹³⁷ Dette utdraget kan dermed leses selvframstillende, som Solstads kommentar til den offentlige reduksjonen av ham til en forfattermyte. Forenklingen er nødvendig, og sikkert også en fordel for en offentlig person som ønsker å verne om privatlivet, men om myten blir for enkel kan den antakeligvis ”friste til å vise en sterk irritasjon over gjentatte ganger å bli utsatt for en reduksjon av sin egen person”.

Barthes’ mytologi er ideologiskritisk i den forstand at han tar sikte på å ”avsløre” mytens bakenforliggende ideologi. Denne delen av mytologien kommer jeg ikke til å bruke i

¹³⁵ *Hjemme hos Bye og Rønning* (2007)

¹³⁶ Solstad 2006:57

¹³⁷ Solstad 2006:59

min oppgave, fordi ”avsløringene” i forbindelse med selvframstilling vil dreie seg om å finne elementer i en tekst som illuderer virkelighet. Dette har vært den gjennomgående måte å lese selvframstillende litteratur på: å påpeke hvilke grep som skaper fiksjon og hvilke som skaper en virkelighetsillusjon, og konstatere at selvframstillingen ligger i et spenningsfelt mellom fiksjon og fakta. Oppgaven min er istedenfor et forsøk på å se selvframstillingen som en inngang til en lese måte av litteraturen på dens egne premisser, og eventuelle avsløringer av denne typen blir dermed mindre interessante for oppgaven. Jeg vil likevel begynne med en kort gjennomgang av noen performativitetstemaer og begreper om fenomenet, fordi de grenser mot mytebegrepet jeg anvender. Men i motsetning til disse teoriene ønsker jeg å gå videre etter å ha etablert fakta/fiksjon-forholdet, og foreta en rekonstruktiv lesning av romanen med utgangspunkt i forfattermyten.

3.3.3. Performativitet

”Leken” med egen forfattermyte omtales ofte som performativitet, og på dette området finnes det noe nyere teori. Jeg skal gjennomgå to av de viktigste performativitetsbidragene i Norden, *Selviakttakelse* av Eivind Røssaak (2005) og diverse artikler av danske Jon Helt Haarder, særlig ”Litteraturvidenskap i den performative biografismes tidsalder” (2004) og ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme” (2005).

Røssaaks *Selviakttakelse* er en rapport skrevet på oppdrag fra Norsk Kulturråd, der han undersøker selvframstillingen som en tendens i samtiden i ulike kunstarter. I rapporten vies et helt kapittel til Dag Solstad og det Røssaak kaller offentlighetsspillet, med utgangspunkt i Solstads forrige roman, *16.07.41* (2002), under overskriften ”Kunsten som forsvant: Dag Solstad”. Det signaliseres en undersøkelse som går på forholdet mellom fakta og fiksjon, og at det kunstneriske aspektet ved litteraturen i alle fall står i fare for å forsvinne når selvframstillingen tar overhånd.

Røssaak definerer offentlighetsspillet som at ”Verkets utside blir en del av dets innside.”¹³⁸ Dette hevder han særlig skjer gjennom fotnotene som fungerer som metakommentarer til verket. De åpner for en kritisk diskurs som involverer både storsamfunnet, forfatteren utenfor boken i det han kommenterer sin egen tekst og skriveprosess og kritikere og lesere som trekkes inn i verket i en dialog med romanens kritikk av seg selv.

¹³⁸ Røssaak 2005:83

Fotnotetematikken er naturligvis ikke mindre i *Armand V.*, men i motsetning til 16.07.41, er ikke alle fotnotene metatekstuelle, i alle fall ikke i direkte forstand, fordi teksten de står til ikke er tilgjengelig. Det er likevel endel av dem som er det, nemlig fotnotene med metaforteller eller forfatterstemme, og det vil da også være disse som står for et offentlighetsspill i Røssaaks definisjon. Han påpeker videre at fotnotene gir en form som understreker det selviakttakende innholdet, fordi teksten gjennom disse ”iakttar og kommenterer seg selv”.¹³⁹ Hvordan teksten trekker inn leser og særlig forfatter i verket, vil jeg komme nærmere inn på i neste kapittel, om *Armand V.* og Ekko.

Videre skriver Røssaak at subjektet splittes i romanen, det blir ”et jeg som skriver, og et jeg i teksten”,¹⁴⁰ og problematiserer dette først i forhold til sjangerspørsmålet. Røssaak mener denne temporale splittelsen av subjektet er vanlig i selvbiografier, men uvanlig i romaner. Dette perspektivet forsterkes kanskje av Solstads bøker, fordi flere av dem insisterer på at verket er en roman, enten på omslaget eller i forlagets beskrivelser, noe som naturligvis kan forstås som et innlegg i en sjangerdiskusjon. I tillegg til *Armand V. - Fotnoter til en uutgravd roman*, har han tidligere skrevet *Medaljens forside* (1991), en bedriftshistorie i romanform, og naturligvis 16.07.41. *Roman*.

Røssaak forstår imidlertid ikke subjektsploittelsen utelukkende i sjangerhenseende, men skriver også at gnisningene mellom jeget i teksten og jeget utenfor teksten skaper et nytt jeg, og hevder at skillet i seg selv konstituerer det han kaller ”selve litteraturens rom eller romanens rom”.¹⁴¹ Jeg forstår ham slik at han mener at selvframstillende kunst, i dette tilfellet litteraturen, står i en særposisjon i forhold til å skape refleksjon rundt skillet mellom verk og historie.

Jeg mener at det doble jeget i selvframstillende litteratur stikker adskillig dypere enn en kretsing rundt disse to temaene, sjanger og forholdet mellom verk og historie. Selvframstilling problematiserer også andre ting, i *Armand V.* fungerer det blant annet som en belysning av forfatteridentiteten, eller som et tekstuelt virkemiddel (leken med forfattermyten). Summen av disse spørsmålene, hvem som er jeget i teksten, utenfor teksten og i skillet mellom de to, kan summeres opp i det grunnleggende spørsmålet ”hvem er jeg?”. Performativiteten kan leses som en utforskning av en av litteraturens mest grunnleggende og eksistensielle spørsmål. Litteraturen hadde naturligvis ikke eksistert uten en forfatter, men uten litteratur hadde det heller ikke vært forfattere. Forfatter og verk står i et gjensidig

¹³⁹ Røssaak 2005:83-84

¹⁴⁰ Røssaak 2005:84

¹⁴¹ Røssaak 2005:85

avhengighetsforhold. I tilfelle Solstad, der hans identitet i stor utstrekning knyttes opp mot forfatterrollen (forfattermyten), kan selvfremstillingen leses som en undersøkelse av hvor vekten i avhengighetsforholdet ligger, og hva som skjer når tyngdepunktet flyttes. I tradisjonell litteratur er subjektet i og utenfor teksten tydelig adskilt, en splittelse som blir tydeliggjort i selvfremstillende litteratur, men som her paradoksalt likevel setter samhörigheten/relasjonen i fokus.

3.3.4. Performativ biografisme og biografisk irreversibilitet

En av de viktigste bidragsyterne til nyere performativitetsteori i litteraturen, er danske Jon Helt Haarder. Haarder forsøker å utvide begrepsapparatet i forhold til selvfremstilling og ser fenomenet på dets egne premisser, istedenfor å trekke mer eller mindre gammel teori over hodet på litteraturen, slik jeg mener for eksempel Arne Melberg gjør i sin bok *Selvskrevet* (2007).

Det er to av Haarders begreper jeg vil trekke frem her: *performativ biografisme* og *biografisk irreversibilitet*, basert på to av hans artikler, ”Litteraturvidenskap i den performative biografismes tidsalder” (2004) og ”Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme” (2005). I disse artiklene lanserer han et nytt begrep på selvfremstilling: performativ biografisme. Dette begrepet innebærer noe mer enn bare det selvfremstillende, det involverer også leseren idet det henspiller på performancekunst, den aktive kunstformen som oppstår og eksisterer kun i øyeblikket, med både avsender og mottaker tilstede.

Performativ biografisme eller selvbiografisme kaller han en estetisk strategi, i motsetning til biografisme som litteraturvitenskapelig metode. Den performative biografismen trekker inn forfatterens liv som kontekst, men på forfatterens premisser. Det beskriver med andre ord en måte å skrive litteratur, ikke en måte å forstå den på. Forfatteren aktiviserer seg selv som en direkte deltakende part i verket.¹⁴² Denne strategiens voldsomme popularitet mener Haarder skyldes en ny interesse for litteraturhistorie etter andre verdenskrig, der forfatterne selv tar avstand fra den teoretiske forfatterdøden og påtvinger leseren å gjenopplive ham.¹⁴³

I likhet med Røssaak ser også Haarder på selvfremstillingen som sjangerproblematikk. Han skriver at performativ biografisme ”har oplagt forbindelse til, men er ikke identisk med

¹⁴² Haarder 2005:6

¹⁴³ Haarder 2005:7

genrediskussionen i forbindelse med selvbiografien.”¹⁴⁴ Haarder slår fast at performativ biografisme befinner seg i en gråson mellom fakta og fiksjon, i likhet med selvbiografien, men at det er en dypere utforskning av selvet enn selvbiografien er. Mens selvbiografien først og fremst skal formidle et levd liv, om enn i litterære termer, kan den performative biografismen i motsetningen mellom det private og det offentlige reise det grunnleggende spørsmålet ”Hvem er jeg?”¹⁴⁵ Haarder eksemplifiserer dette gjennom realitysjangeren, som gjør hevd på å være autentisk, ekte og uregissert, altså uten et kunstnerisk mellomledd. Likevel, påpeker Haarder, vil de færreste hevde at realitydeltagere er ”seg selv”, men at de opptrer når de står foran kamera. ”Performativ biografisme er først og sist en utforskning af, hvad (...) identitet er for noget.”¹⁴⁶

I tillegg til Haarders egne definisjoner, vil jeg legge til muligheten for å lese performativ biografisme som et ironisk virkemiddel. I en ny mediehverdag med et enormt kjendispress, der forfatteren og andre kunstnergrupper ikke bare selger på grunn av sin kunst, men også på grunn av sitt kjente navn, kan den performative selvbiografismen brukes ironisk for å poengtere behovet for et privatliv. Dette er en særlig aktuell tolkning når det private i kunsten blir så påtrengende at det blir både pinlig og kanskje til og med frastøtende for mottakeren, som muligens vil snu seg bort. Eksempler på denne overdrevne og over-intime åpningen inn til det private, er TV-serien *Fra hjerte til hjerte* med Linn Skåber (NRK 2007), eller Tommy Olsson innen både bildekunst og kunstkritikk.¹⁴⁷

Den ironiske selvutleveringen kan også sees i forbindelse med Dag Solstad. Hans forfattermyte tilsier at han er en eksentrisk kunstnersjel med høy litterær integritet som ikke ønsker å være ”kjendis”. Han stiller sjelden opp i media, og når han gjør det, fremstår han gjerne som innadvent og gjør det vanskelig for journalisten (eksempelvis hans berømte opptreden i *Bokbadet*, NRK 1997). Hvorfor velger han da å skrive litteratur som i så stor grad trekker oppmerksomheten over på hans privatliv, der lesere blir vel så opptatt av å finne ut av hva som er sant? I tillegg til de litteraturteoretiske årsakene (dekonstruksjonen av forfatteridentiteten etc.), mener jeg også at Solstads selvframstilling kan forstås ironisk og kan få leseren til å se bort fra det private, enten fordi en belest leserskare bevisst vil styre unna biografismen som metode og lesestrategi, eller fordi det oppleves *for* privat.

Litteraturvitenskapelig leksikon (1999) definerer blant annet ironi som ”en trope der det som sies uttrykker det motsatte av det som menes (...). I retorisk bruk tjener ironien ofte en

¹⁴⁴ Haarder 2005:7

¹⁴⁵ Haarder 2005:8

¹⁴⁶ Haarder 2005:8

¹⁴⁷ Se for eksempel Mina Hauge Nærlands intervju med Olsson i *Dagbladet* 13.10.06

satirisk og kritisk intensjon hos den talende; (...).”¹⁴⁸ Når den private og kanskje intime åpningen til et verk blir brukt som et overdrevent virkemiddel som får mottakeren til å ville snu seg vekk, blir betydningen motsatt av det konkrete uttrykket, og kan dermed defineres som ironi. Ironien kan i flere av eksemplene jeg har nevnt ovenfor tolkes som satirisk/kritisk: Skaaber som lager satire over kjendisjaget, eller Olsson som er kritisk til kunstanmeldelsen som en objektiv sjanger. De siste årenes litterære selvfremstillingstendens kan også tolkes som en kritikk mot teoriens totale utelatelse av forfatteren.

Det andre begrepet Haarder foreslår brukt i forbindelse med selvfremstilling, er *biografisk irreversibilitet*. Mens performativ biografisme er kunstnerens estetiske strategi, er biografisk irreversibilitet fortolkerens verktøy. Begrepet er aktuelt for tekster som spiller på leserens kunnskap om forfatteren, altså det jeg har definert som selvfremstilling. Det er likevel en viss nyanseforskjell: Mens jeg ser på selvfremstilling som en mulig lese måte i et relativt vidt perspektiv, bruker Haarder sitt begrep kun på tekster der ”biografiske problemstillinger ikke lader sig holde af tekstanalysen.”¹⁴⁹ De ”biografiske problemstillingene” oppstår når leseren har kunnskap om forfatteren forut for lesningen og er også aktuelle ved lesninger som strengt holder forfatteren utenfor, fordi fortolkeren likevel er bevisst kjennskapen til forfatteren, selv om han bevisst velger den bort. Det kan være snakk om biografisk irreversibilitet i alle tekster der forfatteren er kjent, men det blir særlig aktuelt i en selvfremstillende tekst der teksten selv problematiserer forholdet til den historiske forfatteren.

I Haarders begrep ligger det en umulighet i forhold til å velge bort den kunnskap som er der, ”irreversibelt” innebærer at man ikke bare kan glemme ting ettersom hva den aktuelle litteraturvitenskapelige metoden måtte kreve. Begrepet kan forstås som et forsvar for biografismen, ikke som eneste metode, men som forkunnskap på lik linje med annen forkunnskap i en hermeneutisk forståelsesmodell, og at den ikke begrenser lesningen. Selv skriver han at ”tekstens reference til forfatteren er en åpning, der kun lader sig sætte i parentes af metodologiske grunde.”¹⁵⁰

Begrepet biografisk irreversibilitet er viktig i forhold til min lesning av *Armand V.* som en selvfremstillende tekst, fordi det bidrar til å konkretisere den abstrakte ideen om forfatterens betydning for verket etter utgivelse. I denne romanen er det ingen karakter som heter Dag Solstad, men det er likevel åpninger i teksten som kaller på den biografiske

¹⁴⁸ Lothe et al. 1999:115

¹⁴⁹ Haarder 2004:8

¹⁵⁰ Haarder 2004:12

forkunnskapen/ forfattermyten, eksempelvis når det i teksten står ” (...) forfatteren, altså jeg.”, ”Jeg har for lengst passert 60 år (...)” eller ”Mitt forfatterskap endte med *T. Singer*, skrevet og utgitt i 1999.”¹⁵¹ Særlig det siste eksemplet krever forkunnskaper om forfatteren for å oppfatte teksten som selvframstillende, det samme gjør likhetstrekk mellom Armand og forfattermyten Solstad. Biografisk irreversibilitet innebærer ikke bare at forkunnskaper om den historiske forfatteren som stemmer med litteraturen *kan* lede mot en lesning av romanen som selvframstillende, men også at det kan være både vanskelig og kunstig å la det være.

3.4. En rekonstruktiv lesning av *Armand V.* – Narsissusmyten

3.4.1. Ekko

Som i analysen av *Teori og praksis*, vil jeg også i forbindelse med *Armand V.* foreta en lesning av romanen som forholder seg til teksten autonomt, men som likevel ikke overser selvframstillingsaspektet. Igjen vil jeg bruke Narsissusmyten som en narrativ grunnstruktur for å utsi noe om *Armand V.*. Mens jeg leste *Teori og praksis* i forhold til Narsissus og det selvgranskende og introverte ved selvframstilling, vil jeg her ta for meg en annen del av Ovids Narsissusmyte, nemlig Ekko, for å undersøke språkets fravær i romanen. I denne lesningen vil jeg fokusere på ”romanen der oppe” i *Armand V.* som et forsøk på å overskride romanens språklige grenser ved å være et fravær av språk. Jeg vil også undersøke forfatterens nærvær/fravær i teksten gjennom en komparativ lesning mot Ekkos tilstedeværelse i myten, men samtidig manglende kroppslighet.

Ekko forhindret gudinnen Junos jakt på nymfer med snakket sitt, og som straff fradømte Juno henne et selvstendig språk, og påla henne å gjenta slutten av andres setninger:

”Megen brug skal du ikke mer få af den tunge, du narrer
mig sådan med, og kort bliver alt, hva du siger herefter!”
 Hun setter handling bag, men i slutningen af, hva hun siger,
 Blander Ekko sig dog ved at gentage hendes ’herefter’.¹⁵²

Det er to aspekter ved myten om Ekko jeg vil la belyse *Armand V.*s tematisering av forfatterens eventuelle fravær/nærvær i verket: først Ekko som et bilde på den fraværende kroppsligheten, og deretter Ekkos manglende selvstendighet fordi språket hennes kun er gjengivelser av det andre allerede har sagt.

¹⁵¹ Solstad 2006:38, 39, 196

¹⁵² Ovid 1989:90

3.4.2. Den fraværende kroppsligheten

På handlingsplanet i *Armand V.* representerer Armand og de andre karakterene kroppsligheten, fortellernivåene er kun språklige. Som Ekko er de bare en stemme.

På handlingsplanet er kroppsligheten sterkt tilstedeværende. Det viser seg blant annet i to av de mest kjente og gjengitte utdragene fra romanen. I det første kommer Armand hjem og oppdager sønnen i en ydmykende positur, nesten naken på kne foran en påkledt kvinne, mens det andre beskriver Armand på toalettet, der han møter Amerikas ambassadør.¹⁵³

I det første eksemplet, hentet fra fotnote 1b, har Armand akkurat låst seg inn i sønnens leilighet. Han har sne på frakkeskuldrene ”som snart ville smelte nå som han sto der i entreen, og skulle henge frakken fra seg på en knagg.”¹⁵⁴ Så får han øye på sønnen, Are, og kjenner en fornede følelse, han blir ”stiv av forferdelse” og glemmer å ta av seg frakken så sneen smelter på skuldrene hans. Beskrivelsene ligger her på det ytre, det fysiske og kroppslige, og det er gjennom dette følelsene kommer til uttrykk, både hos Armand som stivner, hos Are som skjelver og hos den ukjente kvinnen som har ”et foraktelig blikk”.¹⁵⁵ Karakterene manifesteres og er langt på vei mer kroppslige enn både fortellerstemmen og forfatterstemmen, som fremstår som mer abstrakte størrelser.

I det andre eksempelet, fra fotnote 96, levnes det liten tvil om Armands kroppslighet idet han støter på den amerikanske ambassadøren:

Det var på det skinnende toalettet hvor de begge var for å avlaste sine blærer, og de sto side om side ved hvert sitt urinal og holdt begge på med sitt, mens de snakket gemyttlig med hverandre.¹⁵⁶

Videre i fotnoten beholdes fokuset her, på ”det enorme, skinnende hvite toalettet”, der Armand ”later vannet” alene, helt til den amerikanske ambassadøren ”strente rett bort til urinalet ved siden av Armand” istedenfor en annen av ”tjue ledige urinaler” og ”åpnet opp smekken” så de ”sto og urinerte ved hvert sitt urinal”. En gjentagende kretsing rundt kroppsfunksjoner har i denne sammenhengen dessuten en anarkistisk funksjon i tillegg til den kroppsliggjørende, den sidestiller Armand og den amerikanske ambassadøren fullstendig, om ikke tekstens perspektiv til og med antyder at amerikaneren står litt under Armand. Amerikaneren fremstilles med en brautende fremtoning og manglende respekt for nordmannens intimgrenser, og sammenlignes med både en pingvin og en gris. Dette stemmer

¹⁵³ Solstad 2006:7-11, 215-220

¹⁵⁴ Solstad 2006:7

¹⁵⁵ Solstad 2006:8

¹⁵⁶ Solstad 2006:215

godt overens med myten Dag Solstad, den USA-kritiske mannen med kommunistiske holdninger.

Fortellerstemmene er, som Ekko, ikke kroppslige, i motsetning til de litterære karakterene. Fordi fortellerstemmene står i en tydeligere relasjon til forfattermyten enn Armand eller noen av de andre romankarakterene, gjør det at myten Dag Solstad i *Armand V.* fremstilles som en ikke-kroppslig substans. Det betyr ikke at myten mister sine visuelle aspekter, det ”forfatteransiktet” Solstad selv hevder er en del av lesningen av en berømt forfatter, men at romanen kan leses som et forsøk på å snu perspektivene: Litteraturen er fysisk og kroppslig nærværende, mens forfatteren mister sin kroppslighet. Tradisjonelt er forfatteren sett på som et forstyrrende element for resepsjonen av verket, mens litteraturen er sett på som noe svevende og metafysisk det er fortolkerens oppgave å konkretisere gjennom fortolkning. *Armand V.* er med fotnoteformen et forsøk på å skrive en ikke-språklig roman, der selve romanen er utenfor bokens permer, og befinner seg ved romanformens ytre grenser. Forsøket innhentes langt på vei av narrasjonens begrensninger: En fortelling er grunnfestet i språket, og kan ikke omgå det.

Årsaken til at Ekko taper sin kroppslighet, er at hun var så snakkesalig at hun forstyrret gudinnen Juno som derfor påla henne å gjenta slutten av alt hun hørte.¹⁵⁷ Når Ekko snakker for mye, når hun *er for mye av seg selv*, straffes hun med et tap av kropp og selvstendig nærvær. Dette viser selvfremstillingens paradoks i *Armand V.*: Ved å gå selvet nærmere i sømmene, slik romanen dekonstruerer fortellerinstansen, oppløses det. Forfatteren er ikke lenger fysisk tilstedeværende, men blir redusert til en språklig konstruksjon.

3.4.3. Manglende selvstendighet

Jeg leser *Armand V.* som et romanprosjekt som skal resultere i en roman som er totalt blottet for språket, og dermed også språkets begrensninger: dets grenseløse muligheter for å misforstås eller feiltolkes, at meningsinnholdet reduseres eller at teksten er skrevet på et fremmedspråk. Dette ser jeg i sammenheng med selvfremstilling, fordi det åpner for at forfatteren i kunsten kan oppløse sitt kroppslige jeg. Narsissus’ skjebne kan tolkes som en manglende språklighet. Carl-Johan Malmberg påpeker at det var ingen som fortalte Narsissus at speilbildet hans bare var en refleksjon av ham selv, og om noen hadde gjort det, for eksempel om Ekko hadde hatt selvstendigheten til å si det, så kunne Narsissus’ katastrofale fascinasjon vært unngått.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Ovid 1989:89

¹⁵⁸ Malmberg 2005:85

Ovids Ekko er midt i en forvandling. ”Endnu var hun en pige og ikke blot lyd”, heter det innledningsvis.¹⁵⁹ Til slutt er det bare stemmen igjen: ”Stemmen beholder hun, mens hendes bene bliver til stene./Siden hen ses hun aldrig, men skjuler seg i sine bjerge,/høres dog af enhver: kun lyd er der liv i Ekko.”¹⁶⁰

Nettopp denne overgangen beskriver noe av det grunnleggende i *Armand V.*, som er et forsøk på å skrive en roman som ikke er fysisk, ikke tilstedeværende i form av bokstaver, omslag og papir. Boken leseren holder i hånden er ikke den egentlige romanen, den er usynlig og kun tilstede i sitt fravær.¹⁶¹ Jeg ser på Ekko som et bilde på roman-ideen slik den fremstilles i *Armand V.*: romanen som gjenklang. Den er en sammensetning av ulike elementer: ekkoet av leseren og av forfatteren, og det de fører med seg inn i verket. Ekkoet av forfatteren finnes i den skrevne teksten, mens leserens ekko er i de poetiske tomrommene,¹⁶² som må fylles på nytt ved hver lesning. Ekkoet står for språkets begrensninger, men er samtidig et forsøk på å sprengre grensene.

Når Ekkos metamorfose er fullbyrdet, er hun ikke lenger et selvstendig individ, men kun en stemme som bare kan gjenta det andre sier. Autentisiteten hennes forsvinner, og alt hun sier er utelukkende en kopi. Til tross for at Ovids Ekko er uselvstendig i sitt språk, får gjentakelsene hennes ny betydning fordi de rekontekstualiseres, og samtalene mellom henne og Narsissus blir meningsfylte. Når Narsissus spør ”Nogen her?”, svarer hun ”Her!”, og når han forsøker å lokke henne frem med et ”Kom så!”, svarer hun nøyaktig det samme.¹⁶³

Slik er det også med romanen. Med utgangspunkt i en fysisk tilstedeværende roman, oppstår det et ekko, et avtrykk i romanen, av både forfatter og leser. Forfattermyten etterlater et ekko i teksten, ved stadig å påvirke den gjennom et mer eller mindre fremtredende forfatterbilde. Dette ekkoet blir tydeligere og mer påtrengende i en selvframstillende tekst, fordi ideen om forfatteren bak verket er mer eksplisitt tilstedeværende enn i en tekst som ikke er selvframstillende. Leseren skaper et ekko i romanen ved å være den forfatteren skriver for, og kan sammenlignes med den implisitte leseren.

Ekkoet som en utforskning av de språklige grensene blir spesielt problematisert med fotnoteformen *Armand V.* er skrevet i. I fotnotene er det et ekko av ”teksten der oppe”, og romanen kan leses som et forsøk på å omgå de konkrete begrensningene i et språk. I stedet for oppstår det et fravær som fylles med et ekko av leser og forfatter. Wolfgang Iser kaller

¹⁵⁹ Ovid 1989:89

¹⁶⁰ Ovid 1989:91-92

¹⁶¹ For eksempel Solstad 2006:37

¹⁶² De mest åpenbare tomrommene i *Armand V.* ligger i fotnoteformen, der det blir opp til den enkelte leser å skape en sammenheng mellom de mer eller mindre løsrevne tekstbitene.

¹⁶³ Ovid 1989:90

språklig fravær i en tekst for *Leerstelle*, tomrom, som i leseprosessen må fylles av leseren. Han skriver at verket først kommer til liv når det blir lest, og at enhver lesning blir individuelle fordi tomrommene blir fylt ut fra den enkelte leserens forutsetninger. Tomrommene definerer han som den uskrevne delen av teksten.¹⁶⁴

I *Armand V.* kan ”romanen der oppe” sees på som tomrom, der fotnotene legger faste føringer, men den uskrevne romanen må fylles av leseren. Dermed eksisterer romanen likevel, til tross for at den ikke er festet til papiret, og den vil variere fra leser til leser. I tillegg er det tomrom i fotnotene, både i sprikene fra den ene noten til den andre og i hver enkelt fotnote.

Jeg mener Iser's reader-response-teori også kan anvendes i forhold til forfattermyten. Å lese *Armand V.* ut fra forfattermyten er en lese måte på linje med andre lesninger. Med Iser's utgangspunkt: Myten kan bare eksistere i teksten om det er en leser som plasserer den der, men det skrevne teksten må legge til rette for det. Jeg vil derfor undersøke hvordan hans teorier om lesning generelt er anvendelige i forhold til min forfattermyte-lesning.

Iser skriver:

(...) ju mer en text individualiserar eller bekräftar en förventning som den från början har uppväckt, desto mer uppmärksamma blir vi på dess didaktiska syfte, så att vi i bästa fall endast kan acceptera eller avvisa tesen som tvingats på oss.¹⁶⁵

I dette sitatet ligger det at en tekst uten tomrom forflater den til en enkeltytring, og at de tolkningsmulighetene som tomrommene innbyr til er avgjørende for en teksts litteraritet.

Et eksempel fra *Armand V.* der et tomrom i teksten åpner for å lese inn forfattermyten, er i fotnote 37. I en parentes midt i en svært lang, tekstmettet og oppramsende setning, står det en forkortelse som vekker leserens interesse: ”(...) osv. osv. s.o.s. osv. s.o.s. osv. (...)”.¹⁶⁶

Tomrommet oppstår idet det skjer et brudd i teksten som ikke blir forklart. Hvorfor, i en ellers svært konkret fotnote, står det s.o.s., tilsynelatende fullstendig løsrevet fra sammenhengen? Den øvrige fotnoten blir etterhvert nærmest uforståelig, det hersker en mangel på pauser, innskutte setninger og parenteser, fyllord, fremmedord og gjentakelser:

Hvis man bommer, (...), så skyldes det blant annet også slike ting som sommerfuglenes, ikke uberegnelighet, men vår mulighet (inntil nå) til å beregne dette beregnelige, sommerfuglvingens beregnelighet, alle verdens sommerfuglvingers beregnelighet i ett og det samme tidens

¹⁶⁴ Iser 1992

¹⁶⁵ Iser 1992:323

¹⁶⁶ Solstad 2006:151

sekund (eller enda mindre, (...))”.¹⁶⁷

Nettopp fordi resten av denne fotnoten er så tett pakket med tekst og har lite tomrom, leser jeg disse nødanropene som forfattermytens ytring. Fordi jeg tolker romanen som et forsøk på å fjerne romanen og forfatteren fra det språklig univers, er det naturlig å lese dette utdraget som en bekreftelse på forfattermytens begjær etter å frigjøre seg fra språket. Nødanropet ytrer en redsel for å bli fanget i et språk med få tomme plasser, der ordtettheten er så høy som den er her.

Frykten som trigger nødanropet blir også tematisert tidligere i romanen, i fotnote 17. Dette er en av romanens lengste fotnoter, og handler om Armand. Teksten er ikke handlingsfokuseret, men meta-reflekterende over Armands politiske ideologi i forhold til hans karriere, et spørsmål som dreier seg om autenticitetsproblematikk og blir med det også et spørsmål om konflikten mellom språklig og ikke-språklig virkelighetsforståelse. Her står det: ”Men det er fordi jeg lever i et språklig fengsel jeg ikke har mulighet for å slippe ut av.”¹⁶⁸ Dette sitatet styrker først og fremst tolkningen av romanen generelt og nødanropet spesielt som et ønske om å omgå språkligheten. Jeg mener dessuten at dette avsnittet styrker forfattermyten i romanen, fordi det reflekterer over romanens grunnleggende tematikk, nemlig språklighet som begrensning. Dette blir gjort til romanens prosjekt gjennom fotnoteformen, og romanens form og prosjekt må nødvendigvis ha sitt utspring i en forfatter. Så når romanprosjektet tematiseres skapes det samtidig en forbindelse til forfattermyten, særlig i en tekst som denne der myten allerede er sterkt tilstedeværende.

Tekstens tomrom er ikke nødvendigvis spesifikke steder som åpner for tolkning. Det kan også være et fravær av opplysninger, ting som ikke blir nevnt. Forfattermyten i seg selv er et eksempel på at fravær kan føre til tilstedeværelse. Ikke en eneste gang i løpet av romanen står det skrevet svart på hvitt at det jeg forfatterstemmen tilhører Dag Solstad. Men det står flere steder om ”jeg, forfatteren”, ”jeg, forfatteren av denne teksten”, og til og med ved en anledning ”mitt forfatterskap endte med *T. Singer*, skrevet og utgitt i 1999”, et objektivt verifiserbart faktum ved den historiske Dag Solstads forfatterskap.¹⁶⁹ Fraværet av et navn skaper et tomrom som må fylles av leseren – og som utfra det som faktisk står skrevet i teksten lett ledes mot å benevne forfatterstemmen som ”Dag Solstad”.

Eivind Røssaak skriver om *16.07.41* at mellom det skrevne jeget og jeget som skriver oppstår det et tomrom.

¹⁶⁷ Solstad 2006:151

¹⁶⁸ Solstad 2006:127

¹⁶⁹ Solstad 2006:115, 196

Det er det som muliggjør litteratur. Det er ikke snakk om et jeg som er fiktivt og et annet som er ekte (...). Når en forfatter skriver at dette handler om ham eller henne selv, dannes det en hinne rundt tekstens jeg som knytter jeget til forfatteren uten at det helt enkelt faller sammen med skriveren. Det etableres en refleksjon rundt jeget, et frirom som kan kalles *forskjellen*, forskjellen mellom jeget i og utenfor teksten.¹⁷⁰

Her er det tale om et tomrom som er spesielt for selvframstillende kunst og som er mer teoretisk enn Isers konkrete tekstbetydning, men definisjonen blir likevel noenlunde den samme: et ikke-språklig mellomrom som må fylles av leserens tolkning, eller som Røssaak skriver det, en refleksjon rundt jeget. Hvem er dette jeget? Er det kun i teksten, eller kan man sette likhetstegn til forfatteren? Som Røssaak også konkluderer med, gir ikke disse spørsmålene et enten-eller-svar, men et både-og: forskjellen mellom jeget i og utenfor teksten konstituerer en tolkning, som jeg i tilfellet Solstad kaller forfattermyten.

3.4.4. Tomme rom i romanen

Innledningsvis i dette kapitlet dekonstruerte jeg fortellerstemmen i Armand V. og plasserte de ulike stemmene i et hierarkisk system utfra hvor stor grad av bevissthet de uttrykte rundt seg selv og de andre stemmene, romanens eksistens og grad av uavhengighet i forhold til det konkrete handlingsforløpet. I denne figuren ville det også vært mulig å bruke tomrom som et graderingskriterium, basert på Isers definisjon.

Nederst, på handlingsplanet med den tradisjonelle autorale fortelleren, er det få tomrom i teksten. Innholdet er konkret og udiskutabelt, og språket er presist. Et godt eksempel på en av disse handlingsmettede og narrative fotnotene er nummer 68.

Rett før sønnens fødsel dukket Armand opp i Oslo i forbindelse med et tjenestebesøk i hjemlandet som i god tid var planlagt innpasset til den store begivenhet, og han overvar fødselen. Pliktene kalte ham imidlertid snart tilbake til Amman, og han forlot Oslo igjen dagen etter at mor og barn var kommet hjem fra fødeklubben til den leilighet de hadde i Oslo.¹⁷¹

Fotnoten er kort og konsis, den den antyder ikke at det er noen underliggende tolkningsmuligheter eller en annen betydning enn den bokstavelige. Dette betyr selvsagt ikke at fotnotene som tar for seg Armand og hans liv aldri inneholder tomrom eller er åpne for tolkning, men at disse passasjene oftest gir god mening slik de står.

¹⁷⁰ Røssaak 2005:85

¹⁷¹ Solstad 2006:176

Både i metafortellerens og i forfatterstemmens fotnoter er teksten adskillig mer subtile og åpne for tolkningsmuligheter. Dette gjelder ikke bare i forhold til en tolkning med utgangspunkt i selvframstillingsperspektivet, der disse to stemmene reiser spørsmål om hvem som skriver og forholdet mellom forfatteren i og utenfor verket, men også konkrete tekstlige passasjer der betydningen ikke er åpenbar, men krever fortolkning. Mange av disse fotnotene dreier seg om romanen som form, hvordan den oppstår og hva som utgjør en roman, som i fotnote 89:

Denne boka skal ligge i kaos til nyttår. Deretter skriver jeg den ned i sin endelige versjon. Men alt avhenger av sønneofferet. Gud=USA. Gud=USA. Det betyr at Armand godtar USAa dominans. (Og det har han vel allerede gjort i mine fotnoter?)¹⁷²

Her er det forfatterstemmen som er avsender, fordi det står ”mine fotnoter”. Teksten er kryptisk, den gir ingen åpenbar mening, men må fortolkes individuelt av hver leser. ”Sønneofferet” er nevnt tidligere i romanen, i fotnote 79.¹⁷³ Det handler som Armands følelse av å ha presset sønnen inn i det militære, fordi han mener at han hånte sønnens valg, noe som førte til at sønnen på trass valgte å bli elitesoldat. Det var som soldat han mistet synet, og Armand mener dermed at han har ofret sønnen. Men hva dette har med romanens tilblivelse å gjøre, eller hvorfor det betyr at Armand ”godtar USAs dominans”, blir det opp til den enkelte lesere å tolke.

I tillegg til fotnotene med en tydelig avsender, er det noen som tilsynelatende er fullstendig løsrevet fra resten av romanen, og det er kanskje disse som etterlater seg de største tomrommene i teksten. Fotnotene 63 og 63b er tekststykker som bryter med romanens koherens. Første del av denne todelte fotnoten består av fem ordknappe setninger, noe som resulterer i en haiku-lignende form: ”Statsfengselet i Ohio. En morder skal henrettes. Et siste ønske. En sigarett. Avslåes.”¹⁷⁴ Del to av fotnoten utdyper det moralske spørsmålet i forhold til avslå den dødsdømte fangens ønske om en sigarett, og spør om ikke man burde etterkomme et menneskes siste ønske, til tross for at vedkommende er en morder.

I denne fotnoten er det først og fremst bruddet med det øvrige romaninnholdet som skaper tomrom, teksten i seg selv er konkret og gir god mening. I en lesning av *Armand V.* som selvframstillende, kan fotnoten for eksempel tolkes som et forsvar for røyking, og dermed en likhet til Solstads forfattermyte, som tilsier at han røyker mye. I et intervju blir han

¹⁷² Solstad 2006:199

¹⁷³ Solstad 2006:184

¹⁷⁴ Solstad 2006:174

for eksempel beskrevet på denne måten: ”Dag Solstad blåser ut røyk som en Norsk Hydropipe (...)”.¹⁷⁵

Fordi Dag Solstad er så kjent at man kan snakke om en forfattermyte, betyr det at han kan bruke den som et virkemiddel i en eksperimenterende roman som *Armand V.*, og jeg leser romanen som en prosess mot en bevisstgjøring av forfatteren som idé, i motsetning til en historisk størrelse. Dette skjer blant annet ved at fotnotene som har metaforteller eller forfatterstemme som avsender har flere tomrom enn de mer tradisjonelle, narrative og betydningsmettede fotnotene om Armand. Det bidrar til å gjøre forfatterbildet slik det kommer frem i romanen mindre språklig og konkret, og mer som en idé, hevet over hverdagslivet.

Samtidig fremstilles romankarakterene som historiske personer utenfor verket, for eksempel i fotnote 35. Der etableres først en likhet mellom forfatterstemmen i verket og forfattermyten utenfor verket, i det jeg-et beskrives som en forfatter og ”kommunist, AKP-er, maoist”. Deretter slås det fast at jeg-et, forfatterstemmen, var en fjern venn av Armand da de studerte i samme by. ”Jeg kjente Paul Buer også, vi tilhørte en periode den samme krets (...). Egentlig var det Paul Buer jeg var opptatt av som litterært prosjekt.”¹⁷⁶ Her åpner teksten for at romankarakterene har en relasjon til noe utenfor verkets rammer, for eksempel at de er basert på historiske personer. De fiktive karakterene kroppsliggjøres og konkretiseres, de manifesterer seg idet de får en tilknytning til noe utenfor verket.

Navnet til Armands sønn, Are, kan også tolkes som en del av prosessen mot en ikke-språklig roman. Are er en forkortet versjon av farens navn: Når man uttaler Armands fulle navn, slik han omtales i romanens tittel og flere steder i teksten, lyder det ”Armand Ve”. Sønnens navn består altså av de to første og den siste lyden i farens navn, og symboliserer prosessen mot språkets fravær.

Forfatterbildet kan være et nyttig begrep i en analyse av selvframstillingsaspektet ved en tekst. Begrepet har store likheter til den veletablerte definisjonen av en implisert forfatter:

Betegnelse for det bildet av forfatteren som leseren kan danne seg under lesningen av teksten. (...) Den impliserte forfatteren er altså en abstrakt størrelse – en konstruksjon leseren lager på grunnlag av alle tekstkomponentene.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Steensen 2001

¹⁷⁶ Solstad 2006:148

¹⁷⁷ Wayne C. Booth 1983 og Lothe et al. 1999:110

Også her er det altså tale om det bildet av en forfatter som leseren ser for seg utfra teksten, og som er hevet over språkets krav til fortolkning. Jeg vil likevel sette et skille mellom den impliserte forfatteren i et ikke-selvframstillende verk, og den impliserte forfatteren i et selvframstillende verk. Den impliserte forfatteren i en selvframstillende tekst er det jeg kaller forfatterbildet.

Det som skiller den impliserte forfatteren i en tekst med stor avstand mellom verk og forfattermyten, altså en ikke-selvframstillende tekst, fra en tekst som er selvframstillende, er selvframstillingens forhold til den faktiske forfattermyten som også eksisterer utenfor verket. Mens den impliserte forfatteren er et begrep som kun baserer seg på det konkrete verket og på det verdisystemet som kommer til uttrykk i den aktuelle teksten, korrigeres forfatterbildet av forfattermyten utenfor verket, og styrer lesningen av verket i en større grad og på en mer aktiv måte enn den implisitte forfatteren gjør.

Som jeg skrev innledningsvis, hevder Solstad selv i en artikkel om Tarjei Vesaas at en kjent forfatters myte er et resultat av den forfatteren leseren møter i verket. I *Armand V.* fremstår forfattermyten som et romantisk diktergeni, som sprenger litteraturens grenser og beveger seg utover språkligheten. Både den uskrevne romanen, som fremstilles som den ”egentlige romanen”, og forfatterbildet visualiseres i den forstand at det i likhet med bildekunst ikke er avhengig av språkets krav til fortolkning.

I bokens tekstpassasjer der forfatterstemmen henvender seg direkte til leseren, styrkes forfattermytens genistatus fordi den kommer med en slags leserveiledning og plasserer seg dermed høyere enn leseren. Dette er det et eksempel på i fotnote 85B, der forfatterstemmen har en utlegning om forskjellen på å være skyggen og være i skyggen: ”Disse ting bør man som leser, og menneske, ikke forveksle. Da mister man orienteringssansen.”¹⁷⁸ Denne fotnoten kan forøvrig forstås som et uttrykk for en platonsk ontologi, der det mennesket oppfatter som virkelighet egentlig bare er skyggebilder av en mer egentlig virkelighet. Platons dualistiske virkelighetsoppfatning kan virke som romanens filosofiske bakteppe, der den ”egentlige” romanen der oppe, i motsetning til teksten ”her nede”, er et gjennomgående symbol.

Carl-Johan Malmberg tolker Narsissusmyten dithen at bildet ikke gir mening uten språket. Narsissus ser seg selv, han mottar bildet uten å tolke det, og ulykken hadde vært unngått om han hadde hatt noen til å fortelle seg at ”dette er deg”, noe Ekko ikke klarte.¹⁷⁹ Slik kan også selvet i *Armand V.* tolkes. Selvet, eller forfattermyten i min tolkning, trenger

¹⁷⁸ Solstad 2006:198

¹⁷⁹ Malmberg 2005:85

språket for å gi mening utover den øyeblikkelige forståelsen. Å skrive en ikke-språklig roman, eller konstruere en ikke-språklig forfattermyte, kan bare komme til et visst punkt før språket blir nødvendig for at det skal være forståelig. På samme måte som bildekunsten er avhengig av språket for å kunne snakke om, forklare og formidle og også fortolke bildene, er litteraturen avhengig av språket for å gi mening.

Også selvforståelsen avhenger av språket. Et menneske kan erfare, men verken tolke eller fortelle uten språket. Å lese romanen *Armand V.* som en utforskning av romanens grenser kan også bety å lese det som en utforskning av selvets grenser.

3.5. Selvet og tiden

I dette kapittelet vil jeg undersøke hvordan selvet og identitetsforståelsen i *Armand V.* henger sammen med tidsoppfatningen. I tillegg til romanen vil jeg bruke Hayden Whites essaysamling *Historie og fortelling* (2003).

Armand er utdannet historiker, og en av hans hobbyer er å revidere inndelingen til Aschehougs verdenshistorie i 16 bind. Verket ble utgitt over flere år, og Armands interesse for inndelingen oppstod da han fikk tilsendt siste bind i 1993: ”Det var som bare faen. Her har vi fått en verdenshistorie hvor mitt eget liv inngår i intet mindre enn fire bind. Og ennå er jeg ikke fylt 50 år. Hvor skal dette ende!”.¹⁸⁰ Gjennom tolv sider og åtte fotnoter reflekterer Armand over temaet historieskriving, og særlig over hvordan historien best bør inndeles og kategoriseres.

Dette er i tråd med romanens utforskning av språket som nødvendighet. Romanen kan leses som en undersøkelse av hvordan selvet konstrueres gjennom språklighet – er forfatteren en like stor del av verket, like mye en språklig konstruksjon, som romanfiguren? Som jeg allerede har slått fast, kan *Armand V.* leses som en undersøkelse av hvor grensene går for språket og om det er mulig, eventuelt i hvilken grad det er mulig, å frigjøre seg fra språket.

Når Armand reflekterer over verdenshistorien som en språklig konstruksjon, er det derfor også en refleksjon over selvet, fordi selvforståelsen henger sammen med både historien og forståelsen av tiden som kronolog. Dette er kanskje særlig aktuelt i en selv fremstillende tekst, der avsenderens eksplisitte tilstedeværelse stadig minner leseren på at romanfortellingen har en bestemt avsender, på samme måte historiefortellingen har det. Virkelige hendelser kan kun omtales av et subjekt gjennom språket, de kan ikke fortelle seg selv.¹⁸¹

¹⁸⁰ Solstad 2006:138

¹⁸¹ White 2003:58

I fotnotene om Armand hender det at den autorale fortellersynsvinkelen brytes og at Armand selv forteller, som i fotnote 36, der det er en jeg-stemme, noe som indikerer at det er forfatterstemmen som forteller, men så avsluttes fotnoten med ”Armand V, norsk diplomat (sign).”¹⁸² Dette er, ifølge Hayden White, ikke et problem når en tekst tydelig er fiktiv, som en roman: ”For hvorfor skulle ikke imaginære hendelser fremstilles som om de ”taler seg selv”? (...) Men virkelige hendelser skulle ikke fortelle seg selv. Virkelige hendelser skulle bare være.”¹⁸³ Slik hevder han historiefortelling var tidligere, men at historiografen nå er mer bevisst at teksten nødvendigvis ikke kan være fullstendig objektiv.

At fiksjonen lettere kan komme unna uten å problematisere avsenderrollen, stemmer sikkert. Men selvframstillende litteratur, som beveger seg i grenselandet mellom fakta og fiksjon, reiser likevel nettopp spørsmålet om hvem som forteller. I *Armand V.* er det ikke bare den fiktive Armand (”objektiv hendelse”) som blir forteller (”subjektiv avsender”), men også omvendt. Forfattermyten, som også er en størrelse utenfor verket, fiksjonaliseres idet den blir en del av romanen. I fotnote 17 fremstilles Armand som om det er han som har kontroll over forfatteren og romanen, og ikke omvendt:

Når Armand nå, her i denne fotnoten, og ikke i romanen der oppe, ser tilbake på sitt liv i det norske utenriksdepartementets tjeneste, slik jeg, forfatteren har forstått det, så vil han nok mene at djupest sett og innerst inne, så var det nok tanken på selve spillet som gjorde ham til diplomat.¹⁸⁴

Her er det altså Armand som vet mest om hvorfor han ble diplomat, som om han var en selvstendig person utenfor verket, mens forfatterstemmen bare kjenner til deler av årsaken, og må gjette eller tolke seg frem til resten. Et annet eksempel på at forfatteren tilsynelatende ikke er herre over sin egen roman, er i fotnote 40B: ”Det er vanskelig for meg å slippe til med et reglementert komma her, ja simpelthen umulig, så hvis det er mulig, så ber jeg om å slippe det.”¹⁸⁵ I dette sitatet er det litt uklart hvem som blir bedt om å gi tillatelse til ikke å skrive det grammatiske korrekte komma, om det er leseren, romanen/romankarakterene eller forlagsredaktøren.¹⁸⁶ Uansett tolkning impliserer det en forfatterstemme som ikke er herre over sin egen tekst, og at språket ustoppelig trenger seg på. Kommaet markerer en pause i teksten, og det hevder forfatterstemmen at det er umulig å få til.

¹⁸² Solstad 2006:150

¹⁸³ White 2003:57-58

¹⁸⁴ Solstad 2006:115

¹⁸⁵ Solstad 2006:153

¹⁸⁶ Sitatet det henvises til er ”Men mer enn sin egen uanvendelige skjebne fryktet han menneskeslektens framtid.” (Solstad 2006:163). Det er verdt å merke seg at denne setningen skal heller ikke ha komma.

Hayden White hevder i essayet "Narrativitetens betydning for fremstillingen av virkeligheten" at narrasjonen, trangen til å fortelle, ordne og gjenfortelle virkeligheten i narrative strukturer er så naturlig at den først blir problematisk når den mangler, for eksempel blir forkastet i kunsten.¹⁸⁷ Den anarkistiske narrasjonen i *Armand V.*, der alle fotnotene er likestilt i en tilsynelatende tilfeldig nummerrekkefølge og ikke etter et kronologisk før-og-etter-prinsipp, kan forstås som et forsøk på å forkaste narrasjonen, slik White beskriver det. Særlig de løsrevne fotnotene, de som tilsynelatende ikke har noen sammenheng til Armand eller fortellingen om ham, bidrar til inntrykket av tilfeldighet. Likevel er romanen kronologisk oppbygget, både innad i hver enkelt fotnote og gjennom hele boken. Det viser kanskje hvor vanskelig det er å unngå den narrative strukturen uten også å gjøre innholdet svært vanskelig å forstå for leseren – så viktig, og kanskje nødvendig, er språket og fortellingen. White siterer også Barthes i denne forbindelsen: "(...) den narrative fremstillingsformen "er der bare, som livet selv ... internasjonalt, transhistorisk, transkulturelt"."¹⁸⁸

Armands interesse for historiefortelling våkner altså når han får tilsendt det siste bindet i Aschehousgs verdenshistorie og oppdager at livet hans inngår i hele fire bind. Årsaken for hans interesse er tilfeldighetene i historien, både hvordan den oppfattes og formidles i ettertid, og hvordan historien er satt sammen av en lang rekke slumpetreff. I disse historiografiske fotnotene står det blant annet: "Når opphører tida for at etterkommerne skal kunne felle gyldige dommer om fortida?", "Han kunne hengi seg til å forundre seg over at historias gang var blitt slik den var, og ikke annerledes. Som i et enkelt menneskes liv så er det så mange tilfeldigheter som rår." og "Kristendommens overlevelsessevne. Menneskeskapt: Kanskje en historisk tilfeldighet."¹⁸⁹

Tematiseringen av tilfeldighetene i historiens gang synes å være i tråd med romanens gjennomgående tema, hvem jeget er og hvor grensene for selvet går, i og utenfor verket. Historiens tilsynelatende tilfeldigheter leder til et spørsmål om tilfeldighetene ved forfatterens og dermed også romanens og romankarakterenes tilblivelse. Dette fremstilles nærmest som et slumpetreff, i likhet med rekken av historiske hendelser som listes opp.

I fotnote 36 trekkes likevel skjebnen inn i refleksjonene som en mulighet: "Historiske tilfeldigheter kontra historiske nødvendigheter. Går vi med nødvendighet mot det vi går mot? Det synes slik."¹⁹⁰ Her nevnes to historiske hendelser som uunngåelige: Sovjetunionens fall og Gallilei som måtte oppgi sine teorier etter press i sin samtid for å unngå dødsstraff. Spesielt

¹⁸⁷ White 2003:55

¹⁸⁸ White 2003:55

¹⁸⁹ Solstad 2006:142, 143, 145

¹⁹⁰ Solstad 2006:149

fremstilles døden som et område som ikke er gjenstand for tilfeldigheter, for i fotnote 40 står det at "[h]ans egen død gjorde ham ettertenksom", og videre at døden er hans "uavvendelige skjebne".¹⁹¹ Det kan virke som om det konstruktive, tilblivelse, kreativitet, skapelse og fødsel, knyttes opp mot tilfeldigheter, mens det dekonstruktive, død, sammenbrudd og vitenskapelig tilbakegang, sammenstilles som noe skjebnebestemt og uunngåelig.

3.6. Selvet og døden

I *Armand V.* tematiseres hva som skjer etter døden, særlig gjennom Paul Buers død og fotnotene 38-40. Disse fotnotene handler om hva som skjer "etter at menneskelivets vanlige faser er gjennomlevd", og presiseres som "[d]et som er igjen når barndom, ungdom, manndom og aldring er gjennomlevd, og en essens har utkrystallisert seg".¹⁹² Det er naturlig å forstå dette "som er igjen" som døden. I fotnote 38 står det at livet etter døden ikke kan nåes, altså at det er en abstrakt tilstand. "At det ikke kan nåes må da bety at det er språkløst, og bortenfor vår fatteevne? Kan jeg si at dette blikk da er uutholdelig."¹⁹³ Døden fremstilles som en språkløs tilstand. Fordi jeg tidligere har tolket romanen som en prosess mot en språkløs forfatteridé, forstår jeg derfor denne teksten som at romanen er en del av forfattermytens avslutning, på vei mot døden. Denne tolkningen styrkes i fotnote 39. Der reflekteres det først over den stadig gjentatte setningen "det som blir stående etter at menneskelivets vanlige faser er gjennomlevd", før den avsluttes slik: "Den aldrende manns blikk. Blikket til han som har skrevet disse to notatene, uavhengig av hverandre".¹⁹⁴ Det forblir uklart hvilke notater det er snakk om, men den skrivende er det naturlig å forbinde med forfatterrollen.

3.7. Oppsummering

I denne delen av oppgaven har jeg undersøkt ulike aspekter av selvframstilling slik de kommer til uttrykk i *Armand V.*

Først foretok jeg en narratologisk analyse av romanen, der jeg argumenterte for at teksten kan leses selvframstillende, til tross for at relasjonene til den historiske forfatteren ikke er like tydelige som i *Teori og praksis*, der navnelikheten gjør det naturlig å lese boken selvframstillende. Jeg mener likevel det finnes tilstrekkelig med henvisninger i teksten til at *Armand V.* også kan kalles selvframstillende. Dette ligger først og fremst i romanens forfatterstemme, som blant annet beskrives som "jeg, forfatteren av denne boken", men også

¹⁹¹ Solstad 2006:152

¹⁹² Solstad 2006:152

¹⁹³ Solstad 2006:151-152

¹⁹⁴ Solstad 2006:152

gjennom romanens narratologiske oppbygning. Jeg har skilt mellom tre ulike fortellerstemmer i teksten: forfatterstemme, metaforteller og tradisjonell forteller. Jeg argumenterte for at disse tilsammen fremstår som en dekonstruksjon av forfatteren.

Etter dette fremla jeg begrepet ”forfattermyte”. Dette er et begrep Dag Solstad selv bruker i en artikkel om Vesaas, og jeg har definert det med utgangspunkt i Barthes’ mytologi. En forfattermyte oppstår idet leseren har en forestilling om den historiske forfatteren, som kan være en sum av forfatterens egne tekster, medieopptredener, omtaler etc.. Jeg mener forfattermyten er et praktisk begrep i forbindelse med selvframstillende tekster fordi den åpner for å forholde seg til en forfatterstørrelse utenfor verket, men uten å bruke historisk-biografisk metode.

Jeg gjennomgikk to begreper som er aktuelle i forbindelse med forfattermyten: Eivind Røssaaks ”offentlighetsspillet” og Jon Helt Haarders ”performativ biografisme”. Mens offentlighetsspillet betegner en forfatterstrategi, en lek med sin egen forfattermyte, handler performativ biografisme om leseprosessen. Det innebærer at det er kunstig å legge eventuell forkunnskap om forfatteren til side for å foreta en ”objektiv” lesning av teksten.

Som med *Teori og praksis* leste jeg romanen opp mot Narsissusmyten. I denne delen vektla jeg imidlertid et annet aspekt av myten, Ekko og fraværet av kroppslighet og et selvstendig språk. Jeg leste *Armand V.* som et forsøk på å omgå romanens språklighet og en oppløsning av jeget.

Til slutt gjennomgikk jeg to aspekter ved selvet som tematiseres i *Armand V.*: forholdet til tiden og døden, og spesielt hvordan dette forstås i forhold til fravær av kropp og språk, og identitet og selvforståelse.

4. Avslutning

4.1. Perseptuelle lese måter

Innledningsvis konstaterte jeg at eksisterende teori om selvframstilling, som Poul Behrendt, Arne Melberg og antologien *Selvskreven*, særlig forholder seg til selvframstilling utfra et forsøk på klassifisering eller sjangerdefinering. De konstaterer et spenn mellom fiksjon og fakta i teksten, et både-og i motsetning til enten-eller, og plasserer den et sted mellom selvbiografien og romanen. Som teser for min oppgave stilte jeg derfor disse spørsmålene: Hvordan skal man komme seg vidare fra dette faktum? Er det mulig å lese en selvframstillende tekst uten å se på hvilke elementer som drar teksten i hver retning, og som likevel forholder seg til selvframstillingen? Og er selvframstilling bare selvframstilling, eller finnes det retninger og nyanser innenfor dette enorme feltet som også påvirker lesningen?

Både *Armand V.* og *Teori og praksis* erklærer seg selv for romaner (eller fotnoter til en roman) gjennom undertitlene sine, og begge bøkene fører en metatekstuell sjangerdebatt. Sjangerspørsmålet er derfor ikke uaktuelt, men hindrer en progresjon i selvframstillingsteorien. For å komme vidare fra fakta-fiksjonsspørsmålet, har jeg derfor forholdt meg til selvframstilling som en kunstnerisk strategi, og ikke en sjanger. Ved å ta utgangspunkt i narratologisk metode og å se på tekstenes egne autentisitetstegn har jeg lagt et grunnlag for en autonom lesning av romanene, som samtidig fokuserer på det selvframstillende elementet.

Allerede i utgangspunktet syntes det klart at tekstene anvendte selvframstilling svært ulikt. Mens *Teori og praksis* er en tradisjonelt selvframstillende roman, der tekstens autentisitetstegn er mange og tydelige, er *Armand V.* mer subtil i sin selvframstilling. For å utdype disse ulikhetene, valgte jeg noen ulike innganger til verkene.

Analysen av *Teori og praksis* er todelt. Først leste jeg teksten utfra Kjell Ivar Skjerdingsstads perseptuelle lese måte, og med utgangspunkt i den tok jeg for meg Jon Helt Haarders begrep om "Thomasfunksjonen" og Hans Ulrich Gumbrechts "presence effects". Den perseptuelle lese måten går ut på å lese på tekstens overflate, og er en undersøkelse av tekstens sanselighet. Denne lesningen fungerte som en metode for å finne autentisitetstegn utover de opplagte, som navnelikhet og hyperrealisme. Overflatelesningens fokus på sanselighet skaper et her-og-nå, og minimerer distansen mellom tekst og lesar. En innvending mot lesningen er at den vektlegger relasjonen mellom det tekstlige og det utenomtekstlige, og i den forstand ikke representerer den progresjonen jeg

etterlyser i selvframstillingsteori. Samtidig styrer lesningen utenom å skulle verifisere fakta eller å sette likhetstegn mellom forfatter og romankarakter, slik annen teori har gjort.¹⁹⁵ Den forholder seg til tekstens eget uttrykk for autentisitet, og er dermed et tekstlig perspektiv på fakta/fiksjonsspørsmålet. Hva som er verifiserbart er irrelevant, men lesningen påpeker elementer i teksten som antyder opplevdhet.

I forbindelse med *Armand V.* undersøkte jeg en annen måte å forholde seg til en forfatterinstans på, og som unngikk den historiske forfatteren. Forfattermyten er et begrep jeg baserte på Dag Solstads egen tekst om Tarjei Vesaas, samt Roland Barthes' mytologi, og beskriver en allmenn oppfatning av forfatteren, slik han i sum kan forstås utfra egne tekster, medieopptredener, omtaler etc.. Fordi det vil variere hva som er kjent for de ulike leserne, trakk jeg frem parodien som en mulighet for å peke på sider ved personen som regnes som kjente og karakteristiske. Forfattermyten er et særlig nyttig begrep i tilfeller der forfatteren er berømt, slik at en kan anta at en leser vil ha en klar oppfatning av personen allerede før han eller hun leser boken. Fordi Dag Solstad gjennom sin Vesaas-artikkel viser at han er bevisst dette, mener jeg det er grunnlag for å lese hans selvframstilling som en lek med forfattermyten, der han spiller på den ved å bruke sin egen forfattermyte som en del av en tekst som ellers har lite til felles med hans myte.

Utfra disse to overflatelesningene, mener jeg det er grunnlag for å antyde to ulike retninger innen selvframstilling. *Teori og praksis* forkorter avstanden mellom tekst og leser gjennom sanselighet, som også er autentisitetsskapende. Dette er det mest sentrale aspektet ved selvframstilling i denne typisk selvframstillende romanen, der forfatteren kun baserer seg på tekstlige grep for å gi inntrykk av at innholdet er selvopplevd. De tekstlige virkemidlene er for eksempel metakommentarer, svært realistiske topografiske beskrivelser og kronologisk oppbygning. Også den tydeligste autentisitetsmarkøren i romanen, navnelikheten mellom hovedperson og forfatter, kan kalles tekstlig, fordi både forfatternavnet og romannavnet er å lese i boken. Det er derfor ikke nødvendig for leseren å ha noen som helst forkunnskap om den historiske forfatteren for å kunne lese romanen som selvframstillende, fordi alle autentisitetsmarkørene er å finne i verket. Jeg foreslår derfor å kalle denne formen for selvframstilling for *autonom selvframstilling*. En slik kunstnerisk strategi kan eksempelvis forstås som sjangeroverskridelse, et forsøk på å overkomme tekstens tradisjonelle distanse til leseren eller en undersøkelse av forfatterens relasjon til teksten, men uansett er den utelukkende fundert i verkets egne autentisitetsmarkører.

¹⁹⁵ Eksempelvis skriver Arne Melberg at Frobenius har en nøktern distanse til sitt unge jeg (Melberg 2007:164), mens Kristin Ørjasæter mener *16.07.41* i alle fall delvis kan leses selvbiografisk (Ørjasæter 2006:90).

Med *Armand V.* ble resultatet av min lesning noe annerledes enn *Teori og praksis*. Selvfremstillingen er ikke så fremtredende, og selv om også denne teksten har autentisitetstegn, som realistiske og detaljerte topografiske beskrivelser, er den mer poetisk i vendingene og avstanden mellom forfatteren og verket er i deler av teksten som i en tradisjonell fiktiv roman. Likevel er det elementer som åpner for en lesning av teksten som selvfremstillende, passasjer der avstanden mellom forfatter og verk minimeres. Utgangspunktet for min lesning var at når en forfatter er såpass kjent som Dag Solstad er, så vil det gjøre terskelen for å lese teksten selvfremstillende lavere enn i et verk der forfatteren er ukjent. Årsaken til det ligger i begrepet forfattermyte, fundert i Solstads egen definisjon og Barthes' mytologi, som er en form for allmenn idé om hvem forfatteren er. Større og mindre likheter mellom myten og romanteksten bidrar til en selvfremstillende lesning, og særlig når Solstad innimellom legger ut pekere som "jeg, forfatteren av denne boken".¹⁹⁶

Lesningen forholder seg til en instans, myten, som er delvis utenfor teksten. Likevel unngår den fakta/fiksjon-tematikken, samtidig som den etablerer en minimert distanse mellom verk og forfatter. Det er vanskelig å lese denne romanen som selvfremstillende uten å se utover verkets grenser, fordi autentisitetstegnene i stor grad er knyttet til leserens forkunnskaper om den aktuelle forfatteren. I *Teori og praksis* kunne romanens selvfremstilling forstås utelukkende utfra den konkrete teksten, og var ikke avhengig av å relatere innholdet til noe utenfor verket. Tvert om, da hadde lesningen raskt gått i retning av historisk-biografisk metode. I *Armand V.* henspiller teksten på noe utenfor sine grenser på en annen måte enn i *Teori og praksis*. I Solstads roman er selvfremstillingen fundert i mer eller mindre subtile hint, blandet med passasjer som peker i fullstendig motsatt retning. Selvfremstillingen fremstår som en lek med egen forfattermyte, noe som også virker plausibelt med tanke på at Solstad i sin artikkel om Vesaas beskriver hvordan kjente forfatters myter påvirker lesningen. Det virker usannsynlig at Solstad ikke skal være klar over sin egen status som berømt forfatter.

Denne retningen innen selvfremstillingen foreslår jeg å kalle for *heteronom selvfremstilling*. Den står i en nødvendig relasjon til noe utenfor verket, men som min lesning har vist, er det likevel ikke nødvendig å lese romanen historisk-biografisk. Det mest spennende med heteronom selvfremstilling, er at den kan leses svært ulikt. Romanen er oversatt til flere språk, blant annet estisk, og det er lite sannsynlig at den estlandske leseren vil ha samme kjennskap til myten Solstad som en norsk leser. Også blant nordmenn vil det

¹⁹⁶ For eksempel Solstad 2006:115, 148, 195 og 196

selvsagt være store forskjeller hvilke forkunnskaper den enkelte leser har om Solstad. Dette gjør at den heteronome selvframstillingen åpner for svært ulike lesninger, i større grad enn den autonome selvframstillingen, der alle autentisitetstegnene finnes i den aktuelle teksten, enten leseren er norsk, estisk eller kinesisk.

4.2. En rekonstruktiv lesning

Etter å ha undersøkt de to romanene opp mot eksisterende teorier og lese måter, ønsket jeg å foreta en tradisjonell hermeneutisk lesning av tekstene, det Kjell Ivar Skjerdingsstad definerte som rekonstruktiv lese måte. Min inngang var å sammenligne romanene med to aspekter ved Narsissusmyten som jeg mente ville være interessante for min tematikk, nemlig Narsissus og Ekko. At jeg valgte å dele myten i to på denne måten, henger sammen med de foregående analysene av romanene som antydte *Teori og praksis* som en autonom roman, mens *Armand V.* i større grad står i relasjon til noe utenomtekstlig. Jeg mente derfor oppdelingen ville være nyttig, fordi Narsissusdelen av myten handler om selvforståelse og egenutvikling, mens Ekko-passasjene tematiserer en nødvendig relasjon til noe utenfor seg selv.

Narsissuslesningene resulterte i to ting. For det første viste de at det er mulig å lese selvframstillende romaner på en tradisjonelt hermeneutisk måte uten å overskride tekstens autonomitet, noe tidligere gjennomganger av selvframstillende tekster generelt har vært svake på. For det andre tilførte lesningene nye aspekter til primært tekstene. I *Teori og praksis* ga Narsissuslesningen en mulighet til å lese romanen som narsissistisk uten å diagnostisere den med negative konnotasjoner i freudiansk betydning. Lesningen fungerte som en undersøkelse av selvet, som i *Teori og praksis* viste seg å være sterkt knyttet sammen med det kroppslige, enten ved en tekstens egen kretsing rundt det kroppslige, eller ved en markert distanse til det ikke-kroppslige gjennom rusfantasier og tematisering av død og fravær.

I *Armand V.* førte Ekkolesningen til en utforskning av romanens ikke-språklighet, noe jeg leste som en undersøkelse av selvets relasjon til språket. Mens kroppsligheten og sanseligheten i *Teori og praksis* kan leses som en parallell til den typiske selvframstillingens konkrete og tydelige strategi, henger fraværet av kropp og nærvær i *Armand V.* sammen med selvframstillingens utenomtekstlige fundering.

5. Litteratur

- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* [fr. orig. 1980]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo
- Barthes, Roland. 2002. *Mytologier* [fr. orig. 1957]. Overs. Einar Eggen. Oslo
- Beck-Nielsen, Claus. 2003. *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi*. København
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbelkontrakten – en æstetisk nydannelse*. København
- Booth, Wayne C. 1983. *The Rhetoric of Fiction* [1961]. Suffolk
- Bulie, Kåre. 2006. "Fotnotepolitikk". *Dagbladet*.
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/22/477495.html>>. Nedlastet 03.11.08
- Bull, Francis. 1969. "Litteraturforsknings-prinsipper". *Mål og metoder i litteraturforskningen. Dokumenter fra norsk litteraturdebatt*. Red. Sigmund Hoftun et al. Oslo, s. 38-50
- Burkes, Sean. 1992. *The death and return of the author*. Edinburgh
- de Man, Paul. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*. New York
- Enebakk, Vidar. 2004. "Rykkinn i teori og praksis – Nikolaj Frobenius som historieforteller". *ARR*. <<http://www.arrvev.com/arkiv/20044/Rykkinn.pdf>>. Nedlastet 03.11.08
- Enebakk, Vidar. 2005. "Forfatter på gyngende grunn". *Morgenbladet*.
<<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20051118/OBOKER/111180012/-1/BOKER>>. Nedlastet 03.11.08
- Farsethås, Ane. 2006. "Det lange farvel". *Dagens næringsliv*.
<<http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article879753.ece>>. Nedlastet 03.11.08
- Foucault, Michel. 2003. "Hva er en forfatter?" [fr. orig. 1969]. Overs. Frode Molven, rev. Atle Kittang. *Moderne litteraturteori. En antologi* [1991]. Red. Atle Kittang et al. Oslo, s. 287-302
- Frobenius, Nikolaj. 2004. *Teori og praksis*. Oslo
- Frobenius, Nikolaj. 2005. "Rasende drabanter. Et essay om Rykkinn". *Samtiden* 4/2005. Oslo
- Genette, Gérard. 1972. *Discours du récit*. Paris
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley, California
- Gudmundsdottir, Tinna. 2007. "-Forfattere elsker oppmerksomhet". *Dagbladet* 25.10.07

- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, California
- Haarder, Jon Helt. 2004. "Litteraturvidenskab i den performative biografismes tidsalder". Jon Helt Haarders hjemmesider. <<http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/#Litt>>. Nedlastet 01.10.2007
- Haarder, Jon Helt. 2005. "Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme.". Jon Helt Haarders hjemmesider. <<http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/#Litt>>. Nedlastet 01.10.2007
- Hagen, Erik Bjerck. 2004. *Hva er litteraturvitenskap* [2003]. Oslo
- Heidegger, Martin. 2000. *Platons sannhetslære* [tysk orig. 1947]. Overs. Kåre Torgny Pettersen. Sandefjord
- Hiorth, Susanne Hedemann. 2004. "Oppvekstoppgjør. Nikolaj Frobenius: *Teori og praksis*". VG. <<http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=251440>>. Nedlastet 03.11.08
- Hjemme hos Bye og Rønning*. 2007. Episode 2. NRK. <<http://www1.nrk.no/nett-tv/indeks/112346>>. Nedlastet 30.05.08
- Høeg, Peter. 1993. *De måske egnede*. København
- Jannidis, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martinez og Simone Winko. 1999. *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen
- Jordal, Preben og Frode Helmich Pedersen. 2006. "Om Dag Solstads *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*". *Vagant* 4/2006. Bergen
- Jul-Larsen, Kristoffer. 2007. *Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads* 16.07.41. Bergen
- Karlsen, Linn. 2008. *Livsfragmenter: en studie av selvyframstilling i Knut Hamsuns kortprosa*. Tromsø
- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter (red.). 2006. *Selvskreven – om litterær selvyframstilling*. Aarhus
- Kroglund, Torolf E. 1999. "Forfatteren lever! (på TV)". *Prosopopeia* 2/99. Bergen
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [1997]. Oslo
- Lykke, Jon. 2000. *I møte mellom ord og bilde*. Kristiansand
- Lyngstad, Anne Berit. 2008. *Sug etter virkelighet: identitet og selvyframstilling i Nikolaj Frobenius' Teori og praksis og Dag Solstads* 16.07.41. Trondheim
- Løvdal, Anniken og Bergljot Kaslegard Nordal. 2007. *Norske romaner 2006: modernitetssmerte eller navlelo? En litteratursosiologisk undersøkelse*. Oslo

- Malmberg, Carl-Johan. 2005. *Sår. I myt, kult, bild och dikt*. Stockholm
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo
- Nærland, Mina Hauge. 2006. "Den klossete pornografen". *Dagbladet*.
<<http://www.dagbladet.no/magasinet/2006/10/12/479543.html>>. Nedlastet 30.05.08
- Ovid. 1989. *Ovids forvandlinger* [sannsynligvis forfattet før 8 e.Kr.]. Gjendiktet av Otto Steen Due. Århus
- Oxfeldt, Elisabeth. 2008. "Roman og nation i Dag Solstads *Armand V.*" *Edda* 2/2008. Oslo
- Røssaak, Eivind. 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Oslo
- Sejersted, Jørgen. 2001. "Francis Bull – mellom empiri og retorikk". *Videnskap og national opdragelse. Studier i nordisk litteraturhistorieskrivning*. Red. Per Dahl et al. København, s. 361-401
- Simonhjell, Nora. 2004. "Praksisteori". *Dag og tid*.
<<http://www.dagotid.no/arkiv/2004/45/bokm2/index.html>>. Nedlastet 03.11.08
- Skjerdningstad, Kjell Ivar. 2006. *Usynlige bilder. Sanselighet og identitet i Tarjei Vesaas' forfatterskap*. Kristiansand
- Solberg, Tone. 2004. "Ærlig løgn". *Dagens næringsliv*.
<<http://www.dn.no/borspause/article355426.ece>>. Nedlastet 03.11.08
- Solstad, Dag. 1999. *T. Singer*. Oslo
- Solstad, Dag. 2000. *Artikler om litteratur 1966-1981* [1981]. Oslo
- Solstad, Dag. 2002. *16.07.41*. Oslo
- Solstad, Dag. 2006. *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. Oslo
- Steensen, Steen. 2001. "En helt uvanlig Dag".
<http://home.hio.no/~steen/Dag%20Solstad.html>. Nedlastet 13.08.08
- Stemland, Terje. 2006. "Blir dette hans siste?". *Aftenposten*.
<http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1471507.ece>. Nedlastet 03.11.08
- Stounbjerg, Per. 2006. "Notater om ærligheden. Selvbiografien, referencen og *Det uperfekte menneske*". *Selvskreven – om litterær selvframstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard et al. Aarhus, s. 19-34
- Straume, Anne Cathrine. 2006. "Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman". *NRK*.
<<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.1273946>>. Nedlastet 03.11.08

- Tveterås, Egil (red.). 1982. *Aschehoug og Gyldendals ettbindsleksikon*. Oslo
- White, Hayden. 2003. *Historie og fortelling. Utvalgte essay*. Overs. Kari og Kjell Risvik. Oslo
- Wimsatt, W. K. og Monroe Beardsley. 1946. "The intentional fallacy". *Sewanee Review*. Baltimore, Maryland
- Ørjasæter, Kristin. 2006. "Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*". *Selvskreven – om litterær selyfremstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard et al. Aarhus, s. 89-104
- Ørstavik, Hanne. 2001. *Like sant som jeg er virkelig*. Oslo
- Åmås, Knut Olav. 2004. "Vente på at livet skal starte". *Dagbladet*.
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/10/21/411975.html>>. Nedlastet 03.11.08

6. Appendiks

Fordi jeg i kapittelet om *Armand V.* bruker mange begreper som ligner på hverandre, men likevel ikke betyr helt det samme, har jeg laget en ordliste over begrepene som lettest kan skape forvirring.

Forfatterbilde, summen av elementer i den aktuelle romanen som skaper et inntrykk av den aktuelle forfatteren, for eksempel det bilde av Dag Solstad som kan leses ut fra *Armand V.*. Selv om forfatterbildet kun er basert på en bestemt tekst, kan lesningen av forfatterbildet likevel styres av den enkelte lesers forkunnskap om forfatteren, jfr. Jon Helt Haarders begrep ”biografisk irreversibilitet”.

Forfatteridentitet, forfatterrollen generelt, ikke en spesiell historisk forfatter.

Forfattermyte, eksisterer utenfor det aktuelle verket og kommer fra Dag Solstads artikkel om Tarjei Vesaas. Beskriver en allmenn forestilling om en kjent forfatter, basert på hans eller hennes egne tekster, medieopptredener, omtaler etc. En mulig måte å slå fast hvilke aspekter ved en forfatter som er allmenne, kan være å se på parodier av vedkommende.

Forfatterstemme, det navnet jeg har gitt den av fortellerstemmene i *Armand V.* som omtaler seg selv som ”jeg, forfatteren”. Er et begrep på linje med aural forteller, personal forteller etc..