

Fiksjon eller sakprosa?

To fortellinger om en forelder og et jeg. En analyse av sjanger og selvfremstilling i Åsa Linderborgs *Mig äger ingen* og Mustafa Cans *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor*.

Cecilie Emmerhoff

Våren 2013



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i Lektor- og
adjunktprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Fiksjon eller sakprosa?

To fortellinger om en forelder og et jeg. En analyse av sjanger og selvfremstilling i Åsa Linderborgs *Mig äger ingen* og Mustafa

Cans *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor.*

© Cecilie Emmerhoff

2013

Fiksjon eller sakprosa? To fortellinger om en forelder og et jeg. En analyse av sjanger og selvfremstilling i Åsa Linderborgs *Mig äger ingen* og Mustafa Cans *Tätt intill dagarna*.
Berättelsen om min mor.

Cecilie Emmerhoff

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

”Ingen kan skrive et menneskes liv utenom han selv. Hans indre liv, hans virkelige liv
kjenner kun han selv til; men når han skriver så skjuler han det”

– Jean-Jacques Rousseau

Sammendrag

I denne oppgaven har jeg tatt utgangspunkt i et eldre litterært fenomen som har fått en ny oppblomstring i Skandinavia de siste årene: skjønnlitterære bøker som bevisst blander fiksjon og fakta. Jeg har valgt å sette denne typen litteratur i sammenheng med sakprosabøker som inneholder tydelige innslag av fiksjon. Sjangerutviklingen har ført med seg nye utfordringer når det kommer til å trekke opp en tydelig grense mellom det skjønnlitterære og det sakpregede feltet. Forfattere som bevisst blander fiksjon og virkelighet setter leseren på prøve, og kan utfordre de gitte sjangerkonvensjonene. I oppgaven ser jeg både på sjangerdiskusjon og forfatteres selvframstillingsmetoder, og mitt hovedspørsmål lyder: Hvordan er relasjonen mellom fiksjon og sakprosa i Mustafa Cans *Tätt intill dagarna* og Åsa Linderborgs *Mig äger ingen*, to fortellinger om en forelder og et jeg? Jeg tar utgangspunkt i den generelle diskusjonen rundt forholdet mellom fiksjon og fakta i tekster som kan fremstå som sjangertvetydige, og drøfter dette med Cans og Linderborgs bøker som eksempel. I forbindelse med selvbiografiske tekster er det sentralt å trekke inn Philippe Lejeunes “selvbiografiske pakt” og Poul Behredts dobbelkontrakt. Arne Melbergs innfallsvinkel til selvframstilling i litteraturen utgjør også noe av det teoretiske rammeverket, sammen med blant annet Michel Foucaults syn på forfatterfunksjonen og Alastair Fowlers og Tzvetan Todorovs sjangerteori.

Analysen er todelt: Første del er en sjangeranalyse av *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*, mens andre del vies selvframstillingsspørsmålet. Sjangeranalysen forsøker å beskrive forskjeller mellom litterær sakprosa og skjønnlitteratur, og diskuterer tekster som befinner seg i grenseland – såkalte hybridtekster. Analysen av selvframstilling belyser forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist, samt årsaker til den utbredte interessen for selvframstilling innenfor litteraturen. Jeg ser på årsaker til at Can og Linderborg skriver om seg selv, samt hvordan de skaper troverdighet i sine tekster. Forfatterens subjektive sannhet danner grunnlag for en diskusjon rundt hva som kan regnes som en teksts sannhet, samt hvordan dette kan påvirke sjanger. Analysen bygger i hovedsak på primærtetekstene, men jeg har også valgt å trekke inn forfatterens eget syn på og bevissthet rundt sjangerspørsmålet.

Takk!

Da jeg begynte på min masteroppgave senhøstes 2012 hadde jeg en oppfatning om at et slikt prosjekt kom til å by på tunge dager og håpløse kveldstimer på lesesalen. Nå, ved veis ende, kan jeg med hånden på hjertet si at jeg utelukkende har hatt gode skrive dager. Ikke alltid like effektive – men givende likevel. Det har vært en glede å få lov til å bruke et helt semester på å skrive en oppgave om et tema som virkelig har engasjert og interessert meg. At jobben (nesten) har gått som en lek, skyldes flere grunner og personer, og mange fortjener takk.

Den største takken går til min kloke og inspirerende veileder Sten-Olof Ullström. Takk for spennende forelesinger innenfor ulike emner i løpet av mine seks år på Blindern, og spesielt for at du foreleste om *Mig äger ingen* i 2009, og dermed vakte min interesse for boka. Ditt litterære engasjement smitter! Takk for at du umiddelbart tente på ideen min, takk for alle gode råd i skrivefasen, hyggelige samtaler, og ikke minst takk for at du raust har gitt meg av din tid.

Videre ønsker jeg å takke Åsa Linderborg for å ha skrevet den vakreste boka. Teksten har gitt meg mange gode opplevelser, og jeg klarer fortsatt ikke (etter å ha lest boka minst hundre ganger) å bli i den uten å bli rørt. Tusen takk til Mustafa Can for *Tätt intill dagarna*. Et mer personlig og gripende portrett av relasjonen mellom to mennesker skal en lete lenge etter. Jeg er også takknemlig for at begge forfatterne tok seg tid til å prate med meg om sine bøker.

Takk til mine gode venner både på lesesalen og ute i den virkelige verden!! Dere er de beste!

Takk til familien – mamma, pappa og Rutti. Takk for at dere har tro på meg, og støtter opp om de valgene jeg tar. Takk også for korrekturlesning, oppmuntrende telefonsamtaler og gode innspill underveis.

En spesiell takk går til Dag Rune – for at du alltid er der for meg, og for at du er den du er. Takk for den største tålmodigheten og all glede du gir meg! Jeg vil også takke deg for korrekturlesing, gode råd og smarte tanker og innspill underveis.

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1 – Innledning	2
Problemstilling og forskningsspørsmål.....	3
Tidligere forskning – og fremgangsmetoder for oppgaven.....	5
Forfatterens perspektiv på sjanger – telefonintervju som metode.....	6
Oppgavens oppbygning	7
Kapittel 2 – Teoretisk rammeverk	8
Litterær sakprosa og skjønnlitteratur – hvor går grensen?.....	11
Selvfremstillingens nyanser	15
Pakt eller kontrakt? – og virkelighetskontakt.....	18
Kapittel 3 – Sjangeranalyse	21
Skjønnlitteratur eller sakprosa – eller begge deler?	22
Finnes det et skjønnlitterært språk?	27
Dobbelkontrakten – hvilke lesekontrakter tilbyr Linderborg og Can?	29
Fiksjonalisering av virkeligheten	30
Paratekstualitet – om bøkens “innpakning”	32
Kapittel 4 – Analyse av selvfremstilling	38
Tre enheter eller treenighet? – forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist ...	39
Jeget i sentrum – hvorfor skriver de om seg selv?.....	43
Selvbiografi eller selvbiografisk roman?.....	48
Fortellinger fra virkeligheten – hvordan skapes troverdighet i tekstene?.....	51
Kapittel 5 – Avsluttende diskusjon	54
Litteraturliste	58
Vedlegg 1	66
Intervjuguide Åsa Linderborg	66
Vedlegg 2	67
Intervjuguide Mustafa Can	67

Kapittel 1 – Innledning

De siste årene har det i Skandinavia blitt utgitt en rekke skjønnlitterære bøker som bevisst blander fiksjon og fakta – en utvikling som har ført med seg nye utfordringer når det kommer til å trekke opp en tydelig grense mellom det skjønnlitterære og det sakpregede feltet.

Forfattere som bevisst blander fiksjon og virkelighet setter leseren på prøve, og kan utfordre de gitte sjangerkonvensjonene. Et trekk som ofte går igjen i de sjangertvetydige tekstene er forfatterens anvendelse av seg selv og sitt eget liv som materiale i teksten. Den litterære selvframstillingen, som er til stede i så vel saktekster som skjønnlitteratur, er også med på å utfordre dagens sjangerpraksis. I masteroppgaven *Norske romaner 2006* (2007) kartla Bergljot Nordal og Anniken Løvdal norske bokutgivelser gjennom ett år. Resultatet av undersøkelsen viser at over en fjerdedel av deres utvalg av innkjøpte nye norske romaner inneholder åpenlyse selvbiografiske trekk. I tillegg fant de flere tilfeller hvor forfatterens og protagonistens navn var identiske. Romaner som enten gir seg ut for å være sanne, spiller på virkeligheten eller navngir autentiske personer, skaper ofte debatt. Frode Saugestad uttalte følgende om sin omdiskuterte roman *En ung manns bekjennelser om kjærlighet* (2013): ”Romanen åpner opp for at det er tvetydig om det er min egen historie eller ikke. Det er derfor jeg har valgt denne sjangeren – hele poenget er at den skal åpne for flere ulike tolkninger. Det er det som er vakkert med litteraturen” (i Tennes 16.05.13). Som lesere er vi vant til å oppfatte romaner som fiktive tekster, og dermed holde forfatteren utenfor handlingen, mens vi ser på sakprosa som direkte ytringer om virkeligheten, og gjør på den måten forfatteren ansvarlig for sannhetsgehalten i teksten. Det kan virke rart at tilsynelatende like bøker, når det kommer til form og innhold, plasseres innenfor ulike hovedsjangre. Egil Børre Johnsen skriver at vi må ”vokte oss for å tro at diktningen kun hører søndagen og kjærligheten til, eller at hverdagen og det virkelige liv møter vi mest bare i aviser, radio og fjernsyn” (2002: 244). Utsagnet illustrerer en oppfatning mange har av henholdsvis skjønnlitteratur og sakprosa. Flere bokutgivelser fra de siste årene har tvetydige sjangertrekk, noe som kan være utfordrende da en tekst nødvendigvis må plasseres innenfor én sjanger i forbindelse med utgivelse. Tekster kan inneholde kjennetegn fra flere sjangre på en gang, og kan pendle mellom for eksempel det skjønnlitterære og det selvbiografiske, hvilket betegner begge primærtetekstene jeg har valgt å legge til grunn for min oppgave.

I forbindelse med diskusjonen rundt Karl Ove Knausgårds utgivelse av seksbindsverket *Min kamp* (2009-11) – et aktuelt eksempel på litteratur som blander fiksjon og fakta – skrev Christian Refsum at ”det [er] problematisk hvis vi i begeistringen over

virkeligheten glemmer hvordan fiksjonen på sin særegne måte også handler om virkelighet. Hva skulle den ellers handle om? Mange fiksjonsfortellinger er fortsatt sannere enn bøker som utgir seg for å legge alt åpent” (22.01.10). Refsums betraktning oppsummerer tematikken i min masteroppgave, da jeg vil sammenligne to verk – utgitt innenfor hver sin sjanger – hvor forfatterne skildrer *sin* virkelighet på en litterær måte. Jeg synes virkelighetens nærvær i fiksjonen er et interessant fenomen, mens fiksjonens tilstedeværelse i sakprosa tekster også er bemerkelsesverdig. Dagens forfattere tar i bruk både tradisjonelle og nye metoder for å skrive om seg selv. Arne Melberg (2007: 7) hevder at selvframstillingen i litteraturen kan være et forsøk på å besvare spørsmålet *Hvem er jeg?*, et spørsmål som kanskje har fått en styrket betydning i vårt til tider flyktige samfunn.

Problemstilling og forskningsspørsmål

I denne oppgaven vil jeg foreta en komparativ analyse av sjanger og selvframstilling i Åsa Linderborgs *Mig äger ingen* (2007) og Mustafa Cans *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor* (2006). Disse to bøkene har mange fellestrekk, men er likevel utgitt innenfor ulike hovedsjanger: *Mig äger ingen* kategoriseres av forlaget som skjønnlitteratur, og ble nominert til Augustpriset i samme kategori, mens *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor* (heretter: *Tätt intill dagarna*) er utgitt som sakprosa. Både det svenske og det norske forlaget kategoriserer førstnevnte bok som selvbiografisk roman, men den er ifølge forfatteren selv like mye en politisk roman som en personlig beretning (Michelet 02.09.08). Linderborg skriver inn mer historisk og samfunnsmessig informasjon i sin konsentrerte roman enn Can har valgt å ta med i sin (dokumentar)bok. *Tätt intill dagarna* er en litterær og personlig dagbokpreget beretning, hvor en tydelig tilstedeværende forfatter og jeg-person formidler sin historie med et gjennomgående poetisk språk. Begge oppveksthistoriene er skildret med innlevelse og formentlig oppriktighet, til tross for at de er utgitt innenfor ulike sjanger. Bøkene vakte oppmerksomhet og høstet gode kritikker da de ble utgitt. Linderborg mottok Ivar Lo-priset for *Mig äger ingen*, og boka har blitt satt opp som teaterforestilling i både Norge og Sverige, mens en filmatisering av boka er under produksjon.

Min problemstilling tar utgangspunkt i både sjangerdiskusjonen og forfatternes selvframstillingsmetoder. Hovedspørsmålet er: Hvordan er relasjonen mellom fiksjon og sakprosa i Mustafa Cans *Tätt intill dagarna* og Åsa Linderborgs *Mig äger ingen*, to fortellinger om en forelder og et jeg? For å besvare problemstillingen diskuterer jeg flere underordnede og mer spesifikke forskningsspørsmål: Hvor går grensen mellom fiksjon og virkelighet i Linderborgs og Cans bøker? Kan bøkene oppfattes som uttrykk for en

hybridsjanger, hvor fiksjon og virkelighet smelter sammen? Hvilke sjangermessige likheter og forskjeller finnes mellom tekstene? Finnes det trekk i den formelle utformingen og tematikken i tekstene som forsterker inntrykket av bøkens sjangre, roman og sakprosa? Kan *Mig äger ingen* beskrives som en mer litterær tekst enn *Tätt intill dagarna* med tanke på at den førstnevnte er en roman? Vil det poetiske språket i Mustafa Cans bok føre til at teksten oppfattes som fiksjon, til tross for at den er utgitt som sakprosa? Kan en avgjøre om Linderborg og Can har benyttet seg av bestemte sjangerkriterier i skrivefasen – og om de har tenkt forskjellig når det gjaldt å formidle sine historier? Ettersom sjanger i høy grad kan avgjøre hvordan en tekst skal oppfattes, og *Mig äger ingen* er utgitt som skjønnlitteratur, betyr det at Linderborg ikke ønsker at boka skal oppfattes som hennes ”sanne” historie? Da vil i tilfelle romanbetegnelsen være alene om å antyde det. Hvor stor innflytelse har forlagene når det kommer til å sjangerbestemme bøker?

Det finnes en rekke nyere romaner som blander fiksjon og fakta, og som dermed eksperimenterer med og krysser eksisterende sjangergrenser. Som eksempel på selvbiografiske romaner av nordiske forfattere kan Frode Saugestads *En ung manns bekjennelser om kjærlighet* (2013), Per Olov Enquists *Ett annat liv* (2008) og *Liknelseboken: en kärleksroman* (2013), samt Wenche Mühleisens nedtegnelser *Jeg skulle ha løftet deg varsomt over* (2010) nevnes, i tillegg til Linderborgs bok. *Mig äger ingen* gjorde sterkt inntrykk på meg da jeg leste den første gang, og selv om boka er utgitt som roman registrerte jeg flere fellestrekk med biografisjangeren. Den detaljerte informasjonen med datoer, stedsangivelser og personnavn, kombinert med forside fotografiet og teksten på vaskeseddelen knytter boka opp mot forfatterens virkelige liv, og gjør at jeg i utgangspunktet oppfatter historien som sann. Jeg har valgt å bruke *Mig äger ingen* som ”representant” for det skjønnlitterære feltet i min oppgave.

Tätt intill dagarna var et naturlig valg da jeg skulle finne en bok som var utgitt som litterær sakprosa, og samtidig hadde nærstående tematikk med *Mig äger ingen*. Cans bok fascinerte meg første gang jeg leste den, og jeg synes både temamateriale og fremstilling passer ypperlig å komparere med Linderborgs bok. I og med at bøkene har konform tematikk og flere likhetstrekk både med tanke på språk og form, mener jeg at de kan være interessante som utgangspunkt for en komparativ analyse av sjanger og selv fremstilling. Både Linderborg og Can beskriver et ambivalent forhold til henholdsvis far og mor, hvor relasjonen er vanskelig på grunn av indre årsaker, men også som følge av omgivelsenes forventninger til hvordan foreldrene skal fremstå. Cans mor og Linderborgs far er på hver sin måte marginalisert i det svenske samfunnet: Han er alkoholiker, ubemidlet og hardtarbeidende

herder på et metallverk, mens hun er innvandrerkvinne og kjenner verken det svenske språket eller de sosiale normene. Selv om kjærligheten til foreldrene i begge tilfeller er sterk, er forfatterne oppvokst i hjem som skiller seg fra allmennheten, og relasjonen mellom barn og forelder fremstår som kompleks på flere måter.

Mig äger ingen er Åsa Linderborgs skjønnlitterære debut (hun har skrevet fagbøker tidligere), mens *Tätt intill dagarna* er Mustafa Cans debutbok, og det er derfor ikke andre bøker fra Linderborgs og Cans forfatterskap å trekke inn i oppgaven.

Tidligere forskning – og fremgangsmetoder for oppgaven

Det finnes en rekke bøker, artikler og masteroppgaver som tar for seg selvframstillingstematikken, og som i tillegg drøfter sjangerspørsmålet. I 2008 skrev Eva Kahrs en masteroppgave om selvframstillingens nyanser i to romaner av Nikolaj Frobenius og Dag Solstad, mens Ida Endestad så på selvframstilling i Per Olov Enquists forfatterskap i sin oppgave fra 2010. Våren 2011 skrev Ingrid Krogh Nøstdal en oppgave om performativitet og identitet i Tomas Espedals forfatterskap, mens Maria Nilsen året etter leverte en masteroppgave om sjanger og selvframstilling hos Karl Ove Knausgård og Vladimir Nabokov. Debatten i kjølvannet av Knausgårds utgivelse av *Min kamp* markerer kanskje den største offentlige interessen selvframstillingsdiskusjonen har vakt til nå. Den selvframstillende hexalogien har både skapt frustrasjon og vakt begeistring. Selv om fenomenet er gammelt, vitner den enorme interessen om en ny aktualitet, noe som også bekreftes ved Saugestads nylig utgitte roman. I forbindelse med selvframstillingsdebatten fikk også sjangerspørsmålet fornyet oppmerksomhet. Ved å betegne verket som *roman*, tilbyr Knausgård leserne en uren og forvirrende leseavtale. Dette er en form for lesekontrakt som jeg vil gjøre rede for og drøfte senere i oppgaven.

På den teoretiske fronten finnes det både eldre og nyere litteratur som behandler selvframstilling og sjanger, og jeg kommer til å trekke inn og anvende noen av de mest markante stemmene innenfor feltet. Etter hva jeg har funnet ut, har det blitt skrevet lite om *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*. Åsa Arping har forfattet kapittelet ”Folkhemmet tur och retur: Om klass, kön och utanförskap i tre svenska 2000-talsromaner” i boka *Genusvetenskapliga litteraturanalyser* (2010), hvor hun sammenligner *Mig äger ingen* med Susanna Alakoskis *Svinalängorna* (2006) og Torbjörn Flygts *Underdog* (2001). Magnus Nilsson berører også *Mig äger ingen* i boka *Den föreställda mångkulturen* (2010), men er ikke relevant for min analyse. I en undersøkelse av sjangerspørsmålet mener jeg det er essensielt å vise til den selvbiografiske pakten til Philippe Lejeune og dobbelkontrakten til

Poul Behrendt, mens Stefan Kjerkegaards artikkelantologi *Selvskreven* (2006), samt Arne Melbergs bok *Selvskrevet* (2007) gir flere interessante innfallsvinkler til selvframstilling i litteraturen. Når det kommer til forfatterens rolle i teksten, særlig med tanke på ”treenigheten” forfatter, forteller og protagonist, som er aktuelt for både Cans og Linderborgs tekster, har jeg blant andre valgt å trekke inn Michel Foucaults og Per Stounbjergs synspunkter.

Forfatterens perspektiv på sjanger – telefonintervju som metode

Vinklingen på min oppgave gjør det sentralt å høre forfatterens egne meninger om sine bøker – både med tanke på holdning til sjangerbetegnelse og når det gjelder selvframstillingsfenomenet. Jeg tok derfor kontakt med forfatterne, og fikk avtalt og gjennomført telefonintervju med begge. I starten av samtalen orienterte jeg forfatterne om formålet med intervjuene, og fortalte på hvilken måte jeg kom til å anvende intervju materialet, og de gav sitt samtykke til dette. Analysen bygger i all hovedsak på primært tekstene *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*, og forfatterintervjuene utgjør et supplement til oppgaven. Jeg velger derfor å avgrense den metodiske utredningen, og gir innledningsvis en kort redegjørelse for kvalitativ metode ved telefonintervju.

Telefonintervjuet kan betegnes som et kvalitativt forskningsintervju. Professor i utdanningspsykologi, Steinar Kvale, skriver at samtaleformen kvalifiserer som et halvstrukturert livsverden-intervju som ”har som mål å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene” (2001: 21). Førsteamanuensis i sosiologi, Anne Ryen, skriver at kvalitativ forskning foretrekker ”naturlige data som [...] ustrukturerte intervju” (2002: 20). Begge forfatterintervjuene bar preg av spontanitet fra respondentenes side, da de pratet mye uten at jeg trengte å stille oppfølgingsspørsmål. Intervjuene med Can og Linderborg var semistrukturerte, hvilket vil si at jeg på forhånd hadde skissert spørsmål og hovedtemaer for samtalen, uten å ha en fastlagt og detaljert rekkefølge og formulering (Ryen 2002: 99). Den semistrukturerte intervjuformen åpner for naturlig konversasjon, samtidig som den bærer preg av å ha bestemte hensikter, noe som gir rom for utdypning, refleksjon og spontanitet (Ryen 2002: 15). Ryen oppfordrer til en intervjuguide med en viss struktur dersom poenget er å fange opp respondentens perspektiv, samt for å unngå å samle inn en mengde overflødig informasjon. Hun henviser også til Irving Seidman når hun skriver at ”[d]et sentrale er at man ivaretar den fleksibiliteten som tema, kontekst og respondent innbyr til” (Ryen 2002: 99). Til tross for en godt forberedt intervjuguide, må en altså være åpen for at samtalen kan romme uforutsette uttalelser og ta

andre vendinger enn planlagt. Jeg hadde en intervjuguide å vende tilbake til, men informantene pratet mye uten at jeg trengte å legge særlige føringer for samtalen¹. I starten av intervjuet tok jeg utgangspunkt i intervjuguiden, for så å stille enkelte oppfølgingsspørsmål underveis i samtalen. Da informantene ledet konversasjonen inn på et annet spor enn det jeg hadde tenkt, oppfattet jeg dette som positivt, i og med at hovedformålet med intervjuet var å høre deres synspunkter på sjangerangivelse – både generelt og med tanke på egne bøker. På slutten av intervjuene supplerte jeg med spørsmål jeg fortsatt ikke hadde fått svar på. Under begge samtalene noterte jeg stikkord og enkelte hele sitater, for så å utarbeide nedtegnelsene til fullstendige notater umiddelbart etter hvert intervju. Ifølge professor i sosiologi, Sigmund Grønmo (2004: 164) er dette viktig for å få et så korrekt og nøyaktig materiale som mulig. Jeg tillater meg derfor å anvende notatene som sitatmateriale, og refererer til forfatterne på relevante steder i oppgaven. Jeg er bevisst på at det finnes potensielle feilkilder ved intervjuene da det har gått flere år siden bøkene ble utgitt, og at anmeldelser, tilbakemeldinger og personlig bearbeidelse av bøkens innhold kan ha forandret forfatterens syn på egne tekster. Jeg tok også kontakt med Norstedts og Atlas Bokförlag, samt Cappelen Damm og Versal Forlag på e-post, for å høre om redaktørene av bøkene hadde noen opplysninger eller synspunkter rundt valg av sjanger. Jeg har kun fått svar fra de norske forlagene, og anvender resultatene av e-postkorrespondansen i oppgaven.

Oppgavens oppbygning

I påfølgende kapittel vil jeg redegjøre for sentrale teoretiske utgangspunkter for min undersøkelse av *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*, både når det gjelder sjanger og selvframstilling. Første del av analysen rommer en drøfting av sjangerforståelse i primærtekstene, hvor jeg både ser på den generelle sjangerdiskusjonen som utarter seg i forbindelse med litterær sakprosa og selvbiografisk skjønnlitteratur, samt redegjør for hvordan *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* føyer seg inn i denne problematikken. Andre del av analysen begynner med en utgreiing om forfatterens selvframstilling, før jeg kommer inn på forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist hos Can og Linderborg. Til slutt vil jeg diskutere hvorfor forfatterne skriver om seg selv, samt hvordan de skaper troverdighet i sine tekster.

¹ Se vedlegg 1 og 2.

Kapittel 2 – Teoretisk rammeverk

”Poängen med en genreindelning är att man får en naturlig anknytning mellan olika textsorter och verksamheter och att indelningen speglar de distinktioner som människor faktiskt gör inom ett textsamfund”, skriver språkforsker Per Ledin (1996: 15). Sjanger er et omstridt og komplekst begrep som har sin opprinnelse innenfor klassifiseringen av arter i naturvitenskapen (Todorov 1997: 86). Sjangre fremstår i dag både som litterære og sosiale konvensjoner, fordi de er etablerte forventninger til tekstens form, samtidig som de fungerer som retningslinjer for den som former tekstene. Både forfatter og sjanger styrer lesingen, og må derfor forholde seg til de konvensjonene som karakteriserer den aktuelle sjangeren (Grepstad 1998: 642). Frem til midten av 1900-tallet hørte sjangerbegrepet først og fremst hjemme i litteraturvitenskapen og i den retoriske tradisjonen, og ble sett på som noe forhåndsgitt. I tiden etter 1950 har sjanger utviklet seg til å bli et mer kontekstuel begrep, slik at det i enkelte tilfeller kan være vanskelig å skille mellom sjanger og kontekst. Etersom det finnes en utbredt oppfatning om at sjangerkonvensjonene er ”gammeldagse” og grensene mellom sjangrene altfor rigide, kan det se ut som at enkelte forfattere utfordrer den gamle praksisen ved å bryte normer. Per Ledin og Staffan Selander, som legger et sosialt tekstbegrep til grunn for sjangerinndelingen, mener at sjangre tidligere ble sett på som ”en funktion av postulerade textuella eller spåkliga regelbundenheter”, mens de i dag er ”beroande av regelbundenheter i mänskliga aktiviteter” (2003: 108). Ledin skriver videre at ”en genre är helt enkelt det som samhällsmedlemmarna anser vara en genre” (1996: 9), og gir dermed hvermannsen definisjonsmakt. Grepstad (1998: 646) sier seg enig med Ledins og Selanders sosiale sjangerinndeling, men mener at dagens kategorisering befinner seg nær en rangordning. Sjangrene har tidligere hatt, og har fremdeles, en tendens til å rangeres etter kvalitet og kunstnerisk verdi. Enkelte former for litterær sakprosa (blant annet essayet) plasseres i mange tilfeller høyt opp i hierarkiet, på grunn av dets kombinasjon av kunstnerisk kvalitet og kunnskapsformidling fra virkeligheten.

Sjangerinndelingen er underlagt en historisk utvikling, og har forandret seg gjennom ulike tider. Alastair Fowler påpeker at filosofen Lord Kames så tidlig som på 1700-tallet skrev at ”litterära verk flyter in i varandra, precis som färger: i sina starka nyanser är de lätt urskiljbara, men de är mäktiga en sådan mångfold, och antar så många olika former, att vi aldrig kan säga var en sort börjar och en annan slutar” (1997: 254). Utdraget viser at det allerede den gang fantes utfordringer når det gjaldt å klassifisere sjangrene og trekke opp grenser mellom dem. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* defineres sjanger som ”betegnelse for

de overordnede klasser for inndeling av ulike typer litteratur” (Refsum 2007b: 209). Fowler mener at det er mer riktig å betrakte sjangrene som *typer* enn som klasser, og henviser til E. D. Hirschs distinksjon: ”en typ kan helt och hållet representeras av ett enda exempel, medan en klass vanligen tänks innehålla en rad exempel” (1997: 255). Hver tekst har sine særpreg og trekk, som kan bidra til både å stadfeste og utfordre de eksisterende sjangergrensene. Fowler ser også på likhetene som en form for ”släktycken”, fordi det nære slektskapet mellom sjangrene fremstilles på flere måter, og understreker vanskeligheten av å angi en teksts sjanger: ”Vi ser ett komplext nät av likheter som överlappar och korsar varandra” (1997: 259). Det kan være problematisk når forlaget (eller forfatteren) oppgir en sjanger som kan kollidere med verkets innhold, ut fra de sjangerkravene vi er vant til å operere med.

Når et nytt verk utgis innenfor en sjanger, kan dette ene verket bidra til å endre sjangeren ved å tilføre nye trekk eller kjennetegn. Fowler (1997: 255f) mener at sjanger har mer med identifikasjon og kommunikasjon å gjøre, enn med definisjon og klassifikasjon. Når vi forsøker å bestemme et verks sjanger, er det ofte med mål om å forstå verkets mening. Sjanger teori handler derfor om tolkning. Oppfatningen av at sjangre er definerbare og på mange måter utelukker hverandre har lenge vært et vanlig synspunkt. *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* illustrerer hvordan sjangerbetegnelsen kan virke tilfeldig, og ikke nødvendigvis klassifiserende. Fowler viser til Francis Cairns’ generalisering: ”Varje genre kan sägas ha en uppsättning av primära eller logiskt nödvändiga element, vilka i kombination särskiljer genren i fråga från varje annan genre” (1997: 256). Det er fort gjort å begynne å lete etter ”nødvendige elementer” eller konstituerende trekk innen bestemte sjangre, for å lette inndelingen. Selv om det finnes ”nødvendige elementer” innenfor sjangrene, er de få. Det er ekstra utfordrende å peke på dem innenfor moderne sjangre, da de ofte fremstår som ”konglomerater” av ulike sjangertrekk. Vi kan finne egenskaper innenfor de ulike tekstene som kan oppleves som karakteristika, men skal en definere sjangrene mener Fowler (1997: 264) at de må løftes opp på et høyt abstraksjonsnivå, fjernt fra den faktiske litteraturen. Sjangre på alle nivåer gjør en veritabel motstand mot definisjonen, fordi de stadig bryter med de gjeldende avgrensingene. Hvis vi lar våre beskrivelser av sjangrene være vage, vil sjangrene forbli stabile i lengre tid, fordi flere tekster da kan passe inn i ”malen”.

Forfattere som unngår å innrette seg etter sjangerkonvensjonene betraktes ofte som moderne, og stadig flere forfattere eksperimenterer med ulike sjangermuligheter. Den pågående debatten rundt selvfremstilling og utlevering av ”ekte” mennesker i romanform er en konsekvens av dette. Hvordan bestemmes så en teksts sjanger? For å kunne diskutere sjangerbegrepet er det nyttig å klargjøre og presisere hva som ligger i dette. Tzvetan Todorov

(1991: 13f) mener at tidligere sjangre har blitt erstattet med andre og nyere former. I forbindelse med denne diskusjonen stiller han flere spørsmål som belyser sjangrenes eksistens: Kan en diskutere en sjanger uten å ha studert (eller i det minste lest) alle de verk som konstituerer sjangeren? Selv om spørsmålet er retorisk, leder det videre til følgende problemstilling: Uansett hvor mange verk en får studert, vil disse være representative for hele feltet? Finnes det et visst antall sjangre, og kan det i tilfelle settes en øvre grense? Sjangrene eksisterer på ulike abstraksjonsnivåer, og innholdet i sjangerbegrepet kan defineres ut fra det synspunktet en velger (Todorov 1997: 84f). Dersom en tar utgangspunkt i estetikken mener Todorov (1997: 87) at det synes poenngløst å snakke om sjanger, fordi hver enkelt tekst er unik og partikulær. Ethvert verk har noe som skiller det fra alle andre tekster. Likevel er det vanskelig å forsvare tesen om at alt i et verk er individuelt, og at enhver tekst er et nytt produkt uten noen som helst forbindelse med tidligere verk. Vår beskrivelse av det spesifikke i en tekst blir automatisk en beskrivelse av en sjanger. Dette er ikke bare en teoretisk påstand, da det gjennom litteraturhistorien kan pekes på en rekke eksempler på epigoner som har etterlignet det som var spesifikt i den opprinnelige teksten.

Mikhail Bakhtins prinsipp om at en ny tekst alltid forandrer en sjanger, og at nye tekster opptrer som svar på tidligere tekster, er derfor et sentralt poeng i denne sammenheng. ”Ytringas ekspressivitet *svarer* alltid i større eller mindre grad, dvs. ho uttrykkjer talaren sitt forhold til andre ytringar og ikkje berre til emnet for den eine ytringa” (Bakhtin 2005: 36). Uansett hvor monologisk en ytring er, eller hvor konsentrert om et emne den kan være, vil ytringen alltid til en viss grad være et svar på tidligere uttalelser om emnet eller problemet, samtidig som den også er knyttet til etterfølgende ledd i talekommunikasjonen. Selv om de kommende leddene ikke finnes enda, blir ytringen bygd opp med tanke på mulige svar, og det er i all hovedsak på grunn av de forventede reaksjonene at ytringen i det hele tatt blir skapt (Bakhtin 2005: 38f). Hensynet til mottaker (antatte forhåndsopplysninger, synspunkt osv.) avgjør ytringens sjanger, og valget av språklige midler, altså ytringens stil. Det er likevel vanskelig for en forfatter å ha antakelser om leseren. Avsender møter ikke mottaker av teksten, og kan derfor ikke vurdere hvilke hensyn som må tas. Selv om Bakhtin (2005: 1ff) skriver om *talaren*, understreker han at talesjangrene kan være både muntlige og skriftlige, henholdsvis primære og sekundære. Den umiddelbare talekommunikasjonen, den primære, gjennomgår en transformasjon, og mister med dette sin direkte relasjon til virkeligheten, hvilket gjør at den i skriftlig form fremstår som en sekundær ytring. Den andres tale har en dobbel ekspressivitet: den har sin egen (det vil si den andres), og samtidig ”ekspressiviteten til den ytringa som innkvarterer den andres tale” (Bakhtin 2005: 37). Han påpeker også at et

emne for en tale (eller tekst) ikke blir omtalt for første gang i den aktuelle ytringen, og den aktuelle taleren (eller forfatteren) er ikke den første som omtaler emnet: ”Ytringa er ledd i ei kjede av talekommunikasjon og kan ikkje lausrivast frå dei føregåande ledda som definerer henne både utanfrå og innanfrå, og som fyller henne med direkte svarande reaksjonar og dialogiske gjenklanger” (Bakhtin 2005: 37f). Ytringen er dermed ikke bare rettet mot det emnet den omtaler, men også til det andre har sagt om emnet.

Ifølge Refsum (2007b: 210) er et av problemene med sjangerteorien at det alltid vil være tilfeller hvor teorien blir for snever, slik at relevante verk ekskluderes, mens den i andre sammenhenger kan bli for vid, og dermed lite dekkende for verkene den skal omfatte. Hva trenger vi så sjangre til? Sjanger er en forståelseskategori for fortidens og nåtidens lesere. Sjangerforestillingen er et uunnværlig verktøy som hjelper oss til å forstå, beskrive og nyansere. Kristin Asdal et al. hevder at en viktig grunn til å holde fast ved, samt å videreutvikle sjangerteorien, er at ”den gir oss en unik mulighet til å gjøre finmaskede analyser av det som tross alt er ett av de viktigste for all historieskriving [...]: forholdet mellom varighet og endring, kontinuitet og diskontinuitet, konvensjon og innovasjon” (2008: 189). Kort oppsummert trenger vi altså sjangre for å kunne kommunisere med hverandre på best mulig måte. Forutsetningen for å kunne snakke om sjangerforhandlinger må være at alle tekster inneholder et sjangermateriale som er motsetningsfylt i seg selv, fordi det rommer konflikter, paradokser og aporier. Sjangerforhandlinger utspiller seg for å løse, dempe og kamuflere motsetningene i tekster, og skaper kontekstuelle forventninger (Asdal et al. 2008: 211). Når leser har en forhåndsoppfatning av en teksts sjanger, kan noe av meningsskapingen gjennom teksten bli forutsigbar. Mye av forståelsen gir seg så å si av seg selv, skriver Ledin og Selander (2003: 108). Sjangrene åpner et tekst- og tradisjonsrom, ved å være intertekstuelle; de bringer tekster i dialog med hverandre. Gjennom sjanger forholder forfatteren seg til det allerede skrevne, og således fungerer sjanger som et redskap og en forutsetning for å forstå tekster. Selv om sjangre kan oppfattes som historiske konvensjoner for hvordan en skal lese og skrive, oppsummerer Per Stounbjerg (2005: 45) betydningen av å kjenne til at sjangrene er i stadig endring og utvikling. Grensene forskyves av – og forskyver – hverandre. I tillegg vil jeg diskutere hvordan en kan skille mellom fiksjonsprosa og litterær sakprosa, to sjangre som ser ut til å ”låne” elementer og sjangertrekk fra hverandre.

Litterær sakprosa og skjønnlitteratur – hvor går grensen?

I boka *Den andre litteraturen* presenterer Johnsen (1995: 20) det han hevder har vært en felles oppfatning: at skjønnlitteratur kan beskrives som original og fornyende, mens

sakprosaen er etablert, tørr og sannhetsformidlende. Selv om en i dagliglivet kan ha ulike oppfatninger av hva som skiller sakprosa og skjønnlitteratur, er det vanskelig å peke på konkrete forskjeller, både når det kommer til det erkjennelsesmessige og det kunstneriske uttrykket. De fleste definisjoner av sakprosabegrepet sammenfaller på to punkt: hovedvekten i tekstene ligger på innhold, ikke på stil og form, i tillegg til at teksten må si noe om virkeligheten. I det daglige er det lett å sette ”sakprosa” som en merkelapp på all litteratur som ikke er skjønnlitteratur. Både sakprosa og fiksjonslitteratur har en tendens til å bli definert ut fra hva det *ikke* er, og blir ofte satt opp mot hverandre, som den andres motpart. Litteraturbegrepet har blitt kritisert for å være eksklusivt for skjønnlitteraturen, da det jevnlig anvendes som synonym for ”skjønnlitteratur”. De siste årene har sakprosa blitt inkludert i litteraturbegrepet, og vi snakker nå om både sakprosa og skjønnlitteratur som *hovedsjangre* innenfor litteraturen (Grepstad 1998: 595). Det har vist seg problematisk å komme med enkle og konkrete definisjoner av sakprosa og skjønnlitteratur, samtidig som det kanskje er enda vanskeligere å sette et skille mellom dem. To generelle definisjoner av sakprosa er: ”prosa(stil) som legger hovedvekten på innholdet (og ikke på formen)” (*Bokmålsordboka* 2005: 856), og ”en tekst, som adressaten – ud fra sine forventninger – oppfatter som direkte utsagn om virkeligheten. Forventningene skapes bl.a. ud fra den sammenheng teksten indgår i” (Detlef 1988: 6). *Bokmålsordboka* og Claus Detlef vektlegger to ulike momenter, henholdsvis innhold og forholdet til virkeligheten. I denne oppgaven er det den litterære sakprosaen som er sentral – *Tätt intill dagarna* – noe som betyr at både form og henvisninger til virkeligheten spiller en viktig rolle for tekstens helhet.

Den litterære sakprosaen faller på flere måter mellom to stoler, mellom kunstprosa på den ene siden og bruksprosa på den andre (Grepstad 1998: 603). I den litterære sakprosaen diskuteres ikke nødvendigvis en “sak”, men leseren forventer likevel at teksten skal beskrive fakta og virkelighet, og samtidig ha en viss litterær kvalitet. Johan L. Tønnesson definerer litterær sakprosa som

[...] forlagspubliserte tekster med navngitte forfattere. Forfatterne forstås her som individer. Forfatteren henvender seg som uavhengig skribent til en allment tilgjengelig offentlighet. I den litterære sakprosaen står alle litterære virkemidler til rådighet, så lenge kontrakten om den grunnleggende, direkte tilknytningen til virkeligheten er opprettholdt. Den litterære sakprosaens medier er for tiden elektroniske og trykte bøker, hefter og tidsskrifter (2012: 34).

Forfatteren av den litterære sakprosaen har ifølge Tønnessons definisjon ingen andre forpliktelser enn å opprettholde tilknytningen til virkeligheten. Han har ”alle litterære virkemidler til rådighet”, men Tønnesson fremmer ingen krav om at de skal anvendes. Satt

litt på spissen kan vi dermed oppfatte alle typer sakprosa som sanne tekster, uansett form og virkemidler. Beveger vi oss over til fiksjonsfeltet kan andre ”regler” sies å være gjeldende.

Skjønnlitteratur kan defineres som

[...] fellesbetegnelse for skrevne tekster som vil formidle poetiske eller dikteriske verdier, tekster med en tydelig estetisk dimensjon. [...] I prosaen presenterer skjønnlitterære tekster seg som fiksjon. Betegnelsen står i motsetning til sakprosa og brukes av og til synonymt med litteratur (Lothe et al. 2007: 211).

Sakprosaens tilknytning til virkeligheten er et av hovedskillene mellom sakprosa og skjønnlitteratur, selv om også skjønnlitteraturen kan være nøyaktige fremstillinger av virkeligheten. Dette viser at det går et hårfint skille mellom de to hovedsjangrene. Roland Barthes skrev at “”virkeligheten” er kjent for å være nok i seg selv” (2003: 78). På en eller annen måte ligger kanskje virkeligheten til grunn for alle tekster? Melberg trekker inn sannhetsbegrepet når det gjelder begge litteraturtypene: ”fiksjonslitteraturen som fiksjon er verken sann eller falsk. Den refererer ikke til virkeligheten på en direkte måte, men til gjengjeld skaper den en virkelighet som er subjektivt sann (eller falsk)” (2005: 16). Med dette mener han at både skjønnlitteraturen og sakprosaen kan søke sannhet. Poul Behrendt (2006: 57) henviser til Philippe Lejeunes påstand om at romanen er løgn, og at all fiksjonslitteratur markerer en distanse til virkeligheten, noe som står i kontrast til Melbergs syn. Dette vil jeg komme tilbake til i sammenheng med den selvbiografiske pakten senere i oppgaven.

I forbindelse med sjangerdiskusjonen synes jeg det er relevant å presisere hva som kjennetegner romansjangeren og den litterære selvbiografien. Romanen har siden 1800-tallet vært den mest populære litterære sjangeren, og rangeres ofte som den mest estetiske uttrykksformen. Jakob Lothe (2007a: 195) beskriver romanen som en fiksjonstekst som “forteller om tenkte (imaginære) personer, begivenheter og handlinger, og begrepet brukes – især på engelsk – av og til *synonymt med* → *fiksjon*”². Dersom romanen handler om “tenkte” personer, hvordan kan da kategoriseringen av bokutgivelsene til forfattere som Knausgård, Saugestad og Linderborg forsvares? Bakhtin (2003: 120ff) mente at romanen alltid vil være rettet mot sin samtid, og at den er en sjanger i konstant tilblivelse; bevegelsen kan ikke stanses, fordi samtiden ikke stanser. Romanen er dermed en prosess heller enn et produkt. Bakhtin (2003: 123) skriver også at romanen medvirker til fornyelse av alle sjangre når den kommer i lederposisjon. Romansjangeren “smitter” de øvrige sjangrene med “sin tilblivelse og uavsluttethet”. I et intervju med Aftenposten uttalte Daniel Mendelsohn følgende: “Slik jeg ser det som kritiker, er det en genre (romanen) som er inne i siste øyeblikk av sin

² Min kursivering.

eksistens. Og det må være greit, for ingen genre varer evig” (Lorentzen 11.01.10).

Mendelsohns poeng med uttalelsen er at romansjangeren ikke tilfredsstillende de ønskene folk i dag har for å fortelle en historie. Når forfattere likevel utgir sine fortellinger i romanform, kan det tyde på at det litterære systemet er i fornyelse, samt at romanen har potensiale for å romme et bredere spekter av tekster – også de selvbiografiske. En romansjanger i endring kan bidra til å gjøre skillet mellom selvbiografisk roman og selvbiografi enda mer diffust. Det er kanskje litt overraskende at Mari Bjørkeng (23.04.13), som var redaktør for *Tätt intill dagarna* da den ble utgitt i Norge, skriver at det først var i kjølvannet av Cans bokutgivelse at selvbiografiske bøker begynte å bli kategorisert som skjønnlitteratur.

Dagens selvbiografiske fremstillinger – enten de er utgitt som skjønnlitteratur eller sakprosa – kan være personlige og intime, og inneholde avslørende detaljer. Selvbiografien som sjanger har sin opprinnelse i oldtidens brevskrivning, og var derfor i utgangspunktet ikke beregnet på offentligheten (Egeland 2000: 94). Legger vissheten om at en tekst skal publiseres føringer for forfatteren i skriveprosessen, og i tilfelle hvilke? Fortelles det like intimt og personlig, eller presenteres en publikumsvennlig variant når det er offentligheten som skal underholdes? I motsetning til biografien, som skildres utenfra, presenterer selvbiografien følelser, da forteller har fullt innsyn i egne tanker og erfaringer. *Tätt intill dagarna* bærer preg av å være skrevet i dagbokform, hvor handlingen skildres porsjonsvis og nedtegnelsene er samtidige, og hver del er angitt med dato.

“Selvbiografier synes uten regler, faste formkrav, mønsterdannende modeller og stilistisk homogenitet”, skriver Stounbjerg (2005: 43). Han trekker også frem selvbiografiens glidende overganger til andre sjangre. Som personlige “case studies” kan selvbiografien knyttes til både det sosiologiske, psykologiske og antropologiske feltet, samtidig som den låner narrative og retoriske grep av fiksjonen. Sistnevnte trekk er sentralt med tanke på sammenligningen av en roman og en selvbiografisk dokumentarbok. Sjangergrensene er uklare og flytende. Både selvbiografier og fiksjonslitteratur kan skildre virkelige begivenheter, og motsatt forekommer opp- eller omdiktede hendelser i de fleste selvbiografier. Det finnes derfor ingen resolutt grense for hvor mye fiksjon en selvbiografi kan inneholde (Stounbjerg 2005: 43f). Det sier seg selv at Can ikke kan gjengi sitater og skildringer av steder nøyaktig, når hendelsene skjedde for flere år siden, noe han selv bekrefter i telefonintervjuet. Grepstad hevder at sakprosaen aldri har blitt fullstendig skilt fra skjønnlitteraturen: ”Dei sjangrane som oftast er blitt rekna som litteratur, er dei som gir mest rom for det subjektive og personlege” (1998: 601). Med dette sikter han sannsynligvis til skjønnlitteraturen, men åpner også for at det kan gjelde den litterære sakprosaen. De siste

tiårene har det vært uenighet rundt hvordan skjønnlitteratur og sakprosa skal defineres og deles inn. Litteraturhistorikere på 1980- og 90-tallet ekskluderte sakprosa fra litteraturbegrepet, og det var vanlig å bruke bokbransjen som rettesnor når det gjaldt inndelingen (Johnsen 1995: 77). Litteratur ble regnet som synonymt med skjønnlitteratur, og inntrykket er at forfattere heller ønsket å skrive skjønnlitterært enn saklig. Finn Jor skriver at ”[d]et er en prinsipiell forskjell mellom litteraturformene: Mens skjønnlitteraturen retter seg mot menneskers følelsesliv og opplevelsessevne, retter sakprosaen seg like selvfølgelig mot deres *intellekt*” (1988: 46). Slike utsagn kan ha bidratt til at skjønnlitteraturen har fått en høyere status enn sakprosaen. Innkjøpsordningen for ny norsk litteratur forsterker det ideologiske grunnlaget for å tilføre de skjønnlitterære tekstene en større kulturell verdi enn sakprosaen (Andreassen 2000: 258).

Hans Hauge hevder at romanen har en innebygget fordring om fornyelse: “Den fiktionsfri fiksjon er en af disse nye former. Den er hinsides roman og selvbiografi. Det er sådan, at vi læser romaner, som om de er selvbiografier” (2012: 23). Vi tror kanskje ikke lenger at fiksjon kun er fiksjon, og motsatt kan det hende at vi i noen tilfeller leser selvbiografier som fiksjonslitteratur. Hauge mener at den selvbiografiske romanen er en hybrid mellom fiksjon og selvbiografi. Det er lagt opp til at leseren kan “gjette” hvem de omtalte personene skal forestille, samt om de er virkelige eller oppdiktet. Hauge (2012: 23) viser til Nietzsche, som i *Der Wille zur Macht* (1901) stilte spørsmålet: “Hvad skjuler du, når du viser alt?”, hvilket vitner om en overbevisning om at forfatteren aldri bretter ut alt. Selv om Nietzsche stilte dette spørsmålet for over hundre år siden, kan det i kanskje enda større grad se ut som at forfattere i dag “viser alt”. Linderborg meddelte til Marte Michelet (02.09.08) at hun kom i konflikt med farens familie fordi hun omtalte dem på en måte de oppfattet som negativ. Selv om virkeligheten – og virkelige mennesker – kan ha en sentral plass i fiksjonen, stemmer ikke nødvendigvis alt i teksten overens med den objektive sannheten. Og motsatt: dersom en tekst er utgitt som fiksjon, kan likevel store deler av innholdet stemme overens med virkeligheten.

Selvfremsstillingens nyanser

”Vi lever i en biografisk kultur”, skriver Hauge (2012: 40). Med dette sikter han trolig til personfokuset i dagens samfunn. Til tross for at selvbiografiske trekk i skjønnlitterære bøker er et gammelt fenomen, finnes det ulike krefter som har bidratt til å gi fenomenet større oppmerksomhet de siste årene. Hva kan være årsaken til den økende interessen for mennesker som byr på seg selv og sitt eget privatliv, og hvorfor får stadig flere et

eksponeringsbehov? Reality-TV, sosiale medier, blogger, samt forfattere som bretter ut intime detaljer fra egne liv bidrar kanskje til å gjøre mennesker nysgjerrige på andre individers ”virkelige” liv, i tillegg til å skape en legitimering av selveksponering. En får muligheten til å være ”flue på veggen” i andres liv, og kommer dypere inn i tilværelser som ikke bare presenteres i ”glansbildeversjon”. Selvfremstillende forfattere kan invitere leserne med på livets opp- og nedturer, og resultatet kan bli skremmende ærlig og ekte. Kombinert med en større bevissthet rundt ytringsfriheten – hva vi *kan* og *får lov* til å skrive – kan det lett se ut som at ”alt er lov” og alle tabuer er borte.

Selvframstilling i litteraturen finnes i ulike former og dimensjoner, og kan forstås i både vid og snever forstand. Enkelte forfattere bruker seg selv og sine egne opplevelser bevisst, og presenterer gjennom teksten eksplisitte og åpenlyse likheter mellom seg selv, forteller og protagonist. Andre skribenter leker med sannheten og fletter inn elementer fra eget liv i den skjønnlitterære prosaen, og kan “gjemme” seg bak fiksjonen, dersom det skulle være ønskelig eller nødvendig. I og med at selvfremstilling eksisterer i ulike varianter, er det vanskelig å komme med en konkret definisjon av fenomenet. Litterært sett blir begrepet hovedsakelig brukt som betegnelse på tekster som skaper en bevissthet rundt forfatteren. I antologien *Selvskreven* definerer Stefan Kjerkegaard selvfremstilling på følgende måte: ”forholdet mellom navnet i og uden for værket. Og i bredere forstand om forholdet mellom verk og forfatter i krydsfeltet mellom fiksjon og virkelighet” (2006: 7). Kjerkegaard vektlegger forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist, i tillegg til å trekke inn problematikken rundt fiksjon-faksjon-spørsmålet.

Hvilken effekt gir selvfremstillingsfenomenet? Får leserne større utbytte av en fortelling med rot i virkeligheten – av noe som kan oppfattes som selvopplevd? Barthes skrev i artikkelen “Virkelighetseffekten”: “Til dette må føyes vår tids utbredelse av teknikker, aktiviteter og institusjoner som har sin bakgrunn i et ustoppelig behov for å autentifisere “virkeligheten”” (2003: 78). Det kan være banebrytende når forfatterne ikke maskerer handlingen nok til å skjule at den har rot i deres egen virkelighet. Selv om selvfremstilling i litteraturen har eksistert i lange tider, kan det se ut som at vi i dag har fått en fornyet interesse for den private forfatteren – mennesket som skjuler seg både i og bak verket. Selvfremstillende litteratur engasjerer leserne på en annen måte enn annen litteratur gjør, noe debatter, avisinnlegg og diskusjoner rundt de siste årenes bokutgivelser vitner om.

Cans og Linderborgs bøker er begge tydelig selvfremstillende, og har mange likhetstrekk når det gjelder måten de fremstiller seg selv og sine nærmeste på. Forfatter og forteller sammenfaller. Det kan også argumenteres for at protagonisten er identisk med

forfatter og forteller – en diskusjon jeg vil ta opp i analysekapittelet. *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* er utgitt innenfor ulike hovedsjangre, og ingen av tekstene sier noe om hva som er eventuell fiksjon og hva som virkelig er selvopplevd. I utgangspunktet skulle sjanger tilsi at Cans bok er en faktisk beretning om forfatterens egen oppvekst, mens Linderborg i større grad kan holde seg til eller leke med fiksjonen.

Refsums tidligere nevnte utsagn understreker et poeng som ofte blir forbigått. Det meste som skrives – uavhengig av sjanger og innpakning – er på en eller annen måte en representasjon av, eller sier i det minste noe om forfatterens virkelighet og virkelighetsoppfatning. Den økende interessen for å skrive selvframstillende har ifølge Melberg (15.01.10) etablert seg som en litterær norm. Selvet har blitt satt på dagsorden, og selvframstillingen pakkes ikke lengre inn i en flagrant fiksjon, hvor de tradisjonelle sjangerkonvensjonene blir oppløst. Selvframstillingen manifesterer seg også innen andre kunstformer enn litteratur. Gjennom dans, teater, performance, film og foto utforsker eller utleverer kunstnere seg selv (Røssaak 2005: 13). Selv om interessen for selvframstilling har fått en ny aktualitet, er fenomenet gammelt. Michel de Montaigne var en av de første som i moderne historie viet seg til litterær selvframstilling (Melberg 15.01.10), mens August Strindberg er en av Skandinavias fremste selvframstillende forfattere.

Melberg (2007: 9) lanserer *selvframstilling* som et samlebegrep for ulike litterære strategier som blir benyttet av forfattere til å skrive om seg selv (selvbiografi, selvportrett, memoarer, bekjennelser etc.). Han mener at de tradisjonelle begrepene kan være belastet med litterær metafysikk, fordi litteraturteorien i dag preges av en inndeling i absolutte motsetninger, en *enten-eller*-tenkning, også når det kommer til graderingen i “ordentlig” litteratur (les fiksjon) og det motsatte (les fakta). Selvframstillingen i litteraturen er et forsøk på å bytte ut *enten-eller*-tankegangen med *både-og*, fordi den er *både* litterær og virkelighetsbeskrivende. Cans og Linderborgs selvframstilling er sentral i begge bøkene, da det både er angitt på vaskeseddelen, og begge historiene fortelles i jeg-form. Forfatternavnet på tittelbladet, i kombinasjon med selvframstillingen, skaper en nær relasjon mellom forfatter, forteller og protagonist, noe som vinkler oss inn på Lejeunes ”selvbiografiske pakt”. Selv om hans modell kan oppfattes som rigid, gir den noen interessante perspektiver på den selvbiografiske sjangeren. Can og Linderborg kombinerer selvbiografisk materiale og framstillingsform på en måte som i begge tilfeller tøyser sjangergrensene. En kan aldri være sikker på hva som er sant og hva som er fiksjon når kontrakten er brutt, og ”alt er lov”. Bernt Fossestøl (1983: 2) mener at det virkelige og det fiktive ikke er gjensidig ekskluderende, og at dette kan eksistere side om side, med flytende overganger.

Pakt eller kontrakt? – og virkelighetskontakt

I boka *On Autobiography* [*Le Pacte autobiographique* (1975)] diskuterer Philippe Lejeune de ulike avtaleforholdene som kan oppstå mellom forfatter og leser, i tillegg til å forsøke å avgrense selvbiografien som sjanger. Flere kritikere på 70-tallet mente at selvbiografien ikke kunne kvalifisere til å kalles en egen sjanger, og Lejeunes arbeid var og er fortsatt omstridt. Han ønsket å etablere en universalpragmatisk definisjon som kunne være gyldig gjennom skiftende tider og for ulike leseres holdninger (Behrendt 2006: 47). Lejeune definerer den selvbiografiske sjangeren som ”retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (1989: 4). Definisjonen inneholder elementer fra fire ulike kategorier:

1. *Språklig oppbygning*
 - a. narrativ
 - b. prosaisk
2. *Omtalt person*: individets liv, fortelling om en personlighet
3. *Forfatterens rolle*: forfatteren (hvis navn refererer til en virkelig person) og fortelleren er identiske
4. *Fortellerens posisjon*
 - a. fortelleren og hovedpersonen er identiske
 - b. fortelleren har retrospektiv synsvinkel (Lejeune 1989: 4³).

Med denne kategoriseringen har Lejeune på en strukturalistisk influert måte forsøkt å sette opp en skjematisk modell for å avgjøre hvilke tekster som kvalifiserer til den selvbiografiske sjangeren. Modellen er rigid, med tanke på at fravær av et eller flere punkter kan ekskludere en tekst fra sjangeren. På den andre siden hevder Lejeune (1989: 17) at identitet mellom protagonistens navn og forfatternavnet utelukker alle muligheter for at teksten kan være fiksjon. Han tar ikke hensyn til ”blindsonene”, og utelukker muligheten for romaner hvor protagonistnavnet er identisk med forfatternavnet, og selvbiografier hvor hovedpersonen har et annet navn enn forfatteren.

Lejeune gjør et originalt grep ved å erkjenne at selvbiografien krever en ”kontrakt” eller en ”pakt” mellom forfatter og leser. Forfatteren må gjennom denne pakten forsikre leseren om at han *både* er tekstens forfatter og samtidig forteller og protagonist (Melberg 2007: 11). Denne identiteten er den grunnleggende referansen, som samtidig gyldiggjør alle øvrige referanser til virkeligheten. Ifølge Lejeune lot ikke den selvbiografiske pakten seg forene med romanformen, fordi han betraktet romanen som løgn, heller enn fiksjon (Behrendt

³ Min oversettelse av begrepene i modellen.

2006: 57). Fiksjonskontrakten står dermed ifølge Lejeune (1989: 17) som den selvbiografiske paktens motsetning, fordi den oppretter en distinksjon mellom forfatter og forteller, og utelukker identiteten mellom dem. Her er vi inne på det Melberg mener med en *enten-eller*-forestilling. Navneidentitet mellom forfatter, forteller og protagonist regnes av Lejeune som synonymt med den selvbiografiske paktens, og i slike tilfeller kan det *aldri* være snakk om en roman. Behrendt (2006: 53) viser til Lejeunes påstand om at dersom leseren skal oppfatte en tilsynelatende selvbiografisk beretning som fiksjon eller ”autofiksjon”, må han nødvendigvis oppfatte teksten som umulig, eller som uforenlig med informasjon han allerede er i besittelse av. Dermed er det likegyldig i hvor stor grad den fortalte historien avviker fra den bekreftede.

I motsetning til all fiksjon, må selvbiografier kunne verifiseres – de må kunne etterprøves mot virkeligheten. Virkelighetskontrakten i selvbiografien sammenfaller på flere måter med den selvbiografiske paktens, skriver Lejeune (1989: 22). Grepstad (1998: 628) hevder at sakprosaens grensesteiner mot fiksjonsprosaen fastsettes gjennom autorisering av teksten. Han sikter da til tekstens kilder og mulighet for å ”etterprøve” innholdet. Mens fiksjonsprosaen er selvautoriserende ved at den implisitte forfatteren står inne for tekstens innhold, må sakprosa kunne verifiseres av kilder som eksisterer uavhengig av sakprosaeteksten. Virkelighetsdimensjonen blir dermed stående som det absolutte skillet mellom sak- og fiksjonsprosa. I fiksjonen er spørsmålet om sannhet irrelevant, hevder Stounbjerg (2006: 24). Han mener likevel at det er meningsfylt å diskutere hvor og når en forfatter lyger om sitt eget liv i tilfeller hvor en tekst leses som en selvbiografi. En kan kanskje ikke forvente at en selvbiografisk tekst skal være sannferdig ned til minste detalj, så fremt den ikke er utroverdig. En falsk eller upresis fremstilling er ikke automatisk fiktiv. Hva med skjønnlitteratur som er en representasjon av virkeligheten? Hvorfor utgis den ikke som sakprosa? Ser forfatteren noen hemmende faktorer i fremstillingsformen? Linderborg navngir flere personer i *Mig äger ingen*, og gjengir nøyaktige datoer og steder. I utgangspunktet kan boka oppfattes som sann fordi baksideteksten sier at dette er Åsa Linderborgs – altså forfatterens – fortelling om sin oppvekst. Kan bokas sjangerangivelse virke forvirrende? Når teksten er utgitt som roman – betyr det at forfatteren gjemmer seg bak fiksjonen?

Mens Lejeune så på selvbiografien som en erfaringsrefererende sjanger hvor paktens mellom leser og forfatter sikrer sistnevntes sammenfall med forteller og protagonist, hevdet Paul de Man at selvbiografien ikke kunne regnes som en egen litterær sjanger. De Man avviste skillet mellom selvbiografi og fiksjon, og argumenterte for at selvbiografien er ”not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts” (1984: 70). Når den selvbiografiske lesemåten blir en lesemulighet i alle litterære

tekster, må enten alle eller ingen tekster ifølge de Man kunne kvalifisere til å kalles selvbiografiske (Melberg 2007: 11). I hans øyne avdekker selvbiografien en avstand mellom språk og erfaring (Egeland 2000: 96). En innvending mot de Man er at selvbiografien baseres på historisk stoff, noe som igjen forplikter til sannhet. Det kan være problematisk at selvbiografiens sjangertrekk ikke etablerer noe skille til andre typer tekster (for eksempel selvbiografiske romaner, dagbokromaner og brev). Når en forfatter forteller fra sitt eget liv gjør han en naturlig utvelgelse, og det betyr at vesentlig informasjon – bevisst eller ubevisst – kan bli utelatt (Lothe 2007b: 205).

Poul Behrendt (2006: 19) har bygget videre på Lejeunes studier om den selvbiografiske pakten. Han hevder at kontrakten med leser kan være utformet på to ulike måter. Den første, virkelighetskontrakten, går ut på at leser kan oppfatte alt som står i teksten som sant, altså noe som virkelig har skjedd, mens den stikk motsatte kontrakten går ut på at leser oppfatter alt i en tekst som fiksjon. Skjønnlitterære forfattere tilbyr naturligvis sistnevnte kontrakt, mens sakprosaforfattere inngår en virkelighetskontrakt. De siste femti årene har imidlertid kontraktene i økende grad blitt brutt eller løst opp, ved at sakprosaen anvender ”fiksjonens litterære grep”, mens romanene ”demonstrerer en tørst etter virkelighet, og ikke nøyer seg med fiksjonen” (Bakken og Tønnesson 14.03.04). Dette fenomenet kaller Behrendt (2006: 20) *dobbelkontrakt*, en term som beskriver tilfeller hvor avtalen forfatteren i utgangspunktet tilbyr, senere byttes ut med en annen. Behrendt (2006: 47) viser til Lejeunes selvbiografiske pakt når han prøver å forklare oppløsningen av skillet mellom fiksjons- og virkelighetskontrakten. Dobbelkontrakten betegner ikke en litterær sjanger, men er en *invasjon*, og kan ifølge Behrendt invadere hvilken som helst sjanger: ”Dobbelkontrakten er ikke litterær, men en ”æstetisk nydannelse”, fordi den inkluderer leseren i like høy grad som forfatteren” (Behrendt 2006: 30). Melberg (2007: 16) hevder at denne ”nydannelsen” går helt tilbake til Montaigne, og i tillegg finnes hos en rekke modernister på 1900-tallet. Tradisjonelt sett har virkelighetskontrakten og den fiktive kontrakten blitt holdt adskilt. Dobbelkontrakten kan være gjeldende i tekster hvor forfattere blander sjangre eller tøyser etablerte sjangerkonvensjoner, for eksempel ved å blande selvbiografisk, opplevd materiale inn i fiksjonstekster. Når lesere på denne måten stilles overfor to typer ”kontrakter”, dannes hybridsjangre. Kontraktbruddet kan være et grep som gjør at leser aldri kan avgjøre hvordan teksten forholder seg til virkeligheten. Dobbelkontrakten kan gjøre det vanskelig for leser å skille mellom faktiske hendelser og fiksjon i teksten, samt være problematisk i forbindelse med bøkens sjangerangivelse, noe jeg vil drøfte i neste kapittel, som tar for seg sjangeranalyse med utgangspunkt i *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*.

Kapittel 3 – Sjangeranalyse

Tätt intill dagarna er en selvbiografisk fremstilling av Mustafa Cans forhold til sin egen mor. Handlingen er lagt til den siste tiden før moren dør, samt jakten på hennes historie etter at hun er borte. Familien Can flyttet fra Kurdistan til Sverige på 1970-tallet, i håp om å kunne leve et liv uten fattigdom og sult. Boka er skrevet som en dagbok, og de fleste kapitlene innledes med dato, samt noen av dem med stedsangivelse og omtrentlig tidspunkt. Fortellingen starter ved morens dødsleie, hvor Can prøver å finne ut hvem moren egentlig var, før det er for sent. Han mener at død og sorg er rasjonalisert bort i dagens Sverige – det foregår kun på sykehus og sykehjem. Forfatteren uttaler at han med *Tätt intill dagarna* muligens har skrevet den lengste dødsscenen i svensk litteratur (i Wærhaug 14.02.08). Can sliter med fortrenge følelser, skam og dårlig samvittighet, et følelsesliv vi som lesere gradvis innlemmes i. Gjennom boka følger vi primært Mustafas stemme og perspektiv, mens en mindre del er viet farens personlige beretning om livet sammen med Mustafas mor i den kurdiske landsbyen, tapet av sju barn, samt den store kontrasten han opplever da han utvandrer til Sverige seks-sju år før resten av familien kommer etter⁴. Siste del av boka rommer et seksten sider langt brev, skrevet av forfatteren, men adressert Mustafa ("Käre son" (MC: 279)) og undertegnet av moren⁵. I telefonintervjuet sier Can at det aldri var snakk om å utgi boka som noe annet enn en litterær biografi, men at brevet fra moren kan gjøre boka til en roman: "Ingen som er i himmelen kan tale til deg" (Can 19.04.13). Det svenske forlaget Norstedts har valgt å plassere boka i kategorien "biografi/memoarer", mens Cappelen Damm, som står bak den norske utgivelsen, kategoriserer boka som "dokumentar". *Tätt intill dagarna* regnes altså som en sakprosa bok av begge utgiverne.

Mig äger ingen er et portrett av Åsa Linderborgs ukonvensjonelle barndom, samtidig som det er en politisk fremstilling av etterkrigssosialdemokratiet og "folkhemmets" fall i Sverige. Selv om boka er en klassereisefortelling, oppfatter jeg kjærlighetserklæringen fra bokas Åsa til hennes marginaliserte pappa som essensen i verket. Gjennom teksten portretterer Linderborg et individ: sin pappa, Leif Andersson, og forteller hvordan han gradvis går til grunne på grunn av ensomhet og alkohol. Boka åpner med at vi får vite at faren døde som en fattig, arbeidsløs metallarbeider, før Linderborg deretter antyder at han var alkoholiker. Mot

⁴ Når jeg omtaler forfatterne anvender jeg for- og etternavn eller kun etternavn (Åsa Linderborg og Mustafa Can), mens bøkens jeg-personer betegnes ved bare fornavn (Åsa og Mustafa).

⁵ Når jeg gjengir sitater fra *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* i teksten, angis referansene som ÅL (Åsa Linderborg) og MC (Mustafa Can).

slutten av boka markerer forfatteren at det er pappaens klasses tilhørighet, og ikke alkoholmisbruket alene, som har drevet han ut i den tragiske ensomheten. Linderborg skriver, slik jeg oppfatter det, ærlig om sin barndom – på både godt og vondt. Hun skildrer hverdagslivet og de fine stundene hun hadde sammen med sin far, til tross for at alkoholen i perioder fikk dominere. Forfatteren virker ikke ute etter å ”ta” noen ved å skrive boka, men har likevel foretatt valg med tanke på hva hun har tatt med og hva hun har valgt å ikke fortelle. Linderborgs mamma flyttet ut fra hjemmet like før datteren fylte fire år, og til tross for at datteren hadde kontakt med sin mor gjennom hele oppveksten, er det lite å lese om henne i boka. Dette er en bok om Åsas pappa. Mens andre skilsmissebarn bodde hos moren, ble Åsa boende hos faren. Morens dårlige samvittighet for å forlate sin mann førte til ”att hon gav honom det finaste hon hade” (ÅL: 63), nemlig Åsa. Selv om boka kategoriseres som roman både hos Bokförlaget Atlas i Sverige og Versal Forlag i Norge, og ble nominert til Augustpriset i skjønnlitterær klasse, er det lett å betrakte historien som Linderborgs subjektivt sanne historie – en fortelling fra virkeligheten – og det er kanskje derfor den blir så sterk og gripende. “Jeg tenkte på å skrive denne boka helt fra jeg var veldig liten. Eller, jeg tenkte: Noen burde skrive bok om pappa, for han var så spesiell. Men da jeg var liten, våget jeg ikke skrive om ham”, forteller Linderborg (i Michelet 02.09.08). I telefonintervjuet (25.03.13) er hun helt klar på at boka er hennes *sanne* historie – slik hun husker den. Skildringen av hjemmet, stedene Åsa og pappaen besøker og menneskene de møter, fremstår som realistiske. Linderborg omtaler enkelte av familiemedlemmene på en måte de selv har oppfattet som utleverende, men forfatteren mener at dette var nødvendig for å skrive en troverdig bok: “[J]eg måtte krenke noen, hvis ikke hadde det ikke blitt en ærlig, eller for den del interessant, bok. Men jeg har samtidig hele tida satt grenser. Det er en masse ting jeg *kunne* ha fortalt som jeg har utelatt – om dem, om pappa, om mamma. Men det vet de ikke” (i Michelet 02.09.08).

Skjønnlitteratur eller sakprosa – eller begge deler?

Både *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* befinner seg i grenselandet mellom sakprosa og skjønnlitteratur. Selv om Linderborgs og Cans bøker hver for seg er unike og inneholder eksklusive trekk, representerer de på samme tid sjangrenes grensesprengende tendenser i den moderne litteraturen. ”Sjangermerkelappene” som er satt på *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* kan likevel være utfordrende å forsvare, med tanke på fellestrekkene når det kommer til både form og innhold. Forlagenes kategorisering av bøkene som henholdsvis skjønnlitteratur og sakprosa står foreløpig som eneste åpenlyse distinksjon mellom tekstene.

Når en skal analysere eller nærlese et verk er det som nevnt lett å begynne å lete etter ”nødvendige elementer” for å kunne konstatere eller avkrefte at forfatteren har holdt seg til sjangeren. Jeg kommer til å undersøke nødvendige elementer i bøkene til Linderborg og Can, for å drøfte sjangerangivelsene, men behandler samtidig verkene slik de fremstår i sin helhet. Ledin (1996: 7) mener at sjangeranalyser har en tendens til å konsentrere seg om teksthelheter heller enn språklige trekk, men i denne oppgaven vil jeg fokusere på begge deler. Jeg har allerede kommet frem til at et av de tydeligste skillene mellom sakprosa og skjønnlitteratur er tilknytningen til virkeligheten, noe jeg vil diskutere videre med utgangspunkt i *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*. I tillegg skal jeg undersøke om det finnes samsvar mellom språk og sjanger, samt hvilken lesekontrakt bøkene tilbyr.

Hvordan forholder tekstene seg til virkeligheten? “Jeg vet ikke om det er mulig å peke på det punktet hvor en skjønnlitterær tekst skiller seg fra sakprosaen med tanke på den litterære produksjonen av virkelighet”, skriver Trond Haugen i tidsskriftet *Prosa* (5/2010). Nettopp denne “produksjonen av virkelighet” er viktig når en skal sammenligne to verk som knyttes opp mot virkeligheten på hver sin måte. Selv om virkelighetskontrakten i Cans bok er avgjørende for at teksten skal kunne klassifiseres som sakprosa, virker ikke Linderborgs nedtegnelser mindre sanne for leseren. Det er ikke så enkelt som å si at fiksjonsprosa og sakprosa representerer skillet mellom diktning og virkelighet, eller løgn og sannhet. Vi vet at det til og med kan være mer ”løgn” i en sakpreget tekst enn i en novelle, samtidig som det kan brukes en rekke litterære virkemidler så vel i et sportsreferat som i et dikt. Begrepene ”skjønnlitteratur” og ”sakprosa” representerer ikke gitte størrelser, og er sjelden entydige (Johnsen 1995: 98 og 2002: 245). Sakprosaen har alltid benyttet seg av retoriske virkemidler som vi vanligvis assosierer med skjønnlitteratur, på samme måte som skjønnlitteraturen kan formidle kunnskap innenfor ulike emner. Selv om vi forventer at sakprosaen er fri for fiksjon, er det ikke uvanlig at sakprosaetekster inneholder fiksjonselementer (Refsum 2007a: 202).

Hva med litterær sakprosa med selvbiografiske trekk? Fortelleren har fullt innsyn i sitt eget liv, og beretter med ”fri” penn, men hvordan forholder han seg til virkeligheten? Hvor mye fiksjon kan en tillate i en sakprosaetekst, før sjangeren blir uren? I telefonintervjuet diskuterer Can (19.04.13) forholdet mellom sannhet og diktning i en sakprosaetekst. Han er helt klar på at hans bok er sakprosa, men mener at sjangerbetegnelse er problematiske: ”En kan egentlig si at dersom én setning er påfunnet, er boka en roman”, uttaler han. Brevet mot slutten av Cans bok fremstår som åpenbar fiksjon, da forfatteren har skrevet det etter morens død, men med henne som avsender. Can stiller seg i morens sted, og skriver formodentlig det han mener at hun ville hatt på hjertet. ”Käre son, jag kysser din panna och dina kinder och

omfamnar ditt huvud i mina knän. Där jag nu sitter i skuggan av ett mullbärsträd erinrar jag mig en gråmulen eftermiddag med dig två månader innan vi skildes åt” (MC: 279). Slik begynner brevet som er tilsiktet forfatteren selv. Det fiksjonaliserte brevet viser at sakprosaetekster kan ha innslag av flere *teksttyper* samtidig. Med *teksttyper* refererer jeg her til klassifiseringen av tekster med ulike kjennetegn, som ofte sorteres i følgende kategorier: forklaringer, argumentasjoner, fortellinger og beskrivelser (Tønnesson 2012: 43).

Tätt intill dagarna er en personlig beretning med en tydelig tilstedeværende forfatter og jeg-person, og språket er gjennomgående poetisk. Den litterære stemmen i teksten bidrar derfor til at boka språklig sett ligger tett opp til det skjønnlitterære. Innholdsmessig dokumenterer og beskriver teksten noe av vår samtid – et aktuelt tema, og samtidig noe nært og følelsesladet. Fokuset rettes både mot form og ytringer om virkeligheten, hvilket kjennetegner den litterære sakprosaen, hvor forfatteren har alle litterære virkemidler til rådighet, så lenge virkelighetstilknytningen opprettholdes (Tønnesson 2012: 34). Teksten er ingen ”nøktern” fremstilling, til tross for at sakprosaetekster ifølge Johnsen (1995: 98) vanligvis gir seg ut for å beskrive en sak nøkternt. Budskapet i Cans bok sier mye om virkeligheten, selv om fremstillingen på flere måter skiller seg fra det vi ofte ser på som “vanlige” sakprosabøker (for eksempel funksjonell sakprosa). Fremstillingen er litterær, og forfatteren formidler sitt budskap ved å anvende språklig finurlighet. Sakprosaen skal være etterprøvbart og det skal være mulig å sjekke innholdet opp mot eksterne kilder, noe som i Cans tilfelle kan bli vanskelig. *Tätt intill dagarna* veksler mellom å gjengi forfatterens indre refleksjoner, farens versjon av historien, dialoger mellom mor og sønn, samt morens brev til Mustafa. Can var klar over at han kunne bli stilt til veggs når han gjengir åpenbart oppdiktete passasjer i sin tekst, og legger ikke skjul på at han kan ha oppfattet hendelser og uttalelser fra moren feil da han skrev dem ned: ”Jeg reflekterte og skrev om følelser, og de kan aldri bli konkrete, man kan ikke vise dem. To ord kan tolkes som to vidt forskjellige meninger, noe som sikkert var tilfelle da jeg tolket det mor sa. Jeg tenker kanskje helt annerledes om det i dag” (Can 19.04.13). Det er åpenbart at Can ikke kan ha referert ordrett alt moren og faren har sagt, og drømmene han forteller om vil aldri i leserens øyne kunne bli en fullverdig og ren avbildning av vår verden. Stounbjerg (2005: 43) mener at om- og oppdiktete passasjer er vanlig i forbindelse med barndomsskildringer. Can gjengir flere detaljert beskrevne episoder fra oppveksten, som ofte inkluderer andre mennesker. Dette er et trekk som kan øke tekstens troverdighet. Ifølge Barthes (2003: 73ff) er det de betydningsløse detaljene i en tekst som *betyr* virkelighet. Han eksemplifiserer med et barometer som henger på veggen til Madame Aubain i Gustav Flauberts bok *Un coeur simple* (1877). I beskrivelsen av inventaret i et rom

nevnes barometeret sammen med en rekke andre gjenstander, og fremstår derfor som en betydningsløs detalj i oppramsingen. Barthes mener at barometeret dermed fungerer som en referensiell illusjon. Det *refererer* ikke til virkeligheten, det *betyr* virkelighet.

Denne illusjonens sannhet er den følgende: etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat kommer "virkeligheten" tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke noe annet enn å *betyr* virkelighet uten å si det (Barthes 2003: 79).

Slike betydningsløse detaljer er det mange av i både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*. Og i tråd med Barthes' barometereksempel refererer ikke Linderborg og Can til virkeligheten gjennom henvisningene til personer, steder og hendelser – for forfatterne *betyr* de virkelighet.

En kan etterprøve innholdet i *Tätt intill dagarna* ved å sjekke om hendelsene Can forteller om faktisk har inntruffet, men følelser, tanker og stemninger er ikke etterprøvbare på samme måte. Opplysningene om datoer og klokkeslett, samt steds- og personnavn kan styrke troverdigheten og inntrykket av at nedtegnelsene er nøyaktige. Dersom tids- og stedsangivelsene stemmer, styrkes inntrykket av at Can har skrevet en form for dagbok mens moren lå for døden. *Tätt intill dagarna* utgis kun et år etter morens bortgang, og Can har sannsynligvis hendelsene rundt hennes dødsfall friskt i minne. Som leser er det likevel vanskelig å skille mellom hva som er mer eller mindre direkte gjengivelse av virkelige hendelser, og hva som er fiksjon, da det ikke fremkommer av teksten.

I *Mig äger ingen* oppgis også navn på eksisterende steder og mennesker. Selv om boka kategoriseres som skjønnlitteratur, kan detaljert informasjon føre til at leseren knytter innholdet tettere opp mot virkeligheten, og dermed ser på nedtegnelsene som forfatterens selvbiografiske fremstilling. Linderborg forteller at hun skrev dagbok da hun var liten: "[jeg] satt [...] for meg selv i sofaen og skrev om den lille leiligheten vår – luktene, fargene, alle innredningsdetaljene. Det er derfor jeg kunne skrive dem så tydelig som voksen" (i Michelet 02.09.08). Dagbokskrivningen gjør at mange detaljer er på plass. "Jag ville inte förlora dem [minnene] men orkade inte heller hålla dem vid liv. För at de inte skulle försvinna tvingade jag mig regelbundet att gå igenom dem ett efter ett. [...] När jag var elva år skrev jag ner dem [...] i den himmelsblå dagboken" (ÅL: 52). I telefonintervjuet (25.03.13) forteller hun også om sin fotografiske hukommelse for miljøer, og at det var avgjørende for henne å skrive sannheten – slik *hun* husker den. Det finnes flere episoder i boka som kan styrke innholdets troverdighet når Åsa selv innrømmer at hun *ikke* husker ting. Det oppstår dermed en kontrast

mellom det hun innrømmer at hun ikke husker og alt det andre, noe som kan bidra til at vi oppfatter fortelleren som pålitelig:

Når mamma stängt dörren den där januarikvällen ringde pappa til Majken, hans arton år äldre syster. Jag tror att hon och Alexej hämtade oss i den grå folkabubblan. Natten tilbringade vi *förmodligen* i deras stora gula tegelkåk, där pappa alltid sprungit som vore han barn i huset. Jag *vet inte*, för jag *minns inte*, och ingen har pratat med mig om det (ÅL: 60, min kursivering).

Vår oppfatning av romanen som enten sann eller delvis sann, avgjør vår forståelse av Linderborgs tekst. Som leser tvinges en til å ta stilling til tekstens sannhetsgehalt, og – enten bevisst eller ubevisst – sitter en igjen med en formening om tekstens innhold stemmer overens med virkeligheten eller ikke. Selv om mange har en forståelse av romanen som en rent fiktiv sjanger, kan tekster som *Mig äger ingen* – gjennom å blande fiksjon og virkelighet – bidra til en ny, og kanskje mer foranderlig forståelse av sjangeren.

Bakhtin (2005: 36) hevder, som jeg tidligere har nevnt, at enhver ny tekst alltid forandrer en sjanger, og Linderborg bidrar på sin side til å utvide romansjangeren ved å tilføre nye kjennetegn. Hun bekrefter at hun synes det er vanskelig å akseptere de gitte sjangerkonvensjonene, og med sin bok ønsket hun å fornye den skjønnlitterære sjangeren (Linderborg 25.03.13). Hun unngår på flere måter å innrette seg etter de tradisjonelle sjangerkonvensjonene når hun blander det skjønnlitterære med det antatt rent selvbiografiske. Flere forfattere har gjort lignende før henne, men ifølge Todorovs kriterier (1991: 14f) kan hun betraktes som en moderne forfatter, da denne type tekster fortsatt skaper debatt. På vaskeseddelen omtales *Mig äger ingen* som ”Åsa Linderborgs berättelse om uppväxten”. Ordet ”berättelse” fremkaller her ambivalente assosiasjoner. Samtidig som begrepet kan insinuere noe oppdiktet – en fortelling – viser det til forfatterens autentiske livshistorie. Alle mennesker har en selvfortelling om eget liv – sin sanne historie. Linderborg har valgt å formidle sin historie skriftlig, og den trenger ikke være mindre sann selv om den kalles selvbiografisk roman. Likevel kan en aldri stole på at en historie er sann eller oppdiktet, så lenge sjangeren tilsier at det er fiksjon. I ”De litterära genrererna” henviser Todorov (1997: 88) til Northrop Frye, hvis oppfatning er at den litterære teksten ikke trer inn i en referensiell relasjon til ”verden”; den representerer ikke noe annet enn seg selv, og det gjør at den skiller seg fra hverdagspråket. Frye mener videre at det på grunnlag av dette ikke går an å snakke om at en tekst er sann eller usann, men at teksten må betraktes ut i fra dens egne premisser: ”Litteraturen skapas av litteratur, inte av verklighet” (Todorov 1997: 90). Kanskje er det heller ikke alltid fruktbart å spekulere i hva som er sant og usant? I et intervju i Morgenbladet uttaler Melberg at vi må slutte å henge oss opp spørsmål knyttet til fakta og fiksjon (Time

16.11.07). Forskjellige mennesker vil alltid ha ulike versjoner av noe som har skjedd, og fortelleren gjengir naturlig nok historien fra sitt perspektiv. Forfatterens sannhet trenger dermed ikke å være den allmenngyldige sannheten, i likhet med at leserens sannhet ikke nødvendigvis stemmer overens med tekstens sannhet.

Finnes det et skjønnlitterært språk?

”Den som leter etter litterære virkemidler som kun brukes i skjønnlitteraturen, vil lete forgjeves”, skriver Tønnesson (2012: 39). Med dette forsøker han å avvise at det finnes litterære virkemidler som er forbeholdt skjønnlitteraturen. Grepstad (1998: 637) henviser til Rolf Pipping når han hevder at den saklige fremstillingen legger hovedvekt på “uttrykkets klarhet” i kontrast til “uttrykkets skönhet”. Likevel er det mange sakprosaer som er like språkmessig ”skjønne” som fiksjonstekstene. Ifølge Fossetøl (1983: 74) er det vanlig å tenke at fiksjonalitet er en nødvendig, men ikke tilstrekkelig forutsetning for at en tekst skal kunne ha en “dikterisk” funksjon. Denne avgrensningen ekskluderer følgelig all litteratur som ikke inneholder fiksjon. Gitt at *Mig äger ingen* var en fullstendig korrekt representasjon av Åsa Linderborgs og farens liv, og dermed ikke fiktiv innholdsmessig, ville den etter Fossetøls kriterier ikke kvalifisere til å kunne kalles skjønnlitterær. Fossetøl mener videre at det dikteriske språket avviker fra dagligspråket. Skjønnlitterære tekster inneholder andre typer referanser enn saktekster. Objekter og saksforhold som beskrives i teksten kan ikke forventes å eksistere i den reelle verden. Vi kan altså ikke avgjøre om en tekst er sann eller usann ved å relatere den til virkeligheten vi kjenner. Fiksjonsteksten kan sies å skape en mulig verden, selv om den blander inn referanser til hendelser som faktisk har skjedd. Likevel er forskjellen mellom fiksjonslitteratur og saklitteratur at hendelsene ikke *behøver* å ha inntruffet for at teksten skal etablere en egen verden. Selv om mottaker av en tekst godtar dens fiksjonalitet, vil han hele tiden utfylle og sammenligne med egne referanser og erfaringer fra den virkelige verden. Skjønnlitterære tekster som har tydelige elementer fra den virkelige verden kan likevel aldri bli fullverdige avbildninger av vår verden, hevder Fossetøl (1983: 82f).

“Alle litteraturstudenter vet at forutsetningen for å forstå og studere romanen som fiktiv roman er at man skiller mellom forfatter og beretter og holder forfatteren utenfor fiksjonsanalysen” skriver Melberg (28.02.04). Som lesere er vi vant til å oppfatte romaner som fiktive tekster, og dermed holde forfatteren utenfor handlingen. I *Mig äger ingen* kan ikke forfatteren holdes utenfor handlingen, da forfatter og forteller åpenbart sammenfaller. Når vi tenker på språket i sakprosa, er det ofte vanskelig, og kanskje umulig, å skille litterær

sakprosa fra skjønnlitteratur, dersom man kun ser på bruddstykker av en tekst. Vil det dermed si at det bare er sjangerbetegnelsen som avgjør om en bok er sakprosa eller fiksjonsprosa?

“Ein sakprosaforfattar kan vere så udramatisert som han berre vil; hans innsyn vil likevel alltid vere avgrensa”, hevder Grepstad (1998: 626). I sakprosa er forfatteren vanligvis åpent med i teksten, men det personlige er ikke så privat som det ofte er i skjønnlitterære tekster. *Tätt intill dagarna* avviker fra dette prinsippet. Som lesere innvies vi i Cans innerste tanker og drømmer, og forfatteren blottlegger sitt følelsesliv. Et utdrag fra *Tätt intill dagarna* demonstrerer hvordan språket i en saktekst ikke nødvendigvis skiller seg nevneverdig fra en skjønnlitterær tekst:

Jag har bett om förlåtelse många andra gånger, men varför är jag så rädd för att göra det nu? Jag har under många år haft orden på min tunga, jag har yttrat dem i tanken om och om igen. Jag har mumlat dem tyst, jag har viskat dem i drömmen och i vaket tillstånd [...]. – Mor, jag vill be dig om förlåtelse för att jag skämts för dig. Skämts för att du hade sjal i stället för glitter i håret (MC: 140).

Can er til stede i teksten, og beskriver følelser og refleksjoner rundt sin dårlige samvittighet. Hans litterære skildringer står som en kontrast til Linderborgs kunnskapsformidlende passasjer om politikk, fabrikkarbeid og 70-tallstilstander i Sverige. Språklig sett fremstår derfor *Tätt intill dagarna* som mer litterær enn den renskårede stilen i *Mig äger ingen*.

Tønnesson (2012: 36) skriver at Melberg har argumentert for å myke opp skillet mellom fiksjon og ikke-fiksjon i litterær prosa. Skjønnlitteraturen har ikke monopol på de litterære virkemidlene. “Mange slags sakprosa benytter litterære midler for å skape troverdighet idet de gir ord til virkelighetens fakta”, skriver Tønnesson (2012: 38f). Selv om en i utgangspunktet kunne snakke om et skjønnlitterært språk, er det ikke lenger lett å peke på hvilke trekk som i tilfelle er forbeholdt fiksjonslitteraturen. Når den litterære sakprosaen sier noe om virkeligheten ved hjelp av et litterært språk, viser det at tradisjonelle sjangergrenser krysses og forskyves.

Tekster som kategoriseres som særlig estetisk virksomme får ofte høy status. Det kan være en av årsakene til at litteratur som befinner seg i grenseland heller utgis som skjønnlitteratur enn sakprosa. Det estetiske i språket endrer seg med tiden, og dermed også hvilken litteratur som verdsettes mest. Når én måte å bruke bestemte språklige komponenter på er blitt alminnelig, kan metoden brytes for å oppnå en ny estetisk effekt. Språklig estetisk effekt handler ikke bare om at noe skal være “pent” eller “annerledes”, men om å bruke språket til å uttrykke seg på nye måter, i likhet med brudd på sjangerkonvensjoner som utføres for å fornye sjangrene. Innenfor skriving av sakprosa dreier språkbruken seg blant

annet om å transformere noe ikke-tekstlig (for eksempel nyheter og informasjon) til en form som formidler budskapet – en tekst (Asdal et al. 2008: 79ff). I den litterære sakprosaen hviler derimot ikke fokuset alene på budskapet. Formen og språket blir viktige bestanddeler i den helhetlige formidlingen av et innhold. I *Tätt intill dagarna* ser vi tydelig hvordan budskap sammen med språk og form skaper en helhet. Dersom Can hadde anvendt et mer formelt språk ville resultatet sannsynligvis ha blitt en mindre personlig, og kanskje mer nøytral tekst – som dermed kunne tilbudt en tilsynelatende renere virkelighetskontrakt til leseren.

Dobbelkontrakten – hvilke lesekontrakter tilbyr Linderborg og Can?

Per Thomas Andersen (2012: 703) mener at måten de selvbiograferende skjønnlitterære forfatterne bruker det selvbiografiske stoffet på varierer, men at fellestrekket er at det er vanskelig, og i noen tilfeller umulig for leseren å skille mellom fiksjon og fakta. Etter min oppfatning synes det til tider like utfordrende å skille mellom fiksjon og virkelighet i litterære sakprosaetekster. Andersens beskrivelse av skjønnlitterære tekster kan derfor i flere tilfeller være gjeldende for tekster innenfor begge hovedsjangrene. Siden *Tätt intill dagarna* er utgitt som sakprosa, forventes det at teksten skal ha en tilknytning til virkeligheten, men i hvor stor grad? Selv om forbindelsen til virkeligheten konvensjonelt sett er det tydeligste skillet mellom sakprosa og skjønnlitteratur, er det utfordrende å skulle dele tekster inn i sjangre når virkelighetstilknytningen settes på spill.

Behrendt (2006: 47) mener at et brudd med virkelighetskontrakten eller fiksjonskontrakten kan forvirre leseren, og gjøre det vanskelig å avgjøre hvordan en tekst forholder seg til virkeligheten. Når forfatteren bryter en av kontraktene, og følgelig tilbyr en dobbelkontrakt, kan det bli vanskelig for leser å skille mellom faktiske hendelser og fiksjon. I forbindelse med *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen*, finnes det flere årsaker til at både fiksjonslitteraturens og selvbiografiens lesekontrakt kan mobiliseres i møte med begge tekstene. Likevel påvirker sjanger vårt førsteinntrykk og opplevelse av en bok, og siden sjanger er nærmest umulig å overse, med tanke på bøkens plassering i bokhandler og biblioteker, omtaler og bokanmeldelser, og i tillegg antydes på bøkens vaskesedler, møter de fleste *Mig äger ingen* som roman, og *Tätt intill dagarna* som sakprosa. I og med at sjanger kan beskrives som en forståelseskategori som skal rettlede leserne ved å skape forventninger og bestemte rammer for lesingen av en tekst, er angivelsene sjelden tilfeldige. Hva er det i *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* som enten kan forsvare eller så tvil om at tekstene innfrir ”sjangerkravene”? Når *Mig äger ingen* utgis som roman, vil forfatteren ifølge Behrendt (2006) inngå den fiktive kontrakten med leser. Likevel brytes fiksjonskontrakten

allerede på første side, da forfatteren gir en detaljert beskrivelse av farens lommebok, en skildring vi i utgangspunktet ikke gis grunn til å betvile. *Tätt intill dagarna* inviterer i utgangspunktet til en virkelighetskontrakt, men spørsmålet er om begge bøkene egentlig inngår dobbelkontrakter med sine lesere, som en følge av at forfatterne bryter retningslinjer innenfor hver sin hovedsjanger – allerede tidlig i bøkene. Kan dette bruddet være et tilsiktet grep fra forfatterens side? Er sjangervalget bevisst?

Henning Gärtner (06.10.06) siterer Behrendts syn på de selvbiografiske romanene:

Når stadig flere forfattere skriver biografiene sine inn i romanene, når de gir hovedpersonen sin samme navn som seg selv og insisterer på å referere til reelle institusjoner og virkelige hendelser, blir det vanskelig å se bort fra forholdet mellom tekst og virkelighet. Det blir også vanskelig å holde fast på at *forfatterens* eksistens er irrelevant for lesningen, slik dogmet lyder i litteraturforskningen fra og med Roland Barthes' berømte erklæring om "forfatterens død".

Sammenhengen mellom tekst og virkelighet er tydelig til stede i bøkene til Can og Linderborg, men hvordan kommer dobbelkontrakten til uttrykk? *Mig äger ingen* tilbyr ikke en ren fiksjonskontrakt, da tilknytningen til forfatterens liv uttrykkes eksplisitt, men med tanke på sjangerangivelsen tilbyr boka heller ingen ren virkelighetskontrakt. *Tätt intill dagarna* serverer også en uren kontrakt, da virkeligheten formidles på en litterær måte – med innslag av åpenbar fiksjon. En kan spørre seg om Cans bok ville vært like interessant dersom sannhetsgehalten i hans "dokumentar" var usikker. Kan *Tätt intill dagarna* tilby en ren virkelighetskontrakt, til tross for den litterære fremstillingsformen, eller fører språket til at boka munner ut i en dobbelkontrakt?

Lejeune er helt klar når det kommer til hvilke verk som kan regnes som selvbiografi og hvilke som faller utenfor. Dersom en benytter hans kriterier på en litt mindre skjematisk måte, vil mange verk havne i en gråson. Tekster kan oppfylle enkelte av kravene, men mangle andre. Lothe (2007b: 205) refererer til Lejeune når han hevder at leseren ved å godta pakten anerkjenner *en form for* identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson. Her tilstrebes altså ikke en fullstendig identitet, men mer et slektskap mellom dem.

Fiksjonalisering av virkeligheten

Can og Linderborg formulerer noenlunde like formål med tekstene sine. På vaskeseddelen til *Mig äger ingen* står det at boka er Åsa Linderborgs oppvekstfortelling, samtidig som den er en beretning om klassetilhørighet, maskulinitet og det å falle utenfor. Baksideteksten på *Tätt intill dagarna* kan gi leseren inntrykk av at boka er en biografisk fremstilling av livet til Güllü Can, Mustafa Cans mor. Hennes navn, fødested og virke ramses opp, før vi presenteres

for sønnens (forfatterens) intensjon med teksten.

Siden sjanger fungerer som en modell for forfatteren, hvordan har sjanger påvirket skriveprosessen til Linderborg og Can? Har sjanger åpnet eller stengt utveier for dem? Hvordan bidrar sjanger til at vi som lesere oppfatter tekstene på ulikt grunnlag? Kan sjangre rangeres ut fra kulturell verdi? Linderborgs historie er utgitt i skjønnlitterær form, og fiksjon og virkelighet blir dermed ett. Flere forfattere tar utgangspunkt i virkeligheten, og anvender den som inspirasjonskilde for å skape fiksjon (Lenemark 2009: 68). Linderborg understreker derimot at hennes bok er en sann fortelling og dermed *ikke* en fiksjonstekst. Det er derfor kanskje mer holdbart å si at hun har fortalt *sin* sanne historie ved hjelp av et litterært språk. Sjangerangivelsen er forpliktende, og utløser bestemte forventninger fra leserens side. I og med at vi forventer at fiksjonen er fortolkende på et personlig nivå som kan risikere å bli usaklig, fører det med seg egne lese måter, forventninger til innhold, form og sjanger. Ønsker Linderborg å bli oppfattet på denne måten? Når forfattere produserer både skjønnlitterære og sakpregede tekster, kan det være vanskelig å opprettholde oppfattelsen av skillet mellom dem, noe som kan resultere i at leser overfører innsikt fra det ene feltet til det andre (Johnsen 1995: 96f). Dette er særlig aktuelt når det kommer til Linderborg. Hun er en radikal historiker og arbeider som kulturskribent i Aftonbladet. Tidligere har hun publisert sakpregede bøker og artikler, og mange assosierer et radikalt samfunnsengasjement med forfatteren. Hennes profesjon står nevnt i vaskeseddelen på *Mig äger ingen*, et trekk som kan gi boka en annen mottagelse enn en skjønnlitterær bok ”normalt” ville fått. Likevel er det kanskje styrkende for bokas troverdighet når leserne ser en parallell mellom den samfunnsengasjerte journalisten Åsa Linderborg og den gryende politisk engasjerte Åsa i boka? Det er fort gjort å sette likhetstegn mellom den radikale Åsa Linderborg og jeg-personen i boka, en slutning som kanskje ikke er helt feil?

Sakprosaen oppfattes ofte som faktarettede tekster, men dette utelukker likevel ingen emner. Vi kan skrive faktarettet om følelser. På den andre siden kan en trekke inn juridiske eller tekniske forhold i skjønnlitteraturen. *Tätt intill dagarna* er derimot en poetisk skildring av temaer som mange mennesker møter i sine egne liv. Migrasjonen til Sverige beskrives som en vanskelig overgang i familien Cans liv, og forfatteren velger å fortelle om et realistisk tema ved hjelp av et lyrisk språk. Utfordringene i relasjonen mellom mor og sønn uttrykker han på en ydmyk måte, og han omtaler døden med respekt. Can skriver dermed faktarettet – men med et emosjonelt språk. *Mig äger ingen* inneholder følelsesladde skildringer av et ambivalent far-datter-forhold, på samme tid som at teksten er en kritisk reflekterende fremstilling av det svenske samfunnet i forfatterens oppvekst.

Jan Kjærstad skrev i en kronikk i Aftenposten at “[d]et som i en vanlig fiksjon fort kan bli uinteressant, blir i en påstått selvbiografi spennende. Det oppstår en slags underliggjøring: enhver detalj, samme hvor ubetydelig, får en spesiell ladning” (07.01.10). Fortellingen om Åsa og faren hennes blir interessant kanskje nettopp fordi den kan oppfattes som sann. Marianne Egeland (2000: 87) skriver at noe av det interessante vi kan trekke ut fra Lejeunes selvbiografiske pakt er at han brukte lesernes motsatte reaksjon på fiksjon og selvbiografisk litteratur for å understreke sitt poeng: Når forfatteren hevder at teksten er fiktiv, vil leseren begynne å lete etter korrespondanse mellom den oppdiktede teksten og virkeligheten, og omvendt: dersom forfatteren hevder at alt er sant, vil leseren lete etter eksempler på avvik mellom tekst og virkelighet. Det er kanskje likevel slik at de færreste leser tekster som av forfatteren er erklært sanne, med et virkelig kritisk blikk. Skjønnlitterære tekster kan i mange tilfeller formidle noe sannere om virkeligheten enn det sakprosa gjør.

Paratekstene, som i mange tilfeller kan gi signaler til leseren om hvordan en tekst skal leses, gir inntrykk av at boka formidler en sann historie. Det angis på vaskeseddelen at boka er “Åsa Linderborgs berättelse om uppväxten med sin ensamstående pappa” og fotografiet på fremsiden gir de omtalte menneskene et fysisk ansikt. Det er vanskelig å tenke seg hvilken mottakelse boka hadde fått dersom Linderborg hadde påstått at innholdet var ren fiksjon.

Paratekstualitet – om bøkens “innpakning”

Paratekster er elementer utenfor en tekst som peker mot teksten, og fungerer som en dørstokk mellom verket og verden utenfor, skriver Yngvil Beyer (2006: 2). Gérard Genette forklarer paratekster som “det, ved hvilket en tekst bliver til som bog, og ved hvilket den som sådan tilbyder sig for sine læsere og offentligheden i det hele taget. [...] en “vestubule”, der tilbyder al verden at træde indenfor eller vende om” (2010: 92). Paratekster utgjør dermed “inngangsporten” til en bok (for eksempel tittel, forfatternavn, forside, dedikasjon og vaskeseddel), og påvirker leserens inngang til og utgang fra teksten. Genette vektlegger videre at “enhver kontekst i prinsippet utgør en paratekst” (2010: 99). Det vil si at også sjanger og forfatter danner en paratekst, noe som er interessant i forbindelse med sjangerangivelsene på *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*. Vår oppfatning av og bakgrunnsinformasjon om forfatterne kan som nevnt påvirke lesingen av tekstene. Når vi vet at Linderborg og Can er journalister i Aftenbladet, og kjenner til noe av det de tidligere har skrevet, danner denne forhåndskunnskapen en kontekst for verkene. Paratekstene kan fremtre på et hvilket som helst tidspunkt – både før og etter selve tekstens tilblivelse – og kan likeledes forsvinne igjen, dersom forfatteren bestemmer seg for det (Genette 2010: 97).

Paratekstualitet kan ifølge Genette oppsummeres som: “first and foremost a treasure trove of questions without answers” (1997: 4). Det er derfor opp til leseren å tolke de ulike elementene på sin måte.

Forsidefotoet på *Tätt intill dagarna* viser hvordan en paratekst kan *endres*. Når forsidebildet eller vaskeseddelteksten forandres fra en bokutgave til en annen, vil leserne av de to forskjellige versjonene ha ulike paratekster å forholde seg til. Det kan gi ulike forutsetninger for selve lesingen, og konteksten verket leses i. På den svenske førsteutgaven av *Tätt intill dagarna* er bildet og fargene på fonten annerledes enn på pocketutgaven, selv om forfatterportrettet er det samme. Den ydmyke og forsiktige Mustafa i boka er representert ved en mer tøff og alvorlig Mustafa Can på fremsidefotoet.



Figur 1: Fra venstre: Svensk førsteutgave av *Tätt intill dagarna*, svensk pocketutgave av *Tätt intill dagarna*, norsk førsteutgave av *Tett inntil dagene* og svensk førsteutgave av *Mig äger ingen* (hvor svensk og norsk innbundet utgave og pocket har identisk forsidefoto) (Bokus og Cappellen Damm).

Paratekstene har også en *illokutionær kraft*, hvilket betyr at elementene kan kommunisere en ren informasjon, for eksempel forfatterens navn eller utgivelsesdato, en intensjon eller forfatterens egen tolkning av teksten (Genette 2010: 103, se også Austin 1997: 118ff). Når det eksempelvis står i tittelen til *Tätt intill dagarna* at boka er en “berättelse”, kan det ifølge Genette tolkes som: “Betragt venligst denne bog som en [fortelling]” (2010: 103). Han skriver også at visse sjangerbetegnelser har en mer bindende kontraktsverdi, slik som selvbiografier og erindringer har, sammenlignet med for eksempel romansjangeren. En paratekst vil alltid være underordnet “sin” tekst, og det er dermed teksten som “bestemmer” sin identitet (Genette 2010: 103f). På den måten er det opptil selve teksten om den skal tolkes som “berättelse” eller ikke. Egeland (2000: 87f) mener at ordet “beretning” i en undertittel fungerer formildende med tanke på sjanger, og bidrar til å senke lesernes forventninger til teksten. Bruken av “formildende” ord i boktitler signaliserer også en varierende detaljeringsgrad, og åpner for mulig bruk av oppdiktet materiale. Hvilken effekt har

paratekstene på *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna*? Kan de eventuelt forandre vår oppfatning av tekstene? Forsidebilder på bøker kan fungere som et hjelpemiddel fra den virkelige verden og inn i fiksjonen. Alle utgavene av *Tätt intill dagarna* har et stort og nyere bilde av forfatteren på forsiden, og på den norske utgaven figurerer i tillegg et mindre bilde under forfatterportrettet, som viser to kurdiske smågutter som leker i en sandkasse. Kanskje skal en av dem forestille Can som liten, og muligens har bildet til hensikt å lede tankene våre til den kurdiske landsbyen? Lars Tunbjörk er oppgitt som fotograf av forsidebildene på alle tre utgavene, og sannsynligheten for at en av småguttene på bildet er den virkelige Mustafa Can som barn, er derfor liten.

Forsiden på *Mig äger ingen* viser et polaroidbilde av Leif Andersson som sitter med Åsa på fanget, datert “Aug 70”. På kolofonsiden står Tanja Linderborg, som er Åsas mor, oppført som fotograf. Åsa Arping (2010: 217) hevder at bokas omslag bidrar til å forsterke den selvbiografiske koblingen. Portrettet gir leseren et førsteinntrykk av boka – før en møter teksten. Ulike lesere vil kanskje tolke bildet på bokomslaget forskjellig, med tanke på hvem som er portrettert. En kan betrakte bildet som et tilfeldig illustrasjonsfoto, eller en kan se det som et portrett av forfatteren. Dersom en anser bildet som et forfatterportrett, kan en undres over om det litterære selvet har blitt ytterligere fiksjonalisert, eller om det er fiksjonen som har blitt virkelig (Melberg 2007: 169). I boka skriver Linderborg: “När pappa var ung liknade han Lars Ekborg” (ÅL: 28), noe forsidebildet av faren bekrefter. Ansiktet hans ligner skuespilleren – et trekk som knytter parateksten til teksten, og teksten til virkeligheten (se også Arping 2010).

Melberg (2007: 19) mener at bruken av fotografier aksentuerer en dokumentarisk ambisjon i fiksjonen. Anvendelsen av fotografier kompilerer forholdet mellom fiksjon og dokumentar. Selv om fotografiene fremstår som en støtte for erindringen, kan denne synes å avta fordi jeget fremstår som et resultat av en litterært konstruert motivasjon. Det litterære jeget kan bli *digitalisert*. Ved å anvende bilder i fiksjonen problematiserer forfatteren det fiktive, da bildene knytter teksten opp mot virkeligheten (Melberg 2007: 167f), noe som er aktuelt i Linderborgs tilfelle. Åsa og faren fører oss rett inn i *hennes* historie. På sakprosautgivelser er det naturlig nok mer vanlig å ha bilde av omtalte mennesker eller steder på forsiden av boka, enn det er innenfor skjønnlitteraturen. Med tanke på sjangerforventningene er det derfor mindre overraskende å finne et forfatterportrett på forsiden av *Tätt intill dagarna* enn på *Mig äger ingen*. I sistnevnte tilfelle bidrar bildet til å skape en spenning mellom fiksjon og dokumentasjon, og styrker samtidig vår illusjon av at historien er sann. Egeland (2000: 92) understreker dette poenget ved å hevde at forskjellen

mellom ulike typer fiksjonsverk og deres motstykker, de “ekte” biografiene, kan være bruken av fotografier.

Også tittelen er en del av verkets paratekst. At *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor* inneholder ordet “berättelse”, konnoterer at det er en fiksjonsberetelse, og leder våre tanker til både romansjangeren og livsfortellingen. Meningsutvidelsen av tittelen foregår parallelt med at en leser bøkene, og ved bøkernes utgang forstås ofte tittelen som mer integrert i tekstens innhold enn ved lesestart. I både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* gjengis tittelens ordlyd i den løpende teksten i boka. Tittelen *Mig äger ingen* er hentet fra Gunnar Ekelöfs dikt med samme navn, fra utgivelsen *Partitur* (1967-68). Også Can siterer Ekelöf på første side i boka: fire verselinjer fra diktet “Ökenstämningar” (1936):

Där nyss jag trodde dig vinka
var tomheten tusenårig
Där nyss jag trodde dig lysa
famlar min hand mot mörker

Can er tydelig inspirert av hele diktet – også strofene utover disse verselinjene. I en annen strofe i samme dikt skriver Ekelöf om “ändlösa tomrum”, en beskrivelse som kanskje kan representere følelsen Güllü Can hadde da hun flyttet til Sverige: Hun levde i et slags tomrom, mellom Kurdistan på den ene siden, og Sverige på den andre. Verset kan også være beskrivende for fremmedfølelsen Mustafa har overfor sin mor. Når han mener å skimte et tegn på forståelse, “famlar min hand mot mörker”. Han når aldri frem til henne: “Det blir som en ökenvandring utan riktmärken. Du var hägringen i öknen” (MC: 15). Hans fremmedfølelse overfor moren – et menneske som regnes som en av de nærmeste – kan være vanskelig å forstå for leseren. Moren har opplevd å miste sju barn, og som kvinne i Kurdistan var kanskje en fortrenkning av sorgen hennes overlevelsesmekanisme. Hun hadde fortsatt åtte barn igjen, som skulle oppdras og følges opp, og det er mulig at hun ville skåne dem for søsknenes skjebner. Tittelen *Tätt intill dagarna* er hentet fra Albert Camus’ bok *Den första människan* (1997), og Can gjengir et sitat fra denne i sin egen tekst: “[F]ör att orka med ordentligt bör man inte minnas för mycket, man lever tätt intill dagarna, timme efter timme, som hans mor...” (MC: 163). Can ser likheter mellom moren i Camus’ tekst og sin egen mor, og kjenner kanskje igjen måten hans mor lever *tett inntil*, men ikke *i* dagene og *i* sitt eget liv på. Hun eksisterer *tett inntil* familiemedlemmenes liv, men noe hindrer henne fra å delta *i* deres liv. Mustafa lever på sin side *tett inntil* sin mor, selv om han ikke kjenner henne ordentlig.

“Mig äger ingen, ej ens jag själv” lyder to verselinjer i Ekelöfs dikt “Mig äger ingen”. Tittelen på diktet og boka kan vitne om noe verdslig, ikke-religiøst, og Linderborgs bruk av

verset representerer farens profane og sekulariserte menneskesyn. I sammenligningen av *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* står det profane hos Linderborg i kontrast til Cans religiøse tradisjon, når han skriver til moren like etter hennes død: “Därför vet jag att du hör mig nu. Om du inte gör det – ja, då har du blivit grundligt bedragen” (MC: 9). Can er ikke “särskilt religiös” (MC: 10), som han skriver selv, men tror heller ikke at døden er den fullstendige slutten på alt. Åsas pappa, Leif Andersson, var ikke troende, og i egne øyne “eier” han seg selv og sitt eget liv. Han vil ikke la seg styre av noen andre, men klarer kanskje heller ikke å styre sin egen tilværelse: “ej ens jag själv”. Første del av verset, “Mig äger ingen”, presenteres allerede i boktittelen, mens fortsettelsen, “ej ens jag själv”, kommer helt i slutten av boka – etter farens død. Åsa finner et fotografi som minner henne om diktet: “Pappas blick fick mig att tänka på ett par rader av Gunnar Ekelöf. Mig äger ingen, tycks han tänka, i förvissning om att han har hela livet framför sig. *Mig äger ingen ej ens jag själv*” (ÅL: 285). Leif Andersson levde på flere måter etter innholdet i verselinjas første del. Han var opptatt av hva andre mennesker måtte mene om han, til tross for at det skortet bak fasaden. Selv om han en stund var i stand til å opprettholde det ytre han ønsket at andre skulle se, raknet tilværelsen fullstendig da Åsa flyttet til moren. Verselinjas plassering mot slutten av boka, kan fremstå som en fullføring av Linderborgs fortelling om farens skjebne. Han levde som sin egen “eier”, før han gradvis gav opp, og ikke lenger mestret å eie seg selv.

Linderborg har dedikert sin bok “Till Amanda och Maxim”, to navn som vi etter hvert forstår er forfatterens – og fortellerens – barn, og er enda et paratekstuelte trekk som knytter boka til virkelige mennesker. I telefonintervjuet (25.03.13) forteller Linderborg at barna var en viktig grunn til at hun valgte å skrive sin fars historie, slik at de skulle lære sin morfar, og dermed sin mors bakgrunn, å kjenne. Can har dedikert sin bok “Till mor”. Selv om deler av boka er skrevet “til sonen”, er moren en naturlig tilsiktet mottaker av bokas innhold. Både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* er eksempler på bøker hvor paratekstene kan forvirre leseren. Når førstnevnte bok er utgitt som roman, men har et fotografi av forfatteren på forsiden, og på vaskeseddelen ”bekrefter” at boka er en sann historie, kan sjangeroppfatningen forbli uren. Kåre Bulie (05.08.08) skrev i sin anmeldelse av *Mig äger ingen* at det ligger et florlett slør av fiksjon over boka – en beskrivelse som virker svært presis. Siden Cans bok er utgitt som sakprosa, kan ordet ”berättelse” i undertittelen skape en forventning om noe fiktivt, hvilket også fører med seg en uren lesekontrakt.

Tätt intill dagarna og *Mig äger ingen* står i et hypertekstualitetsforhold til flere tekster. Særlig Linderborgs bok kan tematisk sett minne om Jan Myrdals *Barndom* (1982), selv om hun ikke henger familien sin ut på samme måte. Begge bøkene kan også knyttes til Ivar Lo-

Johanssons *Analfabeten* (1951). Foruten tidligere nevnte Camus og Ekelöf, finnes det også en tydelig forbindelse mellom *Tätt intill dagarna* og Vilhelm Mobergs *Utvandrer-tetralogi*⁶.

Med hypertekster menes: “any text derived from a previous text either through simple transformation [...] or through indirect transformation” (Genette 1997: 7). Det skapes altså en form for forbindelse mellom en tekst B (hyperteksten) og en tidligere tekst A (hypoteksten), ved at den nye teksten alluderer til et annet verk, og har latt seg inspirere av dets referanser (Genette 1997: 5). Can stadfester forbindelsen til Mobergs verk eksplisitt flere steder i boka. Han ønsket at moren kunne lese *Utvandrer-tetralogien* for å finne en sjelefrende i Kristina fra Duvemåla. Når Mustafas far angrer på at han førte familien bort fra landsbyen, får det sønnen til å tenke på “Utvandrerens katekes”, og han siterer: “Du skall icke ångra din utvandring” (MC: 227). Likevel er det tydelig at moren angrer familiens utvandring, selv om hun innser at hennes barn har blitt integrert i det svenske samfunnet. Cans mor har også flere likheter med rollefiguren Kristina, noe forfatteren selv bekrefter:

Begge giftet seg som unge, fikk barn og mistet barn som unge. De opplevde at samme hvor små barna var så hadde morgendagen ingen løfter om liv. Begge kom til samfunn der de var fremmede, de skapte et hjem, de lengtet hjem - det er en tidløs historie jeg skildrer. - Hvis min mor hadde levd ville hun ha ristet på hodet over boken, og lurt på hva som var interessant med hennes historie (i Wærhaug 14.02.08).

Jamføringen av moren og den litterære Kristina, er med på å bekrefte forfatterens innpass i det svenske samfunnet. Can er belest innen svensk litteratur, og omtaler Ekelöf som en av sine “husguder” (Can 19.04.13). Omgangen med den svenske litteraturen skaper en enda større kontrast til måten han fremstiller morens segregerte liv som analfabet og uten svenske språkkunnskaper på.

Jeg har nå sett på hvordan Can anvender et litterært språk til å formidle sin tilsynelatende sanne historie, og dermed tilbyr en uren virkelighetskontrakt, mens Linderborgs fiksjonskontrakt utfordres da hun baserer sin romanutgivelse på selvbiografisk materiale. Paratekstualiteten kan forsterke eller forvirre leseavtalen, ved å skape ulike kontekster for lesingen. I og med at forfatterens navn regnes som en paratekst, fungerer det også som en inngangsport til en tekst, og kan legge føringer for hvordan vi leser og oppfatter teksten. I påfølgende del av oppgaven skal jeg ta for meg selvframstillingsfenomenet i litteraturen, hvor jeg vil undersøke forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist, samt årsaker til at forfatterne velger å anvende selvbiografisk materiale åpenlyst i sine tekster, og hvilke faktorer som kan bidra til å skape troverdighet.

⁶ *Utvandrer-tetralogien* består av: *Utvandrarna* (1949), *Invandrarna* (1952), *Nybyggarna* (1956) og *Sista brevet till Sverige* (1959).

Kapittel 4 – Analyse av selvframstilling

Jag. Ett starkt ord. Jag fick lära mig att använda det sparsamt. Skolans skrivregler avrådde från missbruk, universitetet förordade ett akademiskt “vi”. I dag tar jaget allt större plats, det invaderar tevesofforna och anfaller från cyberrymden, det dominerar fiktionsprosan och uppträder där i många roller (Elam 2012: 7).

Slik innleder Ingrid Elam sin bok *Jag. En fiktion* (2012). Hun mener at jeget har fått en større og mer dominerende plass i vår kultur, og at det gjør seg gjeldende innenfor stadig flere områder. Mennesker byr på seg selv, og bretter ut sine liv for allmennheten. I forbindelse med selvframstilling i litteraturen stiller Stounbjerg (2006: 19) et viktig spørsmål: Hvordan skal vi forstå henvisningen til et levd liv i selvframstillende tekster? Selvbiografiske verk (Stounbjerg bruker her selvbiografien som eksempel) refererer både til et eksisterende, opplevende, fortolkende og skrivende subjekt, samtidig som de henviser til et levd liv, som involverer personer, hendelser og ting fra den ytre verden. Subjektets sannhet om seg selv er som regel overordnet den objektive virkeligheten. “Erindringer forsterkes, arrangeres og omdigtes” (Stounbjerg 2006: 23). Forfatteren formulerer *sine* ord om eget liv. Selv om tekstene henviser til forfatterens liv, er ikke nødvendigvis det tekstuelle identisk med det biografiske. Skribenten formidler *sine* erfaringer gjennom *sitt* perspektiv, og teksten blir derfor hans eller hennes *egen* sannhet. Forfatteren velger også selv hvilken versjon av en historie han eller hun vil gjengi, samt eventuelle utelatelser. Stounbjerg hevder likevel at forskyvningene av tekstens innhold ikke opphever tekstens referansialitet, og gjør den ikke automatisk fiktiv. Å erstatte “det, der tilfældigvis var sandheden, med noget litterært mere effektivt, bryder ikke [...] kontrakt[en] med læseren” (Stounbjerg 2006: 24). Til tross for at selvbiografiske tekster normalt henviser til forfatterpersonens liv, betyr ikke dette at det tekstuelle nødvendigvis er identisk med det biografiske. Stounbjerg sier seg uenig med Lejeunes påstand om at selvbiografien er en uren sjanger og blander historieskriving og psykologisk selvanalyse med litterære framstillingsformer. Selvframstillende litteratur refererer til forfatterens selvopplevde materiale, samtidig som at tekstene kan være fiksjonelle i større eller mindre grad, vanligvis avhengig av sjanger. Selv om det biografiske pakkes inn i en litterær drakt, trenger det ikke nødvendigvis å gå på akkord med sannheten.

Forfatteren Serge Doubrovsky lanserte med boka *Fils* (1977) begrepet *autofiksjon* – en term som er relevant når det kommer til tilsynelatende fiktive tekster som er selvbiografiske, og dermed basert på virkelige hendelser. Begrepet, som kan oversettes med “selvfiksjon”, betegner den romangruppen Lejeune overså i sitt skjema, nemlig fiksjonstekster hvor forfatternavn er identisk med forteller og protagonist. Autofiksjon ble av

Dobrovsky brukt som betegnelse på et moderne, oppløst språk som var iblandet psykoanalysens fantasmer, frie assosiasjoner og selvbiografiske bruddstykker. Senere har begrepet, særlig i fransk kontekst, blitt anvendt for å karakterisere tekster som forvirrer leseren ved å anfekte de biografiske referansene og tekstens oppriktighet. Begrepets betydning kan jamføres med Behrendts dobbelkontrakt, fordi det omtaler tekster som spiller på det fiktive og det virkelige på samme tid (Stounbjerg 2006: 25). Med autofiksjonsbegrepet utfordret Doubrovsky Lejeune, som mente at denne tekstkategorien var “både-og og derfor umulig[...].” (Kjerkegaard et al. 2006: 13). Siden *Mig äger ingen* kategoriseres som skjønnlitteratur av forlaget, og forfatternavnet sammenfaller med mulig protagonist, vil den havne i både-og-kategorien, og kan dermed ifølge Lejeunes kriterier verken være selvbiografi eller roman. *Tätt intill dagarna* har kongruens mellom forfatter, forteller og mulig protagonist, men i og med at spørsmålet om protagonisten er uklart, kan boka heller ikke kalles selvbiografi etter Lejeunes kriterier. Flere har stilt seg kritisk til autofiksjonen, deriblant Genette, som ifølge Stounbjerg anså termen som en falsk tekstbetegnelse benyttet av feige forfattere for å “liste kontroversielt gods gjennom tolden” (Stounbjerg 2006: 26). Kritikken mot autofiksjonsbegrepet bunner trolig i at mange oppfattet sjangeren den betegner som uren. Når tekster tilbyr en form for “hybridkontrakt” til sine lesere, vil noen (for eksempel Lejeune) anse dette som “ugyldige” sjangre. Jeg vil komme tilbake til diskusjonen rundt hvem som er hovedperson i Cans og Linderborgs tekster senere i oppgaven.

Stounbjerg (2006: 29) skriver at selvbiografiens sannhet ligger i det bildet den gir av livet. For både Can og Linderborg ligger det utvilsomt – uavhengig av om tekstene er objektivt sanne eller ikke – en sannhet i fremstillingen av levd liv. Som lesere kjenner vi oss igjen i gjengivelsene av gode og vonde opplevelser og følelser. Tekster kan dermed adapteres av mottakerne, og tilpasses lesernes egne liv. Vi kan selv fylle ut de “tomme plassene” i teksten – plasser som ifølge Wolfgang Iser (1981: 112) gir et spillerom for tolkning, og gjør det mulig å tilpasse teksten til ulike sammenhenger i våre egne liv.

Tre enheter eller treenighet? – forholdet mellom forfatter, forteller og protagonist

Hvordan begynner vår lesing? I det meste av tekstfortolkningens historie i Vesten har avsenderen vært utgangspunktet for å lese og tolke en tekst. Jon Helt Haarder (2005: 7) skriver at forfatteren er en variabel funksjon i forholdet mellom tekst og samfunn, med andre ord: Hvem er jeg? Vi må ha visshet om avsenderen for å kunne *feste* teksten og plassere den i en sammenheng som kan gjøre den forståelig. Adressanten fremstår dermed både som tekstens opphav, men også som en forutsetning for å kunne fortolke teksten (Asdal et al.

2008: 226). Det er naturlig å tillegge forfatteren en avgjørende rolle i møte med en tekst, og særlig i sammenhenger hvor det er snakk om anvendelse av selvbiografisk materiale.

Michel Foucaults artikkel “Hva er en forfatter” (1969) er sentral i diskusjonen rundt forfatterens funksjon. Foucault (2003: 287) anså “forfatter” og “verk” som historisk avgrensede kategorier. “Lingvistisk sett er forfatteren aldri annet enn den som skriver”, hevdet Barthes i “Forfatterens død” (1994: 51). Hvis vi snur på utsagnet, og spør: Hvem er det som skriver?, trenger ikke svaret nødvendigvis å være “forfatteren”. Foucault lanserte begrepet *forfatterfunksjon* blant annet for å understreke dette poenget. Hos Linderborg og Can, som begge har identisk forfatter og forteller, er det like mye fortelleren, eller for den saks skyld protagonisten, som formidler innholdet. Foucault ønsket også å komme med et innlegg mot den delen av litteraturkritikken som utslettet forfatteren. Dersom forfatteren er død⁷, kan studiet av tomrommet etter denne invitere til å se forfatteren på nye måter: som en kommunikativ funksjon. Forfatterfunksjonen blir ifølge Foucault en av de viktigste nøklene til tekstens historisitet (Asdal et al. 2008: 234f). Den er i kontinuerlig endring, på samme måte som tekstens publiseringssjanger og materielle former forandres (særlig aktuelt for denne oppgaven er sjanger). Foucault peker på at forfatterfunksjonen anvendes som et middel for å binde sammen tekster. Separate tekstlige ytringer utgjør til sammen forfatterens verk i kraft av deres felles forfatternavn (Asdal et al. 2008: 237).

I artikkelen skriver Foucault (2003: 291ff) om fremveksten av to ulike diskurser, med hver sin subjektposisjon: den tilstedeværende forfatterfunksjonen, og den utslettede forfatterfunksjonen. I Linderborgs og Cans bøker er den førstnevnte forfatterfunksjonen mest aktuell, da begge har tilstedeværende forfatter. Den tilstedeværende forfatterfunksjonen tar utgangspunkt i en diskurs hvor forfatter og verk nærmest fremstår som en “symbiose”. Forfatterens navn utøver en bestemt rolle og fungerer klassifiserende med tanke på å trekke opp grenser til andre tekster. Forfatternavnet går ikke innenfra diskursen til det virkelige og utenforstilte individet som produserte den. Navnet virker nærværende og markerer tekstens måte å eksistere på. Foucault (2003: 292ff) hevder dessuten at litterær anonymitet ikke tolereres i dag, og at meningen med en tekst og statusen den gis, avhenger av hvor teksten kommer fra og hvem som har skrevet den – vi vurderer teksten ut fra tankefiguren *mannen og verket*. Forfatteren betraktes nærmest som identisk med sine verk: “Alle vet at hverken førstepersons-pronomener eller presens indikativ i en roman fortalt av en forteller refererer eksakt til den som skriver eller tidspunktet det skrives på. Heller er det til et alter ego hvis

⁷ Jfr. Barthes’ ”Forfatterens død” (1994).

avstand til forfatteren varierer, og som ofte endrer seg gjennom verket” (Foucault 2003: 296). Dette punktet er særlig interessant når det kommer til både Cans og Linderborgs bøker, og også i forbindelse med Lejeunes teori om den selvbiografiske pakten, hvor han hevder at alt forfatteren beretter kan betraktes som sant. Foucault (2003: 296) mener at forfatterfunksjonen eksisterer i spaltningen, og i avstanden mellom det fiktive talerøret i teksten og den virkelige skriveren. *Alle* diskurser med forfatterfunksjon har mangfoldigheten av et talende jeg. Jeget kan i løpet av en tekst referere til flere ulike “jeg”, og forfatterfunksjonen muliggjør spredningen av tre samtidige jeg. I og med at Foucault ser på “forfatter” og “verk” som solide og grunnleggende enheter, kan en spørre seg hvilken status forfatteren er gitt. “Når begynte vi å fortelle forfatterens snarere enn heltens liv”? (Foucault 2003: 287). Og hva skjer i tilfeller hvor helten er forfatteren – som Åsa hos Åsa Linderborg, og Mustafa hos Mustafa Can?

Kjerkegaards (2006: 7) redegjørelse for selvframstillingsbegrepet, som ”forholdet mellom navnet i og uten for værket”, er også aktuelt når det kommer til relasjonen mellom forfatter, forteller og protagonist, samt mellom fiksjon og virkelighet. I forbindelse med selvframstillende tekster er forfatteren, fortelleren og protagonisten essensielle komponenter, selv om deres roller i teksten samtidig kan være omstridte og uavklarte. De tre enhetene er også sentrale når det kommer til distinksjonen mellom roman og selvbiografi. Hos Linderborg og Can er forfatteren og fortelleren identiske, og begge bøkene er skrevet i jeg-form. Selv om *Tätt intill dagarna* inneholder passasjer hvor jeget skifter fortellerstemme (ordet ligger hos far og mor), og forfatter forvandles til et “du”, er boka primært Cans fremstilling av forholdet til moren, og det er *han* som står som hele tekstens forfatter, til tross for at han tilegner foreldrene hver sin del av boka. Moren er “du” i begynnelsen av teksten, før hun senere i boka omtales i tredjeperson. Likevel kan teksten oppfattes som skrevet til et “du” – hvor “du” er moren, selv når hun omtales i tredjeperson.

Hvem er så protagonist i tekstene? Er det forfatterne selv, som også har fortellerstemmen, eller er det den omtalte forelderen? Åsa Linderborg er forfatter og formidler av fortellingen om sin egen barndom og oppveksten sammen med sin pappa. Likevel fremstår teksten like mye som et portrett av faren, Leif Andersson, og hans ensomhet. Det sentrale i boka er forholdet mellom far og datter, og episodene forfatteren har valgt å ta med kretser i all hovedsak rundt livet de to lever sammen, samt tanker Åsa gjør seg rundt farens forfall. Enkelte episoder fra Åsas år hos moren er tatt med, men hovedsakelig hendelser som også har hatt betydning for relasjonen mellom Åsa og Leif. Beskrivelsen av farens lommebok kan på flere måter også leses som en sammenfatning av hans liv:

Pappas plånbok är stor som en handflata, svart och lätt böjd efter ett liv i bakfickan. Den har börjat ge efter lite i sömmarna och är tung, trots att den nästen är tom. [...] I ett av facken gömmer sig ett splitter nytt bankomatkort [...] Det är 99 kronor på kontot. När pappa dog hade han elva dagar kvar till nästa a-kassa. Där ligger också ett litet noteringshäfte för bankärenden som pappa antecknat telefonnummer i. På den första raden står det Åsa och mitt hemnummer. Under med lite kraftigare filtpenna har han skrivit Sprit och ett telefonnummer han fyllt i flera gånger (ÅL: 7).

Tätt intill dagarna er skrevet på en lignende måte med tanke på forbindelsen mellom forteller og hovedperson. Can gjengir sin beretning om barndommen og oppveksten i Kurdistan og i Sverige, men all handling kretser likevel rundt moren, Güllü Can, og forholdet mellom henne og sønnen. Både Cans og Linderborgs tekster blir dermed en form for foreldrepos, hvor forholdet og stemningen mellom foreldre og barn er noe av det mest sentrale. Kanskje kan en derfor snakke om to protagonister hos begge forfatterne – en forelder og et jeg? I tilfellet *Mig äger ingen* er det sjangermessig akseptabelt med både en og to protagonister – enten Åsa eller faren – eller eventuelt begge to. I Cans tilfelle er det muligens annerledes, med tanke på de selvbiografiske sjangerkonvensjonene. Kan *Tätt intill dagarna* regnes som en selvbiografisk sakprosatext dersom forfatteren selv ikke er protagonist? Sjangerbetegnelsen på *Mig äger ingen* står som en motsetning til sjangerbetegnelsen på *Tätt intill dagarna*, selv om form og innhold har flere fellestrekk. Måten Can skriver på kan til tider oppfattes som selvutslettende, i betydning av at moren står i fokus, og hennes historie synes å være bokas primære budskap. Om det er fordi Can selv er så ydmyk at han ikke vil løfte frem seg selv, eller om moren er tiltenkt hovedperson, forblir et ubesvart spørsmål i boka.

Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter (2006: 7f) drøfter forholdet mellom verk og forfatter i krysningsfeltet mellom fiksjon og virkelighet – et krysningsfelt hvor både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* befinner seg. Hvordan er relasjonen mellom en ekte forfatter og et verk som er plassert innenfor den skjønnlitterære sjangeren, slik som i Linderborgs tilfelle? Er fiksjon og virkelighet to forskjellige domener, hvor jeg-fortellingen tilhører førstnevnte og selvbiografien faller inn under sistnevnte? Selv om *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* er tekster som kan være vanskelige å plassere sjangermessig, kan det virke generaliserende å si at fiksjon og jeg-fortelling automatisk sammenfaller, mens virkeligheten og selvbiografien er deres motpart. Linderborg og Can demonstrerer hvordan verk fra den første kategorien kan ha en sterk tilknytning til virkeligheten, mens et verk fra sistnevnte kategori kan ha fiktive trekk. Både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* er fortellende og skildrende teksttyper. Begge bøkene er subjektive historier med en ”tidsorientert framstilling av minst to hendinger eller situasjoner i eit

tidsforløp”, noe som ifølge Grepstad (1998: 622) er en forutsetning for fortellende tekster. Likevel kan en forfatter aldri være sikker på om mottaker av teksten godtar og retter seg etter de litterære konvensjonene som finnes, ”om han så å si er ’litterær’ mottaker eller om han velger å tolke utsagnene i FV [fiktiv verden] som enten sanne eller usanne, og dermed forkaste det som ikke synes å stemme med RV [reell verden]” (Fossestøl 1983: 83).

Can og Linderborg utleverer seg selv gjennom et tydelig ”jeg”. De forteller om opplevelser fra sitt eget liv i førsteperson, og konvensjonelt sett kan jeget i tekster oppfattes som synonymt med forfatteren. Selv om vi vet at vi har med en fiktiv fortelling å gjøre, er det naturlig å knytte tekstens jeg til forfatterens liv på en eller annen måte. Vi prøver automatisk å finne en parallell mellom forteller og forfatter. Et resultat av den personlige fremstillingsformen er fullt innsyn i tanker og følelser. Helt Haarder (2006: 117) anvender begrepene biografiske og selvbiografiske språkhandlinger, hvor sistnevnte kan regnes som en underkategori av førstnevnte. Disse språkhandlingene er til stede i både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* når forfatterne kommuniserer en meningsfull tekst med et selvbiografisk innhold. Med en språkhandling menes en operasjon som utføres gjennom å ytre en meningsfull setning, hvor en kommunikatív hensikt ligger til grunn (Kristoffersen et al. 2005: 102, se også Austin 1997). Helt Haarder skriver at skillet mellom fakta og fiksjon alltid står på spill i biografiske spørsmål: “En biografisk sproghandling består i at ytre et sagsforhold om en faktisk eksisterende person” (2006: 117). De skriver både om andre og om seg selv.

Jeget i sentrum – hvorfor skriver de om seg selv?

Andersen hevder at “fortellingen kan være en brukbar metafor for identitetsdannelse” (2003: 14). Med dette mener han at fortellingen kan være en metode for å strukturere selvet og skape en sammenheng i tilværelsen. En dominerende litterær tendens er fremstillingen av eget liv gjennom skriften, hvilket kan resultere i enten en selvbiografi eller en fiktiv tekst – eller en kombinasjon av begge. I boka *Selvskrevet* drøfter Melberg (2007: 7) årsakene til at selvframstillingen har fått en ny aktualitet, samt *hvorfor* mennesker skriver om seg selv. Han mener at det enkelt nok kan være litteraturens måte å besvare eller diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?*, et spørsmål som er minst like aktuelt nå som tidligere. Andersen begrunner den økende tendensen til å skrive selvframstillende med at “[b]evissthet om identitetens performativitet er blitt stor, sjenansen ved selveksponering er blitt mindre, følelsen av risiko og fare ved selvutlevering er for mange erstattet av tilfredsstillelse ved å være synlig” (2012: 703). Hva er det som driver en forfatter til å fortelle sin egen historie, enten åpenlyst eller på en mer diskret måte? Melberg (2007: 17) mener vissheten om at vi

skal dø er en grunn til at forfattere ønsker å skrive om sitt eget liv. Døden er et klassisk litterært motiv, og foreldrenes bortgang er på mange måter drivkraften bak både Cans og Linderborgs selvbiografiske tekster. Begges tekster er retrospektive, og forfatterne ser tilbake på tapet av et menneske som har stått dem nær. Døden markerer et vendepunkt, og kommer selv til orde i *Tätt intill dagarna*: “ – Jag är den mörka port som stänger om den jordiska tillvaron! Jag är ofrånkomlig, min ankomst kan aldrig anas!” (MC: 23).

Ifølge bokas Mustafa påbegynnes *Tätt intill dagarna* en uke etter Güllü Cans bortgang, og utgis innen et år etterpå, mens Linderborg publiserer sin bok omlag fem år etter farens død. Forfatterne gjør dermed sine nedtegnelser med ulik tidsmessig distanse til foreldrenes død. Can forteller i telefonintervjuet (19.04.13) at han på oppfordring fra sin forlegger begynte å skrive dagbok da moren fikk beskjed om at hun var døende, om lag fem-seks måneder før hennes bortgang. Første del av boka, som omhandler tiden mens moren fortsatt lever, er skrevet kronologisk, mens materialet som ble til etter at hun døde, er mer bearbeidet. Can forteller også i begynnelsen av boka at han har skrevet dagbok: “[J]ag har mina anteckningar från vår sista tid tillsammans. Jag skal läsa om dem och kanske kommer du nu att anas lite mer mellan raderna” (MC: 17). Grepstad poengterer forskjellene mellom dagbokskrivning og selvbiografisk fremstilling:

Til forskjell frå dagboka blir sjølvbiografien skriven i ettertid og ikkje spontant. Sjølvbiografien handlar ofte verken om individet eller om verda, men om forholdet mellom dei. Sjølvframstillinga blir både ein sjølvanalyse og ein tidsanalyse. Men avstanden mellom subjekt og objekt kan vere så stor at det er mogleg å skrive om seg sjølv utan å kome seg sjølv nær (1997: 515).

Selv om det er mulig å skrive selvbiografisk uten å komme seg selv nær, mener jeg at Linderborg og Can slipper leserne tett innpå sine liv. Forfatterne sitter sannsynligvis på hemmeligheter som de ikke forteller om i sine bøker, men de åpner likevel dører til noen av sine private rom når de blottlegger følelser og relasjonen til sine nærmeste på en tilsynelatende ærlig måte. Can skriver følgelig sin bok mens sorgprosessen er helt fersk, og det er merkbart på måten han formidler på: “Efter din död inträdde ett ännu större mörker” (MC: 15). Erindringene etter moren sitter friskt i minnet, og språket er nært og følelsesladet. Ved hjelp av teksten prøver Can å forstå sin mor og de valgene hun har tatt. Han mener at moren har gitt avkall på sine egne drømmer for heller å prioritere barna: “Självs levde du ju inte riktigt – du bara överlevde” (MC: 14). Can forsøker å komme tettere innpå morens sorg, ved forsiktig å løfte på steiner i hennes historie. Moren var for Mustafa både en fremmed og samtidig det mennesket som stod han aller nærest. Han ble overrasket over oppmøtet i hennes begravelse: ”Da hun ble begravet i Kurekan kom det flere tusen mennesker – det var som

begravelsen til en rockestjerne. Jeg sto i undring og tenkte; hun er en fremmed, hvem var hun egentlig?” (i Wærhaug 14.02.08).

Melberg (2007: 17) hevder at fremmedfølelsen og eksiltanken kan fremkalle et ønske om å skrive om eget liv. Når Linderborg utgir *Mig äger ingen* fem år etter Leif Anderssons død, kan tiden ha skapt en avstand til faren og hans bortgang, og memorerte detaljer kan ha gått tapt, mens bearbeidelsen av tapet sannsynligvis er kommet et stykke på vei. I forbindelse med Linderborgs oppvekst sammen med faren, har mange, inkludert henne selv, stilt spørsmål til hvordan moren, Tanja Linderborg, kunne forlate den lille jenta si, og la henne bli alene igjen sammen med en alkoholisert far (Michelet 02.09.08). Passasjer i teksten viser at moren må ha vært klar over hvordan forholdene var hjemme hos Åsa og faren:

Mamma lämnade mig hos pappa en morgon när han just börjat sin semester. Han öppnade dörren yrvaken, natten hade han tillbringat i fåtöljen. Han var fortfarande drucken och gick tillbaka till fåtöljen och somnade om. [...] Jag satt i soffan en stund och tittade på hans sysslolösa kropp. Han skulle sitta där i fyra veckor (ÅL: 94).

At moren kunne forlate sin datter under slike forhold er vanskelig å forstå og akseptere, og at barnevernet ikke ble koblet inn er også oppsiktsvekkende. Det er mulig at menneskene i Åsas omgangskrets hadde tillit til at den ressurssterke moren fulgte opp datteren. Hvis Tanja Linderborg gav inntrykk av å ha kontroll på situasjonen, unnlot kanskje folk å gripe inn i Åsas oppvekst. Linderborg forteller at hun tvilte på om moren virkelig var glad i henne, i og med at hun forlot både henne og pappaen: “Å skrive boka ble en slags test på det, og med fasit i hånd forstår jeg at jeg følte meg, og føler meg, elsket av henne” (i Michelet 02.09.08). Hun mener at det var faren som ble forlatt, ikke hun selv. Melberg skriver videre at *tap* er et tema som skiller pionerene fra de moderne selvframstillerne: “Selvframstillingen handler om å skape seg et jeg og et selv når en opprinnelig identitet har gått tapt” (2007: 17). Her kan det være snakk om tapet av seg selv og sin egen identitet, men kanskje også tapet av et annet menneske. Can og Linderborg mister en del av seg selv når en som har stått dem nær går bort. Måten de skildrer forholdet til henholdsvis mor og far på, viser at foreldrene har hatt en avgjørende betydning for sine barns identitetsutvikling. Likevel mener Can at det er en forskjell mellom hans bok og andre foreldreepos: “Min bok er ikke noe oppgjør. Jeg hadde ingen problemer. Boka er en kjærlighetserklæring til en uvanlig kjærlig mor” (Can 19.04.13).

I forbindelse med selvframstilling i litteraturen skiller Melberg mellom to viktige momenter ved selvet: fordoblingen og splittelsen. Når det skrivende jeget beskriver og reflekterer over det tidligere jeget, oppstår en distanse innenfor et og samme jeg. Det skrivende jeget fremstår som et mer “ferdig” og erfarent jeg. Hans andre moment er

sammenhengen mellom det ferdige og det uferdige selv: “Det skrivende jeget er som oftest det ferdige jeget, mens det beskrevne jeget er det uferdige; hvor beskrivelsen leder til oppdagelser, forandringer, tolkningsproblemer, justeringer av alle forhåndsbilder og alle fortellinger vi har om oss selv” (Melberg 2007: 16). Cans fortelling om sitt forhold til moren, og om sin skamfølelse og sorg, er like mye en fortelling om morens liv. Gjennom teksten integrerer forfatteren minnene om sin mor i seg selv. Det skrivende jeget blir dermed på mange måter det ferdige jeget, mens det omtalte jeget, er det uferdige. Can gjennomgår en utvikling, og han ser ut til å forsones med seg selv mot slutten av boka. Han har beskrevet seg selv som “uferdig”, før han mot slutten av fortellingen om sin mor og seg selv fremstår som et mer fullendt menneske. Kanskje selve skriveprosessen er en vei for han å gå mot det ferdige jeget? Fra *Hvem var jeg?* til *Hvem er jeg?* Melberg henviser til psykologen Jerry Bruner, hvor vi kan lese at “selvet er en fortelling som stadig skrives på nytt” og “til slutt *blir* [vi] de selvbiografiske fortellingene der vi forteller om våre liv” (2007: 13). Dette kan kanskje stemme i tekster hvor forfatteren (og fortelleren) kan oppfattes som identisk med teksten, slik som hos Linderborg og Can. Forfatter og forteller blir ett.

Når Linderborg som voksen skriver sin barndomshistorie, beskriver hun et barns liv fra en voksens perspektiv. Selv om forfatteren skrev dagbok da hun var liten, blir dagbøkene tolket av et voksent menneske, og erfaringene Linderborg har gjort seg på veien fra barn til voksen har sannsynligvis forandret hennes tilnærming til dagbokas – og barndommens – innhold og sannhet. Hun er fortsatt den samme, men har nå bearbeidet tapet av faren, og samtidig fått sine oppvekstvilkår på avstand, noe som har gjort henne til et mer erfarent og modent menneske. Når hun da baserer sin fortelling på minner og dagbøker som er nedskrevet flere tiår tilbake i tid kan en stille spørsmål ved om den gamle sannheten fremdeles er en gyldig sannhet. Dette bringer oss over i diskusjonen rundt hva det betyr at en historie er sann for oss som mennesker, noe jeg vil drøfte grundigere i siste del av analysen.

Når det kommer til hvordan forfatterne skriver seg selv frem gjennom teksten, belyser Lev Vygotskijs synspunkter på forholdet mellom tanke og språk også dette: “En forbindelse oppstår, forandrer seg og vokser i løpet av tenkningens og talens utvikling” (2008: 184). “Tenkningen kommer ikke bare til uttrykk i ord; den blir til gjennom dem” (Vygotskij 2008: 190). Tanker utvikler seg, avløser en annen tanke og oppretter en forbindelse mellom ting. Tankene kan fylle en funksjon, løse et problem eller bearbeide en sorg, noe de kan se ut til å gjøre hos Linderborg og Can. Skriveprosessen fører frem til en ny tilstand og et nytt og kanskje mer erfarent syn på livssituasjonen. Forfatterne har et annet perspektiv på sin egen historie når den er ferdigskrevet enn da de begynte skriveprosessen. “Visst var min barndom

annorlunda men det berodde inte enbart på honom. Jag hade ändå inte velat byta ut den mot någon annans. Hur kunde jag förklara det utan att det lät som jag försökte övertyga mig själv?” (ÅL: 224). Linderborg er åpen om at boka også er forsøk på å rettferdiggjøre sitt forhold til og syn på faren. Gjennom skriveprosessen reflekterer hun over sin oppvekst, og forteller at hun måtte sirkle inn historien for seg selv mens hun skrev. Hun opplevde at enkelte hendelser så annerledes ut da hun skrev dem ned enn da hun levde dem (Linderborg 25.03.13). Forfatterens nedtegnelser kan ha fungert som en form for oppgjør med og bearbeidelse av egne barndomsår. Kanskje måtte hun reflektere over oppveksten på en slik måte for å kunne forsone seg med den? Også Can bekrefter at det er vanskelig å beskrive følelser, og samtidig kjenne seg igjen i sine egne nedtegnelser i etterkant. I telefonintervjuet uttalte han:

Jeg vet ikke om det jeg skriver er 100 % sant. Sinnsstemninger jeg var i da er ikke nødvendigvis de samme nå. Alt min mor sier i teksten var ikke eksakt slik hun sa det i sykesenga. Noen dager klarte hun ikke å snakke. Humøret varierte. Man tolker. Kanskje har jeg tolket henne feil (Can 19.04.13).

Er *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* sorgbearbeidende tekster? Bøkene er skrevet i kjølvannet av at forfatterne har mistet et menneske som har stått dem nær, og kan nærmest fremstå som selvransakende. Forfatterne tar gjennom tekstene et oppgjør med sorgen over tapet, men også vemodet over det som har stått i veien mellom dem og foreldrene. I innledningen til *Tätt intill dagarna* skriver Can: “de döda lever kvar som plantor i minnet hos dem de kände. Visst lever du kvar i mitt minne!” (MC: 9). Plantemetaforen, som nevnes flere ganger i boka, er et tegn på at sønnen ønsker å bære moren med seg gjennom livet, og kanskje forståelsen for hvem hun egentlig var vil “gro” frem inne i han. Can har slitt med dårlig samvittighet for sin skam over at moren var annerledes enn andre svenske mødre, mens det virker til å falle Linderborg tungt for brystet at hun ikke inviterte faren til sin doktordisputas. Selv om Linderborg skildrer sin pappa på en tilsynelatende ærlig og åpenhjertig måte, kan boka også betraktes som et slags forsvar av faren. Han blir forlatt av den han elsker, og må kjempe sin livskamp alene. Åsa stiller ikke mange spørsmål ved sin egen oppdragelse og hjemmeforholdene gjennom oppveksten, men likevel kan det skimtes en slags ubevisst protest mot faren: “Jag sov oroligt och sparkade pappa i sömnen, nätterna igenom. I magen, i ryggen, på låren. Slängde han iväg mina ben var de strax tillbaka. Sparka inte så mycket i natt, bad han varje kväll, jag blir så trött när du sparkar så där. Han fick aldrig sova ostörd” (ÅL: 46). På flere måter forsvant Åsas pappa gradvis for henne mens han fortsatt var i live. Han falt stadig mer utenfor i samfunnet, og drakk samtidig tettere, og Åsa

begynte etter hvert å se faren gjennom nye øyne – kanskje slik andre så han. Med tiden reagerte hun på ting hun tidligere ikke hadde tenkt over, som at de ikke hadde såpe på badet eller brukte dynetrekk. “Hon påbörjar sin klassresa”, skriver Arping (2010: 217), og sikter til Åsas politiske engasjement og doktordisputas. Hun markerer en form for brudd med sin oppvekst når hun i boka bytter etternavn fra Andersson til Linderborg: “Jag hade inget emot Andersson men ville föra arvet från Funkisgatan vidare och började kalla mig Linderborg. [...] Pappas jänta hade blivit Tanjas dotter” (ÅL: 183). Åsa bryter kontakten med faren en periode i ungdomstiden, og det er tydelig at hun både tiltrekkes og frastøtes av tanken på å møte han igjen. Hun går ofte forbi huset hans, men ringer ikke på. “Jag orkade inte bli besviken. Veckor blev till månader. När han fyllde år lade jag ner en bok i brevinkastet och sprang därifrån innan han hann öppna dörren och ropa in mig. Det dröjde ett par år innan vi träffades igen” (ÅL: 199).

Linderborgs fortelling kan fremstå som et forsøk på å rettferdiggjøre relasjonen til faren. Hendelser hun har dårlig samvittighet for, og ting hun aldri fikk sagt til han, kan være belastende for henne. “Jag önskade att jag kunde tala om för honom och hela världen hur stolt jag var över min pappa. Att jag skulle sakna honom. Sakna honom så förbannat” (ÅL: 266). Samtidig innser Åsa at hun har passert sin far på samfunnets rangstige, og at han har lidd under dette: “I den nya ekonomin tillhörde jag vinnarna. Han betalade” (ÅL: 261). Arving skriver at *Mig äger ingen* følger en utvikling hvor “barnets lojalitet mot föräldragenerationen efter hand ersätts av tonåringens föraktfulla distans [...] [men] den vuxna dottern hittar nya vägar att möta sin far” (2010: 219). Selv om Åsa tenderer til å bryte med faren, vitner avslutningen på boka, hvor hun blir stående igjen ved farens kiste etter begravelsen, om at en siste forsoning mellom datter og far likevel inntreffer: “Äntligen var vi ensamma. Han var inte vaken. Jag var inte rädd. Det fanns ingenting emellan oss. Inte ett ölglas eller ett charmigt leende. [...] ingen dröm om ett annat liv. Där var bara pappa och jag” (ÅL: 291f).

Selvbiografi eller selvbiografisk roman?

Sjanger er en styrende faktor for hvordan vi leser og oppfatter en tekst. På grunn av at grensen mellom skjønnlitteratur og sakprosa kan oppfattes som stadig mer udefinert, er det vanskelig å vite hvordan en skal oppfatte og forstå tekster av ulike sjanger. Selv om sakprosaen tradisjonelt sett har hatt egne kjennetegn og særpreg, mens skjønnlitteraturen har hatt andre sjangertrekk, er de gamle ”sjangermerkelappene” i ferd med å gå ut på dato, og teksttypene utfordres hele tiden av hverandre. Marta Norheim hevder at “[m]ye av det mest spennende i samtidslitteraturen skjer nettopp i denne gråsonen. Det er flytende overganger,

og faste definisjoner på skjønnlitteratur og sakprosa fungerer ikke lenger” (i Bruvik 27.01.10). Da *Mig äger ingen* ble nominert til Augustpriset i 2007, gav juryen følgende begrunnelse for nominasjonen:

Åsa Linderborgs självbiografiska barndomsskildring breddar sig långt utanför den personliga erfarenheten. Osentimentalt och kärleksfullt tecknar hon bilden av pappan och dottern som lämnas åt varandra i det svenska klassamhällets utkanter. Sällan har det personliga och det politiska legat så självklart sida vid sida som här (Augustpriset).

Selv om boka er nominert i den skjønnlitterære kategorien, vektlegger juryen både det personlige og det politiske i teksten. Videre understreker de at det faglige innholdet har noe å si for tekstens kvalitet, kombinert med måten budskapet blir formidlet på. Siden *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* er utgitt innenfor hver sin hovedsjanger er det interessant å undersøke hvor store – samt hvilke – distinksjoner som finnes mellom tekstene. Ved å utgi sin bok som sakprosa, påstår Can noe annet enn Linderborg gjør, når hun gir ut sin bok som roman. Louise Svanholm (2006: 38) skriver at selvbiografien hevder en intimitet som fiksjonen ikke gjør, fordi den fiktive pakten markerer distanse mellom forfatter, forteller og leser, samt mellom forfatter og protagonist. Det kan være en av årsakene til at det var uaktuelt for Can å utgi sin bok som selvbiografisk roman: “Forfatteren selv var svært påpasselig med at boka ikke ble kalt en roman, selv om han har et skjønnlitterært språk”, skriver Bjørkeng (23.04.13).

Ifølge Lothe skiller selvbiografien seg fra en fiksjonstekst “ved at forfatteren fremstiller seg selv som historisk person” (2007b: 205). Lothe presiserer videre at det må være en nær forbindelse mellom forfatter, forteller og hovedperson, selv om han er mindre kategorisk enn Lejeune. Til tross for at disse kriteriene oppfylles, etableres ikke et tydelig skille mellom selvbiografien og andre tekstformer, som selvbiografisk roman, dagbokroman eller brev. Tidligere i oppgaven refererte jeg til Paul de Mans oppfatning av selvbiografien som en lese måte for alle tekster. Han ser altså en mulighet for å tolke alle tekster selvbiografisk, til en viss grad. Kanskje er ikke det helt feil? Lars Saabye Christensen antydte på et foredrag på Litteraturhuset (23.01.13) at en kan sette likhetstegn mellom forfatter og tekst, og tekst og forfatter. Kan en dermed betrakte alle tekster som selvbiografiske i en eller annen grad? Som lesere er vi ofte svært opptatt av det selvbiografiske hos forfattere, og leter etter en kobling mellom teksten og forfatterens liv, selv når en bok utgis som fiksjon.

Hvordan kan vi skille mellom selvbiografi og selvbiografisk roman? Til tross for skjemaet som avkrefter all form for slektskap mellom selvbiografien og andre sjangre, innrømmer Lejeune at det likevel er vanskelig å finne forskjeller:

This is accurate as long as we limit ourselves to the text minus the title page; as soon as we include the latter in the text, with the name of the author, we make use of a general textual criterion, the identity ("identicalness") of the *name* (author-narrator-protagonist). The autobiographical pact is the affirmation in the text of his identity, referring back in the final analysis to the *name* of the author on the cover (1989: 13f).

Romanen kan altså benytte selvbiografiens autentiske narrative metoder for å øke troverdigheten. Selv om den selvbiografiske pakten ikke kan være gjeldende for Cans bok, synes jeg Maria Nilsen (2012: 30) har et godt poeng når hun skriver at vi fra Lejeune kan lære at vi som lesere må skille mellom de forskjellige rollene forfatteren har. Can har sitt navn på fremsiden av boka, han er narrativ forteller i store deler av teksten og kan fremstå som protagonist. Én mann og ett navn inntar dermed opptil tre roller i den samme boka. Hvilken effekt gir dette? Forekomsten av tre ulike fortellerstemmer i boka skiller *Tätt intill dagarna* fra en del andre selvbiografiske bøker. Can er hovedforteller, og det er han som har skrevet tekstfragmentene hvor faren og moren trer inn i fortellerrollen. Han legger ordene i foreldrenes munn, og lar dem formidle hver sin del av handlingen. Farens fortelling belyser, og fungerer særlig oppklarende for mye av den informasjonen Can selv kommer med når han er forteller. Det er ingen grunn til å betvile at faren i virkeligheten har fortalt en lignende historie til sin sønn – men det får vi aldri svar på. Selv om boka på grunn av sin sjanger i utgangspunktet tilbyr en virkelighetskontrakt, er det opp til leseren selv å bedømme hvordan teksten skal tolkes. Elam (2012: 164) skriver at valget mellom å lese en bok som dagbok eller roman ligger endelig hos leser, og at jeget som taler i teksten blir fiksjonalisert i det øyeblikket dagbokteksten leses som roman: jeget blir en annen, en potensiell hvem-som-helst. Farens tekst i *Tätt intill dagarna* uttrykker i seg selv en uklar virkelighetskontrakt: "Jag har väldigt få minnen från mina första sex, sju levnadsår. Jag minns at dagarna förflöt i lek med byns andra barn" (MC: 185). Han husker ikke selv hvordan livet i landsbyen var i begynnelsen, men forteller det han klarer å memorere. Blir denne teksten en ny sannhet når Can videreformidler noe han selv har blitt fortalt? Forfatterspørsmålet kan i Cans tilfelle sette sjanger på prøve.

Et tidligere tilfelle av "tvil rundt forfatter" gjelder Strindbergs brevveksling som ble utgitt i bokform i 1924. Strindberg stod bak de fleste av brevene i samlingen, mens en del av dem naturligvis var skrevet til han, med andre mennesker som avsendere. Sten-Olof Ullström stiller i den forbindelse et interessant spørsmål: "Kan Strindberg då sägas vara "verkets" författare?" (2010: 211). Samme problemstilling kan være gjeldende for *Tätt intill dagarna*. Can presenterer moren som avsender av et brev adressert han selv, og som han selv har forfattet. De fleste lesere vil sannsynligvis automatisk betrakte brevet som fiksjon,

da vi vet at “avsender” er død på det tidspunktet brevet skrives. Dersom det er meningen at brevet skal betraktes som fiksjon, blir bokas virkelighetskontrakt umiddelbart uren, noe Can selv bekrefter i telefonintervjuet: “Siste kapittel i min bok er fiksjon, og det gjør boka til roman” (Can 19.04.13). Selv om Can i forbindelse med morens brev kaller boka for roman, er han fast bestemt på at den er en litterær biografi.

“Selvbiografisk skrivning kan utgjøre en form for subjektiv historieskrivning” skriver Lothe (2007b: 206). Linderborgs tekst er ikke bare subjektiv historieskrivning. *Mig äger ingen* omtaler “folkhemmets” storhet og fall, og gir oss en innsikt i hverdagsmenneskenes opplevelse av Sveriges arbeidssamfunn på 1970- og 80-tallet. Cans bok, som på grunn av sjanger forventes å gi oss en eller annen form for informasjon, byr både på innsikt i et kurdisk oppvekstmiljø, i tillegg til å være en subjektiv historie om hvordan det er å være innvandrer i et vestlig land, og ikke minst hvordan det er å være marginalisert – økonomisk, språklig og sosialt. Begge forfatterne har beveget seg oppover på den sosiale samfunnsstigen. De begynte nederst, og befinner seg nå høyere oppe, med akademisk utdanning og profilerte jobber.

Fortellinger fra virkeligheten – hvordan skapes troverdighet i tekstene?

Finnes det tabuer når det kommer til hva en kan skrive om og hvor mye noe(n) kan utleveres i en tekst? Dersom en tar utgangspunkt i flere bøker som er utgitt de siste årene, ser det ikke slik ut. Forfattere utleverer intime detaljer om både seg selv og andre – noe som i enkelte tilfeller (for eksempel hos Knausgård og Hanne Ørstavik⁸) har ført til offentlig “krigføring” mellom de involverte partene. Linderborgs utgivelse av *Mig äger ingen* resulterte i at familien på farssiden brøt all kontakt med henne, da de mente at hun fremstilte dem som trangsynte og smålige (Michelet 02.09.08). Som leser sitter en kanskje likevel igjen med et inntrykk av at det egentlig er morens familie som utleveres som den sviktende part, ved at de nesten ikke blir omtalt. Deres fravær i boka kan lett tolkes som at de også var manglende i Åsas oppvekst. Selv om også Can skriver om sine familiemedlemmer på en måte som kan oppfattes som utleverende, fremkaller ikke hans åpenhet samme type reaksjoner. Forfatteren er ydmyk og svært forsiktig med det han skriver om familien, og fikk i etterkant av bokutgivelsen gode tilbakemeldinger fra sine søsken (Wærhaug 14.02.08). Det er merkbart at Can har røtter i en ikke-vestlig kultur. Respekten for foreldrene skinner tydelig gjennom i boka. Moren pleies hjemme helt til hun dør, selv om sykdommen hennes krever tilsyn og stell døgnet rundt. “[A]tt vi skulle vårda henne hemma var och är lika självklart som att hon vårdade och värnade om oss” (MC: 25). Can er respektfull når han skriver om menneskene

⁸ Se for eksempel Birgitte Huitfeldt Midttun (2005).

rundt seg, og særlig når det kommer til omtalen av foreldrene.

Can og Linderborg har benyttet ulike fremgangsmåter for å skrive sine historier. I og med at forfatterne jobber som henholdsvis journalist og kulturredaktør i Aftonbladet, er de mest sannsynlig fortrolige med å drive undersøkende journalistikk. Can utøver en oppsøkende arbeidsmåte for å skrive om sin mor. Han nøster opp den delen av hennes historie som hun har holdt for seg selv, da han vet for lite om morens bakgrunn til å kunne forstå og omtale hennes liv og valg. Han snakker med moren ved sykesenga, og oppsøker mennesker i den kurdiske landsbyen, for å finne svar på ubesvarte spørsmål, slik at han på den måten kan lære sin mor å kjenne. Mustafa innser at han aldri har kjent sin mor ordentlig: “Jag vill inte att du ska vara en främling för mig” (MC: 17). Hvem var mor – og hvem var hun før hun flyttet til Sverige? Hvordan har hun klart å leve med tapet av sju barn? Can aksepterer ikke det “jeg” moren har vist for sin familie – han vil vite mer. Jakten på moren fremtrer som en mulig kompensasjon for at hun ikke selv åpnet seg og fortalte sin historie. I tillegg drives Mustafa av nysgjerrigheten rundt sitt eget opphav. Når familien flytter fra Kurekan til Sverige, møter de et samfunn som står i veldig kontrast til det de kommer fra. Can ønsker å lære sin opprinnelige kultur å kjenne, kanskje nettopp gjennom å bli kjent med sin mor. I løpet av bokprosjektet utvikler han seg fra å besitte minimalt med kunnskap om sin bakgrunn, for avslutningsvis å sitte igjen med en betydelig større innsikt. Mustafa innser med sorg at han har tapt sitt morsmål når han får problemer med å kommunisere med moren på dødsleiet: “Här ligger mor så nära mig och ändå avlägsnare än någon stjärna; hon är ogripbar. Min känslomässiga stumhet på hennes dödsbädd är den slutgiltiga bekräftelsen på att jag till stora delar berövats mitt modersmål” (MC: 62). Boka kjennetegnes av Cans gjennomgående respekt både for den kurdiske og den svenske kulturen. Som barn ble Mustafa assimilert inn i det svenske samfunnet, men morens sykdom og død bringer han tilbake til den kurdiske opprinnelsen. Can bruker trekk fra dokumentarromanen når han skriver, og fortellermessig fremtrer teksten som fiksjon. Boka kan også ligne et sorgopus, og er skrevet “till mor”, på en slik måte at den virker tiltenkt moren som leser.

Linderborgs fremgangsmåte for å skrive om sin oppvekst er annerledes. Hun forteller at hun i utgangspunktet ønsket å skrive en biografi om sin far, Leif Andersson. Hennes bakgrunn som historiker gjorde det naturlig å starte kartleggingen av farens liv gjennom å intervjuer mennesker som kjente han, samt ved å studere metallverkets arkivmateriale angående hans arbeidsforhold. Da hun var i gang med arbeidet kjente hun at den systematiske fremgangsmåten ble helt feil for prosjektet, og erkjente at den sikreste kilden til kunnskap om hennes far, måtte være *hennes selv*. Informasjonen og minnene hun selv satt inne med, var det

som best kunne beskrive faren. I likhet med Can har hun opplevd kulturforskjeller, da foreldrene giftet seg på tvers av klasse. Moren kom fra et akademisk og kommunistisk middelklassehjem, mens faren var en typisk fabrikkarbeider, som holdt sin radikalitet for seg selv. Som nevnt skrev Linderborg dagbok da hun var liten, og anvender denne, i kombinasjon med sine egne minner, til å rekonstruere sin barndom i *Mig äger ingen*. Dagboka gir henne tilgang til detaljert informasjon, som hun komplementerer med egne erindringer. Når hun ikke husker, er hun ærlig om det. Hun utelater alle eksterne kilder, og forteller *sin* versjon av *sin* historie. Hennes sannhet er og forblir hennes sannhet. Det hører sjeldenheten til at to mennesker forteller om samme opplevelse eller hendelse på nøyaktig samme måte. Hver og en har alltid sin subjektive versjon av en historie. Can (19.04.13) forteller også at det var problematisk når det kom til å skrive detaljer, i og med at alle har *sin* versjon av en hendelse, og sjelden vektlegger akkurat det samme. Likevel valgte han å skrive fortellingen om sin mor slik han oppfattet den. Jørgen Lorentzen (11.01.10) skriver at “[h]ukommelsen forråder oss, og minnet forskyves. Løgnen er slik innebygget i det vi liker å kalle sannhet og en del av vårt aller mest intime”. Løgnen kan altså være en del av sannheten, og selv om det ikke er vesentlig å finne ut om alle detaljene i Linderborgs bok er fullstendig objektivt sanne, er det likevel interessant å studere sannhetsfenomenet – og i dette tilfellet hvordan en forfatter troverdiggjør *sin* sannhet og *sin* versjon av den samme sannheten.

Linderborg og Can skaper dermed troverdighet i tekstene sine på forskjellig måte. Når Can begynner å skrive *Tätt intill dagarna* en uke etter morens død, er det sannsynlig at minnene er forholdsvis korrekte representasjoner av det som virkelig hendte. I forbindelse med viktige begivenheter i livet (for eksempel fødsel og død) er det også vanlig at vi følger med på tiden, og kan gjengi nøyaktige tidsangivelser, slik Can gjør: “Den 4 november 2004, klokkan fem på morgonen” (MC: 56). Likevel skaper det renskårede preget som kjennetegner *Mig äger ingen* en kontrast til den litterære stemmen i *Tätt intill dagarna*, noe som kan føre til at vi får et mer realistisk bilde av Linderborgs bok. Lothe (2007b: 206) skriver at det selvbiografiske prosjektet kan være fiksjonaliserende i og med at selvbiografiske fremstillinger benytter litterære virkemidler. Vil det da si at Can og Linderborg reduserer tekstens troverdighet ved å anvende litterære virkemidler i fremstillingen av seg selv, eller klarer de å oppnå lesernes tillit gjennom å formidle sin subjektive sannhet? I siste instans blir det endelig opp til leseren å bedømme hvorledes en tekst skal tolkes.

Kapittel 5 – Avsluttende diskusjon

“Én historie kan skrives på tusen måter, men den litterære fremstillingsformen gjør lesingen mer spennende”, svarer Can (19.04.13) på spørsmålet om hvorfor han har valgt å utgi sin litterært selvfremstillende tekst som sakprosa. Han finner den litterære sakprosastilen mest adekvat for sin uttrykksmåte, og mener at det ville vært uaktuelt for han å skrive en mer funksjonelt sakpreget tekst eller en ren skjønnlitterær tekst – uansett tematikk. Linderborg (25.03.13) gir et lignende resonnement når hun understreker at *Mig äger ingen* er hennes versjon av fortellingen om Leif Andersson. Dersom noen andre skulle fortalt den samme historien, ville den sannsynligvis blitt fremstilt på en helt annen måte. Forskjellige mennesker fokuserer på ulike detaljer, og en gjengivelse vil alltid være fortellerens subjektive versjon av en historie – uansett sjanger.

Min problemstilling innledes med spørsmålet: Hvordan er relasjonen mellom fiksjon og sakprosa i Mustafa Cans *Tätt intill dagarna* og Åsa Linderborgs *Mig äger ingen*, to fortellinger om en forelder og et jeg? De fleste tekster som publiseres oppfyller tradisjonelle sjangerkonvensjoner, og er dermed sjangermessig ukompliserte å plassere, enten de hører hjemme innenfor sakprosaen, eller blant de skjønnlitterære bøkene. Likevel finnes det tekster som inneholder trekk fra flere sjangre – noe jeg i denne oppgaven har diskutert med utgangspunkt i *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen*. Ved å anvende sjangertrekk fra både sakprosaen og fiksjonen, skapes en tvetydighet, og sjangermessig fremstår bøkene som hybridtekster. Bøkene kan verken tilby en ren virkelighetskontrakt eller fiksjonskontrakt, og munner dermed ut i dobbelkontrakter. I slike tilfeller kan forlagets sjangerbetegnelse være den avgjørende og mest distinkte angivelsen av en teksts sjanger. Når Linderborg (25.03.13) forteller at hennes bokprosjekt startet som et ønske om å skrive en biografi om sin far, men endte med å bli en personlig selvbiografisk bok, hvor forlaget ifølge henne klassifiserte teksten som roman, er det tydelig at forlagene har definisjonsmakt når det kommer til sjangerkategoriseringen. Forfatter Stig Larsson understreker også forlagenes makt til å bestemme bøkens sjanger, når han uttaler følgende om at det står “roman” på omslaget av hans selvbiografiske bok som utkom i fjor: “Det er jo ikke en roman. Det er bare noe markedsavdelingen har bedt meg om å ha på omslaget, slik at jeg skal selge flere eksemplarer” (Tennes 2013). *Mig äger ingen* er Bokförlaget Atlas’ første romanutgivelse, da de tidligere kun har publisert sakprosa. Selv om romanbetegnelsen kan gi en bok estetisk status, kan denne sjangerangivelsen også redusere forventningene om en relasjon til virkeligheten.

Ved å utgi sin tilsynelatende sanne historie i romanform – uavhengig om det er forlaget eller forfatteren selv som har avgjort sjangerbetegnelsen – bidrar Linderborgs selvframstilling på den ene siden til å gjøre romansjangeren uklar, samtidig som at teksten kan tjene til å utvide sjangeren. Til tross for at boka ikke passer inn i de konvensjonelle sjangerrammene som vanligvis kjennetegner romansjangeren, ble boka nominert til Augustpriset i skjønnlitterær klasse. Juryen må sannsynligvis ha godtatt forlagets sjangerbetegnelse, og antatt boka som roman. Linderborg hevder i dag at *Mig äger ingen* innholdsmessig ikke kvalifiserer som roman – boka er *hennes* sannhet. Ettersom det har gått seks år siden utgivelsen, kan hun selvfølgelig ha blitt påvirket av anmeldelser og den pågående sjangerdiskusjonen rundt selvbiografiske bøker, og dermed ha forandret syn på sin egen boks sjanger. Hun har akseptert forlagets sjangerangivelse av boka, men godtar ikke slavisk alle sjangerkravene som følger med, når hun avviser at hennes skjønnlitterært utgitte bok er en roman. Can stiller seg i en lignende situasjon ved selv å problematisere eget sjangervalg. Når han var “svært påpasselig med at boka ikke ble kalt en roman, selv om han har et skjønnlitterært språk” (Bjørkeng 23.04.13), vitner det om visse forventninger og assosiasjoner rundt sjanger. Han ønsket ikke å utgi sin bok som roman, men stiller samtidig kritiske spørsmål til egen tekst med tanke på at den klassifiseres som en saktekst. Can (19.04.13) hevder at en forfatter må kunne forsvare og ta ansvar for sannhetsinnholdet i en tekst som utgis som sakprosa. Det vil alltid være noen som stiller spørsmål ved sannhetsgehalten i en saktekst – noe som særlig kan være aktuelt ved benyttelse av åpenlys fiksjon i sakprosa. Can og Linderborg virker dermed bevisst på hvilke egenskaper deres bøker *ikke* har, og de har tydeligvis ikke latt seg dirigere av sjangrenes konvensjoner og retningslinjer. De viser også at sjanger ikke alltid trenger å være forhåndsgitt eller styrende for skrivingen, samt at sjangerbetegnelsen kan anvendes mer kontekstuell i forbindelse med anmeldelser, bokplassering og nominasjoner. Er det blitt slik at forfattere eller forlag står fritt til å velge sjanger for en bokutgivelse?

“At en bok ikke kan bestemmes sjangermessig er kanskje en positiv kvalitet”, skriver Lars Røtterud (04.04.13). Hva gjør det med leseopplevelsen om vi tror at vi vet at det vi leser er sant eller ikke? Forandres erfaringen med sjangerbetegnelsen? Bøker som ikke kan tilby en ren lesekontrakt kan by på utfordringer rent teknisk (for forlag, innkjøpsordninger og anmeldere), men også når det kommer til hvordan leseren skal oppfatte teksten. Det er lagt opp til at tekster skal kunne klassifiseres i sjangre, og nærmest plasseres i en form for litterær bås, noe som kan være utfordrende når bøker inneholder trekk fra flere sjangre. Det er vanskelig å vite om en skal stole på at innholdet er sant eller oppdiktet – og enda mer

komplisert når teksten fremtrer som autofiktiv. Kan Melbergs både-og-tankegang være det beste “redskapet” i møte med sjangerambivalente bøker – når den åpner for *både* kontrakt og et større potensial i teksten?

Selv om forfatterens selvframstilling er relevant for sjangerdiskusjonen i både *Mig äger ingen* og *Tätt intill dagarna* falt det naturlig å dele analysen inn i to sekvenser. Sjanger kan, som vist, være en konsekvens av selvframstilling, men behøver ikke å være det, og jeg har derfor valgt å behandle hovedtemaene i problemstillingen både parallelt og hver for seg. I analysen har jeg presentert ulike årsaker til at forfattere skriver om seg selv. Når Melberg (2007: 7) hevder at selvframstillingen ofte er et forsøk på å finne svar på spørsmålet *Hvem er jeg?*, gjelder dette både Linderborg og Can. Forfatterne utforsker både sine foreldre og seg selv gjennom å skildre sin oppvekst. En kan anklage forfattere som utgir sine egne oppvekstskildringer for å være navlebeskuende, men det finnes åpenbart en interesse blant publikum om å komme tettere inn på andre menneskers tilværelser – levd liv fremstilt på en ekte og tilsynelatende ærlig måte. Kanskje er vi lei av at litteraturen og andre medier skaper en distanse til virkeligheten gjennom fiktive framstillinger? Og kanskje har hybridsjangerne som følge av dette blitt typiske for vår tid? Melberg (2007: 170f) mener at den litterære selvframstillingsstrategien er i ferd med å bevege seg inn i den digitale fasen, noe vårt mediestyrt samfunn kan være en bekreftelse på. Vi møter fiksjon overalt. Virkeligheten trenger seg på gjennom sosiale medier, TV, internett og i trykte medier. Vi er kanskje kommet til et punkt hvor enkelte forfattere også anvender selvframstillingen kulturkritisk, gjennom å utlevere “alt”, til lesernes forlystelse og ubehag. Jeget har fått en mer dominerende plass i vår kultur, og forfatteren er ikke lenger bare avsender av teksten, men inntar også rollen som forteller og i noen tilfeller protagonist. Siss Vik (05.07.02) skriver om slike tekster at “[e]n anmeldelse av boken blir en anmeldelse av forfatteren”. Med andre ord: slakter du boka, slakter du også forfatterens liv.

Spørsmålet om sannhet er essensielt når det kommer til virkelighetskontrakten, siden forbindelsen mellom teksten og virkeligheten står som et av de tydeligste skillene mellom sakprosa og skjønnlitteratur. Både Can (19.04.13) og Linderborg (25.03.13) er opptatt av subjektiv sannhet, og mener at et menneskes sannhet ikke trenger å stemme overens med den allmenngyldige sannheten – og at sannheten i deres tekster ikke nødvendigvis oppleves sann for leserne. Røtterud har et poeng når han skriver at: ”problemer oppstår når noe som er diktning kalles for sannhet” (04.04.13). Vil det si at sann fiksjon er problematisk på samme måte som fiktiv sakprosa er vanskelig å akseptere? Og betyr det at Can bidrar til å utvide det sakpregede feltet på samme måte som Linderborg fornyer den skjønnlitterære sjangeren?

Verken Can eller Linderborg ønsker å påstå at deres subjektive sannhet kategorisk samsvarer med virkeligheten, selv om de har formidlet sine historier på en oppriktig måte. De skaper troverdighet i sine tekster gjennom å referere til virkelige personer, tidspunkter, steder og dagboksnotater, samt ved å innrømme at de ikke husker ting. Likevel kan det litterære språket så tvil om forfatterens oppriktighet. Selv om de tradisjonelle sjangerkonvensjonene skulle tilsi at *Mig äger ingen* er ren fiksjon og *Tätt intill dagarna* er en representasjon av virkeligheten, bidrar språket i kombinasjon med innholdet og paratekstene til å skape et mer nyansert helhetsinntrykk. Forfatterens uttalelser i telefonintervjuene problematiserer ytterligere fortellingenes troverdighet hos både Can og Linderborg. Bøkene kan tilby dobbelkontrakter dersom en aksepterer Linderborgs henvisninger til virkeligheten, samt det litterære språket til Can. Romanen øker dermed sin troverdighet ved å anvende selvbiografiens autentiske narrative praksis, mens selvbiografien blir litterær gjennom sitt estetiske språk.

I oppgaven har jeg pekt på forhold som er styrende for vår oppfatning av sakprosa og skjønnlitteratur. Konvensjonelle sjangerkjennetegn er i stadig endring, og innovative forfattere utfordrer de tidligere grensene mellom sjangre. Litterært språk, sjangertrekk og ytringer om virkeligheten er ikke nødvendigvis avgjørende når det kommer til hvilke tekster som skal innlemmes eller utelukkes fra hovedsjangrene. Johnsen (1995: 39) skriver at sjangeroppløsningen fører til at ”fiksjon faksjoneres og faktatekster nytter fiksjon”, noe som igjen bidrar til å danne hybridsjangre. Er det den saklige litteraturen som beveger seg inn på det ”skjønne” territoriet, eller skjønnlitteraturen som låner elementer fra sakprosaen? Analysen jeg har gjort med utgangspunkt i *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen* viser at begge deler kan være tilfelle, og er dermed i tråd med Bakhtins prinsipp om at en ny tekst alltid forandrer en sjanger, og med dette opprettholder de dynamiske grensene mellom sjangrene.

Den franske 1800-tallsforfatteren Stendahl fikk altså rett da han skrev: ”Det som gir meg en viss form for trøst når jeg er så frekk å skrive alle disse *jeg* og *meg*, er at det antagelig blir mange, svært alminnelige mennesker som kommer til å gjøre det samme i dette nittende århundret [...], slik at med mine *jeg* og mine *meg*, blir jeg når det kommer til stykket bare som alle andre” (2006: 140). Det skulle vise seg at mennesker kom til å fortsette med *jeg* og *meg* både i det nittende, tjuende og ikke minst det tjuetførste århundret.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Can, Mustafa. 2008. *Tätt intill dagarna. Berättelsen om min mor*. Norstedts förlag. Stockholm

Linderborg, Åsa. 2007. *Mig äger ingen*. Bokförlaget Atlas. Stockholm

Sekundærlitteratur

Trykte medier

Andersen, Per Thomas. 2003. *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*. Universitetsforlaget. Oslo

Andersen, Per Thomas. 2012. *Norsk litteraturhistorie*. Universitetsforlaget. Oslo

Andreassen, Trond. 2012. *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*. Universitetsforlaget. Oslo

Arping, Åsa. "Folkhemmet tur och retur. Om klass, kön och utanförskap i tre svenska 2000-talsromaner" i Arping Åsa & Anna Nordenstam (red.). 2010. *Genusvetenskapliga litteraturanalyser*. Studentlitteratur. Lund

Asdal, Kristin, Kjell Lars Berge, Karen Gammelgaard, Trygve Riiser Gundersen, Helge Jordheim, Tore Rem og Johan L. Tønnesson. 2008. *Tekst og historie. Å lese tekster historisk*. Universitetsforlaget. Oslo

Aurelius, Eva Hættner & Thomas Götselius (red.). 1997. *Genreteori*. Studentlitteratur. Lund

Austin, John Langshaw. 1997. *Ord der virker*. Gyldendal. København

Bakhtin, Mikhail M. 2005. *Spørsmålet om talegenrane*. Pensumtjeneste AS. Oslo

Barthes, Roland. "Forfatterens død" i *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. 1994. Utvalg, oversettelse og innledning ved Knut Stene-Johansen. Pax. Oslo

Barthes, Roland. "Virkelighetseffekten" i Kittang, Atle, Arild Lindeberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. 2003. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget. Oslo

Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten – en æstetisk nydannelse*. Gyldendal. København

Berge, Kjell Lars. 2001. "Det vitenskapelige studiet av sakprosa" i Berge, Kjell Lars, Kjersti Rongen Breivega, Thore Roksvold & Johan L. Tønnesson. "Fire blikk på sakprosaen". *Sakprosa nr 1*. 9-74

Beyer, Yngvil. 2006. *Skjønnlitteraturens forførelsesstrategier – en analyse av paratekster*. Masteroppgave i medievitenskap ved Universitetet i Oslo

- Bokmålsordboka*. 2005. Wangensten, Boye (red.). Kunnskapsforlaget. Oslo
- Camus, Albert. 1997. *Den första människan*. Bonniers. Stockholm
- Detlef, Claus. 1988. *Bogen om sagprosa*. Dansk lærerforening. København.
- Egeland, Marianne. 2000. *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*. Universitetsforlaget. Oslo
- Ekelöf, Gunnar. 1936. "Ökenstämmingar" i *Sorgen och stjärnan*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- Ekelöf, Gunnar. 2007. "Mig äger ingen" i *Samlade dikter*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- Elam, Ingrid. 2012. *Jag En fiktion*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- Endestad, Ida. 2010. "När allting började så bra, hur kunde det gå så illa" : en lesning av *Per Olov Enquists Ett annat liv som selyfremstilling i lys av Kapten Nemos bibliotek*. Masteroppgave i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo
- Enquist, Per Olov. 2008. *Ett annat liv*. Norstedts förlag. Stockholm
- Enquist, Per Olov. 2008. *Liknelseboken: en kärleksroman*. Norstedts förlag. Stockholm
- Fossestøl, Bernt. 1983. *Bindingsverket i tekster*. Universitetsforlaget. Oslo
- Foucault, Michel. "Hva er en forfatter?" i Kittang, Atle, Arild Lindeberg, Arne Melberg og Hans H. Skei. 2003. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget. Oslo
- Fowler, Alastair. "Genrebegrepp" i Aurelius, Eva Hættner & Thomas Götselius. 1997. *Genreteori*. Studentlitteratur. Lund
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. University of Nebraska Press. Lincoln
- Genette, Gérard. "Paratekster" i Bjerring-Hansen, Jens og Torben Jelsbak. 2010. *Boghistorie*. Aarhus Universitetsforlag. Århus
- Grepstad, Ottar. 1997. *Det litterære skattkammer: sakprosaens teori og retorikk*. Samlaget. Oslo
- Grepstad, Ottar. 1998. "Sakprosaens linjer" i (red.) Johnsen, Egil Børre & Trond Berg Eriksen. *Norsk litteraturhistorie. Sakprosa fra 1750-1995, Bind II 1920-1995*. Universitetsforlaget. Oslo
- Grønmo, Sigmund. 2004. *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Fagbokforlaget. Bergen
- Hauge, Hans. 2012. *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. Forlaget Multivers. København

- Haarder, Jon Helt. ”Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme” i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift nr 1* 2005 s 1-14
- Haarder, Jon Helt. ”Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen? Om biografiske sprog handlinger og retten til det private” i Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag
- Iser, Wolfgang. “Tekstens appelstruktur” i Olsen, Michel (red.) og Gunver Kelstrup. 1981. *Værk og læser. En antologi om receptionsforskning*. Borgen. København
- Johnsen, Egil Børre. 1995. *Den andre litteraturen. Hva sakprosa er*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo
- Johnsen, Egil Børre (red.). 2002. *Vårt eget språk*. Aschehoug. Oslo
- Jor, Finn. “Sakprosa – mer enn prosa om sak” i Enerstvedt, Åse og Egil Børre Johnsen (red.). 1988. *NFF 10 år. En bok for sakens skyld*. Norsk faglitterær forfatterforening. Oslo
- Kahrs, Eva. 2008. *Selvfrestillingens nyanser : om Teori og praksis av Nikolaj Frobenius og Armand V. : fotnoter til en uutgravd roman av Dag Solstad*. Masteroppgave i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo
- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag
- Knausgård, Karl Ove. 2009-2011. *Min kamp 1-6*. Oktober forlag. Oslo
- Kristoffersen, Kristian Emil, Hanne Gram Simonsen og Andreas Sveen (red.). 2005. *Språk. En grunnbok*. Universitetsforlaget. Oslo
- Kvale, Steinar. 2001. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk. Oslo
- Larsson, Stig. 2012. *När det känns att det håller på ta slut*. Albert Bonniers Förlag. Stockholm
- Ledin, Per. 1996. *Genrebegreppet – en forskningsöversikt*. Prosjektet Svensk sakprosa nr 2. Lund: Institutionen för nordiske språk
- Ledin, Per og Staffan Selander. 2003. ”Institution, text och genre” i Englund, Boel & Per Ledin (red.). *Teoretiska perspektiv på sakprosa*. Studentlitteratur. Lund
- Lejeune, Philippe. 1989. [fransk utgave 1975]. *On Autobiography*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Lenemark, Christian. 2009. *Sanna lögnen. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*. Gidlunds förlag. Hedemora/Möklinta
- Lo-Johansson, Ivar. 1951. *Analfabeten. En berättelse från min ungdom*. Bokförlaget Aldus / Bonniers. Stockholm

- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Lothe, Jakob. "Roman" i Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007a. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Lothe, Jakob. "Selvbiografi" i Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007b. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Løvdal, Anniken og Bergljot Kaslegard Nordal. 2007. *Norske romaner 2006. Mordernitetssmerte eller navlelo? En litteratursosiologisk undersøkelse*. Masteroppgave i litteraturformidling ved Universitetet i Oslo
- de Man, Paul. 1984. "Autobiography as De-Facement" i *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press. New York
- Melberg, Arne. 2005. *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Spartacus. Oslo
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvfremstilling i litteraturen*. Spartacus Forlag. Oslo
- Midttun, Birgitte Huitfeldt. "Den ubehagelige stillheten: Østrens skrik mot Ørstaviks kunst" i *Samtiden* nr 1/2005. Aschehoug. Oslo
- Moberg, Vilhelm. 1949. *Utvandrarna*. Bonniers. Stockholm
- Moberg, Vilhelm. 1952. *Invandrarna*. Bonniers. Stockholm
- Moberg, Vilhelm. 1956. *Nybyggarna*. Bonniers. Stockholm
- Moberg, Vilhelm. 1959. *Sista brevet till Sverige*. Bonniers. Stockholm
- Mühleisen, Wenche. 2010. *Jeg skulle ha løftet deg varsomt over. Nedtegnelser*. Gyldendal. Oslo
- Myrdal, Jan. 1982. *Barndom*. P. A. Norstedt & Söners Förlag. Stockholm
- Nilsen, Maria. 2012. *Er jeg mannen i mitt liv? En analyse av sjanger og selvfremstilling i Karl Ove Knausgårds Min kamp, Første bok og Vladimir Nabokovs Speak, Memory*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo
- Nilsson, Magnus. 2010. *Den föreställda mångkulturen. Klass och etnicitet i svensk samtidsprosa*. Gidlunds Förlag. Hedemora
- Nøstdal, Ingrid Krogh. 2011. *"Den siste man skal stole på, er en forfatter" : Performativitet og identitet i Tomas Espedals Imot kunsten (notatbøkene)*. Masteroppgave i nordisk litteratur ved Universitetet i Oslo
- Refsum, Christian. "Sakprosa" i Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007a. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo

- Refsum, Christian. "Sjanger" i Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007b. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Ryen, Anne. 2002. *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Fagbokforlaget. Bergen
- Røssaak, Eivind. 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Norsk kulturråd
- Saugestad Frode. 2013. *En ung manns bekjennelser om kjærlighet*. Kolon Forlag. Oslo
- Stendhal. 2006. *Henry Brulards liv*. Gyldendal. Oslo
- Stounbjerg, Per. 2005. *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Aarhus Universitetsforlag
- Stounbjerg, Per. "Notater om ærligheden. Selvbiografien, referencen og *Det uperfekte menneske*" i Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag. Århus
- Svanholm, Louise. "Den autentiske inautenticitet" i Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag. Århus
- Tennes, Nordis. 2013. "– Jeg har ingen hemmeligheter". *Morgenbladet*. Nr 20. Årgang 194.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Genres in discourse*. Cambridge University Press
- Todorov, Tzvetan. "De litterära genrererna" i Aurelius, Eva Hættner & Thomas Götselius. 1997. *Genreteori*. Studentlitteratur. Lund
- Tønnesson, Johan L. 2012. *Hva er sakprosa*. Universitetsforlaget. Oslo
- Ullström, Sten-Olof. "När brev blir fiktion. Om August Strindbergs brevroman. Han och hon" i Andersen, Per Thomas, Pil Dahlerup og Steinar Gimnes (red.). 2010. *Brev: til Jorunn på 70-årsdagen*. Tapir akademisk forlag. Trondheim
- Vygotskij, Lev S. 2008. *Tenkning og tale*. Gyldendal Akademisk. Oslo
- Ørjasæter, Kristin. "Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads *16.07.41 Roman*" i Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus Universitetsforlag

Nettreferanser

- Augustpriset. 2007. *Mig äger ingen. Jyryns motivering*. Lastet fra: <http://www.augustpriset.se/bidrag/mig-ager-ingen>. Dato: 03.04.13
- Andersen, Per Thomas. 19.01.10. *Skriftens speil*. Lastet fra:

- <<http://www.aftenposten.no/meninger/article6262541.ece>>. Dato: 26.02.13
- Bakken, Jonas og Johan L. Tønnesson. 14.03.04. *Sakprosaen og det "litterære"*. Lastet fra: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/03/14/393356.html>>. Dato: 02.12.12
- Bokus. Forsidefoto av *Tätt intill dagarna* og *Mig äger ingen*. Lastet fra: <http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?ac_used=no&search_word=t%E4tt+intill+dagarna> og <http://www.bokus.com/cgi-bin/product_search.cgi?ac_used=no&search_word=mig+%E4ger+ingen>. Dato: 15.05.13
- Bruvik, Hilde. 27.01.10. *Mühleisen gjør som Knausgård*. Lastet fra: <<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/litteratur/1.6963695>>. Dato: 01.11.12
- Cappelen Damm. Forsidefoto av *Tett inntil dagene*. Lastet fra: <<http://www.cappelendamm.no/main/katalog.aspx?strSearch=tett%20inntil%20dage&f=25>>. Dato: 15.05.13
- Gärtner, Henning. 06.10.06. *Litteraturrevolusjonen*. Lastet fra: <<http://morgenbladet.no/2006/litteraturrevolusjonen#.UZzhQJVg2jI>>. Dato: 10.03.13
- Haugen, Trond. *Sirkulasjonen av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds Min Kamp*. Lastet fra: <<http://200110.prosa.no/artikkel.asp?ID=687>>. Dato: 26.02.13
- Kjærstad, Jan. 07.01.10. *Den som ligger med nesen i grusen, er blind*. Lastet fra: <<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article3452780.ece>>. Dato: 21.02.13
- Lorentzen, Jørgen. 11.01.10. *Romanens død*. Lastet fra: <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Romanens-dod-6262220.html#.UWKv-b9g2jJ>>. Dato: 08.04.13
- Melberg, Arne. 28.02.04. *Fiksjon og virkelighet*. Lastet fra: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2004/02/28/392092.html>>. Dato: 29.10.12
- Melberg, Arne. 15.01.10. *Vi mangler ord*. Lastet fra: <<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article3465924.ece>>. Dato: 21.01.13
- Michelet, Marte. 02.09.08. *Åsa og pappaen hennes*. Lastet fra: <<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/09/02/545518.html>>. Dato: 04.02.13
- Refsum, Christian. 22.01.10. *Den nødvendige romanen*. Lastet fra: <http://morgenbladet.no/debatt/2010/den_nodvendige_romanen#.UKNjSKXy-vs>. Dato: 14.11.12
- Tennes, Nordis. 16.05.13. *På kanten: Frode Saugestad*. Lastet fra: <http://morgenbladet.no/debatt/2013/pa_kanten_frode_saugestad#.UZoneJVg2jI>. Dato: 20.05.13

Time, Jon Kåre. 16.11.07. *Men er det sant?* Lastet fra:
<http://morgenbladet.no/boker/2007/men_er_det_sant#.USTEc6UsyJ>. Dato:
20.02.13

Vik, Siss. 05.07.02. *Den biografiske vendingen i skjønnlitteraturen*. Lastet fra:
<http://morgenbladet.no/2002/den_biografiske_vendingen_i_skjønnlitteraturen#.UYOuwJVg2jJ>. Dato: 03.05.13

Wærhaug, Sølvi. 14.02.08. *Moren mistet syv barn*. Lastet fra:
<<http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=502056>>. Dato: 26.03.13

Andre referanser

Bjørkeng, Mari. 23.04.13. E-postkorrespondanse med redaktør i faktaavdelingen i Cappelen Damm

Can, Mustafa. 19.04.13. Notater fra telefonintervjuet er i Cecilie Emmerhoffs eie

Christensen, Lars Saabye. 23.01.13. ”Den alvorlige amatøreren”. Foredrag på Litteraturhuset i Oslo

Linderborg, Åsa. 25.03.13. Notater fra telefonintervjuet er i Cecilie Emmerhoffs eie

Røtterud, Lars. 04.04.13. E-postkorrespondanse med forlegger i Versal Forlag

Vedlegg 1

Intervjuguide Åsa Linderborg

- Var det et bevisst valg fra din side å utgi *Mig äger ingen* som selvbiografisk roman, og ikke som selvbiografi?
- Er det noen grunn til at du i tilfelle ønsket å velge en "fiksjonssjanger" heller enn å gi den ut som sakprosa?
- Dersom det var et bevisst valg fra din side å utgi boka som roman, har dette lagt noen føringer for skriveprosessen?
- La forlaget noen føringer for hvordan du skulle skrive, og hva som skulle med, eller eventuelt ikke skulle med i boka?
- Jeg leser og oppfatter boka som din sanne historie, selv om boka er utgitt som roman, og det er kanskje en av grunnene til at jeg blir veldig grepet av teksten. Er det slik du ønsker at din bok skal oppfattes av leserne? Kan du i tilfelle si noe om hva du tenker om subjektiv sannhet i forhold til den objektive sannheten?
- Har du lest Mustafa Cans bok, og ser du noen tematiske likheter mellom din egen bok og *Tätt intill dagarna*? Jeg ser nemlig at noen bokanmeldere i norske aviser har trukket frem deres bøker sammen, og jeg ser både interessante likheter og forskjeller mellom bøkene.
- Tittelen er jo en verselinje i Gunnar Ekelöfs dikt. Kan du si noe om hvorfor du valgte akkurat denne tittelen?

Vedlegg 2

Intervjuguide Mustafa Can

- Var det et bevisst valg fra din side å utgi *Tätt intill dagarna* som sakprosa/dokumentarbok, og ikke som roman? / Valgte du selv å utgi din bok som selvbiografi/sakprosa?
- Kunne du utgitt boka som roman?
- Er det noen grunn til at du i tilfelle ønsket å velge sakprosajangeren heller enn å gi den ut som fiksjon (for eksempel som selvbiografisk roman)?
- Dersom det var et bevisst valg fra din side å utgi boka som sakprosa, har dette lagt noen føringer for skriveprosessen?
- La forlaget noen føringer for hvordan du skulle skrive, og hva som skulle med, eller eventuelt ikke skulle med i boka?
- Sakprosa er jo en sjanger som blir forbundet med henvisninger og tilknytning til virkeligheten. Kan du si noe om ditt syn på forholdet mellom subjektiv sannhet og allmenngyldig sannhet?
- Jeg leser og oppfatter boka som din sanne historie, og det er kanskje en av grunnene til at jeg blir veldig grepet av teksten. Er det slik du ønsker at din bok skal oppfattes av leserne?
- Har du lest Åsa Linderborgs bok, og ser du noen tematiske likheter mellom din egen bok og *Mig äger ingen*? Jeg ser nemlig at noen bokanmeldere i norske aviser har trukket frem deres bøker sammen, og jeg ser både interessante likheter og forskjeller mellom bøkene.
- Du refererer til forfatteren Vilhelm Moberg i boka, og jeg ser tydelige likheter mellom din mor og rolleinnhaver Kristina Nilsson. Kan du si noe om det?
- Hvorfor har du valgt å bruke Gunnar Ekelöfs lyrikk?