

«Om jag skriver det är det som att
det verkligen har hänt»

En undersøkelse av det performative
eksperiment i Jonas Hassen Khemirs *Ett
öga rött, Montecore. En unik tiger* og *Allt jag
inte minns*

Lena Juvland Martinsen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og
språk i Lektor- og adjunktprogrammet
Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2017

«Om jag skriver det är det som
att det verkligen har hänt»

En undersøkelse av det performative eksperiment i Jonas
Hassen Khemirs *Ett öga rätt, Montecore. En unik tiger og
Allt jag inte minns*

© Forfatter: Lena Juvland Martinsen

År: 2017

Tittel: «Om jag skriver det är det som att det verkligen har hänt» En undersøkelse av det performative eksperiment i Jonas Hassen Khemirs *Ett öga rött, Montecore. En unik tiger og Allt jag inte minns*

Forfatter: Lena Juvland Martinsen

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

Trykk: Norsk Aero AS

Sammendrag

Denne oppgaven er en undersøkelse av hvorvidt Jonas Hassen Khemiris tekster, *Ett öga rött*, *Montecore*, *En unik tiger* og *Allt jag inte minns*, kan leses som en pågående performativ undersøkelse av hvordan et forfattersubjekt skapes. Da Khemiri debuterte med romanen *Ett öga rött* i 2003, ble han mottatt av et begeistret anmelderkorps som umiddelbart kronet han som representant for innvandrerforfattere. Formålet med denne oppgaven er blant annet å undersøke om Khemiri forsøker å løsrive seg fra denne definisjonen ved å performativt *skrive seg selv frem* som forfatter.

I mine analyser benytter jeg meg av teoretiske perspektiver fra performativitetsteori, autofiksjon og performativ biografisme, som alle er teorier hvor det performative konseptet står sentralt. Gjennom tre analyser som behandler romanene enkeltvis, viser jeg at tekstene gir et bilde av hvordan mennesket eller subjektet fremtrer gjennom omverdenens fortellinger om dette, og hvor sentrale *fortellinger* er i vår oppfattelse av hva sannhet er. Dette muliggjør en tankegang om at subjektet er performativt, som betyr at det blir til gjennom repeterende handlinger. Romanenes tematikk legger slik vilkårene for Khemiris performative eksperiment. I alle de tre romanene finnes en forfatterskikkelse som ligner den empiriske forfatteren, og som i to av romanene heter Jonas Khemiri. Min analyse av denne figuren viser at en selvbiografisk referanse har en *retorisk* effekt. Den skaper en *virkelighetsillusjon* i teksten ved å spille på leserens konnotasjoner til navnet Jonas Khemiri. Dette grepet legger til rette for at Khemiri kan iscenesette seg både innenfor og utenfor teksten. Den selvbiografiske referansen gjør grensen mellom fiksjon og virkelighet gjennomtrengelig.

I min sammenfattende diskusjon hvor de tre romanene analyseres som helhet, konkluderer jeg med at tekstene kan hevdes å være performative i den forstand at Khemiri har skrevet seg selv frem som forfatter. Den performative undersøkelsen kommer i stand gjennom måten han har forvaltet sitt forfatterskap på. I det performative ligger grunnlaget for styring av diskursen som i sin tid etablerte Khemiri som en «innvandrerforfatter», og gjennom sitt forfatterskap har han forandret denne diskursen. Effekten av Khemiris performanse er at et passivt objekt som ble karakterisert av noen andre, blir omgjort til et agerende subjekt som selv styrer retningen for sitt forfatterskap. Fortellingene han har skapt, utgjør også fortellingen om Khemiri som forfatter.

Forord

Etter til sammen åtte år som strevende student ender denne reisen nå. Alle år har vært et privilegium, og spesielt de fem siste her på Universitetet i Oslo. Arbeidet med denne avhandling har vært både utfordrende og morsomt. Jeg har lært enormt mye både om faget og om meg selv. Oppgaven har kommet i stand med god hjelp fra noen virkelig fine mennesker, og disse fortjener en stor takk.

Først og fremst: Tusen takk til min ekstremt kompetente veileder, Lill-Ann Körber, for tankevekkende og inspirerende samtaler som har utvidet min faglige horisont. Takk for konkrete og konstruktive tilbakemeldinger underveis, og en ekstra takk for tålmodighet og forståelse.

Til Thomas, Guro, Elisabeth og Sigurd: Tusen takk for kyndig og uvurderlig hjelp med korrektur og selvtillitt. Jeg er evig takknemlig for begge deler.

Til familien min: Takk for barnevakt og takk for omsorg. Takk for at dere minner meg på hvem jeg er og hvor jeg skal, jeg hadde gått meg vill uten dere.

Til Espen: Jeg tror ikke det er mulig å få uttrykt med ord hvor takknemlig jeg er for alt du har gjort og alt du gjør, men her prøver jeg: Takk at du tar telefonen hver gang jeg ringer og takk for at du forstår meg hver gang jeg sutrer og klager. Takk for hjelpen med alt som er teknisk og takk for alle samtalene om fag du egentlig ikke kan, men som du har lært deg for min skyld. Og tusen, tusen takk for at du har gjort denne prosessen «lett» for meg ved å være kaptein på skuta mens jeg har vært på skolen. Takk for at du har passet på at jeg fokuserer på skriving når jeg egentlig bare vil hjem til dere. Takk for at du er den flotteste mannen og den fineste pappaen som finnes.

Og til slutt: Kjære Inga. Ikke visste jeg at det var mulig å elske noen som jeg elsker deg. Takk for at du finnes. Denne her er for deg.

God lesning, og takk for meg!

Oslo, 10. juni 2017

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	V
Forord	VII
Innholdsfortegnelse	VIII
Kapittel 1: «Låt mig presentera»	2
Innledning.....	2
Teori og metode	3
Presentasjon av relevante perspektiver.....	5
Utgangspunktet for mitt prosjekt.....	8
Kan man være «blatte» og forfatter?	12
Kapittel 2: «Du måste akta dig för att svälja saker med hull och hår!»	15
Det performative konsept	15
En scene for selvfremstilling.....	17
Dobbeltkontrakten	19
Den selvbiografiske sannhet.....	22
Det performative ved biografisme.....	23
Kapittel 3: «Egentligen det var inte riktigt totalt hundrasant»	27
Fortellingen om Halim	27
Halims ironiske fremstilling.....	29
Stereotypiens effekt.....	30
Hvem er Jonas Khemiri?	33
Betydningen av romanens ulike nivåer	35
Det røde øyet og romanens intensjon	37
Etableringen av en forfatter	40
Kapittel 4: «Varför skulle inte jag få formulera mitt egna namn?»	42
En fortelling om Abbas Khemiri?	42
Biografiske referanser	45
Illusjonen av virkelighet.....	48
Fremstillingen av et fortalt subjekt.....	50
Sannhet som tematikk	52
Språket som performativt	54
<i>Montecore</i> og det offentlige rom.....	56
Kapittel 5: «Jag minns inte vilken som är vilken»	60
Fortellinger om en som er borte	60
Den kjønnsløse kjærlighetshistorien	63

En forfatters bekjennelser.....	66
Sannheten som ikke finnes?	67
Hva finnes bak et navn?	69
Når leseren inviteres inn.....	71
Kapittel 6: «Vi är dom evigt oplacerbara»	74
Sammenfattende diskusjon.....	74
Et komparativt blick på Ett öga rött, Montecore. En unik tiger og Allt jag inte minns	74
Hvordan er romanene performative?.....	79
Romanene som helhet i skapelsen av Jonas Khemiri	83
Den selvbiografiske akt	85
Litteratur.....	88

Kapittel 1: «Låt mig presentera»¹

Innledning

«Om jag skriver det är det som att det verkligen har hänt» (Khemiri 2015: 315), skriver forfatter-skikkelsen som forsøker å pusle sammen historien om gutten som ikke finnes lenger. Puslespillets biter er fortellinger *om* den som ikke er der, *av* de som står rundt. Han som samler fortellinger er en som søker hele bildet – svaret, en som søker innsikt i sannheten. Han blir tilbudt denne fra ulike hold, men beretningene stemmer ikke overens. Allikevel blir de alle fremmet som sannheten.

Men finnes det egentlig noen sannhet? Litteraturens eldgamle gåte «Hvem er jeg?» synes her relevant. Med dette mener jeg ikke å henvise til «jeget», men heller sette spørsmålsteget ved «Hvem forteller?» og «Hvis historie er det som fortelles?». I en mer performativ og radikal forstand: «Hvem blir fortalt?». Med dette siste spørsmålet mener jeg: Hvem er det som blir til eller skapes gjennom fortellingen? I tre av Jonas Hassen Khemiris tekster, *Ett öga rött* (2003), *Montecore. En unik tiger* (2006) og *Allt jag inte minns* (2015) finnes en skikkelse som enten heter Jonas Khemiri, eller en som har et signalement og en historie som bærer med seg likheter forenlig med forfatteren selv. Disse tre romanene danner materialet for mitt prosjekt. Forfatter-skikkelsen tar plass i teksten på ulike måter i de tre verkene, og denne karakteren er årsaken til mitt utvalg fra Khemiris forfatterskap, fordi jeg mener det gir grunnlag for å lese tekstene i sammenheng. At forfatteren har valgt å skrive inn en karakter som deler navn og annen biografi med seg selv, indikerer at dette kan anses som en undersøkelse av subjektet, for selv om man vet at karakteren i bøkene ikke *er* Jonas Hassen Khemiri, så er dette grepet bevisst fra forfatterens side og er et meningsbærende element på et eller annet nivå.

Dette har ført meg over på mitt prosjekt, og som utgangspunkt har jeg formulert følgende problemstillinger:

1: «Hvilke lesninger og tolkninger blir muliggjort om man leser *Ett öga rött*, *Montecore. En unik tiger* og *Allt jag inte minns* som en pågående performativ undersøkelse av forfattersubjektets tilblivelse?»

2: «Kan de tre tekstene leses som et kontinuerlig eksperiment som har til hensikt å undersøke Khemiris rolle som forfatter?»

¹ Khemiri 2006: 64

Min hypotese baserer seg på at Khemiri benytter de tre tekstene performativt, at dette er hans undersøkelse av hvorvidt det er mulig å befeste eller etablere seg som forfatter performativt, *ved å skrive og utgi tekst*. Utgangspunktet for denne tanken er konseptet om at man blir til ved *å gjøre*, ved å performere eller iscenesette. Her har jeg latt meg inspirere av den amerikanske kjønnsforskeren Judith Butler og hennes teori om kjønnsroller som performative. Ideen er at subjektet *blir til* gjennom handling, ikke omvendt. Hypotesen min baserer seg dermed på at Khemiris forfattersubjekt ikke finnes før han selv *skaper* det, og skapelsen skjer gjennom en *gjøren* når han handler som forfatter ved å skrive, og på denne måten fungerer som skaperen av en ny virkelighet. I de tre romanene forvalter Khemiri vilkårene for sitt forfatterskap.

Ett öga rött er Khemiris debutroman og kom ut i 2003. Denne forteller historien om Halim, en 15 år gammel gutt som bor i Stockholm sammen med faren sin. Han strever med å finne ut av hvem han er, men forsøker å skape seg en arabisk identitet ved opptre *autentisk* forenlig med hva han tror defineres som kulturell identitet. *Montecore. En unik tiger*² er Khemiris andre roman og den ble utgitt tre år etter *Ett öga rött*. I denne fortellingen forsøker den unge forfatteren Jonas Khemiri og en mann som kaller seg Kadir å skrive frem et portrett av Abbas Khemiri, som er faren til Jonas og en barndomsvenn av Kadir. Fortellingen om den fraværende Abbas fremstår som en forhandlingsprosess mellom Jonas og Kadir. I *Allt jag inte minns* prøver en forfatter-skikkelse å finne ut av hvorfor en ung mann som het Samuel døde, om det var en ulykke eller et selvmord. Ved å snakke med familie og venner forsøker han å pusle sammen Samuels siste dag. *Allt jag inte minns* er Khemiris sist utgitte roman, og kom ut i 2015.

Teori og metode

Min analyse baserer seg på nærlesning av de tre verkene og i teksten som følger vil jeg benytte meg av ulike teoretiske perspektiver og begreper for å undersøke hvorvidt tekstene kan tolkes som performative. Siden det er tre ulike romaner vil jeg legge vekt på forskjellige aspekter i hver enkelt tekst. Romanene vil ses i sammenheng og tolkes som helhet i oppgavens siste kapittel. Jeg vil i utstrakt grad benytte meg av performativitetsteori, og spesielt konseptet om det performative, da dette aspektet er det som er mest relevant for meg. Teoretiske perspektiver fra autofiksjonsfeltet og performativ biografisme vil også trekkes inn. Autofiksjonsfeltet undersøker eksempelvis forholdet mellom virkelighet og fiksjon i litterære

² Heretter referert til som *Montecore*.

tekster, noe som også er relevant i min analyse. Performativ biografisme handler om utforskning av «selvet» blant annet gjennom iscenesettelse. En slik utforskning mener jeg også at Khemiris forfatterskap behandler. Felles for de tre teoretiske fagfeltene er at de alle har et utgangspunkt som stiller spørsmålsteget ved subjektets sammensetning og fremstilling. Dette aspektet vil være fruktbart i min analyse av Khemiris performative undersøkelse.

I kapittel 1 vil jeg i all korthet presentere hvorfor de tre teoretiske retningene vil ha gyldighet i min analyse. Dessuten vil en slik redegjørelse være nødvendig som bakgrunn når jeg legger frem hva som har inspirert mitt prosjekt, noe jeg også vil presentere i dette kapitlet. I kapittel 2 vil jeg utdype mitt teoretiske fundament, og her vil jeg også problematisere noen aspekter ved de ulike teoriene. Narratologisk teori vil også spille en vesentlig rolle i analysene, men jeg har vurdert det mest fruktbart å ta opp de elementene jeg trenger for å belyse mine poeng underveis i oppgaven, da de ulike romanene krever forskjellige narratologiske verktøy. Narratologisk teori vil derfor presenteres fortløpende.

Fordi oppgaven behandler tre ulike romaner vil følgelig mine analyser av verkene enkeltvis vektlegge ulike aspekter. Kapittel 3, hvor analysen av *Ett öga rött* finner sted, vil jeg undersøke om fremstillingen av Halim-karakteren fungerer som en kritikk av «innvandrerslitteratur» og videre om en slik kritikk kan ha en performativ karakter. I analysen av *Montecore*, som vil ta plass i kapittel 4, så er subjektets fremtredelse gjennom fortelling et sentralt element. Her vil jeg undersøke hvordan den fraværende Abbas Khemiri fortelles frem, og om en slik fremstilling kan leses som en tematisering av subjektet som en uferdig konstruksjon. Kapittel 5 vil utgjøre analysen av *Allt jag inte minns*. Her vil jeg undersøke om romanens tematisering av minne og tap av dette kan tolkes som en undring rundt hva som gjør et menneske til det det er. I alle de tre kapitlene vil forfatter-skikkelsen undersøkes og til slutt ses i sammenheng i kapittel 6, hvor oppgavens avsluttende diskusjoner finner sted. I dette kapitlet skal trådene fra de tre tekstene samles, slik at romanene kan sammenlignes og analyseres som helhet. Her vil jeg se om min tese «holder vann» ved å undersøke om romanene har noen effekt på virkeligheten og om de dermed kan sies å være performative. Som jeg tidligere presenterte, baserer min lesning seg på at romanene bør tolkes i sammenheng om det performative aspektet ved Khemiris forfatterskap skal bli synlig. Kapittel 6 vil avsluttes med noen perspektiver som har til hensikt å oppsummere oppgavens intensjon.

Prosjektet vil kreve en diskusjon rundt kategorien *innvandrersforfatter* da dette har relevans med tanke på at Khemiri selv assosieres med kategorien og dette forholdet har hatt konsekvenser for markedsføring, mottagelse og lesninger av hans litterære verker. I min

teksttolkning ligger også en problematisering av nevnte kategorisering som grunnlag for det performativitetseksperimentet jeg mener tekstene utgjør. Videre vil jeg se på forfatteren i lys av dennes funksjon som romanfigur og som sosial figur utenfor teksten. I sin kjerne baserer mine lesninger seg på at tekstene setter spørsmålstegn ved hvorvidt det finnes noen sannhet og noe fastsatt subjekt. Med dette mener jeg at tekstene henviser til en tilstedeværende ontologisk usikkerhet og problematiserer det faktum at man antar at det finnes noe som *er* helt av seg selv, en oppskrift eller et originalinnhold som er uavhengig eller upåvirket av omstendighetene, en *satt* sannhet og ikke en *skapt* en.

Presentasjon av relevante perspektiver

Min hypotese er bygget opp rundt min lesning av de tre tekstene som performative undersøkelser av forfattersubjektet. I dette ligger det et behov for teoretiske begreper fra performativitetsteori, og det er konseptet om *det performative* som er mest relevant for meg. Jeg har hentet inspirasjon fra Judith Butler (1999) og hennes teori om *kjønnsperformativitet*. Selv om Butlers utgangspunkt er kjønn, er teorien anvendbar også i denne sammenheng fordi det dreier seg om subjektskonstruksjon, eller forståelsen rundt skapelsen av et subjekt. Subjektsbegrepet ser jeg i sammenheng med erkjennelsesteori, og som det beskrives i *Store norske leksikon*, betegner subjektet i en slik sammenheng «det som oppfatter». Med dette så mener jeg det som erfarer, sanser og forstår. Subjektet er en størrelse for «indre bevissthet», og står som kontrast til objektet, som er det som blir «oppfattet» (*Store norske leksikon* s.v. «Subjekt – Filosofi», lest 4. mai, 2017). Ideen er å sette spørsmålstegn ved hva som kommer først: selvet eller selvframstillingen? Butlers teoretiske fundament baserer seg på at hverken kjønn eller subjekt er fastsatte størrelser, de er ikke en del av en biologisk essens. De er dynamiske, hevder hun, og de skapes og utvikles i kraft av den kulturelle samtiden de er delaktige i. De er underlagt *diskursen* som er styrende for denne samtiden.

Diskurskonseptet er et vesentlig utgangspunkt. Tiina Rosenberg skriver at: «Detta förhållningssätt kännetecknar den så kallade socialkonstruktivismen som utgår från, som namnet anger, att den sociala världen *konstrueras*. Människor har inga förutbestämda inre essenser – uppsättningar av äkta, stabila och autentiska karakteristika» (Rosenberg 2005: 14). I begrepet diskurs ligger dermed tanken om at uttalelser, begrepsbruk, teser og teorier alle er underlagt en regelstyrt fremstilling. Denne regelstyringen baserer seg på sosiale praksiser som oppstår ut fra hva som er konstituert som «normalt» og «unormalt». Disse kategoriene blir en del av menneskers ubevisste tankegang, noe som igjen spiller inn i hele identitetsforståelsen.

En diskurs er underlagt historiske og kulturelle forhold. Den er med andre ord offer for sin tid og sitt sted, noe som gjør den ustabil. Diskursen er et resultat av menneskene som deltar i den, med deres aktive handlinger og de sosiale konstruksjoner de har skapt for sin tid. Ut fra denne tankegangen spinner ideen om at subjekt er uferdige konstruksjoner, de er ikke stabile, men heller en (tilfeldig) konsekvens av nettopp normative handlinger og sosial praksis som er gjeldende i rådende diskurs. Det er med utgangspunkt i diskurstankegang at Butler hevder at man til en viss grad kan ta kontroll over sin subjektskonstruksjon ved å utføre handlinger som skaper en *effekt*, ved å *gjøre*. Diskurs-tankegang er vesentlig om man har som utgangspunkt at subjektet er en sosial konstruksjon, og dette utgangspunktet er sentralt både hos Butler og i min hypotese.

Denne «handlingens makt», eller det performative konseptet i Butlers teori, tar blant annet utgangspunkt i lingvistikkens beskrivelse av språkhandling, såkalte *performativer*. Begrepet forklares i *Store norske leksikon* som et utsagn «hvor selve ytringen eller avgivelsen av utsagnet fullbyrder den handling som utsagnets verb betegner» (Svendsen 2011). Det teoretiske fundamentet for denne tankegangen startet med den britiske filosofen og språkforskeren J. L. Austin (1965). Hans språkfilosofi dreier seg om å skille mellom *konstativer*, som forstås som ytringer med beskrivende eller konstaterende effekt, og *performativer*. Sistnevnte begrep betegner ytringer som i tillegg til å gjøre det samme som sin begrepsbror, gitt riktig kontekst, forandrer noe kun ved å bli ytret – den *gjør* noe. Austin bruker et eksempel fra dåpen av et skip «‘I name this ship the *Queen Elizabeth*’ – as uttered when smashing the bottle against the stem» (Austin 1965: 5). Når vedkommende ytrer at han døper skipet Queen Elizabeth mens han knuser flasken mot siden av skipet, beskriver han ikke bare hva han gjør, han *gjør* det. Han forandrer noe ved verden, han utførte en språkhandling (Austin 1965: 3-6).

Konseptet om språkhandling som virkelighetsskapende er fruktbart med tanke på min hypotese. Å tolke tekstene som performative innebærer å undersøke om de har en virkning eller en effekt på virkeligheten: «Kännetecknande för begreppet performativitet är betoningen på aktivt verksamma processer. Fokus ligger inte på färdiga, avslutade och fixerade resultat utan på att sociala praktiker aktivt skapar kön/genus, sexualiteter, etniciteter och andra avgörande sociala kategorier» (Rosenberg 2005: 14). Når Khemiri utøver sin rolle som forfatter ved å skrive fortellinger, pågår en simultan prosess som utgjør skapelsen av Jonas Hassen Khemiri som forfatter. Forfattersubjektet skapes gjennom en aktiv *gjøren*, og utvikles i takt med forfatterskapets fremtredelse.

Teoretiske prinsipper fra performativ biografisme vil også vise seg nyttig i arbeidet med mine problemstillinger. Retningen stammer opprinnelig fra performativitetsteorien og er i vesentlig grad utviklet av den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder (2014). I performativ biografisme undersøkes hvordan litteratur kan fungere biografisk. Den handler om iscenesettelsen av seg selv gjennom bruken av biografiske opplysninger, men på kunstens betingelser: «Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruker seg selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spill med læserens og offentlighetens reaksjoner» skriver Haarder (2010: 25), noe som er interessant å undersøke i Khemiris tre romaner. I performativ biografisme ligger en duell med fiksjonen i den forstand at litteraturen griper inn i virkeligheten og forandrer den, og slik *skaper* en ny virkelighet. Her ligger det performative aspektet jeg vil analysere i Khemiris tekster. Det biografiske i begrepet knytter forfatteren, eller andre empiriske personer, til teksten på en måte som får den til å minne om fiksjon, eller metafiksjon, men kan ikke regnes som fiksjon i tradisjonell forstand. Det er ikke den biografiske referenten i seg selv som er interessant i denne sammenhengen, men referansens retorikk, altså markeringen av et slikt grep som nettopp et grep (Stounbjerg 2005: 60). Slike tekstuelle manøvrer etablerer en virkelighetsillusjon.

Performativitet er også et poeng i autofiktiv teori, noe som derfor gjør den relevant å trekke inn. Autofiksjon handler i utgangspunktet om litterær selvframstilling. Litteraturteoretikere som Mads Bunch og Poul Behrendt (2015) er sentrale teoretikere innenfor dette feltet. Deres beskrivelse av autofiksjonsfenomenet er en videreføring av autofiksjonsteorien som ble etablert i Frankrike på 70-tallet. Det som gjerne kjennetegner autofiksjon, hevder Bunch og Behrendt, er navnidentitet, mellom forfatter, forteller og hovedperson. Videre er det vanlig at slike verk er merket med en fiksjonsbetegnelse, og dermed opererer slike tekster med en kompleks hybridisering av to motstridende domener, virkelighet og fiksjon. Autofiksjonen deler slektskap med selvbiografien, men i motsetning til sistnevnte, så er *estetiske* forhold hevet over de *etiske* i autofiktive verker.

Serge Doubrovsky blir av mange ansett for å være en foregangsmann innenfor autofiktiv selvframstilling. Litteraturforsker og forfatter Stefan Kjerkegaard (2016) skriver at Doubrovsky mente at selvforståelsen er sammensatt av flere blikk. Selvbildet blir da en forhandlingsprosess mellom «selvet» og deltagerne som omgir det. Derfor blir selvframstilling en umulig oppgave. Det er dette som er den selvbiografiske sannhet, mente Doubrovsky. Hans tanker knytter seg til flere av de samme problemstillingene som Butler beskjeftiger seg med, nemlig: «Hva kommer først, selvet eller selvframstillingen?» Utforskningen av selvframstilling er blant aspektene som knytter autofiksjonen sammen med

performativitetsteori og performativ biografisme Dette er også en sentral årsak til teoriens plass i min analyse. Jeg vil understreke at dette prosjektet ikke er noe forsøk på sjangerplassering av Khemiris litterære verker. Hensikten er å benytte fagfeltenes litteraturteoretiske begreper som verktøy til å undersøke om Khemiris tekster kan sies å være performative undersøkelser av *hvem som fortelles* og hva eller hvem som skapes ut av dette.

Litterær selvframstilling har vært gjenstand for lidenskapelige debatter innad i det aktuelle fagmiljøet, men har også provosert og begeistret en allmenn leserskare. Slik litteratur er ikke noe absolutt nytt fenomen, men sett i sammenheng med vår litterære samtid – med det som styrer og preger den – har denne litteraturen fått et annet verdigrunnlag enn det den en gang hadde. Mange mener at denne tendensen har å gjøre med langt mer enn den utviklingen man har sett innen samtidslitteraturen. Den forgreiner seg inn i ulike forum som styres av og viser til menneskelig aktiviteter. De ulike mediernes inntog og betydning i vår samtid spiller en viktig rolle for selvframstillende tekster, eller i det minste dens spillerom.

Så hvordan er Khemiris litteratur relevant i denne sammenhengen? Tekstene hans bærer slektskap med strømningene jeg har beskrevet over. Det finnes en sammenblanding av virkelighet og fiksjon, det finnes navneidentitet og bruk av biografiske opplysninger, men ingen av romanene lar seg plassere fullstendig inn i noen kategori. Min lesning av Khemiris verker tolker dem mer som en tematisering over selvframstilling, enn faktisk selvframstilling som konkret uttrykk. Jeg vil imidlertid hevde, at det foregår en selvframstilling i romanene som kontinuitet. Khemiris romaner er på lik linje med verker som innordnes autofiksjon og performativ biografisme et produkt av sin tid. Med dette så mener jeg at samtiden preges av globaliseringens oppbrytning av individet. Spillereglene er ikke lenger som de var for 50 år siden, samfunnet og menneskene som lever i det ser radikalt annerledes ut. Litteraturen speiler dette samfunnet gjennom sin framstilling av splittede individer og opphøringen av etablerte grenser. Herunder hører også gråsonen som utgjør grensen mellom fiksjon og virkelighet.

Utgangspunktet for mitt prosjekt

Virkeligheten har også filtrert seg inn i Khemiris tekster. Virkelighetens plass i fiksjonen har lenge vært noe man har forbundet med såkalt *innvandrerlitteratur*, men ikke i samme tradisjon som eksempelvis autofiksjonsfenomenet. Innvandrerlitteratur leses gjerne biografisk. Lesningen baseres på at forfatterens antatte migrasjonserfaring bearbeides og reflekteres over i tekstene den produserer. Slik tillegges disse tekstene verdi i den forstand at de tilbyr perspektiver fra «den andre siden», eller at de åpner opp for aspekter leseren ikke kjenner så

godt fra før. Problematikk forbundet med en slik innfallsvinkel er imidlertid at det fiktive aspektet ved denne litteraturen har en tendens til å falle bakut for de biografiske opplysningene man mener å kunne hente ut av tekstene, til tross for at fiksjonsbetegnelsen markerer dem som nettopp fiksjon.

Jonas Hassen Khemiris forfatterskap settes av flere forskere og litteraturkritikere inn i båsen innvandrerslitteratur, og dette kan være en av årsakene til de feillesingene som ble gjort av hans debutroman i 2003. Ved å anta at han skrev om sitt eget liv og manifesterte seg selv biografisk gjennom Halim-karakteren, kom flere i skade for å lese denne romanen bokstavelig. Tre år senere, ved Khemiris andre romanutgivelse i 2006, hadde flere anmeldere justert sitt blikk mer i tråd med romanens tilsynelatende intensjon. På dette tidspunktet hadde Khemiris tekstuttrykk forandret form, og som en kommentar til den kaotiske mottagelsen av *Ett öga rött*, lekte han nå åpenlyst med leserne og anmeldernes *biografiske begjær* ved å skrive inn forfatteren Jonas Khemiri som en sentral karakter. En diskursiv virkelighet er vevet inn i *Montecore* i større grad enn det som er tilfellet i *Ett öga rött*. I *Allt jag inte minns*, Khemiris sist utgitte roman, finnes ingen karakter ved navn Jonas Khemiri. Det finnes imidlertid en forfatterkarakter som har et signalement og en biografi som antyder likhet med Khemiri. Den litterære fremstillingsformen Jonas Hassen Khemiri har valgt i de tre romanen, etablerer *Ett öga rött* som dagbokroman, *Montecore* som brevroman og *Allt jag inte minns* som en dokumentarroman. I alle tekstene lener forfatteren seg på sjangre man tradisjonelt har forbundet med sakprosa i den forstand at de har sine røtter i empirisk virkelighet. Denne uttrykksformen tematiserer dermed forholdet mellom virkelighet og fiksjon.

Min hypotese baserer seg som sagt på at Jonas Hassen Khemiri benytter de tre tekstene performativt. Romanene er hans undersøkelse av hvorvidt han kan befestes eller etablere seg som forfatter *ved å skrive*. Utgangspunktet for denne tesen legger jeg blant annet i publisiteten som har omringet Khemiris etablering som forfatter. Jeg tolker mottagelsen av hans første roman, *Ett öga rött*, dithen at kultursamfunnet som leser bøker ikke anser det selvfølgelig at en person med innvandrerbakgrunn kan levere «god litteratur». Som kjent finnes det etablerte kategorier man nærmest automatisk blir plassert i om ens etniske bakgrunn fraviker majoriteten.

Innvandrerslitteratur er et faglig begrep, en samlebetegnelse for forfattere som er markert annerledes enn mengden basert på etnisk eller biografisk bakgrunn. Litteraturforsker Ingeborg Kongslie (2002) legger følgende definisjon til grunn for termen innvandrerslitteratur i norsk sammenheng: «(S)kjønnlitteratur skrevet av menneske som har innvandret til Norge, eventuelt av representanter for andre generasjoner der den tokulturelle situasjonen er markert»

(Kongslien 2002: 174). Kongslien utdyper termen videre ved å poengtere at det er migranterfaringen som tematiseres i denne typen litteratur: «Desse skjønnlitterære tekstane, som kulturelle representasjonar for den prosessen som er innebygd i kulturmøta, formidlar innsikt i desse erfaringane og opplevingane, det vil seia at dei inkluderer både kjensle- og forståingsaspekt» (Kongslien 2002: 174). Hun erkjenner at termen kan være problematisk, at flere forfattere motsetter seg denne kategorien fordi de opplever den begrensende og i noen tilfeller diskriminerende. Kongslien hevder imidlertid at inndelingen er nyttig i den forstand at den *løfter frem* en marginal litteratur og fører den inn i lyset. På sikt kan den dermed jobbes inn i den litterære kanon på lik linje med øvrig litteratur, men at man da har etablert en bevissthet rundt tematikken og erfaringene som er unikt for akkurat slike tekster (Kongslien 2002: 174).

Intensjonen er god, men kategorien er problematisk i tekstanalytisk forstand fordi den kan ha en uheldig effekt ved at tekstene tillegges tematiske og formmessige elementer som er spesifikke for «slik litteratur». I forlengelse av dette kan de raskt, i leserens øyne, reduseres til litteratur som kun handler om migrasjon, kulturmøter og identitetsproblematikk. Dette er selvsagt satt på spissen, men i mange tilfeller resulterer et slikt teorigrunnlag i at leseren misoppfatter teksten, fordi man antar at «innvandrerforfatteren» skriver om tematikk som er typisk for hans eller hennes kategoriske tilhørighet. Man mister av syne vesentlige meningsbærende elementer i teksten fordi man er opptatt av å fokusere på tematikk som kanskje mer eller mindre er underordnet med tanke på verkets intensjon, og kategorien innvandrerlitteratur bygger opp under dette feiltrinnet. Kongslien skriver: «Litteraturen er jo ein kulturell aktivitet eller eit kulturelt uttrykk, og denne litteraturen heng difor nøye saman med dynamikken i tilpassings- eller akkulturasjonsprosessen» (Kongslien 2002: 177). Denne generaliseringen er problematisk fordi utgangspunktet for plassering i kategorien ligger i forfatterens biografi, og ikke i fortolkningen av teksten, og slik fremstår inndelingen som ukritisk. Et alternativ til «innvandrerlitteratur» kan være *migrasjonslitteratur*, som i motsetning til innvandrerlitteratur tar utgangspunkt i tekstens tematikk. Denne termen forstås som «ein tematisk definisjon av litteratur (her skjønnlitteratur) som omhandlar og tematiserer den kulturelle problematikken som oppstår når eit individ eller ei gruppe frå eit kulturelt område kjem i (varig) kontakt med ein annan, og i utgangspunktet framand, kultur» (Sejersted 2003: 80). I denne kategorien finnes forfattere som tilhører både majoritets- og minoritetsbefolkningen.

Jeg inkluderer dette aspektet i innledningen fordi det bærer med seg relevans for hva jeg tolker som en vesentlig årsak til Khemiris performative prosjekt. Han har selv uttrykt at

han misliker termen innvandrersforfatter, eller «migrant writer» som litteraturforsker Elia Ranton (2009) kaller ham i sin artikkel «African voices in Finland and Sweden». Khemiri, skriver hun, vil heller karakterisere seg selv som en forfatter som har et bevisst forhold til tematikk som migrasjon, rasisme og maktstrukturer (Ranton 2009: 79). Det er imidlertid problematisk å trekke linjer fra «et bevisst forhold til» og til konklusjonen om at Khemiris tekster i hovedsak kan karakteriseres som innvandrers- og migrasjonslitteratur. Tematikk knyttet til utenforskap og kulturell identitet er absolutt til stede, spørsmålet er imidlertid om dette er hovedintensjonen med tekstene.

Ifølge litteraturforsker Magnus Nilsson (2010) kritiserer Khemiris første roman nettopp fokuset som tillegges etnisitet, som om det er et fenomen som skal lede vei mot opplysning om og forståelse av samtiden, og at slik litteratur har til hensikt å lære leseren om andre kulturer. Nilsson mener romanen er en ironisk kommentar til hvordan litteraturkritikere forstår litteratur som skrives av forfattere uten etnisk bakgrunn forenlig med majoriteten. Han mener eksempelvis med sin analyse av *Ett öga rött* å kunne hevde at romanen kritiserer kategorien «innvandrerslitteratur», og at kategoriens betingelser baserer seg på stereotyper om rase og opphav, dermed er den også en kritikk av tradisjonelle identitetspolitiske lesninger (Nilsson 2010).

Denne kategorikonstruksjonen er også ideologisk problematisk. *Reduksjonistisk kultursosiologi* har Seyla Benhabib (2002) kalt konsekvensene av slike inndelinger. I dette begrepet ligger oppfatningen av at alle menneskegrupper har hver sin kultur som enkelt lar seg definere og avgrense. I tillegg indikerer slik tankegang at både menneskegrupper og tilhørende kulturer er lett avgrensbar mot andre. Begrepet innvandrerslitteratur oppfordrer til en feiring av denne forenklete tolkningen av kultur og grupper, noe som bygger opp under kulturskiller og avgrensinger. Den forvandler kultur til noe enkelt og ukomplekst, og faren ved dette er at kultur kan reduseres til noe som «eies» av etniske grupper eller «raser», noe som igjen bidrar til produksjon av stereotyper. En slik tankegang vil nøre opp under tendensen til å definere skiller og avgrensninger mellom ulike kulturer i enda større grad enn hva som allerede er tilfellet. Resultatet blir at kulturer fremstår som mer homogene enn de egentlig er (Benhabib 2002: 22).

Astrid Trotzig (2005) skriver i «Makten över prefixen» hvordan hun opplever det merkelig å stå som representant for «Det nye Sverige». Hun har ikke innvandret til Sverige, hun skriver at hun heller ikke har noen følelse av dobbel kulturell identitet. Begge hennes foreldre er etnisk-svenske, men hun plasseres i kategorien innvandrersforfatter fordi

hun er født i Sør-Korea.³ Hun opplever allikevel å bli inkludert i ulike litterære arrangementer fordi hun «tilfører» noe – hun kan tilby et «utenforperspektiv» som gir status av et slags «eksotisk krydder» i en tilnærmet etnisk homogen kultur. Jeg fremmet tidligere påstanden om at det finnes en oppfattelse om at innvandrersforfattere produserer litteratur som ikke helt når opp til øvrig litteratur, den som promoteres uten prefikset «innvandrer» og bare som litteratur. Trotzig stiller det samme spørsmålet: «Kan det vara så att den litteratur som skrivs av 'invandrare' bedöms enligt en annan värdeskala än den som skrivs av svensk-födda författare? Att den 'riktiga' *litteraturen* skrivs av svenska författare, de skriver *litteratur*, kort och gott, utan prefix, som en självklarhet» (Trotzig 2005: 109). I likhet med Benhabib så mener Trotzig at kategorien oppfordrer til antagelsen om innvandrere som en homogen gruppe som enkelt lar seg definere av typiske karaktertrekk.

Kan man være «blatte»⁴ og forfatter?

I likhet med begrepet innvandrer er også *innvandrerlitteraturen* forbundet med spesifikke karaktertrekk, eksempelvis at den er biografisk forankret. Slike tolkninger kan blokkere for seriøse litterært baserte lesninger, noe resepsjonen av *Ett öga rött* demonstrerer. Romanen ble mottatt med trampeklapp fra et begeistret anmelderkorps som leste inn et autentisk vitnesbyrd fra en innvandrer «på innsiden». Det ble rapportert om innblikk i en «ekte» innvandrerkultur med smaken av «ekte innvandrerspråk». Min tolkning av denne mottagelsen tyder på at «kulturmiljøet» var overrasket, lykkelig og begeistret over en ny «eksotisk» stemme, og at denne var både etterlengtet og velkommen. Samtidig gir det inntrykk av et homogent kulturmiljø som ønsker en «gjest» velkommen inn, en som ikke egentlig hører hjemme.

Det er ingen selvfølge at Jonas Hassen Khemiri med sin «eksotiske» bakgrunn og «blatte-identitet» kan være en god forfatter. Slik tolker jeg oppstyret rundt utgivelsen og mottagelsen av hans første roman, og slik lar overraskelsen og begeistringens seg analysere. Om man har som utgangspunkt at ulike tidsepoker og kulturer styres av diskursive virkeligheter, slik Butlers (1999) performativitetsteori har som grunnlag, så innebærer dette at rådende diskurs skaper vilkårene for hvordan mennesker forstår seg selv ut fra hva som er normativt i tiden. Dette er det som oppleves som normalt. Et eksempel kan være hvordan man opplever seg selv som kvinne i et mannsdominert miljø, eller som «innvandrer» i et miljø som er overrepresentert av en homogen etnisk majoritet som fraviker ens egen. Virginia Woolf

³ Trotzig ble adoptert da hun var 5 måneder gammel.

⁴ Uttrykket er hentet fra *Ett öga rött* og er en nedsettende henvisning til en med ikke-europeisk bakgrunn.

skrev på slutten av 1920-tallet essayet *Et eget rom* (originaltittel *A room of one's own*)⁵ om kvinners marginale muligheter til å hevde seg som forfattere, dels fordi litteraturstanden på denne tiden var overveiende patriarkalsk, og dels fordi det handlet om privilegium. I privilegium ligger muligheten til økonomisk uavhengighet og generell frihet til å bevege seg rundt som man vil.

I utstrakt forstand er dette forutsetninger for muligheten til å skrive. Slik kan man forstå tittelen i overført betydning: Man må kunne utvikle sin identitet og sine evner innad i det samfunnet man er en del av (Woolf 1976). Et resultat av kvinners posisjon i samfunnet, ikke minst i det litterære miljøet på 1920-tallet, var at det var vanskelig å bli hørt både som kvinne og kvinnelig kunstner. I begrepet *discursive authority* legger Susan Lanser (1992) påstanden om at en stemmes autoritet utgår fra sammensetningen av sosiale og retoriske egenskaper. Lanser skriver om begrepet at:

(T)he intellectual credibility, ideological validity, and aesthetic value claimed by or conferred upon a work, author, narrator, character, or textual practice — is produced interactively; it must therefore be characterized with respect to specific receiving communities. In Western literary systems for the past two centuries, however, discursive authority has, with varying degrees of intensity, attached itself most readily to white, educated men of hegemonic ideology. One major constituent of narrative authority, therefore, is the extent to which narrator's status conforms to this dominant social power. (Lanser 1992: 6)

Historisk sett, men også av betydning i dag, er forfatterfunksjonen konstruert rundt ideen om forfatteren som en privilegert, hvit, hegemonisk mann. Blant Lansers poeng er det at sosial identitet og narrativ stemme er koblet sammen og at ens ståsted i den rådende diskurs påvirker stemmens form, ettersom den har til hensikt å bli hørt i et samfunn som implisitt vektlegger spesifikke ideer. Slik blir det formulert et spørsmål om ens stemme kan overføres til det som er den dominante sosiale strukturen i tiden.

Lanser skriver om kvinners plass i litteraturen og som følge av poengene over kunne man på 1920-tallet spørre: Kan man være kvinne *og* forfatter? I vår samtid er kvinners posisjon i det litterære felleskap betraktelig styrket, sammenlignet med forholdene for hundre år siden. Lansers begrep og tanker rundt *discursive authority* er fortsatt gjeldene, men diskursen er endret og dermed er også *den utsatte part*⁶ en annen. Min tese baserer seg på at det i dag er den etniske minoriteten som er den utsatte parten i litteraturfelleskapet. På

⁵ Jeg benytter meg av den norske utgaven fra 1976.

⁶ Med dette uttrykket mener jeg å henvise til en som er annerledes og ikke helt passer inn.

begynnelsen av 00-tallet ventet litteraturmiljøet i spenning på «den store innvandrerromanen». Ser man denne forventningen i sammenheng med det som preget mottagelsen *Ett öga rött* fikk i 2003, så gir dette grunnlag for å påstå at Jonas Hassen Khemiris rolle som forfatter ikke er selvsagt. Dette tolker jeg som et av utgangspunktene for det performative eksperimentet jeg leser inn i tekstene hans. I lys av historiens diskursive implikasjoner, kan man på lik linje som man satt spørsmålsteget ved kvinners muligheter til et forfatterskap på 20-tallet, i dag stille spørsmålet: Kan man være *blatte og forfatter*?

Spørsmålet er ikke uberettiget. Som Woolf skrev i *Et eget rom*: «(E)n kvinne må ha penger og et eget rom, hvis hun skal skrive litteratur» (Woolf 1976: 14). Dette handler som sagt ikke bare om å forstå ytringen rent bokstavelig, men i like stor grad handler det om privilegier. Bakgrunn, sosioøkonomisk status, fordommer og rådende diskurs er bare få blant mange faktorer som spiller inn i noens muligheter til å gjøre det man vil. Min analyse av Khemiris tekster baserer seg på at dette spørsmålet forsøkes besvart gjennom den performative akten han utfører ved å skrive og utgi bøker. I tillegg mener jeg det finnes en sammenheng mellom teksten og hvordan han *opptre* som forfatter i det offentlige rom. Denne sammenhengen etableres gjennom karakteren Jonas Khemiri og hva han representerer. I det performativitetsspektivet jeg legger til grunn ligger nemlig tekstens mening både *i og utenfor* teksten. Khemiris plassering som innvandrerforfatter, danner grunnlag for hans kritikk men også et løsrivelsesprosjekt. Han er blitt definert og «låst fast» i en beskrivelse basert på en tilfeldig versjon av sannheten. Det å fortelle sannheten om andre er imidlertid vrient, noen vil hevde umulig. Kan man i det hele tatt fortelle sannheten om seg selv? Er man sikker på at man ikke lar seg forlede av den *versjonen av sannheten* man selv begjærer? Finnes det egentlig noen sannhet? Slike spørsmål mener jeg kan leses inn i de tre romanene. Ved å tematisere disse aspektene i tekstene dannes grunnlaget for en diskusjon av hvordan mennesker *ser* hverandre, og på hvilket grunnlag de gjør det.

Disse spørsmålene behandles litt ulikt i de tre tekstene, men undringen er tilstede som en rød tråd i varierende tematisk format. Ved å diskutere hva sannhet er, og ved å undersøke hva som gjør et menneske til det det er, forvalter Khemiri vilkårene for sitt forfatterskap. Vilråene muliggjør hans performative undersøkelse: I *Ett öga rött*, *Montecore* og *Allt jag inte minns* undersøker han om det er mulig å skrive seg frem som forfatter. Det gir også grunnlag for spørsmålet: Finnes forfatteren Jonas Khemiri før han *skapes*? Ideen er at *ved å bli til* så skaper romanene en ny virkelighet.

Kapittel 2: «Du måste akta dig för att svälja saker med hull och hår!»⁷

Det performative konsept

Butler (1999) har beskjeftiget seg med performativitet en lang periode. Hennes utgangspunkt er som sagt kjønn, eller snarere ideen om at kjønn ikke kan anses å være en fastsatt størrelse, men heller performativt. Denne teorien er overførbart til mitt prosjekt som ikke handler om kjønn, men heller om ideen at man kan konstruere sitt eget subjekt. Teorien, slik jeg forstår den, handler om å finne ut av hva det er som bestemmer hvem man er. At kjønn eller subjekt⁸ er performativt, handler om at de blir til gjennom sine repetitive handlinger: «(G)ender identity is the stylized repetition of acts through time» (Butler 1999: 179). Det er resultatet av gjentagende iscenesettelse av en selv. Dette utfordrer ideen om at subjektet eksisterer *før* handlinger. Med dette menes forståelsen om at man handler på en konkret måte fordi *man er den man er*. Teorien problematiserer påstanden om at selvet finnes *før* selvfremstillingen. Ifølge Butler bør man snu opp ned på dette. Hun argumenterer for at den opplevelsen man har av *hvem man er* baserer seg på de handlingene en utfører, at selvet er et resultat av selvfremstilling.

Dette konseptet er svært interessant for min hypotese om Khemiris performative eksperiment. Om man tar utgangspunkt i et slikt tankesett som Butler representerer, vil det si at Khemiris forfattersubjekt ikke eksisterer før han begynner å handle som en forfatter ved å skrive og utgi romaner. Gjennom hans fortellinger om andre skapes fortellingen om han. Jeg sikter ikke her kun til fortellingen om karakteren Jonas Khemiri, men til *forfattersubjektet* som oppstår gjennom talehandlingene som de tre romanene utgjør, og som etablerer hans rolle på et nivå over teksten. Slik griper romanen forandrende inn i virkeligheten. Ved å opptre sosialt som forfatter og fortsette å skrive tekster, opprettholder han den repetitive akten.

For å forstå tankegangen om et skapt eller konstruert subjekt, er det vesentlig å ha klart for seg Butlers utgangspunkt i diskurser og de performative handlingsmønstre som er til rådighet innad i disse. Hun mener at subjektets handlinger er et resultat av normative føringer som kommer ut av en rådende maktstruktur i samfunnet, en *diskurs*, og det er denne diskursen som setter rammene for hva som *oppleves* som normalt. Dermed blir kategorier som eksempelvis kjønn og identitet *diskursive effekter*. På lik linje med hvordan diskurser

⁷ Khemiri 2006: 211

⁸ Butler tar utgangspunkt i kjønnskategorier, men siden jeg tolker teorien overførbart til subjektkonstruksjon vil jeg herifra benytte subjektbegrepet.

inkluderer de som følger det normative reglementet, fungerer disse også utestengende for de som avviker fra samme normer. Avvikene blir stemplet som unormale. Diskurser er både kulturelt og historisk betinget, noe som innebærer at hva som anses normalt og naturlig vil variere fra tid til tid og mellom kulturer. De er med andre ord tilfeldige og dermed ustabile. Det samme kan dermed sies om subjektet, og Butlers argumentasjon i forlengelse av dette handler om at subjektene derfor må anses som *uferdige konstruksjoner*, og som tilfeldige konsekvenser av tid og sted. Satt på spissen vil det si at et subjekt ville fremstilt seg annerledes et århundre tilbake fordi den diskursive virkeligheten ville vært en annen. Eksempelvis var det, som jeg beskrev i kapittel 1, unormalt for kvinner å være forfattere på 1920-tallet. Den rådende diskursen på den tiden var annerledes enn den som legger føringer i dag. Flertallet av kvinner handlet dermed på bakgrunn av andre normer enn det de gjør i dag. Butler mener at språket og det sosiale liv er det som gjør subjektet mulig – det er det som *skaper* det. Poenget hennes er at det finnes ingen eksistens utenfor det sosiale. Subjektet er et uttrykk for et normsett som gjennom repetisjon skriver inn identiteten i oss.

Denne teoretiske vinklingen vedrørende subjektets konstruerte karakter er også et argument for en problematisering av hvordan mennesker oppfatter og fremstiller sannhet, og om sannhet er noe som finnes. Om menneskers tanker og handlinger er diskursive effekter, vil man da kunne hevde noe som helst som sannhet? Om noe er foranderlig og ustabil over tid kan man i det minste argumentere mot ideen om en *original* sannhet. I tillegg kommer aspektet om hvor ulikt tolkningsapparat mennesker er utstyrt med. Alt som ytres må via et menneske: fra inntrykket som former tanken, til uttrykket gjennom språk eller handling. Fordi subjektet er et resultat av sine diskursive omstendigheter, vil tolkningsapparatet til subjektet være farget av samtidens oppfattelse av sannhet. Denne tematikken er tilstede i mine tre primærttekster. Gjennom fortellingene om det konstruerte subjektet avdekkes ulike oppfatninger om sannheten. Dette er tydelig i *Montecore* gjennom Jonas og Kadirs ulike og motstridende versjoner om hvem Abbas Khemiri er. I *Allt jag inte minns* kommer det enda tydeligere frem. Her antyder teksten hvordan «sannhetsprofetene» styres av sin egen agenda i berettelsen om en ung manns død, og hvordan rykter gjerne manifesteres som en versjon av sannheten. I *Ett öga rött* viser tekstens ironiske fremstilling av Halims autentisitetsprosjekt hvor urimelig det er å sette noen andre fast i en sin idé av sannhet.

Subjekt som sosial konstruksjon har noe maktesløst over seg, som om man ikke har styring på sitt eget selvbilde eller sin fremstilling overfor resten av verden. Butler (1999) hevder imidlertid at selv om prosessen for handling i hovedsak foregår ubevisst, vil ikke dette si at man er maktesløs i en slik prosess. I det at subjektet er en sosial konstruksjon, ligger også

mulighet for kontroll, for i det performative ligger muligheten til forandring. Denne performansen eller iscenesettelsen *siterer*⁹ konvensjonelle måter å opptre på. Endring av konvensjonelle strategier er vanskelig. Det er ikke simpelthen slik at man bare kan iscenesette seg slik man vil.

Butlers forslag til forandring og løsning handler om subversjon. «Subversivitet betyr omveltning eller det å undergrave et system innenfra», skriver Hilde Bondevik og Linda Rustad (2006: 56) i sin forklaring av begrepet slik Butler bruker det. Om man tenker repetisjonen av normer som *sitering* av konvensjonelle mønstre, kan man påvirke normene og skape forandring ved å aktivt *feilsitere* eller gjennom gjentakende «hermefeil». Med andre ord kan man benytte parodi, for gjennom en slik strategi forvandles et passivt objekt til et agerende subjekt. Individene er delaktige i å forme kulturen, for kultur snakker gjennom individer. I min lesning av de tre tekstene tolker jeg det slik at Khemiri benytter en form for parodi for å kunne delta i styringen av diskursen som kategoriserer han som innvandrerforfatter. Gjennom å konstruere tekstene tematisk, språklig og formmessig forenlig med det en slik kategori stiller med av forventer til innvandrerlitteratur, fungerer dette parodierende fordi han bekrefter på én side stereotypen forbundet med kategorien, mens han på den andre siden viser til det urimelige og innholdsløse i en slik kategori og kategorisering forøvrig.

En scene for selvfremstilling

Autofiksjon handler om selvfremstilling, men skiller seg markant fra hvordan litterær selvfremstilling tradisjonelt har blitt praktisert. Serge Doubrovsky, autofiksjonsbegrepets forløser, sier i et intervju han gjør med John Ireland (1993) at autofiksjonen, slik han så den, jobbet seg frem i skyggen av begjæret mengden av skribenter hadde for å produsere selvbiografiske tekster. Han henviser til sin samtid, som på det tidspunktet han gav ut sin første autofiktive roman *Fils* var slutten av Frankrikes 70-tall, og mente at det var en klar tendens blant forfattere at man angrep selvbiografiske tekster annerledes enn før. Større friheter ble tatt med hensyn til både kronologi og fortellerform, og denne omdreiningen i tekstproduserende metode ryddet plass for helt nye problemstillinger hva angikk forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Fragmentering i en livsberetelse stiller klare krav til den narratologiske akt, og nettopp en innovativ fortellerteknikk som svar på moderniseringen av selvbiografien er noe av det som førte Doubrovsky inn på sporet av autofiksjonens form

⁹ Med *sitering* mener Butler at man kopierer eller «hermer».

(Ireland 1993: 43-44).

Det som i utgangspunktet markerte *Fils* som revolusjonær, mener Behrendt og Bunch (2015) var det faktum at den opererte med navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, og at boken var merket med en fiksjonsbetegnelse. Samme markører er blant de helt konkrete som i dag gjelder for autofiksjonskategorien. I tillegg vektlegger de at det skal finnes innslag av rene fiktive elementer i selvframstillingen, noe de mener kan foregå på tre ulike vis. *Autofiksjon som fri selvbiografisk konstruksjon* dreier seg om fri sammenblanding av fiksjon og fakta. Teksten veksler fritt mellom disse, og det vil være vanskelig å skille mellom begivenheter som har rot i virkeligheten og de uten. Dette gir heller ingen mening å gjøre. *Autofiksjon som selvfortelling* er beretninger av levd liv. Disse fortellingene har ikke fiksjon i innholdet, men det fiktive elementet har tatt plass på det narratologiske planet. Beretningen fortelles med romanens verktøy, det vil si at man forteller om seg selv på samme måte som man ville fortalt om en fiktiv karakter. Den tredje varianten har de kalt *autofiksjon som dobbelkontrakt*, og her utstedes både en virkelighetskontrakt og en fiksjonskontrakt, men på ulike tidspunkt (Bunch og Behrendt 2015: 15-17). Autofiksjonsteoretikere søker dermed å belyse og forklare sammenblandingen av biografiske elementer inne i fiksjonen – eller omvendt.

Sammenblandingen av domener som fiksjon og virkelighet er gjenstand for hissige debatt over hele Skandinavia. I Danmark står autofiksjonsfeltet spesielt sterkt. Der har debatten dreid seg om hvorvidt fenomenet er nyskapende og revolusjonært eller om det kun er en videreføring av tidligere litterære retninger fra forrige århundre. I Norge har debatten i stor grad sentrert seg rundt etiske problemstillinger og litteraturkritikkens problem med manglende analyseredskap, slik eksempelvis Ingunn Økland (2010) har hevdet. I Frankrike har autofiksjonsdebatter preget litteraturmiljøet lenger enn i Skandinavia. Der har det vært en tydelig tendens blant prisvinnende forfattere å gi ut bøker som er merket som romaner, men som har et innhold som bryter med det man tradisjonelt forventer av romansjangeren. Litteraturjournalist Tine Byrckel (2016) sammenligner tendensen i Frankrike med det man i Skandinavia kjenner som «Knausgårdeffekten». Mange mener det var Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-utgivelse som markerte denne strømningens start i Skandinavia.

Autofiksjon som redskap for selvframstilling er ikke noe nytt fenomen, til tross for dens innpakning som nyskapende og revolusjonær. Litteraturforsker Per Stounbjerg (2006) bemerker i artikkelen «Notater om ærligheten» at både Proust og Dante benyttet seg av lignende grep, og Strindbergs omfattende selvframstillinger kan verken festes ved roman eller selvbiografi, men flyter et sted imellom. Fenomenet er dermed ikke helt nytt, men autofiksjon

som teoretisk rammeverk krediteres gjerne til Serge Doubrovsky. Han gav ut *Fils* i 1977, tre år etter at den franske litteraturforskeren Philippe Lejeune hevdet at et fenomen som autofiksjon var umulig. Naturligvis kan man forstå Lejeunes skepsis, for sjangeren, eller fenomenet autofiksjon er i sin natur et motsetningsforhold. Det er blandingen av to uforenlige domener, det fra virkeligheten og det fra fiksjonen. Selvbiografisk tekst skal være sann, mens fiksjonen har sin sjel i diktningen. Mange har følgelig satt spørsmålstejn ved hvordan man skal kunne skille slike tekster fra ren løgn, og både etiske og juridiske spørsmål har vært forbundet med litteratur som har spilt på denne typen hybriditet. Til tross for de to domenes naturlige motsetningsforhold, hevder forskere som Behrendt og Bunch at de forent i symbiotisk samliv under autofiksjonens spilleregler. Effekten er et uavbrutt vekslende spenningsforhold som utfordrer leseren til å skille mellom hva som er virkelig og hva som er fiksjon på nytt og på nytt gjennom bokens sider, noe som både har begeistret og provosert en allmenn leserskare.

Problemet med dette blikket på relasjonen mellom fakta og fiksjon slik det fremstår gjennom Behrendt og Bunchs autofiksjonsteori, er at deres utgangspunkt baserer seg på fakta og fiksjon som et dikotomisk forhold, i det minste slik jeg har forstått dem. Enten så er noe virkelighet eller så er det fiksjon. Hva da med odontologisk usikkerhet? Jeg savner en avklaring av hvordan de forstår begreper som virkelighet og sannhet, og hvorvidt de går ut fra at dette er størrelser som har en originalform eller ikke. De erkjenner riktignok autofiksjonens performative karakter ved å kommentere at den kan gripe forandrende inn i det liv den refererer til. Allikevel savner jeg en problematisering rundt spørsmålet om sannheten virkelig finnes, slik eksempelvis Butler (1999) har som utgangspunkt.

Dobbeltkontrakten

Kjerkegaard (2016) støtter langt på vei Behrendt og Bunch i deres beskrivelse av autofiksjonsfenomenet, men han etterlyser litt spillerom. Kjerkegaard mener at spesielt Poul Behrendt har problematisert ting når han trekker inn kontrakter, fordi det «forplikter» forfatteren til virkeligheten. Kontraktene han her sikter til, er Behrendts teoretiske rammeverk slik det fremkommer i boken *Dobbeltkontrakten* (2006). Utgangspunktet for Behrendts teori er lesekontrakter. Når en leser begir seg ut med en tekst har det i tradisjonell forstand vært vanlig å tenke seg at denne leseren inngår en taus kontrakt med bokens skaper. Kontrakten dikterer reglene for hvordan man skal forstå teksten. I skjønnlitteraturen har dette forholdet dannet grunnlag for en såkalt *fiksjonskontrakt*. Fiksjonskontrakten står som garantist for at det

leseren opplever gjennom sin lesning av teksten er ren oppdiktning som hverken kan eller bør etterprøves i det empiriske liv. Teksten er dermed å forstå som ren fiksjon. I sakprosaens tekstunivers har forholdet mellom leser og forfatter vært motsatt. Her inngår en *virkelighetskontrakt* som har til hensikt å garantere for at teksten skal kunne dokumenteres tilbake til faktiske begivenheter som har funnet sted i virkeligheten.

Dobbelkontrakten opererer med kombinasjonen eller sammenblandingen av de tradisjonelle kontraktene, noe som etablerer teksten i en slags *uavgjørlichetssone* som gjør det vanskelig å forstå hvordan den skal tolkes. Uavgjørlicheten oppstår i kjølvannet av fakta og fiksjon når disse elementene kobles sammen. Begrepet er gjerne sentralt i eksperimenter av performativ karakter. I artikkelen «En moderne tragedie» som Eirik Vassenden skrev for *Morgenbladet* i 2006, henviser han til Claus Beck-Nielsens beskrivelse av hva han kaller «uafgørlichetssonen». Med dette begrepet forsøker kunstneren å vise til en tilstand hvor sikkerhetssonen som fungerer som «buffer» mellom kunsten og virkeligheten er fjernet. Tar man bort sikkerhetsnettet som tilbyr klarhet, åpner man opp for muligheten til å studere det som oppstår i fraværet av en slik klarhet. Beck-Nielsen vil undersøke skyggelandskapet som oppstår gjennom «denne sammenblanding af kunstlighed og virkelighed» (Beck-Nielsen i Vassenden 2006). Uavgjørlichet er imidlertid ikke forbeholdt autofiksjonen, men er også et betydningsfullt element i litteratur og kunst for øvrig.

Dobbelkontrakten leker med relasjonen mellom fiksjon og virkelighet. Et viktig poeng er imidlertid at man forstår dobbelkontrakten som noe variabelt og skiftende. Det er ikke to ulike kontrakter som løper parallelt, men som Bunch og Behrendt beskriver det: «I tilfælde af dobbelkontrakt er det en pointe, at de to kontrakter enten ikke *utstedes* eller *opfattes* samtidigt» (2015: 16). Tidsaspektet er dermed essensielt. En dobbelkontrakt kommer i stand ved at leseren først forstår verket ut fra en spesifikk kontrakt. På et senere tidspunkt i lesningen vil leseren støte på et element som gjør at han setter spørsmålsteget ved den første kontrakten. Denne misforståelsen baserer seg på premisser om tidsforskyvning og at leseren utsettes for en form for bedrag.

Et slikt element er tilstede i alle tre romanene. I *Ett öga rött* presenteres dette elementet ved en tankerekke Halim formulerer i slutten av boka. Her planlegger han å overtale sin nabo, Jonas Khemiri, til å utgi en roman basert på Halims dagbok. I *Montecore* antydes slike elementer flere steder, men er spesielt fremtredende i den siste e-posten Kadir sender Jonas. E-posten er Kadirs forsvar mot Jonas' anklager om at Kadir egentlig er Abbas Khemiri i forkledning. Bedraget, som Behrendt kaller det, oppstår i *Allt jag inte minns* når forfatteren endelig tar til ordet i romanens siste kapittel. Forfatteren innrømmer at han har latt

sine egne minner blande seg inn i fortellingen om Samuel.

Dobbeltkontrakten som teori har to sentrale implikasjoner: Litteraturen skal ikke forstås ut fra tekstens mening alene. Den empiriske virkeligheten skal reflekteres inn og verket må derfor leses i lys av en sosial kontekst. Det er derfor av betydning for tekstens mening at leseren evner å skille mellom fiktive og faktabaserte begivenheter.¹⁰ Den empiriske forfatterens intensjon er den andre implikasjonen. Denne blir et sentralt aspekt i lesningen. Dette krever en grunnleggende mistillit til teksten, ettersom man kan forvente at den opererer med et «narrespill». Dobbeltkontraktens relevans i min hypotese er også knyttet til disse implikasjonene. Både forfatterintensjonen og tekstenes relevans i lys av sosiale kontekster spiller inn om man skal kunne undersøke det performative eksperimentet, fordi dette foregår både innenfor og utenfor teksten. Spenningsforholdet mellom fiksjonselementer og virkelighetsreferanser har en essensiell rolle i de tre romanene, og kan til en viss grad ses i sammenheng med vekslingsforholdet mellom leserkontrakter, slik Behrendt beskriver. Jeg anser det imidlertid forhastet å påstå at det finnes «narrespill» eller kalkulerte bedrag i tekstene. Jeg tolker det ikke slik at Khemiris prosjekt har til hensikt å lure leseren. Jeg mener heller at prosjektet bør forstås som en undring rundt grensen mellom «sannheter», og at kontrasten mellom fiksjon og virkelighet er redskaper for en slik undersøkelse.

Dobbeltkontrakten er basert på to ulike sett med forventninger som innehas til henholdsvis fiksjon og biografisk basert litteratur. Foreningen av kontrakter som enten tilbyr fiksjon eller fakta skaper en effekt av uavgjørighet, leseren vet ikke lenger hvilken kontrakt som gjelder. *Dobbeltkontrakten* fremstår som en undersøkelse av hva som er sant i teksten. Det Behrendt ikke svarer på, om jeg har forstått ham rett, er hvordan han forstår forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Ser han disse som et enten/eller-forhold? Enten så er noe sant eller så er det fiksjon? Behrendt gir ingen tydelig avklaring på hvordan han tenker rundt dette, og det kommer heller ikke klart frem hvordan Behrendt forholder seg til ideen om sannhet. Jeg mener dette er problematisk fordi en dobbeltkontraktlig analyse har til hensikt å undersøke hva som er sant og å lete etter elementer som knytter tekst og virkelighet sammen. Hva hans perspektiver på sannhet er, synes dermed relevant. Mitt inntrykk, basert på vekten Behrendt tillegger motsetningsforholdet mellom fiksjons- og virkelighetskontrakter, er at han i hovedsak opererer med fakta og fiksjon som en dikotomi.

¹⁰ Som tidligere bemerket er det ikke alltid nødvendig å skille mellom fiktive og faktabaserte begivenheter i autofiktive verk, men dobbeltkontrakten er unntaket.

Den selvbiografiske sannhet

Kan man egentlig forplikte en forfatter til noe som helst slik lesekontraktene indikerer? Kjerkegaard (2016) mener som sagt at kontraktsforholdene til Behrendt er vanskelige fordi de forplikter forfatteren til virkeligheten. Graden av denne forpliktelsen dikteres imidlertid av forfatterens forståelse av språk og virkelighet. Kjerkegaard stiller seg bak prinsippet om navneidentitet på innsiden og utsiden av bokens permer, men understreker at det ikke bør handle om empirisk likhet. Når likheten kun tillegges navnet og ikke identiteten oppløses forpliktelsen og skaper rom for en annen dimensjon. Etableringen av navnlighet skaper uansett en forventning hos leseren om at teksten på et eller annet plan skal knyttes til forfatterens person. Dette har som nevnt ført med seg hissige debatter både i og utenfor et faglig litteraturmiljø. Mange mener at et navn i fiktiv fremstilling fraskriver forfatteren ansvaret for det han skriver, noe som har provosert mange.

En slik form for selvframstilling som autofiksjonen representerer, har røtter i globaliseringen og medialiseringen som preger samtiden. «Selvet» og følelsen av identitet er i endring. Det handler ikke lenger bare om søken etter hvem man er, men også hvor man er i verden. Individet er *oppløst i tiden* og derfor er det blitt utfordrende å *gjengi seg selv*. Kjerkegaard (2016) gjør i artikkelen «Den selvbiografiske sandhed» rede for Serge Doubrovskys tanker rundt selvframstilling, og at han anså dette som en umulig oppgave. En metodisk tilnærming kan imidlertid være psykoanalysen, mente Doubrovsky. Han foretrakk selvportrettet fremfor selvbiografien da han i sitt første autofiktive verk, *Flis*, konstruerte sin selvbiografiske diskurs. Han la vekt på framstilling i bilder. Dette har sammenheng med Doubrovskys tanker om psykoanalysen som redskap. Selvforståelsen som oppstår fra en slik prosess baserer seg på flere deltagere og *selvbildet* man søker er en forhandlingsprosess mellom disse deltakerne.

Jeg mener Doubrovskys syn på selvbildet gir et fint bilde av hvordan subjektet settes sammen i Khemiris tre romaner, spesielt i *Montecore* og *Allt jag inte minns*. Både Abbas Khemiri og Samuel *fortelles frem* av deltakerne rundt, og slik skapes de med ingredienser av omverdens blikk. Kjerkegaard forstår Doubrovsky dithen at han sier at det å *være* et slikt selvportrett er en umulig oppgave. Det er dette som i siste instans er den selvbiografiske sannhet. Det ville være som å forsøke å modellere seg selv etter et bilde man forstår som sannhet, men som er konstruert opp av andres versjon av sannheten. Materialet man har å bygge av er av sekundær natur, og slik blir det umulig å komme til kjernen. Til slutt handler det om menneskets utilstrekkelighet og manglende evne til å være *den man er*, for hvem vet

egentlig hvem det er? Tiden vi lever i spiller inn i den forstand at de elementer vi utsettes for via globalisering og media *splitter* paradoksal nok opp individer. Det finnes så mange versjoner av et individ at man mister av syne hvilket, eller hvilken sammensetning, som er nærmest sannheten. Det er denne transformasjonen og denne splittelsen dagens selvframstillinger forsøker å portrettere.

Tekstens betydning er viktig i autofiktiv selvframstilling. I eksempelvis selvbiografier har teksten som oppgave å framstille selvet – å formidle. I autofiksjonen er den ikke kun et redskap, men en egen størrelse som spiller på lag med bildets innhold. Teksten lever sitt eget liv. Kjerkegaard (2016) understreker at i lesninger av slike verker må leseren ta inn over seg at teksten har estetiske intensjoner og dermed kunstneriske ambisjoner. Den ønsker å framstå slik den gjør av grunner uavhengige av dens funksjon som redskap, og dermed sjonglere multiple sannheter simultant, både biografiske og estetiske. Det er nettopp dette som gjør den kontroversiell. Teksten og språket er virkningsfullt på samme måte i Khemiris forfatterskap, noe jeg vil gjøre rede for i mine analyser.

Det performative ved biografisme

Selvframstilling er også et sentralt aspekt ved strømmingen som betegnes performativ biografisme, men fokuset på forholdet mellom fiksjon og fakta jeg beskrev som typisk i autofiksjonen, har mindre betydning her. Sentral innenfor denne strømmingen er litteraturforsker Jon Helt Haarder. Hans teoretiske rammeverk kontrasterer min forståelse av Behrendts enten/eller-blikk på fakta og fiksjon. Haarders ambisjon er ikke primært å avgjøre hva som er sant og ikke sant i biografiske språkhandlinger, han vil heller undersøke deres potensiale som performativer. I artikkelen «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme» (2005) beskriver Haarder hvordan performativ biografisme skiller seg fra autofiksjon: Der autofiksjonen primært beskjeftiger seg med et selvbiografisk utgangspunkt ved å forske på selvbiografier, trekker performativ biografisme på et utvidet felt med biografiske problemstillinger i form av iscenesettelse (2005: 7). Det er i performativ biografisme mer interessant å se på forholdet mellom det *offentlige* og det *private*, enn hva som er sant og ikke sant. Poenget er hvordan det *framstår*.

Haarder henviser i artikkelen til Foucault som spurte «Hva er en forfatter?», og svaret han gav seg selv var at «forfatteren er en variabel funktion i forholdet mellem tekst og samfund» (Foucault i Haarder 2005: 7). Dette tolker jeg som en historisk referanse som poengterer et viktig poeng: Forfatteren må forholde seg til tiden han er en del av.

Globalisering og medialisering har som sagt etablert seg som overgripende prosesser som påvirker vår samtid. Dette preger både forventningene som stilles til litteratur, og hvordan den tolkes og forstås. Lesere har i dag en helt annen tilgang til omstendighetene som omringer den faktiske teksten, og dette har implikasjoner både for leseren og forfatteren. For sistnevnte åpner det opp for en ekstra scene å spille nå.

Haarder ser bemerkningen til Foucault i sammenheng med hva man i litteraturen til evig tid har søkt svar på, nemlig «Hvem er jeg?» (Haarder 2005: 7). Performativ biografisme handler i utstrakt grad om en utforskning av selvet, eller nærmere bestemt hva selvet er. Haarder skriver: «Vi er kommet i tvil om hvad der bestemmer over hvem vi er, og i den tvil er der både skræk og en fornemmelse af frihet» (2014: 8). En slik utforskning mener jeg det finnes grunnlag for å lese inn i Khemiris romaner, og han gjør dette på en scene både innenfor og utenfor teksten.

Spesielt i løpet av de siste tiår har flere forfattere hatt en tendens til å selv opptre i egen tekst, gjerne kombinert med navngivelse av andre personer fra virkeligheten. Med henvisning til det han kaller «jag-generasjonen» hevder Haarder (2014) at dette er en naturlig utvikling som har sprunget ut av den rådende generasjons søken etter sannheten om egen identitet. Spørsmål som spinner rundt hvorvidt subjektet baserer seg på noe man *er* eller noe man *gjør*, har en sentral plass i kjernen av denne strømmingen, slik den også har i teorien som har inspirert den. Selvbiografisk fremstilling handler ikke primært om å gjengi det som har hendt. Sentralt er heller det at ved å skrive biografisk utfører man en nåtidig handling som har konsekvenser som påvirker fremtiden (Haarder 2014: 8). Den selvbiografiske fremstillingen blir en form for talehandling. Ved å anse Khemiris romaner som talehandlinger, har de potensial som performative. Slik har denne strømmingen som teorigrunnlag relevans for min hypotese. Min lesning baserer seg på at de tre tekstene undersøker hvem eller hva som skapes i og ut av teksten. Hvem er det som skrives frem i kraft av Khemiris forfatterskap?

Begrepet performativ biografisme har flere forgreininger. Den første delen henviser til bruken av biografiske opplysninger som et redskap i teksten, mens den andre delen handler om det performative aspektet – iscenesettelsen. Siste del av begrepet er et sentralt aspekt i denne undersøkelsen. Performativ biografisme, skriver Haarder, innebærer «en subjektiv insisteren på retten til det private og til at optræde med det på kunstens egne betingelser» (2005: 5). Forfatterens opptreden i det offentlige rom må derfor ses i sammenheng med hans opptreden i teksten. Det mest radikale eksempelet på iscenesettelse forbindes gjerne med Claus Beck-Nielsen, den danske forfatteren som blant annet skrev sin egen selvbiografi og i denne erklærte seg selv død (Beck-Nielsen 2006). Beck-Nielsen representerer et radikalt

eksempel, men det illustrerer at verket som *helhet* strekker seg langt utover den fysiske teksten. Offentligheten spiller en stor rolle.

Litteraturen og kunstens biografiske og selvbiografiske fremstillinger har mye til felles med selvfremstillingen som foregår på sosiale medier og opptredener i såkalt Realty-TV: «På den ene side dokumenteres noget som fremstår autentisk og knyttet til virkelige personer. På den anden side er iscenesættelsen lige så tydelig markeret som autenticiteten» skriver Haarder (2014: 102). Det samme aspektet gjør seg gjeldende med hensyn til forfatterrollen i det offentlige rom. For noen forfattere har massemediene åpnet opp muligheten til en ekstra scene å spille på, den samme scenen som kritikk og anmeldelser utgår fra. Forfatterens opptreden eller *performanse* på denne scenen blir en del av verket og litteraturen fordi den blant annet preger tilhørernes konnotasjoner når de leser teksten. Slike verk er også begivenheter på den mediale scene, mener Haarder, hvor forfatteren kan drive sitt identitetsspill.

Christian Lenemark skriver i sin doktorgradsavhandling *Sanna lögnar* om «att spela det biografiska kortet rätt» (Lenemark 2009: 149). Lenemark hevder at om man vil regissere sin egen tilblivelse på en scene, må man kontrollere denne fremstillingen. Men har man noensinne kontroll i et slikt forum? Om tilblivelsen spiller på lag med tilhørerne, vil ikke da resultatet bli vanskelig å forutse? Jeg mener at det finnes klare sammenhenger mellom Khemiris prosjekt og hvordan *tilblivelse* beskrives innenfor denne strømmingen. Khemiri opptrer performativt både innenfor og utenfor teksten, et samspill som skaper en iscenesettelse som er undersøkende og eksperimentell. Konsekvensene av Khemiris egen fremstilling siden 2003 kan ha vært intendert, men dette er umulig å vite helt sikkert. Det er imidlertid et relevant aspekt i min analyse fordi forfatteren har hatt en sentral offentlig rolle både via forfatterintervjuer og samfunnskronikker han har bidratt med.

I Haarders avklaring av performativ biografisme som strømming finnes hans tolkning av teaterforsker Erika Fischer-Lichtes begrep *feedback-loop*, slik det fremkommer i boken *The transformative power of performance* fra 2008. Feedback-loop, eller feedback-kretsløp, betegner et gi og ta-forhold mellom kunstner og publikum. En performanse er avhengig av både en produksjonsdel og en persepsjonsdel. Det vil si at noen *gjør noe* som andre *ser* eller *opplever*. Fischer-Lichte bruker teateret som eksempel: Her mottar publikum en dramatisering fra scenens skuespillere. Denne prestasjonen transformeres hos publikum om til sansetrykk som tilbys tilbake til skuespillerne. Tilbakemeldingen, eller feedbacken, fra salen er med på å forme forestillingen videre, for skuespillerne vil automatisk justere seg ut fra feedback de får fra salen. Slik fortsetter interaksjonen mellom sal og scene, som et evigløpende feedback-kretsløp.

Feedback-kretsløpet er relevant som analyseredskap i Khemiris tekster. Dette har blant annet å gjøre med det oppstyret som omringet hans debut som forfatter i 2003 og store deler av resepsjonen av *Ett öga rött*. På samme måte som skuespillere i salen former sin opptreden på bakgrunn av feedbacken de får fra salen, har forholdene som oppsto i det offentlige rom preget Khemiris forfatterskap. I *Montecore* kommer det tydelig frem at deler av anmeldelsene som ble gjort av *Ett öga rött* i 2003 har dannet noe av grunnlaget for teksten i Khemiris andre roman. Dette grunnlaget kan spores rent konkret i teksten gjennom karakteren Kadirs bemerkninger og kommentarer. Slik har feillesninger og misforståelser som preget Khemiris etablering som debutant konstruert opp et feedback-kretsløp mellom teksten og verden utenfor. I tillegg har Khemiris rolle som sosial figur, gjennom hans deltagelse på den mediale scene, en veiledende funksjon for hvordan tekstene hans kan tolkes. Jeg mener at Khemiri, gjennom ulike opptredener på forskjellige arenaer, praktiserer en type kulturell «performanse».

Feedbacken fra litteraturmiljøet som tolket *Ett öga rött* kan også spores tematisk. Dette har å gjøre med flere aspekter, men kanskje særlig sannhetstematikken som er sentral i alle tekstene, og spesielt i *Montecore* og *Allt jag inte minns*. Denne tematikken berører en problematisering av hvordan noen hevder å vite sannheten om noen andre og bruker dette som grunnlag for å «låse» dem fast. Khemiri skaper med sine romaner diskursive argumenter for at sannhet er en flyktig idé, og viser med fortellingene sine at denne idéen er full av hull.

Kapittel 3: «Egentligen det var inte riktigt totalt hundrasant»¹¹

Fortellingen om Halim

Ett öga rött er Khemiris debutroman og forteller historien om Halim, en 15 år gammel gutt som bor i Stockholm. Fortellingen trer frem i dagbokform og gir inntrykk av å være ført i pennen av Halim, som nylig har flyttet fra Skärholmen til Södermalm, og som strever med å finne seg til rette på et nytt sted. Moren hans er død og han bor alene med sin far Otman. For Halim er identiteten som arabisk innvandrer viktig. Foreldrene hans er fra Marokko, men Halim er født og oppvokst i Stockholm. Til tross for en svært begrenset kunnskap om eget arabisk opphav, har han en klar oppfatning av den arabiske kulturen som både filosofisk og sivilisert overlegen. Disse holdningene, antar man som leser, har røtter i en blanding av Halims følelse av utenforskap og påvirkningen han utsettes for gjennom samtaler med Dalanda, en eldre kvinne han kjenner fra stedet han vokste opp.

Otman, Halims far, er bekymret for Dalandas påvirkning på sønnen. Han mener hun er fundamentalistisk i sine holdninger. Men for Halim er den gamle kvinnen den eneste som snakker sant om hvordan ting egentlig henger sammen: om Sveriges skjulte integreringsplan og vestens kvelningsforsøk på en stolt arabisk kultur. Han er ukritisk til hennes blikk på verden og adopterer blikket som sitt eget. Dette er med på å mate Halims mistillit til faren, som ikke møter Dalandas krav om hva en stolt rettroende arabisk mann skal være:

«Jag tror din pappa är en sån där intellektuell. Jag tror han är en kameleont som byter miljö och anpassar sig. Blir som ny, glömmer all tradition och historia. I Libyen har vi ett ordspråk som säger att det finns stor likhet mellan dom intellektuella och halta kameler. Vet du varför?» «Nej, berätta.» «Eftersom ingen av dom någonsin kommer att göra revolution.» (Khemiri 2003: 32).

Dalanda setter Halim opp mot faren ved å rakke ned på de som ikke lever opp til hennes idealer. Han får i økende grad følelsen av at Otman har gravd ned sin identitet som muslim og araber til fordel for det Halim mener er en feig og sviskefull assimilering inn i det svenske samfunnet.

Dalanda og Otman representerer hvert sitt ekstreme ytterpunkt: segregering eller assimilering. Nilsson (2010) påpeker at Otman og Dalanda er personifiserte alternativ til Halims valg mellom en utelukkende arabisk-muslimsk eller en svensk identitet. Dalanda spiller på Halims følelser ved å minne han på eget opphav, hylle den arabiske kulturen og ved

¹¹ Khemiri 2003: 81

å fortelle han historier om den vestlige kulturens overgrep på det arabiske folk. Otman, som vil spare sin sønn for utenforskapet han selv er blitt tildelt, forsøker å få Halim til å forstå at i Sverige snakker man svensk og har svenske verdier. Slik blir identitet et spørsmål om enten– eller for Halim.

Ved fortellingens begynnelse ønsker Halim å skape tilhørighet til den arabiske kulturen, noe han løser ved å sette seg i direkte opposisjon til den svenske, en holdning man til en viss grad må kunne tilegne Dalanda noe av æren for. Den gamle kvinnen er viktig for Halim. Hun minner ham om moren, og hennes ord veier tungt. Det er Dalanda som gir ham boken han skriver i. Hun forteller ham at skrift binder fast minner: «Texter är ju inte som människor som förändras och glömmer bort saker» (Khemiri 2003: 12). Det er skriveboken fra Dalanda som setter i gang Halims prosjekt om å befeste seg selv og sin identitet tekstlig, og som i forlengelsen av dette etablerer både subjekts- og autentisitetstematikken i romanen. I utgangspunktet er Halims intensjon å være så autentisk som mulig, og allerede samme kveld setter han seg ned for å skrive. Han begynner å dikte opp en historie, men stopper når han innrømmer for seg selv at det er bedre «å holde det ekte»: «Det måste ju vara äktast möjliga och såklart Naguib Mahfouz skulle aldrig skriva historier om annan än sig och sin liv» (Khemiri 2003: 13). I tillegg til en tekstlig subjektskonstruksjon anvendes dagboken som et revolusjonsmanifest som for alvor tar form når skolen han går på legger ned morsmålsundervisningen. Halim ser dette som et ledd i Sveriges integrasjonsplan og som et aktivt tiltak for undertrykkelse av innvandrere. Han setter inn «nådeløse» revolusjonære tiltak gjennom tilfeldig vandalisme på skolen og ellers i det offentlige rom, og i filosofiske tankeeksperiment han skriver ned i dagboken sin.

Formmessig har romanen uttrykk som en dagbok hvor Halim tilsynelatende fører ordet uten en annen innblanding. Det er imidlertid en instans i teksten som gjør at man setter spørsmålstegn ved troverdigheten til Halims dagboksnotater. Det er noe ironisk over fremstillingen av hans observasjoner og opplevelser av hvordan verden er satt sammen, noe som indikerer at det ikke er Halim-karakteren som trekker i trådene, og som åpner opp for muligheten av en ekstra fortellerinstans i teksten som *braker* Halim-karakteren som redskap til å få frem et annet budskap.

Halims ironiske fremstilling

Halims ambisjon er å bli Sveriges mektigste *revolusjonsblatte*, men metoden han velger har komiske undertoner for leseren:

Jag lovade från nu fittorna kommer ångra dom försöker göra om Halim till en puckellös kamel och nu det är totalkrig för släktingar till Hannibal och Saladin ger sig ALDRIG. Innan jag gick tillbaka till klassen jag attackerade två toaletter nära slöjdsalen, kryssade alla keffa tags och fyllde varje kakel med svarta stjärnor och månar (Khemiri 2003: 22).

Halims revolusjonære tiltak manifesteres hovedsakelig gjennom hærverk på forskjellige toaletter, noe som fremstår komisk, men som også har noe trist og ensomt over seg. Han etableres tidlig i romanen som en karakter hvis bilde av sannhet er av subjektiv karakter, noe som blir et humoristisk element sett i forhold til autentisitetsidealet han har satt for sitt skriveprosjekt. Halims misforståelser av både begreper og ideer om sannhet er med på å sette hans betraktninger i et spesielt lys for leseren. Det finnes et misforhold mellom Halims *ønske* om selvframstilling og tekstens *faktiske* fremstilling av ham. Eksempelvis forteller Dalanda Halim om mengden av store litterære verk skrevet av arabiske forfattere, men at svært få av disse er oversatt til svensk. Halim blir provosert av dette, spesielt fordi Dalanda har sagt at all jødisk litteratur finnes på svensk. Til og med boken til «en jude som heter Salman som dissar Koranen» (Khemiri 2003: 11) finnes på svensk, noe han mener må ses i sammenheng med Sveriges snikende integrasjonsplan. «Jøden» det her henvises til, er Salman Rushdie, som med sitt verk *The Satanic Verses* fra 1988 fungerte som enorm provokasjon overfor en vesentlig del av det muslimske verdenssamfunnet (Gundersen 2015). Det ironiske elementet fremtrer via leserens kunnskap om Salman Rushdie, som verken er eller noen gang har vært jødisk, noe som illustrerer at Halim ikke har kontroll på fordommene sine. Selv hans *forsøk* på antisemittisme slår ut feil.

Den ironiske undertonen som stadig finnes i teksten er et sentralt grep, og hensikten slik jeg tolker den, er blant annet å vise til Halim-karakteren som en komisk parodi på fundamentalistiske holdninger. Et annet eksempel finnes i Halims resonnement rundt ord og uttrykk i det svenske språket, noe han mener underbygger tesen om Sveriges hemmelig «integrasjonsplan»: «Det är därför svennarna säger orden slå någon ‘gul och blå’ för det visar man måste ANTINGEN bli gul och blå i innersta själen ELLER man slås gul och blå (kanske av skins, kanske av aina)» (Khemiri 2003: 104). Hele Halims blikk på verden er ironisk fremstilt, noe som ytterligere demonstreres ved måten han fordeler sine medelever inn i båser.

Kategoriseringen henter sitt grunnlag fra klassiske fordommer og stereotypier, et tankesett Halim mener den svenske staten utsetter han selv for. Utgangspunktet hans er å klargjøre autentisiteten til hver enkelt gruppe, og denne avgjøres basert på hvorvidt de lever opp til karakteristikken han tillegger dem.

Poenget som understrekes ved den ironiske undertonen er at Halims inndeling av elevene på skolen opererer med samme «fordomsdiagram» som det han selv, som ung mann med innvandrerbakgrunn, utsettes for. Båsene for de han kaller «svenner» og «blatter» har nemlig ulike forutsetninger: *Svenner*, de etnisk-svenske elevene, fordeles mellom kategorier basert på kriterier som klær, musikk og penger. Spesielt viktig er det hvor ærlige de er med hensyn til hvor mye penger de har. For eksempel har «lyxsvennarna» dyre merkeklær, men med små logoer, noe Halim anser som mindre «ekte» enn dyre klær med store logoer. «Lodisgänget» har hullete, slitte klær kjøpt på UFF, men han vet at disse elevene ikke kommer fra fattige familier. Derfor mener han at også dette er uærlig. Ikke-etnisk svenske elever, eller *blatter* som Halim kaller denne gruppen, deles i to kategorier. Den vanligste sorten assosieres med kriminelle og har mange navn: «knasaren, snikaren, snattaren, ligisten»¹² (Khemiri 2003: 37). Blattekategori nummer to kaller Halim «duktighetskillen». Denne kategorien henviser til de med innvandrerbakgrunn som gjør det bra på skolen og som planlegger å ta høyere utdanning. Halim mener dette er falsk oppførsel, for alle vet at de er på fullstendig villspor. Ved å premiere ligist-kategorien som den mest autentiske, hevder Halim at en innvandrer er mest tro mot seg selv når han lever på kant med loven, og underbygger selv fordommen om at «alle utlendinger er kriminelle». Fordi han tidligere har identifisert seg med denne gruppen, tillegger han også disse fordommene til egen person.

Stereotypiens effekt

Halim har imidlertid utviklet seg videre fra ligist-kategorien og skriver i et dagboksnotat at «i dag jag har filosoferat fram det finns också en tredje blattesort som står helt fri och är den som svennerna hatar mest: revolutionsblatten, tankesultanen. Den som ser igenom alla lögnen och som aldrig låter sig luras» (Khemiri 2003: 38). Basert på etnisitetsbegrepet som verdigrunnlag, har Halim tegnet opp skillelinjer mellom alle rundt seg. Paradokset viser seg gjennom terpingen på det autentiske som ideal, til tross for at Halim fullstendig har misforstått hva det vil si å være autentisk. I tillegg baserer han denne oppfattelsen på stereotyper som til syvende og sist skader han selv. Han ønsker desperat å være en del av en kultur han vet svært

¹² Alle ordene er svenske uttrykk som refererer til tyv eller en som bedriver kriminell aktivitet.

lite om, og det lille han vet, har han lært av en vestlig diskurs. Han har et utopisk bilde av seg selv som «tanksultan», en karakter som for Halim innehar alle de elementer han forbinder med den arabiske kulturen. Dette illustreres i teksten ved en dagdrøm han skriver ned om sin utopiske fremtid: «Jag satt med grånad frisyra och ölad mage med klassisk arabklädsel i elgungstol i superstort vardagsrum. Från hakan det gick flera decimeter långt skägg och på fötterna jag hade snabeltofflor i rödaste sammet» (Khemiri 2003: 161). Ironien inntreffer igjen ved hans beskrivelser av denne tanksultanen som bærer sterke konnotasjoner til hvordan man i orientalismen har hatt tradisjon for å beskrive den arabiske kulturen. Bildet han forestiller seg av sin utopiske figur kunne like gjerne vært hentet ut fra et eventyr.

Halims feiltrinn har imidlertid en tragisk, men naturlig forklaring som strekker seg langt tilbake i tid. Orientalisme i sin opprinnelige form startet som en akademisk studie av *Orienten* som geografisk område, noe som fulgte av Europas og senere Amerikas kolonisering av Midtøsten og Asia. Ulike forskningsdisipliner gikk inn og kartla innbyggernes kultur, språk og livsførsel, noe som over tid resulterte i en vestlig diskursiv makt over dette området. Som en historisk implikasjon har dette forholdet senere påvirket en hel verdens forståelse av *Orienten* som en komisk og mytisk karakter. Ifølge Kjetil Fosshagen kom orientalisme til uttrykk «som stereotyper i fremstillingen av asiatiske kulturer i Vestens kunst og litteratur, og i den allmenne oppfatning av asiater som vesensforskjellige fra Vestens mennesker» (Fosshagen 2016). Orientalismens konsekvenser har strukket seg langt forbi sin blomstringstid, noe Edward Said (2003) som en foregangsperson har forsøkt å få frem i lyset. I hans verk *Orientalism* fra 1978 kritiserer han blant annet vestlig skjønnlitteratur og Midtøsten-eksperter for eurosentrisme. Han mener kategoriene de legger til grunn for forståelse av dette området i sin opprinnelse er feil og at de viderefører samme overgrep som Vesten utførte på begynnelsen av det attende århundret:

Taking the late eighteenth century as a very roughly defined starting point Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views about it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. (Said 2003: 3)

Vesten har hatt en diskursiv makt over dette området siden begynnelsen av 1800-tallet. De har dominert språket og kulturen fra sitt ståsted. Som et resultat av denne maktdominansen, mener noen representanter for postkolonial teori at de såkalte *Oriente* har «tatt dette til seg» og identifiserer seg selv gjennom Vestens beskrivelse av dem. Slik er de blitt nedgradert til «den andre», definert gjennom sin koloniherre. Ifølge Said er disse menneskene derfor blitt

språkløse fordi språket tilhører noen andre. Halims drøm er et eksempel på at orientalske stereotypier fortsatt har fotfeste. Pek til orientalismen finnes flere steder i romanen. Rent konkret kommer det til uttrykk når Otman feirer bursdagen sin og får en bok skrevet av Edward Said av kjæresten sin (Khemiri 2003: 74). Halim avskriver imidlertid all interesse for boken idet han konkluderer med at etternavnet Said umulig kan være arabisk.

Den tredje blattekategorien, revolusjonsblatten eller tankesultanen, har kun ett medlem: Halim selv. Han har dermed kategorisert seg selv, istedenfor å la andre gjøre det. Dette mener jeg kan leses inn som et misforstått forsøk på en subversiv strategi, som Butler (1999) i kapittelet «Bodily inscriptions, performative subversions» beskriver som en strategi til forandring via parodi eller feilsitering. Kjerkegaard henviser til en slik strategi i sin lesning av *Montecore* når han skriver at Khemiri ved å skrive inn seg selv i romanen «tager sit navn og fordømmene på sig» (Kjerkegaard 2011: 279). Ved å ikle seg andres fordommer, tilegnes kontrollen over slike bilder, og i forlengelsen følger en plass ved bordet i den diskursive diskusjonen. Problemet til Halim er imidlertid at han spiller videre med «motpartens» regler, han resirkulerer de samme fordømmene en slik subversiv strategi har til hensikt å bekjempe. Dette uttrykkes i teksten gjennom Halims misnøye over Nourdine, en venn av familien, som planlegger å prøvespille for en rolle i *Peer Gynt*:

En gång för två år sen han spelade taxichaffis i kortfilm som visades på filmfestival i Danmark. Också en annan gång han spelade kebabförsäljare i Skilda världar (vi har det på video). Först han står i bakgrunden och sen han lutar huvudet ur kiosken och frågar han som heter Daniel: «Stark sås? Salt på fritsen?» Själv jag tycker såna roller passar bättre för trots allt dom är mera riktiga för Nourdine än att spela flummig norrman som heter Per. (Khemiri 2003: 30)

For Halim er identitet og etnisitet nært knyttet sammen. I hans øyne er mennesker ekte eller falske basert på hvor tro de er mot sin etniske kultur, og Nourdine bryter «reglene» når han ikke lever opp til stereotypien Halim legger til grunn.

Romanen etablerer Halims identitetskvaler ved å spenne opp Dalanda og Otman som representanter for hvert sitt alternativ. I dette spennet blir Alex en sentral karakter i fortellingen. Alex er sosiallærer ved skolen til Halim. Hans påvirkning faller inn som en gylden middelvei mellom det Dalanda og Otman på hver sin kant representerer. Han tilbyr et alternativ som er mer sentrert. Som Nilsson (2010) påpeker, blir striden mellom Dalanda og Otman for Halim transformert om til et ultimatum mellom å være svensk eller arabisk. Ettersom Halim mener identitet har sitt utgangspunkt i etnisk tilhørighet, kombinert med hans ideal om å være så ekte som mulig, så er han låst i én retning. Alex stemme er viktig, mener

Nilsson, fordi han oppfordrer Halim til å reflektere over hva det egentlig betyr å være autentisk. Han kontrasterer Halims ideer om hva identitet og etnisitet bør være, og tar spesielt tak i hans stereotypiske oppfatninger av etniske kulturer. «Dessutom måste man komma ihåg», sier Alex som respons til Halims hærverk på skolen, «att ditt sätt att förändra saker ligger helt i linje med den klassiska invandrarstereotypen. Det är fan så mycket lättare att uppfylla folks förväntningar än att helt fucka upp dom» (Khemiri 2003: 209). At Halim ignorerer det meste Alex tar opp, er egentlig irrelevant. Hans stemme kan leses som en manifestasjon av romanens budskap.

Alex representerer den ideologien Halims dannelsesreise fører han frem til, selv om han ikke helt forstår dette selv. Teksten er imidlertid konstruert på en måte som gjør at leseren forstår det. Det foregår en dannelsesprosess i den forstand at Halim forstår at identitet ikke trenger å være dikotomisk basert, men at det finnes fotfeste på begge sider av pendelen. Nilsson hevder at en slags forsoning mellom den svenske og den arabiske kulturen beskrives i bokens siste scene. Halim, Otman og Nourdine har spist et måltid på restaurant. Rett før de skal gå, oppdager Otman at restauranten har servietter med bilde av Klippemoskeen i Jerusalem i rødt, hvitt og grønt. Under står det på svensk «Jerusalem Kebab, Orientaliske spesialiteter». Servietten har også en arabisk inskripsjon, og der har de skrevet: «Vi kommer att återvända. Jerusalem Kebab» (Khemiri 2003: 251-252). Ifølge Nilsson symboliserer servietten med sine to budskap side om side at man ikke trenger å velge side: Man være en del av et samfunn uten å måtte gi opp sin egen identitet.

Hvem er Jonas Khemiri?

På ett nivå fremstår teksten som en klassisk dagbokførsel fra en 15 år gammel gutt med dens beskrivelser av hverdagslige gjøremål, tanker og drømmer. Det er imidlertid det ironiske elementet i teksten som fører leseren på andre tanker og vender dem i retning av en skjult fortellerposisjon i teksten. Det som presenteres som en dagbok bør heller leses som en roman som fremstiller livet til en 15 år gammel gutt og hans forsøk på å konstruere sitt eget subjekt. Denne tolkningen baserer jeg blant annet på ironien som er tydelig til stede i tekstens beskrivelse av Halim, gjennom diskrepansen mellom hans tanker og ideer på den ene siden og grunnlaget han henter disse fra på den andre. Som jeg allerede har poengtert, opererer han nærmest komisk konsekvent ut fra stereotypiske forestillinger om seg selv og de rundt ham. Han er manisk opptatt av det å være tro mot seg selv og sin identitet, noe teksten poengterer at han ikke har kontroll på. Hans prosjekt om å skrive sitt liv med autenticiteten som ideal «tar

inn vann» når han innrømmer at sannheten ikke alltid kommer frem og at forestillingsevnen iblant tar overhånd.

Halims ideologiske fremstilling får ikke stå uimotsagt. Det finnes en størrelse i teksten som gjør narr av hans naive funderinger over livet. Spillet mellom disse to instansene foregår på flere nivåer i teksten. Romanens form er et eksempel: Boken fremstår som en dagbokroman. Dette påstår romanen både på intertekstuelte og paratekstuelte plan. Halim fremstilles som bokens eneste fortellerstemme i en beretning fortalt gjennom en førstepersons perspektiv. Temporalt bærer teksten preg av en klassisk dagbokstil, hvor beretningene begynner hvor de sist sluttet, for så å jobbe seg frem til et nåtidsperspektiv. Selve dagboken får Halim i gave av Dalanda, noe som kommer frem i det første kapittelet: «Ur handväskan hon krånglade fram en tjock skrivbok med röd hårdpärm. Ovanpå det röda det fanns massa guldmönster och bland annat jag såg halvmånen och stjärnan blänka med solljus» (Khemiri 2003: 12). Beskrivelsen av Halims skrivebok har tydelige likhetstrekk med romanens fremside, med unntak av stjernene og halvmånen. Slik er også parateksten med på å skape illusjonen om at det er Halims dagbok vi leser, samtidig som den konnoterer Koranen og Islam som Dalanda forsøker å lære Halim om. På omslaget står ikke Halims navn, men Jonas Hassen Khemiris. Derfor vet leseren at det er Khemiris roman vi leser.

Jonas Khemiri er en karakter inne i boken. Denne karakteren introduseres med navn i bokens tredje del. Halim leser navnet Jonas Khemiri¹³ på døren til naboeliligheten hvor han mener tv-personlighet og *Vem vill bli miljonär*-programleder Bengt Magnusson bor. Han mener navnet høres arabisk ut, men antar at Jonas må være Magnussons «bøggkompis» fordi naboen jobber i TV-bransjen.¹⁴ Et fysisk signalement gjøres når Halim ved en annen anledning gjennom kikkhullet på inngangsdøren observerer Jonas i gangen på vei til leiligheten ved siden av, og Halim beskriver Jonas som en mann på over to meter med litt for liten jakke og et feminint ansikt (Khemiri 2003: 199). Først i slutten av bokens fjerde og siste del, får leseren mer inngående kjennskap til Halims nye nabo. Otman, Halims far, har snakket med Jonas og kan fortelle at han bor alene og at Magnusson leier leiligheten ut på fremleie. Jonas er, i likhet med den empiriske forfatteren, halvt arabisk med en tunisisk far og en svensk mor. Han studerer på høyskole, drømmer om en forfatterkarriere, men har ikke fått utgitt noe og vurderer istedenfor å satse på studier.

¹³ Fra nå av vil karakteren Jonas Khemiri i hovedsak henvises til som Jonas, mens den empiriske forfatteren vil omtales som Khemiri.

¹⁴ Et resonnement Halim baserer på at alle som jobber i TV-bransjen enten er «homser» eller dansere (Khemiri 2003: 184).

Idet Halim hører faren fortelle at Jonas vurderer å gi opp forfatterdrømmen, formuleres et tankeeksperiment han mener vil kunne hjelpe både naboen og han selv:

Jag tänkte Khemirikillen borde inte ge upp för Sverige behöver fler arabförfattare och kanske min hjälp kan lära honom skriva äktare än dom andra. Om han inte litar jag kan visa honom skrivboken så han impas av alla filosofier och börjar be på baraste knän han får sprida dom i nästa bok. Alla bokföretag kommer direkt vilja ge största flouskontrakt och såklart vi splittar kakan för utan mig han är ingen. Sen han måste sätta in mitt namn i bokens tacklista och varje gång han får priser det kommer ny check till mig. När tidningarna ger hårddiss för hans filosofiers äkthet och när Khemirikillen inte kan försvara han säger allt är bara fantasihistoria. Alle svenner köper boken för dom tror dom får mesig halvvarab med flygfrisyr fast egentligen dom får äkta arabisk fullblod! (Khemiri 2003: 249).

Etableringen av Jonas-karakteren kan tolkes som et tekstuellet forsvar mot presentasjonen romanens paratekst gjør av bokens opphavsmann. Tekstpassasjen over påstår at Halim har skrevet boka, og Khemiri har bare gitt den ut. Som omstendighetene rundt bokutgivelsen bekrefter, har Khemiri ettertrykkelig avkreftet boken som biografisk basert, og har med gjentakelse understreket fiksjonselementet i romanen, akkurat slik Halim foregriper. Dette bekrefter ikke nødvendigvis Halim som romanens fortellerstemme. En annen tolkning, som eksempelvis den litteraturforsker Ingrid Elam (2012) gjør, indikerer at Jonas tar plass i teksten for å avkrefte eventuelle mistanker rundt Halim som den empiriske forfatterens alter ego, og ved å la Jonas flytte inn i samme oppgang som Halim, mener Elam at et slikt skille er etablert. Sitatet introduserer uansett et ekstra nivå i teksten, og min tolkning baserer seg på at det er fra dette nivået ironiseringen over Halims verdensbilde kommer fra.

Betydningen av romanens ulike nivåer

Å skille mellom ulike nivåer i teksten er sentralt om man skal kunne gjøre en tolkning av verkets intensjon. Tanken om *diegetiske* nivåer har sitt utspring hos litteraturteoretikeren Gérard Genette (1980) og dreier seg enkelt fortalt om å skille mellom ulike hierarkiske nivåer i en historie. Dette kan være hensiktsmessig fordi man slik kan kartlegge de ulike narrative nivåene og tillegge de ulike verdi. Hans inndeling kretser i hovedsak rundt tre nivåer. Det *ekstradiegetiske* nivået er det første nivået, og det er her den produserende narrative akten finner sted. Det *diegetiske* eller *intradiegetiske* nivået betegner fortellingen som finner sted innenfor det ekstradiegetiske nivået, selve fortellingen som narratøren, eller fortelleren, produserer. Men det finnes også fortellinger som utspiller seg innenfor det intradiegetiske

nivå, og disse henvises til som *metadiegetiske* nivåer. Om man tenker om de ulike nivåene i form av trinn på en stige, så vil det ekstradiegetiske planet befinne seg på første stigtrinn, det diegetiske planet på andre og det metadiegetiske på tredje trinn.¹⁵ Noe av hensikten med en slik inndeling er å klargjøre hvor viktig den narrative situasjonen er for hele fortellingen, og vedrørende denne romanen er det spesielt meningsbærende. Jeg tolker ikke Halim som en narratør fra et ekstradiegetisk nivå, snarere leser jeg Halims rolle inn på et intradiegetisk plan. Grunnlaget for dette legger jeg i tekstens ironiske fremstilling av hans karakter slik jeg redegjorde for ovenfor. Det er narratøren på det ekstradiegetiske nivået som er dukkemesteren i fortellingens regi og den som trekker i alle tråder. De resterende fortellingene utgår herifra.

Hvem som skjuler seg bak fortellerinstansen på det laveste nivået er interessant, men ikke relevant i denne sammenhengen. Poenget er at det *ikke* er Halim. Det er sentralt at leseren har et bevisst forhold til forskjellen mellom slike nivåer fordi det preger hvorvidt man *forstår* teksten. I lesningen av *Ett öga rött* er denne kartleggingen spesielt fruktbar, fordi man lett kan misopfatte romanens tematikk om man forvirres til å forstå Halim-karakteren bokstavelig. Et slikt feiltrinn er begått av mer enn én litteraturkritiker. «Räkna med bråk» titulerte Ragnar Strömberg (2003) sin anmeldelse i Sveriges *Aftonbladet* etter å ha lest *Ett öga rött*. Han åpner med det han kaller en «försiktig gissning» om at Khemiri må forberede seg på anklager om sexisme, fascistisk voldsdyrkning og antisemittisme. Strömbergs anmeldelse av romanen baserer seg på standpunktet om at det ikke finnes noen distinksjon mellom den empiriske forfatteren og teksten i boken – en påstand han legger til grunn tidlig i artikkelen: «(F)ör att ingen ska sväva i tvivelsmål på att han står för varje ord, varje påstående om tingens ordning och sakernas tillstånd, flyttar han själv in i samma uppgång som sin hjälte som öppet redovisar dealen med sin upphovsman» (Strömberg 2003).

Strömberg henviser her til Jonas som flytter inn i leiligheten ved siden av Halim, og bruker dermed samme eksempel som bevis for sin argumentasjon som Elam (2012) benytter for å bevise for det motsatte. Der Elam mener Jonas står som garantist for en markant adskillelse mellom empirisk forfatter og karakterene i boken, mener Strömberg at samme karakter bekrefter Halim som talerør for forfatterens ideologiske budskap.

¹⁵ Det kan også finnes flere intradiegetiske nivåer som visuelt vil befinne seg på en horisontal akse. Det ekstradiegetiske nivået kan produsere mer enn én fortelling.

Her ligger kjernen i det som preger anmeldelsen: Strömberg leser ikke inn noen distinksjon mellom den empiriske Khemiri og Halim. Han leser teksten bokstavelig og mener Halim, eller «Hamil» som Strömberg kaller hovedpersonen, uttrykker en type samfunnskritikk Khemiri ønsker å komme med. Strömbergs anmeldelse av *Ett öga rött* er et eksempel på hvordan man kan misforstå romanens intensjon om man kun legger til grunn ett diegetisk nivå. Dersom man forstår Halim som en ekstradiegetisk narratør, lar teksten seg lese radikalt annerledes.

Det røde øyet og romanens intensjon

Narratøren fra det ekstradiegetiske nivået har et annet prosjekt enn Halim. Der sistnevntes agenda er en blanding av en tekstlig identitetskonstruksjon og et ideologisk manifest, synliggjør den ekstradiegetiske fortellerinstansen sitt prosjekt ved å sette Halim i et ekstremistisk lys. Dette nivået kan leses inn via den tekstuelle ironiseringen over Halims verdensbilde. Dessuten er det tydelig gjennom språket. Wolfgang Behschnitt (2010) poengterer at Jonas Hassen Khemiri ble møtt med kritiske stemmer fra lesere med innvandrerbakgrunn fordi det fantes åpenbare «feil» i bruken av «innvandrerslang» i Halims språk. Bemerkelsesverdig er det, påpeker Behschnitt, at på dette planet møtes denne lesergruppen og anmelderne: De forventer en autentisk fremstilling av karakteren, som om det var en størrelse som fantes i virkeligheten.

Autentisitet er et aspekt som heftes ved innvandrerlitteratur, og dette autentisitetsbegjæret gjør seg også gjeldende i akademiske kretser. Dette bærer med seg en paradoksalt skygge ettersom man gjennom årevis med postkolonialistiske studier er vel vitende om at det ikke finnes noen «autentisk kultur». At man fortsatt leter etter dette, hevder Behschnitt er et uttrykk for en hegemonisk holdning, og han siterer Salman Rushdie i hans omtale av autentisitet som «the respectable child of old-fashioned exoticism. It demands that source, form, style, language and symbol all derive from a supposedly homogeneous and unbroken tradition» (Rushdie i Behschnitt 2010: 82). Å søke etter kulturell autentisitet i romanen, noe flere lesere, anmeldere og litterære kritikere har gjort seg skyldige i, fungerer reduserende på det litterære verket og er et uttrykk for samme maktstruktur som Halim er underlagt i sin reproduksjon av stereotypiske fremstillinger av seg selv og de rundt seg.

Halim lever etter samme autentisitetsbegjær, og gjennom hans misforståtte og naive tanker rundt autentisitet illustrerer romanen det urimelige ved søken etter denne i litteraturen. På ett nivå kan man, i Judith Butlers ånd, lese Halims autentisitetsprosjekt som en parodi av et slikt konsept. Fiksjonsnivået i romanen skaper et bilde av en «vanlig innvandrerutt» i

samtidens Stockholm og hans hverdagslige problemer vedrørende alt fra tilpasningsvansker til identitetskriser. Halim strever med innsikt i hvem han er, og gjennom dagboken gjør han et forsøk på å konstruere et subjekt som unnslipper ambivalensen han opplever knyttet til en indre splittelse. Gjennom språkføringen i dagboken forsøker han å unndra seg en svensk identitet ved å bevisst tilføre språket en innvandrerslang. Romanen fremlegger imidlertid at Halim faktisk behersker det svenske språket grammatisk korrekt, men at han velger å uttrykke seg på en annen måte, noe som kommer frem i en konfrontasjon mellom far og sønn om språket i dagboken:

«Varför skriver du sådär? *Fett skönt, shunnen, gussen. Va? Vem känner du som pratar så där? Varför tror du vi flyttade?»* Spottedropparna flög och lite jag fick känslan pappa hade ilska kvar efter videobråket som inte sipprat ut och därför han var tvungen. Till slut jag gav samma mynt tillbaks. «Vad vill du egentligen? Vill du att jag ska snacka svennesnack? Jag vet i alla fall vem jag är och var jag kommer ifrån.» (Khemiri 2003: 215)

Halim velger å skrive slik han gjør fordi han vil være tro mot sin etniske bakgrunn og han ser en slik språkføring som autentisk for den han vil være. Men det faktum at han *velger* å skrive som han gjør, avkrefter en tolkning av romanens språk som et autentisk innvandrerspråk, og illustrerer heller at det dreier seg om et konstruert språk som har til hensikt å opponere mot det grammatisk korrekte svenske. Slik jeg leser romanen er autentisitetstematikken tydelig til stede, men ikke slik den legges frem av Halim eller slik den forventes fra lesere og anmeldere. Romanen kritiserer autentisitetsbegjæret ved å parodierte en innvandrerroman slik den forventes i en diskurs som automatisk leser inn autentisitet og selvbiografiske elementer. Via sin parodi fungerer teksten subversiv på de forventningene som stilles til en autentisk representasjon av «livet som innvandrer», ved å sette Halim som representanten som innfrir dette.

Romanens tittel kan leses som en referanse til empirisk virkelighet. Mette Elisabeth Nergård (2008) hevder i en artikkel hun skriver om språktrekk i *Ett öga rött*, at «rødt øye» refererer til raseri gjennom uttrykket *å se rødt*. En slik tolkning kunne synes åpenbar; Halim bærer på mye raseri. Men som med så mange andre aspekter ved Khemiris litteratur er det forhastet å anta det åpenbare. Line Krauss (2010) skriver i sin masteravhandling *En forfatter blir til* at tittelen *Ett öga rött* kan ses i sammenheng med noe som skjedde i Sverige i forkant av tekstens tilblivelse. Hendelsen hun sikter til, er skuddene fra den såkalte «Lasermannen» som herjet i Sveriges gater på begynnelsen av 90-tallet. Lasermannen skjøt totalt tolv mennesker, deriblant en som døde, og alle ofrene hadde minoritetsbakgrunn. Tilnavnet

«Lasermannen» fikk han gjennom sitt valg av redskap: et gevær med lasersikte. Denne perioden i Sverige er trukket inn i Khemiris andre roman, *Montecore*, og her beskrives frykten alle med «utenlandsk» utseende følte på når de beveget seg utenfor eget hjem, kontinuerlig livredde for plutselig å oppdage lasersiktets røde prikk på kroppen, som på den tiden kunne bety livets slutt.¹⁶

Krauss fremmer påstanden om at det røde øyet kan og bør ses i sammenheng med en tekst av Franz Fanon (1990), hvor han skriver om «blikket fra den hvite mann». I «Fact of blackness» beskriver Fanon hvordan hans hudfarge fungerer som en «sosial uniform», med den funksjon å fremmedgjøre og skape avstand mellom han og det øvrige menneskelige felleskap. Jeg forstår «the blackness» som hans sosiale uniform og at «the fact of blackness» refererer til ideen om at han som svart mann ikke har mulighet til å forme andres inntrykk av ham. Disse inntrykkene er allerede til stede i betrakterens blikk. Han skriver: «I am given no chance. I am overdetermined from without. I am the slave not of the 'idea' that others have of me but of my own appearance. (...) I see in those white faces that it is not a new man who has come in, but in a new kind of man, a new genus. Why, it's a Negro!» (Fanon 1990: 112) Fanon beskriver hvordan han opplever den hvite manns blikk på seg og at dette blikket tillegger han byrden av å måtte representere mer enn sin egen kropp. Han påtvinges også ansvar for sin rase og sine forfedre: «I discovered my blackness, my ethnic characteristics; and I was battered down by tom-toms, cannibalism, intellectual deficiency, fetishism, racial defects, slave-ships, and above all else, above all: 'Sho' good eatin'» (Fanon 1990: 110). Det røde øyet kan leses som et uttrykk for den hvite manns blikk slik Fanon beskriver det, og Halim opplever at dette øyet følger ham konstant.

Det røde øyet er også fiksert på Jonas Hassen Khemiri som representant for innvandrerskribentene. Denne tolkningen bygger opp under min hypotese om Khemiris undersøkelse av sin rolle som forfatter fordi en del av denne undersøkelsen tar utgangspunkt i hans ufrivillige kategorisering som i seg selv er stigmatiserende. Romanen er en diskursiv kritikk av denne kategorien, og på lik linje med hvordan romanen er konstruert som en parodi av en «innvandrersroman», tolker jeg romanens tittel som en kritikk av de markørene festet ved litteratur som påtvinges slik generalisering. Kjennetegn som eksempelvis migrasjonserfaringer, identitetsproblematikk, kulturell autentisitet og biografiske lesninger er eksempler på *den hvite manns blikk* på innvandrerens. Ved simpelthen å ha en etnisk bakgrunn

¹⁶ Abbas Khemiri opplever dette på en av sine kveldsturer. Plutselig oppdager han en rød prikk som rolig flyttes rundt på kroppen hans mens han står lammet av frykt: «Han bara stod där, lät sig sökas av laserstrålen och väntade skottljudet. Men istället hördes kvävda fnitter från busken som plötsligt skakades till liv, pricken försvann och två skämtare sprang sina steg mot en port» (Khemiri 2006: 298).

som er annerledes enn majoriteten, antar lesere, anmeldere og deler av et litterært fagmiljø at man vet hva som kommer, for innvandrersforfatteren konnoterer visse motiv og tematikker. På samme måte som Fanon beskriver at han tvinges inn som representant for alt fra kannibalisme til slaveskip, blir Khemiri ansett som en foregangsfigur for innvandrerlitteraturen og tillegges alt hva denne tilsynelatende representerer. Slik jeg leser den, er det et slikt tankesett Khemiris roman kritiserer, og han gjør det på en subtil og humoristisk måte.

Etableringen av en forfatter

Jonas-karakterens inntreden i teksten etablerer *Ett öga rött* som et terskelestetisk verk. Haarder (2005) mener dette gjør seg gjeldende når et verk oppstår i en usikker posisjon mellom fiksjon og virkelighet, noe navneidentiteten mellom den empiriske forfatteren og Jonas-karakteren etablerer. Så hvorfor er Jonas til stede i teksten? Mange har lest karakteren som et argument for en autofiktiv lesning, og dermed at romanen har et selvframstillende preg. Karakteren deler jo tross alt klare biografiske trekk med sin forfatter, noe som neppe er tilfeldig.

Jeg leser romanen som en tematisering av selvframstilling, noe Halims dagbokførsel indikerer. Jeg mener også at en selvframstillingstematikk er til stede på et annet nivå, det som legger seg på tvers av både fiktive og ikke-fiktive fortellinger, nemlig Jonas Hassen Khemiris performative selvframstilling. «(D)en biografiske investering skaber en tærskelsituation hvor læseren står over for en retorisk kropslighed» skriver Haarder (2005: 30) og dette er et sentralt poeng i min lesning. Det er den *retoriske komponenten* ved karakteren Jonas Khemiri som er interessant i denne sammenhengen. En selvbiografisk referanse trenger ikke nødvendigvis leses som en referanse til virkeligheten, men kan snarere tolkes som et retorisk knep som skaper *illusjonen* av virkelighet. Dette poengterer Stounbjerg (2005) når han skriver at en biografisk referanse også kan analyseres som en figur i teksten. Det interessante for meg i *Ett öga rött* er ikke hvorvidt karakteren Jonas Khemiri er til stede som en veiviser mot en selvbiografisk lesning (noe jeg ikke tolker inn), men hva en slik referanse konstruerer opp. Stounbjerg skriver om den selvbiografiske referenten at «(d)en medvirker bl.a. til opbygningen af en pagt med læseren, hvor det afgørende ikke er, at teksten faktisk svarer til virkeligheden, men at den kan få os til at tro det» (Stounbjerg 2005: 60-61).

Denne illusjonen forsterkes gjennom romanens paratekst fordi den har funksjon som en dørterskel mellom de to motstridende diskurser. Eksempelvis er det ikke opplagt at *Ett öga rött* er en roman – hverken den litterære teksten eller bokens omslag hevder at den er det. Det

finnes med andre ord ingen advarsel mot en selvbiografisk lesning. Det er bokens *paratekst* som etablerer den som roman, om man forstår begrepet slik Genette (1997) anvender det. Parateksten kan forstås som bokens «forværelse»: Den fungerer som terskelen til fortolkning. Dette betyr at all tekst som omkranser det litterære verket, eksempelvis bokomslag med tekst og illustrasjoner, forfatterens navn, forord og etterord, er å regne som paratekst. Tekst som har en fysisk forankring i det litterære verket, slik eksemplene over viser til, kalles *peritekst*. Paratekst er imidlertid en forståelse som opererer med et utvidet tekstbegrep. Andre «tekster» som finnes forbi og «utenfor» verket, elementer som intervjuer og omtaler om boken, kaller Genette derfor *epitekst*. Det som skiller de to underkategoriene av parateksten er dermed den fysiske nærheten til verket: Der periteksten finnes innenfor bokens fysiske nærhet, er epiteksten implementert i det uavgrensede rom som utgjør dens kontekst, gjennom sin tilstedeværelse i andre medier. Det er det epitekstuelle ved *Ett öga rött* som fiksjonsmarkerer den. Den er markedsført og omtalt som roman og siden parateksten er en del av verket, kan man kategorisere verket som roman.

Den biografiske referentens inntreden i teksten kompliserer imidlertid en fiktiv lesning fordi den knytter den an til en virkelighet utenfor teksten. Det etablerer verket i en uavgjørighetssone hvor man ikke lenger vet hvilke regler som gjelder, noe jeg tolker som et poeng med tekstens konstruksjon. At fiksjonsbetegnelsen «roman» ikke er å finne på bokens omslag, men etableres i paratekstuell forstand, spiller inn på samme uavgjørighet. Dette elementet markerer *teksten utenfor teksten* som betydningsfull for forståelsen. Ved å skrive inn en figur som ligner ham selv, skaper Khemiri et performativt preg i teksten i kraft av det jeg vil kalle hans *paratekstuelle skapelse*. Spekulasjonene og tolkningene gjort omkring hans debuttekst, både fra de som har lest romanen som en klassisk innvandrerroman og de som har forstått dens kompleksitet, har bidratt til å etablere Khemiri som *forfatteren han er i dag*. Hvorvidt tolkningene som ble gjort var feilaktige sett i forhold til forfatterens intensjon med teksten, er ikke relevant i denne sammenhengen. Et subjekt er blitt skapt og formet ut ifra teksten via den selvbiografiske referansen. På lik linje med Butlers idé om å skape kjønn ved å handle kjønn, har Khemiri skapt sitt forfattersubjekt ved å handle som en forfatter: I kraft av *Ett öga rött* er Jonas Khemiri etablert som forfatter tekstuelt, paratekstuelt og empirisk.

Kapittel 4: «Varför skulle inte jag få formulera mitt egna namn?»¹⁷

En fortelling om Abbas Khemiri?

I *Montecore. En unik tiger* møter vi karakteren Jonas Khemiri, forfatteren som nettopp har utgitt sin første roman. Han mottar en e-post fra en mann som kaller seg Kadir og som hevder han er farens «mest antika vän» fra tiden de vokste opp på barnehjem i Tunisia (Khemiri 2006: 13). Kadir foreslår for Jonas, at de to skal samarbeide om et bokprosjekt og vil overtale Jonas til å la hans neste roman være en biografi om faren hans, Abbas Khemiri,¹⁸ som de begge har mistet kontakten med. I den første e-posten står det: «Låt oss kollidera våra kloka huvuden i ambitionen att kreera en biografi värdig din prominente far! Låt oss kollaborera i skapandet av ett litterärt mästeropus som attraherar global publik» (Khemiri 2006: 14). Kadirs originale språkføring preger romanens uttrykk. Hans versjon av det svenske språket er hybridisert med fransk og arabisk, krydret med sterke konnotasjoner til Google Translate. Kadirs første e-posten etablerer motivet i romanen: Abbas Khemiris liv gjennom Jonas og Kadirs fortellinger om han.

For å inspirere Jonas i gang med prosjektet har Kadir lagt ved to vedlegg til denne første e-posten: et dokument som foreslås som bokens prolog og Kadirs versjon av Abbas' barndom. Både i e-poster og tilhørende vedlegg har Kadir lagt inn føringer for hvordan han ønsker tekstens struktur organisert og historiens kronologi gjennomført. Han markerer spesifikke steder hvor han mener Jonas kan bidra med minner fra en spesiell tid eller rundt spesielle hendelser: «Här proponerar jag att du injicerar några egna minnen från era årliga semester i Tunisien. Om du fruktar att behöva rivalisera med min metaforiska magnificens kan du variera ditt bokstavsformat» (Khemiri 2006: 21). Kadir har klare tanker om hvordan boken skal se ut: «Låt oss således kalla boken «fiktio» och modifiera vissa namn» (Khemiri 2006: 30). Teksten bekrefter Kadirs ønske ved å organisere seg omtrent slik han foreslår. Til tross for Jonas' rolle som forfatter og den av de to med faktisk skriveerfaring, lar han Kadir ta kontroll over prosjektet fra start: «Antagligen är det bättre att låta Kadir styra så här i början», skriver han avslutningsvis i det første minnet han deler (Khemiri 2006: 23). I begynnelsen av

¹⁷ Khemiri 2006: 305

¹⁸ Navnet Abbas foreslås av Kadir som pseudonym for faren: «För att profetera hans framtidiga omlokalisering till Sverige proponerar jag det symboliska namnet 'Abbas'. Sen kan vi skriva: 'Min fars namn bar alltså likheten med den svenska popgrupp som skulle råga sjuttioalets dansgolv med hits» (Khemiri 2006: 30). Et enkelt googlesøk kan også informere leseren om at navnet Abbas, ifølge navnebetydning.dk, betyr «streng, dyster, far», og at på arabisk brukes navnet med henvisning til løve, i likhet med det engelske navnet Leo.

boken virker Jonas usikker på sin egen evne til å vurdere hva som bør bli en del av teksten og ikke, noe som speiles ved Kadirs dominans i første del av boken.

Romanen er fortellerteknisk kompleks med flere førstepersonsfortellere. Snikende gjennom teksten kommer avsløringer som gir følelsen av «ugler i mosen» hva angår den fraværende Abbas og fortellernes pålitelighet. Muligheten for at Kadir ikke er den han utgir seg for å være etableres for alvor i bokens epilog, og at teksten snarere er en selvbiografisk konstruksjon, fremfor en fiktiv biografi, etableres idet leseren blir oppmerksom på at Kadir kan være Abbas i forkledning. På *Montecores* siste og avsluttende side uttrykkes en panisk protest mot denne tolkningen: «Det är INTE din far som har startat en e-postadress i sin före detta väns namn i ambitionen att återfinna sin relation till sin son. Det är jag Kadir som skriver dig detta. FÖRSTÅTT?» (Khemiri 2006: 359) Kadirs overivrige ambisjon om å fremstille faren i et fordelaktig lys, satt i sammenheng med hans mulighet for revisjon av brev angivelig forfattet av Abbas, er et argument for tekstens maskespill, mener litteraturforsker Elisabeth Oxfeldt (2010). Romanens bruk av e-poster og brev åpner opp for muligheten for at noen lyver.

Om man tar utgangspunkt i denne fortolkningen, må man som leser revurdere sin oppfattelse av hvem Abbas er fordi han er et resultat av flere perspektiver og fortellinger. Dette minner om Doubrovskys tanker om selvet som en forhandlingsprosess, og implikasjonen av at et subjekt er sammensatt av flere blikk og har dermed flere sider. Jonas bruker den ubestemte flertallsformen «pappor» i sin benevnelse av faren, noe som uttrykker en anerkjennelse av subjektet som noe variabelt, som en samling av ulike identiteter. Nesten gjennom hele teksten skildres fortellingene til et *du* som er han selv, men mot slutten av romanen forvandles dette du-et til et *jeg* og et *vi* (Khemiri 2006: 324).

Romanen har fem deler og hver del gir et bilde av ulike epoker i livet til Abbas. Gjennom vekslende bidrag fra de to samarbeidspartnerne fremtrer et flertydig bilde av hvem faren til Jonas er. Kadirs tekstbidrag består av e-poster og fortellinger fra livet til Abbas: Hans oppvekst i Algerie og årsaker til flukten derfra, hans omlokalisering til barnehjemmet i Tabarka som tolvåring hvor han møter Kadir, og senere hans emigrering til Sverige på 70-tallet. Kadir tilføyer også brev han har mottatt fra Abbas i årenes løp som beskriver tiden slik Abbas opplevde den. Kadir tilbyr dermed tilsynelatende to perspektiver på bildet som formes av Abbas: Hans egen versjon og den han påstår er Abbas sin. Tekstbidraget til Jonas er minner fra barndom og oppvekst: Først livet med faren slik det filtreres gjennom et beundringsfullt barns øyne, deretter til perioden hvor Jonas blir eldre og beundringen forvandles til skuffelse og følelse av svik.

Til tross for at Jonas sier han vil la Kadir styre fortellingen i starten, blir det snart tydelig at han kanskje har mer enn ett ord med i laget og at det muligens er Jonas som sitter med makten over den endelige utformingen. Eksempelvis har Jonas latt Kadirs fotnoter og overstrykninger være synlige i teksten, et grep leseren forstår ikke var Kadirs opprinnelige intensjon. Dessuten finnes det passasjer Kadir henviser til som ikke finnes i teksten, noe som indikerer at den er blitt endret underveis. Teksten slik den fremstår for leseren gir inntrykk av å være oppsamlingen av de dokumentene som utgjør *forhandlingen* om biografiprojektet.

Montecore spiller på trekk fra flere ulike sjangre: Den fiktive fortellingen leker med trekk fra selvbiografien. I tillegg har den tematisk slektskap med migrasjonsfortellinger. Den sender også en liten hilsen til eventyrsjangeren, eksempelvis gjennom Kadirs åpning av barndomsfortellingen om Abbas: «*Det var en gång* en by i västra Tunisien» (Khemiri 2006: 16, min utheving). Romanen tar imidlertid hovedsakelig form som en moderne brevroman hvor de klassiske brevene som var typiske for sjangeren på 1700-tallet, er byttet ut med e-poster og Word-dokumenter, og teksten veksler frem og tilbake mellom bidrag fra Jonas og Kadir. Slik blir romanen fortellerteknisk kompleks med flere førstepersonsfortellere.

Brevromanens form, skriver Oxfeldt (2010), tillater fremtredelsen av et flertydig subjekt, noe som er spesielt meningsbærende i denne romanen. Bildet av Abbas skapes nemlig av to ulike perspektiver som tilbyr to forskjellige versjoner av hvem Abbas Khemiri er. Han fremstår i flertallsform. Som leser blir man aldri helt klok på hvilket perspektiv som er det mest oppriktige, noe jeg tolker som et poeng med romanens konstruksjon. Brevromanen blir i denne sammenhengen et redskap som understreker hvordan et subjekt er sammensatt av andres fortellinger og blikk. Hovedpersonen i *Montecore* er den fraværende Abbas, slik han projiseres av Kadir og Jonas. Abbas selv kommer angivelig aldri til uttrykk, men etableres som et konstruert subjekt som livnæres gjennom andres fortellinger om dette. Det «tomme» subjektet er en sentral tematikk i teksten.

Fortellingen i romanen er anakronisk og veksler mellom et nåtidsplan i 2003 og tiden fra Abbas ble født på 50-tallet frem til han forlot sin familie i Sverige. Teksten er dermed en blanding av samtidig og etterstilt narrasjon, og den utfoldes gjennom romanens fem deler. Historiens kronologi trekkes inn som et tema i teksten ved at denne fremstillingen synes sentral for Kadir: «Ditt förslag att starta vår bok i Sverige är intressant. Men inte korrekt. (...) Hur skal du (och läsaren) känna din fars konturer och förstå hans senare aktioner utan gestaltandet av hans historiska historia?» (Khemiri 2006: 53) Oxfeldt (2010) poengterer at historien om kolonitiden Abbas vokste opp under er viktig for Kadir og at dette henger sammen med et postkolonialistisk ståsted om hvordan verdenshistorien bør skrives.

Oppfattelsen av en «parallell tid» mellom Sverige og Tunisia er viktig for Kadir, og han insisterer på en slik fremstilling flere steder i teksten. Et eksempel kan ses i en fotnote hvor han beskriver sin egen aktivitet i Tabarka rundt tiden Jonas ble født og avslutningsvis tilføyer: «I *parallell svensk tid* maximerar din far sina försök att spraka sin fotografiska karriär» (Khemiri 2006: 100, min utheving).

Dette grepet i teksten kan tolkes som en referanse til hva Homi Bhabha (1994) i artikkelen «'Race', time and the revision of modernity» mener kan brukes som en subversiv strategi mot narrasjonen om den vestlige verden som «moderne». For at noe skal være *moderne* krever det at noe annet er *anti-moderne*, en rolle den tredje verden er blitt tildelt gjennom fortellingen om den som noe avsluttet. Bhabha ønsker seg fortellinger som *avbryter* det vestlige narrativ. Ved å bryte inn med motfortellinger¹⁹ som tar utgangspunkt i *samtidighet* mellom vesten og den tredje verden, slik Kadirs eksempler over understreker, insisterer man på at den første og den tredje verden faktisk eksisterer samtidig. Kadirs insistering på denne samtidigheten tolker jeg som en anerkjennelse av Bhabhas perspektiv.

Biografiske referanser

Fortellingene i romanen omkranser Abbas Khemiri, men de gir samtidig leseren innsikt i personene som forteller. E-postene fra Kadir, for eksempel, gir leseren et bilde av Jonas. Kadirs responser på spørsmål eller hans kommentarer til tekster Jonas har skrevet, bygger opp et fragmentarisk portrett av Jonas.

Karakteren Jonas Khemiri deler flere biografiske trekk med den empiriske. De har begge en far fra Tunisia og en mor fra Sverige. De er født samme år og oppvokst i samme by. Jonas har også, i likhet med den empiriske forfatteren, debutert med romanen *Ett öga rött*. Kadir skriver i sin tredje e-post: «Hur namnges din principalkaraktär egentligen? Halim eller Hamil? Hamid eller Harim? Dom svenska journalisterna tycks rörande oöverens» (Khemiri 2006: 40). Harseleringen over hovedpersonens navn refererer som kjent til Ragnar Strömbergs anmeldelse av *Ett öga rött* da den utkom i 2003. Romanen til Jonas har dermed blitt mottatt på samme måte som Khemiris. Det finnes flere slike eksempler. Jenny Tunedal (2006) henviser tilbake til resepsjonen som preget Khemiris debutroman i 2003, i hennes anmeldelse av *Montecore*: «Hans första bok, *Ett öga rött*, marknadsfördes som 'den första romanen skriven på tvättakta Rinkebysvenska' och språket lät enligt någon recensent som när

¹⁹ Motfortelling, eller det Bhabha kaller «counter-narratives», er fortellinger som opponerer mot *nasjonen* som begrep og som en homogen størrelse.

man 'sænker ner en mikrofon' i valfritt invandrarområde» (Tunedal 2006). Markedsføringen og tolkningen av romanens språklige uttrykk som Tunedal nevner, tas opp i en av Kadirs kommentarer til Jonas:

Trots dina protester celebreras du för att ha skrivit en bok på «tvättäkta Rinkebysvenska». Tydliggen har du gett liv åt «invandrarens historia» på ett språk som låter som om man «sænker ned en mikrofon» i valfritt invandrarområde. Skrev du inte att din bok handlade om svenskfödd man som bryter sitt språk med intention? Vad hände med din påstådde exploration av «autenticitetstemat»? (Khemiri 2006: 39).

Det siste sitatet er et eksempel på hvordan en virkelighetsillusjon skapes i teksten ved biografiske referanser, slik Stounbjerg (2005) beskriver det. På lik linje med hvordan karakteren Jonas Khemiri etablerer en slik illusjon i *Ett öga rött*²⁰ ved simpelthen å referere til den empiriske Khemiri, blir illusjonen av virkelighet i *Montecore* forsterket ved å trekke inn det epitekstuelle ved *Ett öga rött*.

Montecore har elementer i seg som spiller på det som *forventes av den* som «innvandrerroman». I kraft av tekstens utforming som moderne brevveksling konnoterer den en virkelighetsdiskurs, og Jonas, som en av romanens sentrale karakterer, refererer til en person i empirisk virkelighet. Romanen tar opp tematikk som utenforskap og migrasjonserfaringer, begge ansett å være typiske trekk forbundet med innvandrerlitteratur. Den delen av språket som representeres ved Kadir er særpreget sett i forhold til konvensjonell svensk grammatikk, et aspekt romanen deler med *Ett öga rött*. En ukritisk lesning kan dermed tolke romanen som en refleksjon over forfatterens egne erfaringer, noe som er en typisk lesning av innvandrerromaner. Jeg tolker det imidlertid slik at kritikken av begrepet «innvandrerlitteratur», som jeg mener ble etablert med *Ett öga rött*, blir videreført i *Montecore*. Grunnlaget for dette finner jeg blant annet i fremstillingen av *Montecore*, slik jeg beskriver den over, som intensjonell fra forfatterens side og med den hensikt å parodierte forventningene som er knyttet til en «innvandrerforfatter».

Butler (1999) foreslår parodi som en subversiv strategi for å vise til subjektets konstruerte karakter. Hennes perspektiver er fruktbare for å belyse hva Khemiri faktisk gjør med denne romanen. Khemiris parodi viser til hvor innholdsløst begrepet «innvandrerlitteratur» er ved å bygge opp og sette sammen teksten rundt markører som forbindes med en slik kategori. *Skallet* som omgir romanen er sammensatt av det som populært definerer innvandrerlitteratur. Innholdet derimot, er noe ganske annet. Ved en

²⁰ Dette er beskrevet i kapittel 3.

gjennomgående tematisering av identitet, flerkulturelle problemstillinger, migrasjonsfortellinger, rasisme og utenforskapets konsekvenser, markerer han verkets effekt på flere plan. Teksten diskuterer og problematiserer disse aspektene i en svensk samfunnsdebatt, og fungerer som en diskursiv kommentar til i dette miljøet. Samtidig, og for meg langt mer interessant, diskuterer den på et *overordnet nivå* selve roten til problemet, nemlig menneskers trang til å dømme og definere hverandre med et begrepsapparat og et tolkningsmønster som i sin natur er innholdsløst. Dette perspektivet, slik jeg forstår det, krever en lesning av teksten som performativ.

Dette er ikke et forsøk på en argumentasjon som har til hensikt å avkrefte romanens tematisering av identitet og utenforskap. Poenget er heller at jeg ikke tolker dette som det viktigste ved verket. Jeg mener for eksempel at Khemiri bruker identitetstematikk for å legge grunnlaget for den performative undersøkelsen, og at poenget med gestaltningen av Abbas Khemiri ikke er å vise at han strever med følelsen av utenforskap og dobbel identitet, men å vise at bildet leseren får av ham er satt sammen av *andres fortellinger*. Abbas blir levende for leseren gjennom det samarbeidende konstruksjonsarbeidet til Jonas og Kadir. Jeg tolker dette som tekstens argumentasjon for et syn på subjektet som ligner det Butler beskriver. Biografiprojektet i sin helhet kommer frem som en diskusjon mellom Jonas og Kadir. De skal tilby leseren innsikt i «världens bästa pappa och bokens superhjälte» (Khemiri 2006: 9), men de blir ikke enige om hvem dette er. Tematikken blir dermed heller en diskusjon om hva som er et menneske og hva som gjør noen til den de er. At leseren sitter igjen med et bilde av Abbas som en «levende» person, dog en motsetningsfull en, bekrefter at subjekter lar seg skape gjennom fortelling, i det minste overfor andre. Her kommer det performative aspektet inn. Ved å etablere en diskusjon mellom Jonas og Kadir om hvordan man *forteller* Abbas, åpner Khemiri opp for å *skape seg selv* gjennom fortellinger.

Å skape seg selv, eller å performere seg selv, slik Butler snakker om, krever at man anser verden og samfunn som diskurser. Et slikt tankesett problematiserer størrelser som subjekt og sannhet fordi man mener at all menneskelig bevissthet og erkjennelse er subjektiv eller basert på subjektiv tolkning. Det finnes ikke noen objektiv og ren sannhet. Den «sannheten» som ligger til grunn innad i ulike diskurser er et resultat av argumentasjon og tolkning av hva som er hensiktsmessig for flest. Argumentet blir da at om sannhet og – i forlengelsen av denne – subjektet er et resultat av subjektive perspektiver, kan man ikke hevde at sannheten finnes. Man kan i det minste sette spørsmålstegn ved oppfattelsen om den som noe originalt og fastsatt. *Montecore* viser Abbas som et produkt av menneskers perspektiv og deres fortellinger. Han er en blanding av den subjektive sannheten slik den

filtreres gjennom henholdsvis Jonas og Kadir, og er dermed portrettert motsetningsfullt. Dermed blir spørsmålet: Om man kan fremstille noen andre gjennom fortelling, kan man da fortelle frem seg selv? Jeg tror det er dette Khemiri forsøker å undersøke med sitt forfatterskap.

Illusjonen av virkelighet

De biografiske grepene i romanen kan til en viss grad tolkes i sammenheng med hva man gjerne ser i autofiktive verker og kanskje spesielt Behrendts (2006) teori om dobbeltkontrakten. Den diffuse grensen mellom virkelighet og fiksjon er her sentral, og navneidentitet mellom empirisk forfatter og en karakter inne i boken er et av grepene som etablerer teksten i en uavgjørighetssone. Det er ikke opplagt for leseren hvordan verket skal forstås. *Montecore* leses som en roman av fiksjonell karakter, men de biografiske referansene åpner opp for det Oxfeldt (2010) kaller en flørt med dobbeltkontrakten: En av karakterene heter tross alt Jonas Khemiri og dette grepet er intensjonelt fra forfatterens side. Det åpner udiskutabelt opp for *muligheten* for at denne karakteren, på et eller annet nivå, kan leses som Khemiri selv. Å *kun* legge til grunn et fiksjonelt blikk i lesningen vil da være å overse sentrale elementer i teksten.

Det finnes mange eksempler på andre kontaktpunkter med virkeligheten, eksempelvis gjennom referanser til mordet på Olof Palme i 1986, etableringen av det høyrepopulistiske politiske partiet Ny Demokrati og Lasermannen som skjøt på mennesker i Stockholm og Uppsala på 90-tallet. Noen av ofrenes navn nevnes i teksten, deriblant den iranske studenten Jimmy Ranjbar som mistet livet, og alle navn er identifiserbare med de empiriske personene.²¹ Referansene har relevans i teksten utover sin etablering av slektskap med virkeligheten. De spiller en sentral rolle i den fiktive historien, og de veves inn som kausalitet i fortellingen. En slik innarbeiding av virkeligheten insisterer på en lesning i lys av den sosiale konteksten, for tekstens mening ligger også i verden utenfor. På ett plan er derfor dobbeltkontrakten verdifullt som analyseredskap, for den insisterer på leserens anvendelse av to kontrakter. En av dobbeltkontraktens implikasjoner, slik Behrendt forklarer den, er nettopp at verket må leses i lys av en sosial kontekst om det skal forstås i tråd med sin intensjon.

²¹ Gustafsson 2001: «Jag har levt i en lögn» j *Aftonbladet* 04.05.2001.
<http://www.aftonbladet.se/nyheter/article10204655.ab>

Kontraktbegrepet er som sagt litt problematisk, for som Kjerkegaard (2016) skriver i artikkelen «Den selvbiografiske sandhed», så kan man ikke forplikte en forfatter til noe som helst, og kontraktbegrepet til Behrendt indikerer en slik forpliktelse. Dessuten baserer dobbelkontrakten seg på et stadig vekslingsforhold mellom virkelighet og fiksjon som to adskilte størrelser, og åpner ikke opp for, slik jeg forstår han, muligheten for at dette ikke nødvendigvis er så sort-hvitt. Uavgjørlighetsaspektet spiller ikke bare inn ved at man vanskelig kan avgjøre om teksten skal forstås som fiksjon eller fakta, men kanskje viktigere etablerer det muligheten for at romanen skal forstås på et plan over denne dikotomien, et plan som åpner opp for at slike perspektiver ikke lar seg adskille.

Hvordan lar så dette seg spore i teksten? Jeg mener at *Montecore* må leses på tvers av fiktive og ikke-fiktive fortellinger, for poenget med de biografiske referansene er ikke å trekke faktisk virkelighet inn i den fiktive historien, men å utnytte referansenes *retoriske* virkning som *illusjonsskapende*. Kjerkegaard (2011) beskriver i sin artikkel «Forfatter, fiksjonalisering og den nye modtagerkultur. Iværksættelsen af Jonas Hassen Khemiris *Montecore. En unik tiger*» hvordan leseren må omskape seg til en *autoral leser* for å forstå kompleksiteten i Khemiris skriveprosjekt. Begrepet *autoral leser*, eller det autorale publikum som Kjerkegaard også snakker om, tilsvarer til dels begrepet *implied reader*, eller med andre ord: Et narrativt publikum. Den autorale leseren skiller seg imidlertid fra sitt opphav ved at denne har evnen til å bevege seg inn og ut av fiksjonen; den anerkjenner teksten som en fiktiv konstruksjon *samtidig* som den later som om den er en del av det fiktive universet som konstruksjonen har skapt. Denne typen leser anvender dermed både et biografisk og et fiktivt blikk på teksten, noe som løfter forståelsen opp på et nivå over teksten, fordi leseren da er åpen for alle elementene i teksten. Den autorale leser anerkjenner tekstens hybridiserte natur med en dobbel bevissthet.

Med denne doble bevisstheten får virkelighetsreferansene en annen dimensjon. Ved å trekke inn historiske hendelser og selvbiografiske referanser, har *Montecore* etablert virkeligheten som bakteppe for den fiktive fortellingen, og viser slik at romanen må leses i lys av samtiden som finnes utenfor teksten. Det den imidlertid ikke har gjort, er å påstå at den skal leses som en virkelighetsfortelling. Snarere benytter den seg av leserens konnotasjoner til virkeligheten ved å bruke elementer som er hentet utenfra og dermed konstruere en ny virkelighet *inne* i teksten. Ved dette illusjonsgrepet har Khemiri støpt sammen to domener i sin roman, og kan referere fritt frem og tilbake mellom disse, noe jeg forstår som en argumentasjon for, eller i det minste en illustrering av, at fakta og fiksjon på ett plan lar seg forene og slik *skape* en ny virkelighet. Et eksempel på dette er de små fortellingene som

utspiller seg som konsekvenser av den store fortellingen – eller den faktiske historien utenfor teksten. Fortellingene om Abbas Khemiri springer ut av den store sammenhengen som utgjør menneskenes *historie*.

Historie er en sentral tematikk i romanen, slik jeg også kom inn på ved Kadirs insistering på *samtidig narrasjon* i romanens kronologi. Fortellingene om Abbas viser til historiens ubehagelige tendens til å gjenta seg selv: Han forlater Algerie som barn fordi majoriteten mislikte morens «kontroversielle» levesett og brant ned huset deres. Hans tilværelse i Sverige avsluttes på samme måte: Nynazister brenner ned fotostudioet hans, og han tvinges på nytt ut av et land der han på en eller annen måte er annerledes.

Poenget mitt her er at historiske omstendigheter har en nødvendig plass i den fiksjonelle utformingen av teksten. Romanen viser hvordan et historisk perspektiv har implikasjoner for enkeltskjebner, og de biografiske referansene muliggjør et kausalt forhold mellom historien utenfor og innenfor teksten. Jeg mener derfor at Behrendts holdning til det dikotomiske forholdet mellom fakta og fiksjon er for smal og ikke åpner opp for muligheten for det tredje perspektivet som jeg tolker som det sentrale i *Montecore*. Romanen viser til at noe man opplever som fastlåst og uforanderlig ikke kan sies å være dette: Den oppløser, som Jens Andersen (2006) påpeker i sin anmeldelse av *Montecore*, det håndfast biografiske ved Jonas når han forsvinner bak masker og tekstuelle blindveier. Det som starter som en ryddig fortelling forvandles til en kompleks narrasjon gjennom kommentarer og bemerkninger som slår sprekker i karakterenes troverdighet, og dermed også fortellingene de deler. Dette aspektet ved teksten har likheter med *leserbedraget* Behrendt (2006) beskriver som sentralt i dobbeltkontrakten: Man opererer ut ifra en antagelse som senere problematiseres gjennom tekstens utvikling. Bedrag er imidlertid et sterkt ord, og jeg vil ikke bruke det som beskrivelse på Khemiris prosjekt. Allikevel vil jeg hevde teksten gjør noen bevisste grep som sender leseren ut i en tilstand hvor den må sette spørsmålstegn ved sin egen oppfattelse av teksten. Det tvinger leseren til å tenke. Dette tolker jeg som en sentral del av forfatterens og verkets intensjon.

Fremstillingen av et fortalt subjekt

Abbas Khemiris tilblivelse skjer gjennom fortellinger om han. Dermed fremstår han som et spaltet subjekt, noe som er et sentralt tema i *Montecore*. Tematikken er også sterkt til stede i samtidslitteraturen for øvrig, spesielt i autofiktive tekster hvor forfatterne forsøker å skrive seg inn i kompleksiteten som har oppstått gjennom globaliseringens rolle i vår tid. Scenen er

skiftet ut, nasjonalstatens tid er forbi og vi er i ferd med å reforhandle en ny identitet og en ny tilhørighet. En annerledes tilnærming til språk, grammatikk og form kan tolkes som en gjenspeiling av subjektets søken etter en ny sammensetning, noe *Montecore* tematiserer på flere nivåer i teksten.

Både *Montecore* som roman og fortellingen om Abbas viser til en form for subjektskonstruksjon gjennom performativitet. Dette kommer til syne i hvordan Abbas forsøker å tilegne seg det han tror er et selv som er mer forenlig med «Sveriges blikk». Med dette mener jeg at han aktivt forsøker å kvele sin «kosmopolitiske natur» ved å idolisere den svenske identiteten og fordømme dem som tar avstand fra den. Abbas behandler nasjonalidentitet performativt. Han ble opprinnelig født i Algerie, men grunnet tragiske omstendigheter som krevde morens liv ble han sendt til Jendouba i Tunisia og innlosjert på et barnehjem. På plass i Tunisia etablerer Abbas snart en tunisisk nasjonalidentitet ved å forsømme, eller kanskje fortrenge, sin algeriske. Han unnlater eksempelvis å fortelle Pernilla Bergmann, moren til Jonas, om hvor han er født, men lyver og forteller at Jendouba er hans hjemsted og at Faizal og Cherifa, som egentlig er barnehjemsbestyrerne, er foreldrene hans (Khemiri 2006: 72). Han er et produkt av globaliseringsforholdene slik de beskrives over, en kosmopolitisk verdensvandrer sammensatt av ulike kulturer og med flere nasjonale identiteter.

Slik Oxfeldt (2010) også beskriver, forsøker Abbas å gå gjennom livet uten å la seg påvirke av politiske spørsmål: «Han lovade sig redan som barn att ALDRIG smörja sina vingar i politikens spillda olja» (Khemiri 2006: 34). Politisk engasjement ødela foreldrene hans, og Abbas tar dette som et tegn på at «oljen infisert av politiske spørsmål» skal unngås og fokuserer heller på diskusjoner om verdenskunst og popkultur. Denne mentaliteten tas med når han omlokaliserte seg til Sverige i en tid hvor nynazismen står sterkt, og «vanlige» folk er skeptiske til omverdens innflytelse. Det hjelper imidlertid ikke Abbas å unngå «den politiske oljen». Hans «sosiale uniform», slik den Fanon (1990) beskriver i «Fact of blackness», gjør han til representant for det 90-tallets Sverige frykter, og dermed til offer for en nedlatende og hatefull forskjellsbehandling.

Strategien til Abbas blir å vende «det andre kinnet» til diskrimineringen. Strategien blir mer ekstrem når han omsider forsøker å «bygge om» den han er til en versjon som markerer seg mindre annerledes. Han kutter ut sitt «khemiriske språk» og implementerer det svenske språket som eneste alternativ i hjemmet. Han begynner å snakke nedsettende om andre innvandrere, og ignorerer diskrimineringen de rundt ham, inkludert hans sønn, blir utsatt for. Omsider bytter han navn til Krister Holmström Abbas Khemiri og begynner å fotografere husdyr, mens en livslang drøm om kunstfotografi legges på hylla. Det finnes

dermed et performativt preg over Abbas' forsøk på subjektskonstruksjon. Han fortrenger sine naturlige impulser og *gjør seg svensk* ved å handle slik han tror svensker gjør. Diskursen Abbas er en del av, den svenske samtiden på 90-tallet, markerer dog Abbas som en avviker gjennom hans brune hud og sin grammatisk ukorrekte svensk. Det hvite homogeniserte samfunnet som utgjør diskursens norm, straffer han med utestengelse.

Subjektskonstruksjonen som eksempelet med Abbas demonstrerer, foregår også på et nivå *over* denne fortellingen, gjennom *Montecore* som roman. Tekstens sammensetning av Jonas og Kadirs fortellinger er det som *skaper* subjektet Abbas Khemiri slik at han fremstår levende for leseren. Intensjonen på dette nivået er imidlertid litt annerledes. De ulike perspektivene som forteller om Abbas synliggjør at biografiprojektet i bunn og grunn er en forhandlingsprosess. Ut av denne forhandlingsprosessen trer Abbas Khemiri levende frem for leseren, selv om man vet at han kun er et produkt av fortellinger. Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Munk (2013) hevder at *Montecore* er en diskusjon av en fremtidig biografi, fremfor å være en biografi i seg selv. Dette er et illustrerende poeng. Biografisjangeren anvendes som et redskap for å vise hva som ligger i sammensetningen av et subjekt slik det fremstår for andre, nemlig gjennom fortellinger. Argumentene i forhandlingsprosessen om hvem Abbas er fremmes gjennom Kadirs konkrete oppfordringer og tilbakemeldinger til Jonas, i tillegg til de fortellende tekstene. Jonas på sin side svarer ved å organisere teksten slik den fremstår for leseren og synliggjør tidvis sine tankeprosesser. Hele romanen kan leses som en kontinuerlig dragkamp mellom de ulike delene av omverdenen og det disse ønsker å implementere av egenskaper hos en annen. Prosessen som foregår mellom Jonas og Kadir synliggjør svakhetene i en slik prosess. Det er et poeng at denne teksten ikke utgir seg for å være den ferdige biografien om Abbas Khemiri. Romanens form som et *uferdig* biografiprojekt er et fundamentalt poeng i seg selv, og den kan leses som en metafor for subjektet som oppkonstruert og uferdig.

Sannhet som tematikk

Selv om teksten utgir seg for å være et biografiprojekt om Abbas Khemiri, er det vel så mye en undersøkelse av hvor vanskelig det kan være å skille mellom hva som er fiksjon og hva som er virkelighet. Mest sentralt, slik jeg tolker det, er tematiseringen av sannheten og hvor ustabil denne er. Ifølge *Store norske leksikon* stammer begrepet *biografi* fra sammensetningen av det greske ordet *bios* som betyr «liv» og *graphein* som betegner det å skrive (Lothe mfl. 1997: 31). Det henviser dermed til en litterær fremstilling av livet til en ikke-fiktiv person.

Begrepet i seg selv er et paradoks, for en livsberetning i tekstlig form er avhengig av en litterær fremstilling. Dette innebærer at personen som har ført biografien i pennen fremstiller dette livet basert på egen rekonstruksjon og tolkning av hovedpersonens følelsesliv og handlinger²². Bildet av virkeligheten krever en viss grad av fiksjonalisering. Biografiske verker er sammensatt av utvalgte hendelser og satt i en sammenheng som gir mening i retrospekt. I et slikt lys er ikke en biografisk tekst løsrevet fra et fiksjonselement, fordi slike tekster skapes gjennom forfatterens tolkning og forestilling av dette livet, med utgangspunkt i materialet han eller hun har til rådighet. Slik er en vesentlig del av teksten ikke lenket fast i «virkeligheten», men et resultat av tolkning og diktning.

Selv gjengivelsen av «sikre kilder» som eksempelvis brev eller dagbøker fra hovedpersonen fremstilles gjennom en annens øyne, produsert på bakgrunn av forfatterens tolkning. Videre kan man argumentere for at det bildet man tilbys, må gjennom biografiforfatterens tolkningsapparat, og oppfattelse av «sannheten» biografien tilbyr, vil igjen bli preget av leserens tolkningsapparat. En «sannhet» passert gjennom flere ledd både mister og tilføres elementer på veien. Dette forandrer den og gjør den til noe annet enn det den en gang var, som et rykte. Allikevel er det slik prosessen foregår. Poenget mitt her er å vise at Montecore, ved å ikle seg sin biografifilignende form, problematiserer en sjanger som er forbundet med fremstilling av sannhet, og viser med sin diskusjon at dette gjøres på et tynt grunnlag.

Ved å synliggjøre at de to fortellerne har hver sin agenda, tematiserer *Montecore* sannhetens logiske brister. Den fremstår som et resultat av argumentasjon. Menneskesinnet er formet av sine omstendigheter, noe som også er reflektert gjennom vitenskapsfilosofiens skiftende ideer om hva sannhet er. Satt på spissen kan man dermed påstå at det finnes flere alternativer til sannhet. Dette må man kunne hevde er svært forvirrende, men også en gyldig argumentasjon for å sette spørsmålsteget ved om det i det hele tatt finnes noen sannhet. Argumentasjon er en viktig bestanddel i *konsensussteorien*, som synes særlig relevant for måten Kadir og Jonas konstruerer sannheten på. Her måler man sannheten i forhold til nytte. Den har et pragmatisk utgangspunkt og bærer med seg gyldighet fordi det er det normative som er styrende innad i en diskurs (Wormnæs 1993). Med dette så mener jeg at om en norm dikterer noe som er hensiktsmessig for et samfunn, vil det bli adoptert som sannhet. Slik ses sannhet som resultat av argumentasjon, ikke nødvendigvis som noe objektivt.

²² Her tar jeg utgangspunkt i at biografis hovedperson ikke er delaktig i prosjektet.

Jeg mener at *Montecore* illustrerer den typen sannhet som konsensussteorien betegner ved å illustrere argumentasjonen som foregår mellom Kadir og Jonas, samtidig som den viser hvor tilfeldig resultatet av slik argumentasjon og dermed sannheten blir. Teksten tar opp sannhetens fremstilling på flere plan. Brevene Kadir hevder han har mottatt fra Abbas representerer ett eksempel. Disse har Kadir mottatt fra faren gjennom årenes løp: opprinnelig på arabisk, men overlevert til Jonas i Kadirs svenske oversettelse. Jonas mistenker at brevene kan være omarbeidet av Kadir fordi språk og tone bærer pussige likhetstrekk med Kadirs andre tekster. Etter press tilbys en motvillig innrømmelse: «Visst har jeg IBLAND låtit injicera lite Kadir» (Khemiri 2006: 113). Selve romanprosjektet er et annet eksempel på sannhetsproblematikken. Biografien skal gjennom samarbeid mellom Jonas og Kadir gi leseren et bilde av hvem faren til Jonas er – *sannheten* om Abbas Khemiri. En slik sannhet blir leseren aldri tilbudt, og i romanen så finnes ingen sannhet, kun fortellinger om den.

Språket som performativt

Diskurstankegangen som Butler (1999) legger til grunn for sin performativitetsteori etablerer språket som den absolutte formen for makt, og denne språkmakten er tematisert i *Montecore*. Abbas strever med innpass i det svenske samfunnet. Til tross for en økende språklig kompetanse bærer ordforrådet preg av mangler, og han prater med aksent. Dette aspektet blir brukt av andre til å nedvurdere han: De later som de ikke forstår han og får han til å virke dum. Språk har også makt i gjennom *effekten* det skaper, og er dermed et medium for handling. I kraft av dette kan språklige ytringer anses som talehandlinger. Her ligger kraft til forandring.

Jeg mener at dette aspektet er relevant for kunstspråket som fremstilles gjennom Kadir i *Montecore*. Romanen og språket i denne har ikke vært offer for samme misforståelser som preget resepsjonen av debutromanen i 2003, men er heller blitt anerkjent som noe humoristisk og kunstnerisk, som et åpenbart konstruert språk. Kadirs svenske formuleringer gir inntrykk av et arkaisk fransk-arabisk språk som har gått veien om Google Translate, og det er både humoristisk og vakkert. Språkuttrykket spiller en sentral rolle i leserens oppfattelse av karakterene, slik det også gjør i det virkelige liv. Det har en definerende makt, slik Abbas får merke på kroppen gjennom sin manglende mestring av grammatisk korrekt svensk. Gjennom forfatterens stereotypiske sammensetning av sine karakterer blir språket følgelig en illustrering av dette. Jonas tolkes som litt barnslig og tiltaksløs slik han fremstår for Kadir

gjennom kommentarer som «Wzup dawg?» og «sjuuuuukt osugen»²³ (Khemiri 2006: 28), men i realiteten så gjennomfører han imidlertid et omfattende skrivearbeid og har allerede én litterær suksess på sin CV.

Kadirs versjon av det svenske språket er et resultat av en ung Jonas' tolking av essensen i det svenske folk. Jonas lærte Kadir og til dels også Abbas å snakke svensk da Kadir besøkte Khemiri-familien i Sverige på 90-tallet. Det pedagogiske opplegget var sentrert rundt språkregler som Jonas hadde funnet opp, et reglement som tok utgangspunkt i det han mente var svenskere mentalitet: «Mentaliteten reflekteras i svenskarnas språk. Detta är vitalt. För att förstå svenskarna och deras humor och deras bisarra maniär att prata väder och nicka fram sina nekanden måste vi förstå svenskan» (Khemiri 2006: 203). Han fortsetter med utredninger om språkets opprinnelse i svenskenes følelser knyttet til eksempelvis musikk: «En som är medveten är 'med på noter' och en som ljuger 'sjunger falskt'» (Khemiri 2006: 204). Et annet eksempel er følelser knyttet til skogen: «Deras huvudstad namnges STOCKholm! Och deras ekonomiska valuta namnges 'KRONOR'! (Stocken bär upp trädet och kronan vajar förstås ovanför)» (Khemiri 2006: 208). Språkreglene avsluttes med en overstrøket setning: «~~MEN OCKSÅ ARABERHATANDETS SPRÅK: FÖR VILKET ANNAT SPRÅK HAR UTTRYCK SOM FY FARA!~~» (Khemiri 2006: 213).

Språkreglene til Jonas er illustrerende for språkets makt innad i en diskurs. De er skapt av Jonas basert på hans hypotese om svenskenes språk som speil for deres mentale tilstand. Om man setter denne situasjonen på spissen kan man tenke seg at Kadir, Abbas og Jonas utgjør en «mini-diskurs» hvor Jonas er den som sitter med den diskursive makten. Det er han som snakker grammatisk korrekt svensk og på bakgrunn av dette lager normen for hva som er korrekt tale. Kadir og Abbas som deltagere i denne diskursen, konstruerer sitt språk i henhold til dette, og formes dermed som individer gjennom denne prosessen.

Språk som skapelse er også et poeng hos Serge Doubrovsky, noe Elin Beate Tobiasen (2006) skriver om i artikkelen «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial». I Doubrovskys utforskning av selvframstilling forsøkte han å utvikle et språk for ubevisstheden, og gikk frem ved å benytte språket på en helt ny måte. Ved bruk av alliterasjoner, assonans, dissonans og ordspill ville han skape et såkalt *konsonantisk språk* som kunne tale for fiksjonens rolle som friksjon. Målet hans var å gjenskape livet gjennom skrift og fortelling; han hevdet at livets mening fantes ikke av seg selv, men måtte konstrueres. I artikkelen skriver Tobiasen at «Hvite, uskrevne felter stykker kontinuerlig opp

²³ Disse kommentarene er gjengitt av Kadir.

diskursens sammenheng, og lange tekstsekvenser skrives uten tegnsetting, eller med en overdreven eller helt feil tegnsetting, men som er i overensstemmelse med tankens ulike rytmer» (2006: 231). Poenget var ikke å skape et språk for bevisstheten, men et for ubevisstheten – et språk som kunne illustrere følelser.

Jeg mener at språket i *Montecore* har en slik funksjon. Det finnes eksempelvis blanke sider som følger etter at Abbas forsvinner i slutten av boken (Khemiri 2006: 315-317), som illustrerer smerten og tomheten som er igjen. Romanen inneholder også grafiske virkemidler som fremhever innholdet. Eksempelvis skrives forskjellige tekstpassasjer med ulik font: Kadirs e-poster skiller seg fra øvrige fortellinger i teksten. Dette grepet bygger opp under romanen som en pågående forhandlingsprosess mer enn et ferdig manuskript. Minnene til Jonas presenteres med innrykk, mens Kadirs fortellinger har normal marg. Tekstens varierende grafiske uttrykk komplementerer både handling og fortellerens sinnsstemning.

Poenget er at Khemiri har gitt språket og teksten en funksjon som tidvis kan tale for innholdet, uten å uttrykke det eksplisitt, spesielt for å underbygge følelser som ikke alltid er så lett å uttrykke med tekst. Tekstens utforming, med sine forskjellige fortellerstemmer og sin stadige kommentering av egen tematikk og konstruksjon, etablerer en forvirring for leseren. Samtidig fungerer dette som en strategi for å skape avstand til en sår historie som er vanskelig å fortelle. Khemiri har uttalt at han «sökte en form som visade att den här historien gör lite för ont för att bara kunna berättas (...). Jag måste närma mig det här ämnet i en långsamt cirklande hajrörelse» (Khemiri i Oxfeldt 2010: 285). I *Montecore* må man skrelle bort flere lag med humor og ironi for å komme til kjernen av fortellingen. Språket legger opp til avledninger og omveier som tidvis gjør det vanskelig for leseren å få tak i hva det faktisk handler om. På et nivå så mener jeg dette kan ha funksjon som en forsvarsstrategi.

***Montecore* og det offentlige rom**

Selv om *Montecore* ikke i utgangspunktet bør forstås som en oppfølger til *Ett öga rött*, så har romanen lignende tematikk som debutromanen. I tillegg sørger de gjennomgående metakommentarene i teksten for at lesningen er relaterbar til oppstyret som omringet *Ett öga rött* i 2003. Dette hevder også Andersen (2006) når han skriver at Khemiri protesterer mot at fiktive universer ikke tillates minoritetskulturer, slik det gjøres i «vanlig» litteratur. Andersen mener det kan leses som en protestaksjon fra forfatterens side når «han selv optræder med navns nævnelse og fysisk genkendelighed i begyndelsen af bogen, for så gradvist i løbet af bogen at opløse sig selv og helt forsvinde bag alle mulige vildt fiktive forklædninger og

metalitterære omskrivninger» (Andersen 2006). Khemiri har med gjentagelse uttalt seg i media om sin irritasjon over å bli stemplet som «innvandrerforfatter», og tekstene i etterkant av 2003 har dermed vært naturlig å lese som diskursive kommentarer til denne debatten.

Jeg tolker Khemiris opptreden i teksten som en sammensatt affære. Et aspekt har sammenheng med Andersens tolkning av *Montecore* som en protest mot en stigmatiserende kategori. *Ett öga rött* ble promotert som en roman på «vaskeekte Rinkebysvensk» av Khemiris eget forlag, Norsteds. Dette ble gjort uten forfatterens samtykke, og irritasjonen over forlaget kan spores tekstlig i *Montecore* i en av Kadirs kommentarer:

Varför så arg över att Nordsteds presenterat din roman som «den första romanen skriven på tvättäkta Rinkebysvenska»? Det är väl bara deras metod att växa intresset inför recensionerna? Terminera genast ditt namngivande av dom som «Horstedts». Och nej, inte heller «borgerliga swedlowidioter» är ett adekvat namn (Khemiri 2006: 28).

I et intervju med Espen A. Eik (2006) forklarer Khemiri at han ble gjort oppmerksom på Norsteds promotering av romanen og han som forfatter gjennom en SMS fra en kamerat. Khemiri stiller spørsmålet: «Hvis mitt eget forlag tenkte slik om boken, hvordan i alle dager skulle jeg da få andre til å se hva det var jeg prøvde å få til?» (Eik 2006) Fra et ståsted der Khemiri kontrollerer den diskursive makten, fungerer *Montecore* som en deltager i samfunnsdebatten.

I bokens epilog, som har form av den siste e-posten Kadir sender til Jonas, kommer dette spesielt tydelig frem. Kadir tar opp det han mener er et problem for Jonas, nemlig hans manglende selvkontroll. Han peker konkret på det Jonas har kalt sin «personliga Hatarlista», hvor Jonas har tatt seg tid og plass til å snakke direkte til noen av navnene på listen. Til den på listen som Kadir kaller en kompetent kvinnelig journalist fra Norge, har Jonas skrevet: «Vakta din rygg, min nästa bok kommer heta *Bokprånglaren i Kabel-tv* och handla om DIG» (Khemiri 2006: 358). Som mange har fått med seg, henviser teksten her til Åsne Seierstad og hennes utgivelse av *Bokhandleren i Kabul* i 2002. I et intervju Khemiri gjorde med *Aftenposten* i mars 2006 forklarer han at intensjonen ikke er å sparke mot Seierstad som person, men mot mennesker som ikke erkjenner hva slags maktposisjon de står i og hvordan dette påvirker en gitt situasjon. Eksempelvis mener Khemiri at Seierstad, som har gitt seg ut for å fortelle sannheten om en familie i Afghanistan, ikke forstår eller har valgt å ignorere at hennes tilstedeværelse blant dem, og den hun er, har en påvirkning på sannheten. Ingen kan påberope seg en usynlig posisjon, noe Khemiri mener Seierstad har gjort (Eik 2006). Seierstad ble for øvrig trukket for retten i 2010, da den yngste av hustruene til «Bokhandleren i Kabul»

anla søksmål mot forfatteren for ærekrenkelse og krenkelse av privatlivets fred. Seierstad ble funnet skyldig og dømt til å betale en betydelig sum norske kroner.

En annen person på listen identifiseres som en mannlig kritiker fra Svenska Dagbladet som Jonas, ifølge Kadir, har beskrevet som «'kungen av självbiografiska läsningar' och sen porträtteras i repeterade erotiska scener, först med en apelsin och sen med en strävårig tax» (Khemiri 2006: 358). Bakgrunnen for dette tekstfragmentet har sitt utspring i anmeldelsen litteraturkritikeren Strömberg gjorde av *Ett öga rött* i 2003. De allerede nevnte språkreglene er også et eksempel på romanens funksjon som diskursiv kommentar. Khemiri uttalte i intervjuet med Eik at språkreglene var et svar på de utallige biografiske lesningene som trakk paralleller mellom Halim-karakteren og han selv. Han siterte sine daværende tanker til Eik: «Ok, så du tror språkføringen i min bok sier sannheten om meg? Ja vel, da skal jeg vise deg sannheten om *deg* ved å se på språket *ditt*» (Eik 2006). Resultatet ble et språkssystem basert på absurde sammenhenger, og slik har de også en parodierende effekt på de urimelige resonnementene som preget tolkningene av språket som uttrykk for Khemiris innvandrererfaring.

Eksemplene over viser hvordan *Montecore* deltar i en kontinuerlig samfunnsdebatt. Slik kommentarene fremstår og har sin virkning kan tolkes som et eksempel på det Fischer-Lichtes (2008) kaller feedback-kretsløp. Romanen responderer, tidvis helt konkret, på anmeldelser, promotering og oppfattelser gjort av dens forgjenger. Slik er det offentlige rom med sin deltagelse i tolkningen av *Ett öga rött* blitt ansvarliggjort for materialet i en ny tekst. Sett i lys av dette kan man argumentere for at begge tekstene har grepet forandrende inn i virkeligheten. Khemiris rolle som sosial figur har også vært medvirkende til tolkninger som er gjort av *Montecore*. Dessuten har han rettet opp i deler av de misforståtte lesningene av *Ett öga rött*. Gjennom intervjuer, som det av Eik (2006) nevnt ovenfor, kan forfatteren legge føringer for videre oppfattelse av teksten ved å påpeke urimeligheter i tidligere tolkninger. Hvorvidt Khemiri snakker sant eller ei, er et annet spørsmål. Sett i lys av det performative aspekt er det heller ikke så viktig; det av relevans er den virkeligheten det *skaper*. Forfatteren som sosial figur er en del av en kulturell iscenesettelse, og denne opptreden holdes parallelt med eventuelle påstander av autentisk natur. Slik Haarder (2014) poengterer, er den sceniske performansen en etterforskning av selvet. Om man legger til grunn tekstens komplekse natur, både når det gjelder fortellerteknikk og de ulike performative trekkene, er det naturlig å tolke forfatterens fremstilling på den mediale scene som vel så kompleks.

«Jeget» i dagens samtidslitteratur er preget av hvordan medier har forandret seg. Der det tidligere fantes en klar grense mellom det private og det offentlige, er det nå åpent og udefinert. Denne grensen som fantes før synes nærmest utslettet, eller i det minste svært diffus. Gjennom TV-kanaler og internetts plass i folks liv er det blitt vanlig å utlevere seg selv og sin person som underholdningsbidrag til folkemassene, enkeltpersoners liv og skjebne blir TV-serier. Elam mener en konsekvens av dette er at «verkligheten blir fiktion, allt i ett löpande band av versioner som liknar varandra intill förväxling» (Elam 2012: 140). Det er blitt normalt å anta virkelighet som bakteppe for fiksjon, og dermed forveksler man oftere enn før et fiktivt jeg med et selvbiografisk et, og spesielt blant forfattere som er stemplet med kategorien «innvandrerforfatter». I dag står forfattere overfor en utfordring hva angår leserens (mis)oppfattelse av teksten. Både Elam og Behrendt (2006) mener dette åpner opp for muligheten til «kurrägömmalek»²⁴ mellom forfatter og leser. Man kan sette spørsmålsteget ved om Jonas Hassen Khemiri har spilt på dette ved å opprette et «roman-jeg» som lett lar seg identifisere med hans egen empiriske person.

Jeg tror ikke det er en lek eller et spill. Jeg tolker det som lekent, men mer komplekst enn et narrespill med leseren. Helena Karlsson (2013) mener Khemiri leker med den hvite majoritetens frykt for «den andre» gjennom skapelsen av sine karakterer. Disse er i utstrakt grad konstruert opp rundt den samme majoritetens fordommer: «Enligt Khemiri är identitet performans snarare än autenticitet. Khemiris syn på identitet är intellektuell och kritisk» (Karlsson 2013: 148). Gjennom denne performansen forsøker Khemiri å påpeke og fremheve brister og svakheter i hvordan vi definerer hverandre ved å skrive seg selv inn i teksten og bruke egen person som parodi på et urimelig tankesett. Hans skapelse av seg selv som forfatter har dermed tatt enda et skritt videre med *Montecore*.

²⁴ Elam benytter dette begrepet i sin bok *Jag. En fiktion* (2012), og det oversettes som det vi på norsk kaller «å leke gjemsel».

Kapittel 5: «Jag minns inte vilken som är vilken»²⁵

Fortellinger om en som er borte

«Första gången jag hör talas om Samuel bor jag i Berlin» skriver han som vil lage bok om Samuels siste dag i livet. Samuel kjørte seg i hjel en aprildag i 2012, men det er ingen som vet sikkert om han gjorde det med vilje. En forfatter hører om ulykken og blir nysgjerrig på om det var en ulykke eller et selvmord. Han snakker med Samuels familie og venner for å forsøke å forstå hva som skjedde gjennom en rekonstruksjon av den siste dagen Samuel levde. Dette viser seg snart som noe mer enn bare nysgjerrighet fra forfatterens side, det er også et personlig sorgarbeid.

Han snakker med folk som jobber på pleiehjemmet hvor Samuels mormor var, han snakker med nabomannen som bodde ved siden av huset som brant, og han snakker med Samuels mamma som egentlig ikke vil prate. Disse beretningene tilbyr et avstandsbilde av Samuel. Fortellingene baserer seg i stor grad på inntrykk de hadde av han gjennom små interaksjoner. Forfatteren²⁶ snakker også med Pantern, Laide og Vandad som mente de kjente Samuel godt. Pantern var Samuels barndomsvenn. De møttes på basketballbanen og var nære venner frem til hun flyttet til Berlin for å gå på kunsthøgskole. Siden gled de fra hverandre og mistet noe av den kontakten de hadde. Laide var Samuels kjæreste. De avsluttet forholdet en stund før han døde. Det var et vanskelig kjærlighetsforhold preget av sjalusi og misunnelse. De samme trekkene ved Samuel som Laide elsket, ble snart gjenstand for hennes avsky. Det var Laide som brøt med Samuel. Vandad var ifølge han selv Samuels beste venn. De bodde sammen en lang stund, både før og etter relasjonen med Laide. I den siste tiden Samuel levde, oppsto en konflikt mellom de to, og Samuel brøt vennskapet.

Allt jag inte minns starter in medias res med setningen «Grannen sticker upp huvudet bakom häcken och frågar vem jag är och vad jag gör här» (Khemiri 2015: 11). Noe mer får ikke leseren vite, for i neste avsnitt taler en annen stemme med et jeg som ikke er det samme. Slik er teksten konstruert, og det er opp til leseren å avkode formen som i begynnelsen oppleves forvirrende, slik Khemiris tekster ofte gjør. Teksten består av intervjuer forfatter-skikkelsen har gjort med mennesker som kjente Samuel i varierende grad, og den veksler mellom de ulike personenes fortellinger i en «annenhver gang-rytme» gjennom hele romanen.

²⁵ Khemiri 2015: 169

²⁶ Begrepet forfatteren henviser her til forfatterskikkelsen i teksten, ikke den empiriske forfatteren.

Stemmene som forteller, varierer i de ulike kapitlene, men en rytme er alltid etablert. I det første kapitlet «Huset» veksles det mellom to fortellerperspektiv. Minnene til «Grannen» som bodde i huset ved siden av Samuels mormor, gjenfortelles av forfatteren. Vandads fortellinger fremtrer gjennom et førstepersonsperspektiv, og jeget her tilhører han. Han henvender seg imidlertid til et «du» når han snakker, og dette er rettet mot forfatteren. Forfatteren er som regel taus i teksten. Man leser hans nærvær gjennom hvordan intervjuobjektene ordlegger seg når de retter konkrete spørsmål til han eller responderer på noe han har sagt. For eksempel reagerer Vandad på en diskusjon de to har om økonomisk kompensasjon for Vandads bidrag: «Vad fan menar du med ‘några tusen kontant’? Ser jag ut som en hora?» (Khemiri 2015: 175)

Romanen er satt sammen av intervjuer forfatterkarakteren har gjort med ulike mennesker i Samuels liv, med den hensikt å dokumentere minnene til disse for å finne ut av hvorfor Samuel forsvant. Formen bærer slektskap med *dokumentarromanen*, en sjanger som i utgangspunktet baserer seg på dokumentasjon av faktiske hendelser, men i en skjønnlitterær form. Grensen mellom en dokumentarroman og en fiktiv roman kan være en gråson, og ifølge *Litteraturvitenskapelig leksikon* har denne grensen å gjøre med hvordan leseren forstår selve presentasjonen av de faktiske begivenhetene. Med dette menes i hvilken grad leseren tolker følelser eller indre psykiske prosesser som en del av beskrivelsen av faktiske forhold, som gjerne er tilfelle når noe tar skjønnlitterær form (Lothe mfl. 1997: 52-53). Slik blir også Khemiris siste roman en som tematiserer over forholdet mellom virkelighet og fiksjon. I *Allt jag inte minns* fremstår dokumentasjonen i fragmenter. Fortellingen som tilbys er mangelfull, for den er satt sammen av andres minner og Samuel er ikke der til å fylle inn det som mangler.

Prosjektet er dømt til å mislykkes. Man kan aldri få noe virkelig bilde av hvem Samuel var, for et menneske som er borte, er mest tilstede i alt man ikke husker, og Samuel blir til gjennom forsøket på å dokumentere det hverdagslige. Gjennom denne fragmentsberettelsen blir romanen vel så mye en fortelling om ulike menneskers liv i en storby, og deres erindringer om Samuel. Det er også en fortelling om Laide, Vandad og forfatteren. Teksten fremstår uredigert og rå. Den bærer preg av å fremstille samtalene som de var, noe som er tydelig i begynnelsen av intervjuet med Laide: «Ska jag bara prata på? Okej. Men då litar jag på att du gör om det jag säger så att det funkar som text. Jo men typ tar bort när jag säger ‘typ’ och ‘liksom’, för jag vet hur talspråk ser ut när det är exakt nedskrivet» (Khemiri 2015: 89-90). Den taktfaste vekslingen mellom ulike stemmer indikerer at forfatteren gjennomfører intervjuene med de ulike deltagerne parallelt, noe som understreker den dokumentariske

formen. De ulike perspektivene som bygger opp bildet av Samuel, får ikke påvirke hverandre som fullverdige fortellinger, men som fragmenter som blir satt sammen etter hvert som tiden går.

Kapitlene har overskrifter som stedfester noen av intervjuene, eksempelvis «Berlin», «Vardagsrummet» og «Balkongen». I romanens siste del heter de to kapitlene «Jaget (1)» og «Jaget (2)». Disse har ingen geografiske indikasjoner som de andre kapitlene. «Jaget (1)» fremstår som en oppsummering eller en presentasjon av rekonstruksjonen forfatteren satte seg fore å gjøre, og gestalter Samuel i førsteperson. «Jaget (2)» tolker jeg som en dokumentasjon av problemene med et slikt prosjekt. Her kommer det frem at forfatterens eget jeg har fått blande seg inn i Samuel sitt, og at sorgarbeidet forfatteren er midt oppi preger både hans og leserens rekonstruksjon av dette subjektet. Tekstens organisering inviterer leseren inn som medskaper, og denne må pusle sammen bildet av Samuel med samme forutsetninger som forfatteren.

De tre stemmene som dominerer fortellingen er Pantern, Laide og Vandad, og det er disse som tilsynelatende er grunnsteinene i leserens inntrykk av hvem Samuel var. Romanen har tre deler med hver sine underkapitler. Panterns fortelling, som tar mindre plass enn de to andres, kommer frem i kapittelet «Berlin» i den første delen. Laide forteller om Samuel i romanens andre del, i alle tre kapitlene. Vandads fortelling strekker seg gjennom alle tre deler og kapitler. Han er tilstede i hver andre tekstplass gjennom hele romanen, med unntak av de syv første avsnittene i det første kapittelet av romanens tredje del, «Jaget (1)». Her er Samuels jeg gestaltet, og han får snakke uavbrutt i syv deler, før Vandad faller inn i rytme med han. Kapittelet som følger, og romanens siste, har tittelen «Jaget (2)». Her fremtrer forfatterens jeg eksplisitt i hans fortelling om hvordan han ble oppmerksom på Samuels historie. Dette er det eneste stedet i teksten forfatteren uttaler seg på vegne av seg selv, med ett unntak: I kapitlet «Köket» stanser Vandad sin fortelling for å snakke økonomi med forfatteren. Han mener han er berettiget en betydelig sum i bytte mot sine minner. Forfatterens respons på dette opptrer i parenteser i Vandads sted, som er taus til pengesituasjonen er avklart: «(Tystnad. Jag ger ett bud. Vandad tittar ut genom det handtaglösa fönstret.)» (Khemiri 2015: 179).

Forfatteren i *Allt jag inte minns* er navnløs for leseren, men teksten antyder likheter med den empiriske forfatteren. Eksempelvis var Panterns nabo i Berlin en svensk forfatter: «Han är halvtunisier förresten» forteller Vandad at hun sa en gang, og han tilføyer «Det här var första och enda gången som jag hörde Pantern referera till dig» (Khemiri 2015: 226). Forfatteren skriver at han fikk høre om Samuels ulykke av sin daværende nabo, Pantern, den

dagen hun fant det ut: «Min granne sitter hopkurad utanför porten, hon har svarta sminkstreck på kinderna. Det tar flera minuter innan hon lyckas berätta vad som har hänt. (...) någon ringde och berättade att hennes barndomsvän hade kört ihjäl sig» (Khemiri 2015: 312). I romanen skriver forfatteren at han flyttet hjem fra Berlin tre måneder etter at han hørte om Samuels ulykke, og at han «överger romanprosjektet med arbetstiteln *Den könlösa kärlekshistorien* som jag har ägnat fyra år åt att inte skriva klart» (Khemiri 2015: 313). Khemiri har bodd i Berlin, og i et intervju med kulturjournalist Eric Schüldt (2015) forteller han om et romanprosjekt han jobbet med i flere år med samme tittel. I dette intervjuet forteller han også at han hørte mye på instrumentalversjonen av Rihannas låt *What's my name* da han skrev *Allt jag inte minns*, en låt også forfatteren i romanen arbeidet til da han var naboen til Pantern, som i starten av sitt intervju kommenterer: «Trapphuset är underligt tyst utan din musik. Jag trodde liksom aldrig att jag skulle sakna en Rihanna-instrumental på repeat» (Khemiri 2015: 51).

Khemiri har også bodd i Paris, i likhet med forfatteren i teksten, noe som kommer frem når han møter Laide, som er bosatt der. «Visst har du bott i Paris?» bemerket hun før de starter sin samtale (Khemiri 2015: 89). Det finnes også bemerkninger som henviser til forfatterens tidligere verker. Han som kalles «Grannen», naboen som bor i huset til Samuels mormor, kommenterer avslutningsvis til forfatteren: «Om jag ska ge dig något råd så är det att hålla det enkelt. Bara berätta vad som hände – rakt upp och ned. Jag har läst utdrag ur dina andra böcker och där kändes det som om du gjorde det onödigt svårt för dig» (Khemiri 2015: 23). Dette kan også leses som en selvironisk bemerkning over eget forfatterskap, noe som ikke er uvanlig i Khemiris tekster.

Den kjønnsløse kjærlighetshistorien

Allt jag inte minns er en fortelling om hvordan noen kan være en fysisk kropp i det ene øyeblikket, og i det neste kun eksistere som minnesbilder i andres sinn. Slik er dette også en fortelling om sorg, skam og kjærlighet som ikke bare er vakker. *Den könlösa kärlekshistorien* som forfatteren i teksten jobbet på i over fire år, kan på mange måter leses inn i denne romanen. Det er en kjærlighetsroman om mennesker som elsker hverandre, men som ender opp med å skade hverandre. Det er kjærligheten mellom Samuel og Laide, som gjennom Laides blick begynner som noe vakkert, spennende og magisk, men som omsider forvandles til noe stygt gjennom sjalusiens grønne monster som tar overhånd på destruktivt vis. Laide stolte ikke på Samuel, forteller hun, og da hun brøt opp forholdet deres sa hun til Samuel:

«Jag blir en person som jag hatar när jag är såhär och jag behandlar dig på ett sätt som inte är schysst och varje gång som jag inte är med dig mår jag så dåligt att stunderna när vi är tillsammans omöjligt kan balansera upp det» (Khemiri 2015: 267). Da bruddet er gjennomført blir Laide provosert fordi hun ikke tolker Samuel som knust. Herifra forestiller hun seg at han fortsetter sitt liv upåvirket, og bruker dette som unnskyldning til å fratse sitt ansvar i alle ting som Samuel er en del av.²⁷

Kjærlighetsaspektet preger også relasjonen mellom Vandad og Samuel gjennom en tematisering av hvor grensen mellom kjærlighet og vennskap går. Vandad er Samuels beste venn, og dette understreker Vandad gjennomgående. Han forteller at relasjonen mellom de to var annerledes enn de han hadde med andre venner, at Samuel forsto han på et nivå som han ikke hadde funnet hos andre. Vandad misliker Laide fra første møte og de to kommer aldri overens. Han viser tydelig at han er sjalu på forholdet: «Sen kom hösten när Laide och Samuel träffades på riktigt. Och det är väl detta som vissa (till exempel du) skulle kalla historiens början. Och andra (till exempel jag) skulle kalla början på slutet» (Khemiri 2015: 89). Vandad er opptatt av brorskap, det å dele likt og å støtte hverandre. Det er Vandads (mis)tolkning av det siste aspektet som til slutt ødelegger mellom han og Samuel. Samuel er langt nede etter bruddet med Laide, og Vandad drar, til tross for Samuels protester, for å snakke med henne. Han ender opp med å banke opp kvinnen han *tror* er Laide, men som egentlig er søsteren hennes, i trappeoppgangen der hun bor. Når Samuel finner ut av dette, kutter han all kontakt med Vandad.

«Samuel pratade jämt om den där Vandad. Och han sa namnet på ett sätt som gjorde att jag förstod att han var något annat än bara en vän. Sånt där går ju inte att dölja. Inte för sin mormor» (Khemiri 2015: 330). Forfatteren prater med mormoren i slutten av intervjuprosessen. Hennes fortelling er mer fragmentarisk enn de andres, men vel så klar. «Han blev mer sårad av hans svek än hennes», sier hun, og fortsetter: «–Jag tror han älskade honom» (Khemiri 2015: 331). Hvorvidt mormoren har forstått det rett vet man ikke. Vandad blir avvisende og provosert når forfatteren deler mormorens fortelling med han: «Du väljer själv vem du ska lita på – mig eller en gammal tant. Jag som har fotografiskt minne eller hon som knappt minns sitt namn» (Khemiri 2015: 330). Vandad fortsetter å avvise ideen, og han

²⁷ Samuel og Laide har innlosjert en rekke kvinner og barn i Samuels mormors hus som står tomt. Disse kvinnene har Laide fått kontakt med gjennom sitt arbeid som tolk, og de har alle til felles en usikker fremtid i Sverige, og noen er også på flukt fra voldelige forhold. Slik har huset blitt et tilfluktsrom for mennesker som ikke har noe annet sted å være. Etter bruddet med Samuel opplever Laide at hun står mindre ansvarlig fordi hun ikke lenger er kjæresten til Samuel og det er han som har ansvar for huset. Hun følger dermed ikke lenger opp skjebnene til disse menneskene. Historien om huset ender tragisk: en brann startes og huset brenner ned. På dette tidspunktet har Laide reist til Paris.

vil ikke høre mer av det han blir fortalt. «Ta dina pengar och gå», sier han til slutt (Khemiri 2015: 332), og slik avsluttes også *Allt jag inte minns*.

Denne romanen er også en sterk tematisering over sannhet. Forfatterens materiale til rekonstruksjonen er andres erindringer om Samuel, men det den ene husker, stemmer ikke overens med det den andre sier skjedde. «Jag berättar bara sanningen» insisterer Laide gang på gang gjennom sin fortelling (Khemiri 2015: 174). Men hennes fortellinger avviker ofte fra Vandads. For eksempel har de to svært forskjellige versjoner av Laide og Samuels første date. Laide beskriver kvelden som magisk, at samtalen gikk lett og naturlig og at de var så oppslukt av hverandre at de glemte hvor mye de frøs. Vandad ler når forfatteren forteller han dette: «Vem har sagt att Samuels och Laides första date var ‘magisk’» Vem sprider ryktet om att dom var ‘själsfränder’? Deras första date var ingen breakdance på rosblad, nej nej nej. Deras första date var en katastrof» (Khemiri 2015: 124). Et annet eksempel er fortellingen om det som skjedde med Laides søster, kvinnen Vandad forvekslet med Laide. Hans versjon er en annen og mildere enn hennes. «Det är klart jag ångrar mig. Men du måste fatta att det handlade om två knuffar. Två lösa knuffar. Inte mer än så», sier han til forfatteren (Khemiri 2015: 280). Laide forteller at hun fant søsteren i trappen utenfor leiligheten sin: «det första jag såg var hennes vänsterarm som låg i en konstig vinkel från själva kroppen, den vita benpipan stack ut genom den sönderrivna jeansjacken, hennes ansikte låg nedåtvänt, det var blod på väggen, blod på trappträcket» (Khemiri 2015: 279).

Overfallet på Laides søster står som et ekstremt eksempel på hvor ulike to fortellinger som henviser til det samme, kan være. Diskrepansen mellom intervjuobjektene fortellinger er til stede gjennom hele romanen på ulike nivåer, men de forteller alltid ulike historier, og dermed tilbyr de i forlengelse ulike sannheter. Jeg leser denne romanen som en illustrasjon av dette. Den er et eksempel på hvor ulik forståelse av sannhet mennesker kan ha og, ikke minst, hvilke forhold som kan påvirke en persons persepsjon av sannheten, både overfor seg selv og andre. Det synes innlysende å hevde at Vandad simpelthen lyver om overfallet, at han vet hva han gjorde og at han står på sitt fordi han vil beskytte seg selv. Slik blir denne fortellingen et argument for at en slik beskyttelsestrang kan fordere sannheten, som også andre aspekter kan, som for eksempel skyld.

En forfatters bekjennelser

I romanens siste kapittel, «Jaget (2)», kommer forfatterens intensjoner med prosjektet frem i lyset. Han som vil forstå hvorfor Samuel forsvant, tynges av sitt eget sorgarbeid, for det er ikke bare Samuel som er borte. Det er også *E*, den som forfatteren ikke helt klarer å skrive om:

Han träffade Samuels bekanta, han sa att han också hade förlorat någon och nu ville han kartlägga vad som hade hänt med människorna som kände Samuel, han ville förstå hur folk hade gått vidare, han ville lägga skuldkänslorna bakom sig och varje gång som han hörde att det inte var planerat, att det bara var en olycka, att Samuel inte alls var typen som skulle göra något sånt och att han därför inte hade gjort det så månne författaren lite bättre. Hans skuldkänslor försvann, han intalade sig att Samuels historia var hans väns historia och om Samuels bekanta kunde gå vidare så kunde han också göra det. (Khemiri 2015: 324)

Slik kommer det omsider frem at tanken bak forfatterens prosjekt ikke alene handler om å forstå hvorfor Samuel forsvant. I større grad handler det om hvordan man reparerer seg selv etter et fundamentalt tap, hvordan man ikke fortæres levende av skyld og sorg. Han forsøker å trekke linjer mellom det som skjedde med Samuel og det som skjedde med den han selv mistet. Om Samuels død var en ulykke, så kanskje det andre også var det. Men gjennom forfatterens tankeprosess kommer det frem at det ikke er så enkelt:

Fast du kan inte gå vidare för innerst inne vet du att Samuels historia inte är E:s och det som kanske var en olycka var ingen olycka och vart du än vänder blicken ser du spår av E, i knäskålar, i skrattgropar, i berghällar, i bilbaksäten, i växelspakar, i vindrutetorkare, i torktumlare, i tvättstugor, i innergårdar, i solnedgångar, i neonskyltar, i avskedsbrev, i vanliga brev, i missade samtal, i obesvarade mess, i namnet på mormors halstabletter, i europamästerskap, i eftermiddagar, i lukter, i sockerfria tuggummin, i för starka parfymmer, i vattenglas, i jeansuppvik, i hesa skratt, i parkbänksryggstöd, i pocherade ägg, i amerikanska änglar, i berlinska dansgolv, i parisiska tunnelbanor, i hotellbarer, i påhittade stjärntecken, i minnen som snart är försvunna, i oändrat oändliga ord som aldrig kommer kunna raderas (Khemiri 2015: 324-325).

Jeg tolker denne tekstpassasjen som et vitnesbyrd om hvor nærværende noen kan være, selv om de ikke finnes lenger. Hvordan de ofte oppleves mer nærværende slik, enn da de levde. Jeg tror alle til en viss grad kan kjenne seg igjen i denne delen. Over alt hvor blikket faller, ser man den som er borte. I teksten kan denne delen leses som en årsak på det neste forfatteren skriver: At han har tilskrevet seg følelser han kanskje ikke har hatt, eller at han har forsøkt å

undertrykke de som faktisk var tilstede, at han har blandet sammen minnene om Samuel med sine egne, og at det fragmentariske bildet av den fraværende Samuel romanen tilbyr, også har i seg biter av den forfatteren er:

(N)är han närmade sig slutet insåg han att varje gång som det uppstått en lucka i Samuels historia hade han använt sina egna minnen och det var först när allt var för sent som det gick upp för honom vem det var som skrev listor på samtalsämnen och vem som samlade kärleksdefinitioner och vem som hade panik över sitt dåliga minne och vems pappa som hade försvunnit och vems vän som inte längre fanns (Khemiri 2015: 325).

I dette sitatet legger forfatteren kortene på bordet og innrømmer at ikke alt er slik det fremstår. Kanskje har han blandet seg selv inn i Samuels portrett. Eller, som sitatet også åpner for, har han simpelthen skrevet en fortelling om seg selv, elementene han henviser til er tross alt en vesentlig del av det bildet som tilbys leseren. Poenget blir dermed, slik jeg forstå det, at en fortelling om noen andre vanskelig kan frigjøre seg fra den som forteller.

Sannheten som ikke finnes?

Romanen lar seg lenge lese som en dokumentasjon av Samuel og av menneskene som forteller om han. Men teksten skifter retning når forfatteren selv tar ordet og lar sine egne følelser og motiver med prosjektet skinne igjennom. Bekjennelsen som fremkommer i sitatet hvor han innrømmer at egne minner har tatt plass i de andres fortellinger, kan leses som det Behrendt ville referert til som «den kalkulerte misforståelsens sted» (2006: 26). Dette er stedet i teksten hvor leseren oppdager at historien som er blitt servert ikke er «ren» i betydningen sann. Med denne bekjennelsen kan ikke romanen lenger leses som fortellingen om Samuel, for forfatteren åpner med sin innrømmelse opp for at dette ikke er tilfellet.

Behrendts teori er ikke helt overførbar i denne sammenhengen fordi den i hovedsak opererer med tidsforskyvning mellom en virkelighetskontrakt og en fiktiv kontrakt. *Allt jag inte minns* hevder aldri at den forteller fra virkeligheten, men den dokumentariske formen romanen har, knytter den til virkeligheten *inne i teksten*. Om man forestiller seg at man er en del av det narrative publikum, slik jeg beskrev ved hjelp av Kjerkegaard (2011) i kapittel 4, vil romanen fremstå som virkelighetsdokumentasjon. Fra dette nivået vil man først lese romanen med utgangspunkt i en virkelighetskontrakt, og sitatet over er elementet som tvinger leseren til å sette spørsmålstegn ved den første kontrakten. «Hvorvidt et sådant læserbedrag hjemfalder til moralsk eller æstetisk bedømmelse, afhænger bl.a. af, om en efterfølgende

afsløring kan bedømmes som intendert» skriver Behrendt (2006: 61). Igjen er utgangspunktet hans spillet mellom en virkelighetsdiskurs og en fiktiv diskurs, men jeg vil allikevel argumentere for at uttalelsen har gyldighet i denne sammenhengen, fordi forfatteren reflekterer over sitt eget (selv)bedrag i teksten. Det er ikke den empiriske leseren som er bedratt, men heller det narrative publikum og forfatteren i teksten: «Jag intalar mig att jag är en del av den verkliga världen, att ord inte är viktigare än människor, att allt jag vill är att försöka förstå vad som hände. *Fast stämmer det verkligen?*» (Khemiri 2015: 316). Jeg leser dette som en demring av klarhet som kjemper sin vei mot overflaten. «Bedraget» eller misforståelsen har ingen intensjon om å narre noen, slik jeg forstår det. Det er tekstens intensjon å vise til hvor blind man kan være når man preges av livets omstendigheter. Sannhet slik den fremstår for enkeltmennesket og – i forlengelse av dette – samfunnet, er slik et resultat av argumentasjon.

De ulike intervjuobjektene argumentasjon om seg selv, andre og til slutt om Samuel leder tanken til en form for sannhetsforståelse som ligner *konsensussteorien*, slik Odd Wormnæs (1993) beskriver den. Innenfor denne diskursen fremstår sannheten som et resultat av det de kompetente innenfor et område hevder er sant, noe jeg også kom inn på i min analyse av *Montecore*. De «kompetente» i denne sammenhengen er de som kjente eller hadde kjennskap til Samuel, noe som tilfører et tragikomisk element til det hele, i første omgang fordi ingen argumenter stemmer overens, og i andre omgang fordi argumentasjonen til slutt oppsummeres av forfatteren og presenteres som rykter som hovedsakelig fordeler skyld. Et eksempel er det «folk sier» om Vandad: «Folk säger att Vandad gjorde vad som helst för cash. Han var känslomässigt störd. Han skulle sålt sin egen mamma för en tusenlapp» (Khemiri 2015: 321). Det ubehagelige er at ryktene, ondsinnede som de er, uttrykker noe av inntrykket som lesningen har konstruert, basert på det de ulike personene har sagt om hverandre. Inntrykket av Vandad som kompromissløs og manipulerende er etablert gjennom Laide, mens hans versjon av begivenhetene tildeler han selv en annen rolle. Poenget er at vi forholder oss simpelthen ikke kun til det en person forteller om seg selv, men tilfører andres blick til vårt eget i vurderingen av en annen. Ryktene i teksten rammer ikke bare Vandad, for skyld forgreines i alle retninger: demensavdelingen hvor mormoren bor, Samuels familie, Panteren og Laide får alle mistenkeligheten rettet mot seg.

Så hvilken betydning har dette i romanen? Jeg tolker avsnittene som begynner med «Folk säger» som en oppsummering av sannhetsproblematikken i romanen. Denne antydes gjennom hele teksten via inkonsistensen mellom de ulike talerne, men sammenfattes i kapittelet «Jaget (2)» gjennom presentasjonen som gjøres av fortellingene som rykter.

Deretter kommer det frem at det som i begynnelsen fremsto som en ærlig, uredigert dokumentasjon av de gjenværendes minner om Samuel, i stedet er basert på forfatterens upålitelighet. Han uttrykker det eksplisitt selv når han sier «Det galna är att inte ens hans ord gick att lita på» (Khemiri 2015: 325).

Alle romanens karakterer er upålitelige, og dermed også bildet som gestaltes av Samuel. «Dom ljuger. Alla ljuger» sier Vandad mot slutten av intervjuet (Khemiri 2015: 325). Poenget her er ikke å vise til at alle lyver, men heller å understreke at det alltid vil finnes omstendigheter som lokker mennesker litt utenfor innhegningen som rammer inn hendelser slik de faktisk skjedde. «Hvor forblindet er man vel ikke av ens eget liv, av misforståelser og feiltolkninger, så snart man prøver å fortelle om en annen enn seg selv? Eller om en selv, for den saks skyld», skriver kulturjournalist Gerd Elin Stava Sandve (2016) for *Dagsavisen* i sin anmeldelse av *Allt jag inte minns*. Kommentaren hennes belyser noe sentralt i romanen. Den viser til de mange aspektene som er fordreierende på sannheten, både slik den fortelles og slik den forstås. Politikk, ideologi, skam, penger, kjærlighet og ikke minst minnet. Minnet er det som uttrykker ting slik man opplevde det da det skjedde. Ironien i det hele er at erindringer som materiale for en dokumentasjon av virkeligheten er absurd, for i disse er *alt vi ikke husker* ofte en fundamental del av det vi faktisk husker.

Hva finnes bak et navn?

Allt jag inte minns begynner med et sitat fra artisten Rihanna: «*On na na what's my name?*» (Khemiri 2015: 5),²⁸ og på mange måter er romanen også en utforskning av hva et navn er. Det finnes en undring rundt hva som skjer om noen er navnløse. Dette representeres gjennom forfatterskikkelsen som ikke har noe navn og som dermed på et plan er udefinerbar for leseren. Undringen rundt navn er også tilstede gjennom Samuel og mormoren hans, men på forskjellige måter. Hovedpersonen i romanen er fraværende, og han blir til for leser og forfatter gjennom sammenhengen av andres minnefragmenter. I disse ligger en blanding av fiksjon og virkelighet.

Samuel selv, slik han fremkommer gjennom de andres fortelling om han, hadde vanskeligheter med tanken om at livet var for tomt. For å bøte på dette gikk han konkret inn for å skape minner, uavhengig om det var situasjoner som var verdt å minnes. «(M)an måste fylla på med nya erfarenheter för att inte dö olycklig», hadde han sagt til Pantern en gang (Khemiri 2015: 56). Det var noe krampaktig over denne adferden, mente hun: «Samuel

²⁸ Unummerert side i teksten

försökte aktivt hitta nya erfarenheter, men han var helt oförmögen att njuta av någonting. Ju mer han pratade om att fylla på Erfarenhetsbanken, desto tommare kändes han» (Khemiri 2015: 57). «Erfarenhetsbanken» er Samuels strategi for å «fylle på» livet når det kjennes for tomt. Dette eksemplifiseres i teksten med absurde forslag, som å gå på en tilfeldig innebandyturnering til tross for at det i utgangspunktet ikke finnes noen videre interesse for dette annet enn at «(v)i kommer minnas det!», som han sier til Panteren når hun lurere på hvorfor han vil gå (Khemiri 2015: 56). Samuel er ikke navnløs, men hans følelse av tomhet indikerer at han kanskje ikke helt visste hvem han var, noe også de som forteller om han bekrefter.

Samuels angst for livets innholdsløshet provoserer til en evinnelig jakt etter å skape nye minner og holde på disse. Minnetapet han fryktet, personifiseres gjennom mormoren, som har mistet førerkortet og bor på et pleiehjem. Hun er på vei inn i et demenspreget landskap. Demens, eller minnetap vises som en form for «selvtap». I mormorens sted er dette spesielt fremtredende med tanke på førerkortet hennes fordi hun alltid hadde kjørt bil og dette var en viktig del av den hun var. Dette aspektet ved mormoren får en ekstra dimensjon om man leser artikkelen Jonas Hassen Khemiri skrev i 2011, «Mormors Mitsubishi». Artikkelen, som egentlig skulle være en konsertanmeldelse fra en musikkfestival i Göteborg, ble til en fortelling om et kaffebesøk hos mormor, som er sint fordi «(d)om har tagit mitt körkort», som hun sier til sitt barnebarn (Khemiri 2011). Denne mormoren lider også av minnetap, og hun har iblant problemer med å huske hvem og hvor hun er. I artikkelen skriver Khemiri: «Och där närmast sängen ligger lappen som du har skrivit till dig själv. Din snirkliga vackra handstil som säger: Jag är i Stockholm. Jag ska ingenstans» (Khemiri 2011). Tap av minnet er smertefullt for alle involverte, for om det som gjør *deg til deg* forsvinner, hva er det da som står tilbake? Dette spørsmålet tematiseres i *Allt jag inte minns*, og det finnes her en lignende tekst med samme sårhet, denne også fortalt gjennom et barnebarns blikk. Samuel ser igjennom mormorens notatbok hvor hun har skrevet ned setningen: «*Vad för sorts kristen är jag, är jag en*» (Khemiri 2015: 288). Samuels mormor og Samuel selv blir slik satt opp mot hverandre som et merkelig paradoks: En fraværende person som er nærværende gjennom andres minner, og en nærværende person som er fraværende fordi minnene forsvinner. Hva er det da som gjør noen til den de er? Er det minnene og handlingene, eller er det navnet og kroppen?

For Butler (1999) er mennesket, eller subjektet, et resultat av sine handlinger, det er *performativt*. Som jeg allerede har kommet inn på, har denne ideen røtter i en diskurstankegang som betyr at den verdenen mennesket lever i, er sosialt konstruert.

Konstruksjonen tar utgangspunkt i de normene som innad i den aktuelle diskursen anses som normalt og naturlig. Fordi diskurser er historisk og kulturelt betinget, argumenterer Butler for at konstruksjonsgrunnlaget er tilfeldig sett i forhold til tiden som gjør seg gjeldende. Det som da oppleves som «naturlig og sant» i en tid, vil ha en annerledes form i en annen tid. At subjektet er performativt, betyr da at det ubevisst repeterer disse normene, og slik blir *den man er* en kulturell og sosial konstruksjon.

Når Samuels mormor glemmer hvem hun er, eller hvem han er, forsøker han å vekke minnet hennes ved å gå inn i roller som er kjent for henne. Han sier hennes navn, sitt eget navn og alle andre navn som er kjente for henne. Han fortalte Panteren en gang at «Når hon inte känner igen mig brukar jag sätta på mig morfars gamla pälsmössa. Da blir hon medgörlig. Men man måste hålla lite avstånd för ibland vill hon luta sig in för en kyss» (Khemiri 2015: 68). Sitatet eksemplifiserer ett nivå av performativiteten Butler snakker om. Til tross for at Samuel så betraktelig annerledes ut enn sin morfar, ble han virkelig for henne gjennom Samuels maskespill med pelsluen. Dette er selvsagt et eksempel satt på spissen, men det er fruktbart fordi det viser til at dette diskuteres på flere plan. Hvis man tar bort et navn, hva står da igjen? Forfatterfiguren i denne teksten er navnløs, noe som neppe er tilfeldig. Om man ikke har kategorier eller betegnelser for å navngi ting i verden, eller om disse er upålitelige, hva skjer da?

Når leseren inviteres inn

Bokens form inviterer leseren inn som medskaper i den forstand at opplysningene blir tilbudt i knapphet; de er forurenset og fremkommer i en anonym forpakning. Dette krever dermed en innsats fra leseren i akten å pusle sammen fortellingen om Samuel, både med tanke på sannhetsgehalten og med tanke på hvem som taler. Det kommer ikke tydelig frem hvem som fører ordet i de ulike avsnittene, men karakterene har sine språklige særpreg som etter hvert fungerer som kjennetegn. Språket fungerer dermed definerende. Det krever imidlertid en aktiv og våken leser for å identifisere taleren. Dette er et virkningsfullt grep i teksten, for i det øyeblikket man ikke vet hvem som snakker, kan man heller ikke kreditere eller diskreditere taleren med omstendighetene som påvirker deres historie. I det lille øyeblikket man ikke vet at det er Samuels mormor som taler, kan man ikke avskrive hennes troverdighet på bakgrunn av hennes mentale helse. Fortellingen får dermed en *effekt* før den ses i sammenheng med den hun er. Slik viser også teksten leseren hvor påvirkelig man er for sine fordommer, og anonymiteten til taleren bidrar til å blokkere disse fordommene et lite øyeblikk.

«Kan litteratur forandre verden?» ble Khemiri spurt i et intervju han gjorde med Eric Schüldt i 2015. Han svarer at han tror det, at den kan forandre «i det små». Litteraturen er mest virkningsfull når den ikke er åpenbar, sier forfatteren, men når den smyer seg inn i underbevisstheten og virker innenifra²⁹ (Schüldt 2015). *Allt jag inte minns* er ingen åpenbar roman hva angår budskap. Teksten, slik jeg tolker den, krever at leseren deltar våkent om denne ønsker tilgang til fortellingen som gestaltes av Samuel. Sagt med andre ord: En aktiv lesning åpner for at leseren kan utsettes for verkets opplevelser, som kan være andre enn hva man først leser inn. Slik blir leseren en brikke i verkets tilblivelse; den må tilføye sin deltagelse gjennom sine perspektiver og tolkninger for at verket skal bli til det som er dets intensjon.³⁰

«Å utsettes for verkets opplevelse» er sentralt i Fisher-Lichtes (2008) teori om performanse som en transformativ makt. Hun mener at kunst i et slikt perspektiv, gjennom «performanse», kan gi deltageren en «gjenfortryllelse» av verden, noe jeg forenklet tolker som en «aha-opplevelse» eller et «Eureka»³¹ som kommer i tillegg til den estetiske opplevelsen. Jeg mener dette kan ses i sammenheng med svaret Khemiri gir Schüldt, at når noe får innpass «på innsiden» får det en annen effekt, en kraftigere virkning. Marvin Carlson skriver i forordet til Fischer-Lichtes bok at «(t)he technique of art is to make objects “unfamiliar,” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged» (Carlson 2008: 7). Et uttrykk for denne teknikken, slik Carlson beskriver den, kan leses i *Allt jag inte minns* gjennom den tekstuelle kompleksiteten leseren må orientere seg i i sin egen rekonstruksjon av hva som hendte. Fortellingen fremstår defamiliarisert, eller underliggjort, ved sin fragmentariske form som krever at leseren selv må sette den sammen om den skal gi mening. «The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not at they are known» skriver Carlson (2008: 7). Ved å invitere leseren inn som medskaper i verket får det effekt på en annen måte. Det blir en del av leseren, og virkningen blir da av et annet kaliber: Samuel blir levende for leseren.

Denne effekten kan også ses som et uttrykk for et feedback-kretsløp mellom leser og forfatter. Fischer-Lichte (2008) anser ikke en litterær performanse slik. Hun tar utgangspunkt i et «her og nå», hvor «kroppenes tilstedeværelse» er selve materialet for performansen. Hennes beskrivelse av feedback-kretsløpet er ikke direkte relaterbar til litteraturen, men jeg

²⁹ Gjengitt med mine ord.

³⁰ Denne intensjonen vil jeg komme inn på i kapittel 6, fordi jeg ser det som et poeng å se de tre tekstene i sammenheng når man skal snakke om det jeg tolker som verkenes intensjon.

³¹ Begrepet *Eureka* stammer fra det greske språket og betyr «Jeg har funnet det»

vil allikevel hevde at den er fruktbar i overført betydning. Jeg mener at den «omringende deltagelsen» kan være vel så virkningsfull selv om den ikke innebærer at alle parter er i samme rom. Ved å anse leserne som «tilstedeværende deltagere» som på et plan interagerer med verkets skaper, blir performansen til på et metanivå: det er performansen som er verkets intensjon. Poenget er at for at *Allt jag inte minns* skal *bli til* slik jeg tolker det intendert, så krever det leserens påmelding og interaksjon med forfatteren i teksten, ved å pusle sammen fortellingen ved hjelp av de bitene den tilbyr. I tillegg så krever det at leseren interagerer med den sosiale forfatteren utenfor teksten ved å *lese, tolke og forstå* verket.

Så hvem er forfatteren i romanen? Om man har lest *Ett öga rött* og *Montecore* så ligner denne skikkelsen på Jonas Khemiri slik han figurerer i de to første tekstene. Det er imidlertid et poeng at karakteren i *Allt jag inte minns* er navnløs. En tolkning kan være at et slikt grep kan ses i sammenheng med romanens diskusjon av hvor mye et navn konnoterer, og en undersøkelse av om man kan være en annen om man stryker bort sitt navn. Da Khemiri gav ut *Allt jag inte minns* i 2015, var det få som leste romanen som en migrasjonsfortelling, eller en variant av en «innvandrerroman». Han hadde på dette tidspunktet – og den dag i dag – gjennom sitt mangfoldige forfatterskap etablert seg som en annen type forfatter, en som ikke lenger *kun* assosieres med innvandrerlitteratur.

Den siste romanen indikerer imidlertid også at selv om man fjerner sitt navn, vil erfaringene til omverden fortsatt stå tilbake. Ved å lese *Ett öga rött* og *Montecore* har man som leser erfart at Khemiri ofte skriver inn en karakter som ligner han selv. Denne erfaringen danner delvis grunnlaget for tolkningen av forfatter-skikkelsen som Khemiris selvbiografiske referanse. Det finnes kun vage antydninger som indikerer dette. Disse knyttes også gjennom den paratekstuelle effekten. Om man skal kunne se likheter mellom forfatter-skikkelsen og Khemiri krever dette at man har kjennskap til Khemiri og de to andre romanen i deres rolle utenfor teksten, på det jeg vil kalle den *paratekstuelle scene*. Med dette mener jeg å kunne hevde at enda et aspekt i Khemiris performative eksperiment er etablert: Han har i sin siste roman forandret form og slik på en måte blitt unnvikende og vanskelig «å fange».

Kapittel 6: «Vi är dom evigt oplacerbara»³²

Sammenfattende diskusjon

Intensjonen med denne oppgaven har vært å undersøke om Khemiris tre tekster, *Ett öga rött*, *Montecore. En unik tiger* og *Allt jag inte minns*, kan leses som en pågående performativ undersøkelse av hvordan et forfattersubjekt skapes, og om tekstene kan leses som en eksperimentell undersøkelse av Khemiris egen rolle som forfatter. Hypotesen jeg formulerte med utgangspunkt i disse spørsmålene, har basert seg på at Jonas Hassen Khemiri benytter de tre tekstene performativt, og at dette er hans undersøkelse av hvorvidt det er mulig å befeste eller etablere seg som forfatter performativt *ved å skrive og utgi tekst*. Fokuset er dermed rettet mot forfattersubjektet som en konstruksjon i teksten og mot Khemiris sosiale rolle som forfatter utenfor teksten. I dette kapittelet vil jeg derfor utføre en sammenfattende diskusjon som har til hensikt å svare på disse spørsmålene. Det første jeg vil gjøre er å tilføre et komparativt blikk på de tre tekstene med fokus på tre aspekter: Sannhetstematikk, forfatterfiguren i teksten og forholdet mellom fakta og fiksjon. Videre vil jeg drøfte hvordan tekstene i seg selv er performative. Khemiris sosiale rolle som forfatter vil diskuteres i sammenheng med omstendighetene som har omringet de tre romanene i det offentlige rom. I slutten av kapittelet vil jeg forsøke å tilby noen perspektiver som oppsummering på oppgavens intensjon.

Et komparativt blikk på *Ett öga rött*, *Montecore. En unik tiger* og *Allt jag inte minns*

Min problemstilling har som utgangspunkt at et subjekt kan skapes, noe som indikerer et verdensblikk som åpner for tanken om at subjekt ikke er noe fastsatt og endelig. Heller er det en diskursiv effekt, et tankesett jeg i denne oppgaven har basert på Judith Butlers teori om det performative (1999). Indikasjoner på en slik subjektskonstruksjon er til stede i alle tre tekstene fordi jeg mener at subjektets skapelse gjennom fortelling behandles i alle tre. Bildet av hvordan et subjekt blir til er knyttet til en tematikk som problematiserer hvordan sannheten kan fremstå som noe *avklart*, og tekstene diskuterer dette ved å vise til hvor ulik oppfattelse av sannhet mennesker kan ha. Ser man de tre romanene i sammenheng kan man følge utviklingen av denne diskusjonen i tekstene.

³² Khemiri 2006: 292

Ett öga rött handler i stor grad om autentisitet, et begrep som refererer til det som er *ekte* og *opprinnelig*. Boken viser gjennom sin ironi og parodi av en autentisk fremstilling hvor urimelig det er å knytte autentisitet til kulturell identitet. *Montecore* gir et bilde av hvor vanskelig det kan være å skille mellom fiksjon og fakta ved å illustrere hvordan en sannhetsberetning er sårbar for omstendighetene som omgir den. Denne vinklingen plukkes opp igjen i *Allt jag inte minns*, hvor det ytterligere tydeliggjøres hvor menneskepåvirket sannheten er – en tematikk som kommer til syne gjennom andres fortellinger om Samuel. Det jeg forstår som den siste romanens virkelige *undring*, er hva som gjør et menneske til det det er. Teksten undersøker navnløshet og hva dette kan bety. Forfatteren i teksten har ikke noe navn, mens andre karakterer, som Samuels mormor, har det, men innholdet som har bygget sammen navnet er i oppløsning. Med dette så mener jeg mormorens minner og det som gjør henne til *den hun er* er i ferd med å forsvinne. Jeg mener at tre tekstenes samlede tematisering av subjekt og sannhet, kan ses i sammenheng med det jeg tolker som en undersøkelse av makten som ligger i navn og benevnelser. I et intervju med *Klassekampen* fra 2006 sier Khemiri til journalist Karin Haugen:

Hvor kommer den ambisjonen fra, ønsket om å nagle fast mennesker og å tvinge visse mennesker til å være uforanderlige? Den politiske konsekvensen av å være et menneske som stadig gjenoppfinner seg selv, er at de kan være unnvikende. Da kan du ikke brukes som identitetsmotpol, du kan ikke defineres som «den Andre». Da kreves det mer *tenkning* – verden blir mindre forenklet (Haugen 2006).

Det er naturlig å forstå Khemiris frustrasjon over rollen han ble tildelt som representant for gruppen som ble kalt «innvandrersforfattere» – en ukritisk kategorisering basert på forfatterens biografiske bakgrunn og ikke litteraturen som skrives. Jeg leser alle tekstene som ulike kommentarer til hva forestillingen om det som er «ekte» gjør med hvordan vi behandler hverandre. Samtlige tekster vektlegger *det ekte* som et uttrykk for forestillinger, og forskjellige vinklinger av dette tilbys i de tre romanene, som tre forskjellige argumenter i en diskusjon.

Hvordan er romanenes sannhetsundring relevant for min problemstilling? Den sammenhengende tematiseringen av både sannhet og subjektet som sosial konstruksjon etablerer en verdensforståelse som er et nødvendig utgangspunkt for ideen om performativitet. Ifølge Butler, finnes det ingenting utenfor det sosiale; verden er en sosial konstruksjon. Diskurser er de historisk formede måtene å *omtale* den sosiale verden som omringer oss på,

og en diskurs er styrende for både tale og handling fordi den former *helheten* av de elementene som gir betydning og som konstituerer makt innad i et samfunn. Med andre ord: Diskurser er styrende for hvordan vi fortolker sannheten. Det ligger dermed makt i språket. Ved å tematisere sannheten på den måten jeg har vist at tekstene gjør, etableres muligheten for Khemiris performative eksperiment. De tre romanene forvalter vilkårene for Khemiris forfatterskap.

Tankesettet Butler representerer er imidlertid ikke uproblematisk. Et sosial-konstruktivistisk syn som legges frem her, er kontroversielt i visse vitenskapelige kretser. Butlers teori er radikal og av mange ansett for å være en teori som kun fungerer «på papiret» og ikke lar seg overføre til virkeligheten. Ian Hacking (1999) hevder i boken *The social construction of what?* at ideen om verden som en sosial konstruksjon er frigjørende, men hovedsakelig bare for dem som befinner seg i en frigjøringsprosess. Hacking eksemplifiserer dette med en nybakt mor som forstår sin rolle som en sosial konstruksjon. Dette er frigjørende for denne moren fordi hun i forlengelsen av dette forstår at hun kan *være en mor* på mange måter. Et kontrasterende eksempel Hacking benytter, er at det hverken er frigjørende eller til hjelp for en ung kvinne med anoreksi å vite at hennes «tilstand» er en sosial konstruksjon (1999: 2-3). Poenget til Hacking, slik jeg forstår ham, er at et sosialkonstruktivistisk tankesett er egnet for å belyse et problem, men er ikke holdbar med tanke på å tilby en løsning på problemet den belyser. På den andre siden kan man forsøke å kontre denne påstanden med at det å *belyse noe* kan ha en transformativ effekt over tid. Khemiris tekster belyser det problematiske ved å låse andre fast i begreper og kategorier som skal fungere definerende på dem. Ved å belyse et problem understreker man samtidig behovet for en løsning. Butlers løsning er parodi som subversiv strategi, noe jeg også har vist at er en strategi i Khemiris tekster.

Et sentralt element de tre romanene har til felles er forfatterskikkelsen som ligner den empiriske forfatteren. I *Ett öga rött* heter han Jonas Khemiri og er naboen til Halim. Denne karakteren er lite til stede i teksten, og kun mot slutten av boken. I *Montecore* heter han også Jonas Khemiri. Her er han etablert i en sentral rolle som den ene halvdel av et partnerskap som skal skape «biografien» om Abbas Khemiri, og som forfatteren som tilsynelatende er biografens forfatter. Karakteren har i denne teksten nylig debutert med romanen *Ett öga rött*. I *Allt jag inte minns* er forfatterskikkelsen navnløs for leseren, et meningsbærende element om man ser de tre tekstene i sammenheng, og om man forstår et slikt grep som et undersøkende ledd i utforskningen av hva navn egentlig betyr. Mye av kritikken Khemiri har frontet med sine tekster og i forfatterintervjuer, er nettopp hvor begrensende det kan være å knebles med

et navn, og i hans siste roman tolker jeg den navnløse forfatteren som en undersøkelse av hva som er igjen av et menneske dersom navnet fjernes. Denne karakteren er, som romanens hovedperson Samuel, både nærværende og fraværende på samme tid. Han kan kun skimtes bak de ulike fortellerstemmene, men hans tilstedeværelse er allikevel klar fordi han er den som styrer fortellingens retning. Forfatteren får en tydeligere rolle mot slutten av boka når han trer frem i lyset og avslører sin egen påvirkning på teksten.

Innledningsvis etablerte jeg denne karakteren som en hovedårsak til min intensjon om å lese romanene i sammenheng. Jeg mente at et slikt grep må være betydningsfullt, og jeg forstår Jonas Khemiris tilstedeværelse i teksten som en påminnelse om at navn ikke er helt til å stole på. Denne karakteren har for flere indikert romanens slektskap med autofiksjoner. Autofiksjon handler i sin kjerne om selvframstilling, eller utforskningen av denne. Navneidentitet mellom empirisk forfatter og forfatterskikkelsen i teksten er tross alt en av betingelsene Behrendt og Bunch (2015) har brukt som utgangspunkt for sin klassifisering. Ingen av romanene er imidlertid noen opplagt match med et slikt fenomen, men de opererer med et spenningsforhold mellom fakta og fiksjon, slik autofiktive tekster gjør. I tillegg er det et selvframstillende aspekt ved forfatterskapet, men slik jeg forstår denne selvframstillingen er den ikke helt forenlig med grunnlaget Behrendt og Bunch bygger sin teori på.

På en annen side er Behrendts (2006) teori om dobbeltkontrakter ikke helt utelukket, for jeg forstår spenningsforholdet mellom fakta og fiksjon i de tre romanene som sentralt for tekstens mening. Med «dobbeltkontraktbriller» på, kan man lese Jonas Khemiri-karakteren som en markør som skaper forvirring for leseren. En fiksjonskontrakt ligger til grunn i møte med alle tekstene, men den selvbiografiske referenten i kombinasjon med alle virkelighetsreferansene slår huller i en slik kontrakt som en ren form. Virkeligheten reflekteres inn i fiksjonen og utgjør en sentral del av dens innhold, og slik oppfordrer teksten til en lesning i lys av en sosial kontekst, en sentral implikasjon for dobbeltkontrakten. Jeg forstår imidlertid ikke tekstenes forhold mellom fiksjon og fakta som et leserbedrag, slik Behrendt gjør.

Inndragelsen av virkeligheten er et forvirrende element, men det kan tenkes at forvirringen er et grep i seg selv, som symboliserer at det ikke nødvendigvis er noe sort-hvitt-forhold mellom de to størrelsene fiksjon og virkelighet. Her vil jeg igjen trekke frem Khemiris lek med – eller undersøkelse av – navn, og hvor stor makt eller hvor sterke konnotasjoner som følger med et navn. Ved å skrive inn en karakter som bærer navnelikhet med seg selv, får han leseren til å sette spørsmålsteget ved måten han eller hun forstår teksten på. Det tvinger leseren til å tenke. Jonas-karakterens forandring gjennom de tre tekstene tolker jeg som et bevisst

valg: Ved å gjenoppfinne seg selv blir man unnvikende, og da kan man ikke defineres og låses fast i andres forestillinger.

I min tolkning av tekstene som helhet markeres relasjonen mellom virkelighet og fiksjon seg som sentral gjennom det paratekstuelle. Parateksten ble av Genette (1997) beskrevet som dørterskelen mellom virkeligheten og fiksjonen. Virkeligheten er viktig i disse tre romanene fordi tekstene har sin virkning forbi det intertekstuelle; deler av deres mening ligger i det ytre rom. Eksempelvis er samtlige tekster romaner, men i paratekstuell forstand. Dette innebærer at de er omtalt og markedsført som romaner, men at ingen av bøkene er fysisk merket med denne fiksjonsbetegnelsen. En boks omslag informerer tradisjonelt leseren om hvordan verket skal forstås, og slik kommer paratekstens terskelrolle til uttrykk. Fraværet av en fiksjonsbetegnelse på et fiktivt verk kan i likhet med en tilstedeværelse av samme betegnelse på et ikke-fiktivt verk, bidra til å tåkelegge forholdet mellom fakta og fiksjon – det plasseres heller inn i en uavgjørbarhetsone.

På omslaget til eksempelvis pocket-utgaven av *Ett öga rött*³³ finnes et portrett av Jonas Hassen Khemiri. Her vises hvordan hans halvlange, mørke hår med myke krøller rammer inn ansiktet, og portrettet ligner en beskrivelse Kadir gjør av en ung Abbas i *Montecore*: «Hans svarta lockar krullade sig feminint», skriver han, og legger til: «Är det inte intressant hur hans smak för långt hår har arvgivits dig?» (Khemiri 2006: 43). Et portrett fra «virkeligheten» sniker seg inn i fortellingen fra den delen av teksten som skal fungere som et «vindfang» mellom fakta og fiksjon. På den måten sammenkobles den empiriske forfatteren med karakterer i tre forskjellige tekster. En slik sammenkobling mellom virkeligheten og et fiksjonsunivers kan tolkes som en del av den iscenesettelsen jeg mener Khemiri gjør som forfatter. Et forfatterportrett på baksiden av en roman er ikke uvanlig, men når portrettet spiller på lag med karakterer inne i en fiktiv fortelling, markerer det et forhold mellom Khemiri som empirisk person og Jonas Khemiri, forfatteren i teksten. Dette kan ha en forvirrende effekt. Ved å «pirre» leseren med en selvbiografisk referanse i teksten har romanen allerede fått en effekt på virkeligheten gjennom iscenesettelsen som skapes av relasjonen mellom tekst og virkelighet.

Mye av meningen som kan leses inn i de tre romanene finnes gjennom Khemiris omtale av tekstene i det offentlige rom, det Haarder (2014) ville kalt kulturell performanse. Khemiri har hele tiden holdt fast på romanene som fiksjon, men han vektlegger fortellinger som et uttrykk for virkeligheten. Fortellingens plass i virkelighetsframstilling tydeliggjøres

³³ Fjerde pocket-opplag fra 2012.

gjennom formen de tre romanen har. Dagbokromanen, brevromanen og dokumentarromanen er alle uttrykksformer som har sitt utgangspunkt i virkelighetsframstilling, men de er alle basert på formidling av virkeligheten gjennom fortellinger. Slik leser jeg også romanenes behandling av forholdet mellom fiksjon og fakta: Det handler ikke om hva som er sant eller ikke, men at begge størrelser baserer seg på fortellinger. Ved å se de tre romanene i sammenheng har meningen i elementer som sannhetstematikk, Jonas Khemiri-karakteren og forholdet mellom fakta og fiksjon fått tilført betydning, noe som for meg styrker tanken om at de også *bør* leses i sammenheng.

Hvordan er romanene performative?

Om det skal være noe hold i min hypotese om Khemiris performative eksperiment, innebærer dette at tekstene har en *effekt* på virkeligheten ved at de på et eller annet vis griper forandrende inn i denne. Jeg mener at de biografiske referansene i teksten produserer en slik effekt. Biografiske referanser i fiktive verker forbindes gjerne med autofiksjon, som jeg allerede har kommentert, og noen har også forsøkt å sette Khemiri i sammenheng med denne strømmingen. Behrendt (2006) hevder gjennom *Dobbeltkontrakten* at hybridverker, som Khemiris romaner kan hevdes å være eksempel på, opererer med et stadig vekslende spenningsforhold mellom en fiksjonskontrakt og en virkelighetskontrakt. Jeg har flere ganger poengtert at jeg forstår Behrendts dikotomiske tilnærming til fakta og fiksjon som problematisk i analysen av Khemiris tekster, og det samme gjelder betingelsen om kontraktens vekslende gyldighet i teksten. Fordi Khemiris romaner er sammensatt av fiktive fortellinger med biografiske trekk, er det oppstått forvirring rundt hvordan disse tekstene bør forstås.

Kjerkegaard (2011) foreslår i sin lesning av *Montecore* å anvende både et selvbiografisk og et fiktivt perspektiv *samtidig*, en fremgangsmåte som jeg mener har gyldighet i lesningen av alle de tre tekstene. Den doble bevisstheten som Kjerkegaard snakker om, kommer i stand ved at man anerkjenner tekstene som fiktive konstruksjoner *samtidig* som man som leser innbiller seg at man er en del av det fiktive universet som fortellingene etablerer. Dermed blir det man forestiller seg historisk. Den doble bevisstheten er et kriterium som må til for å bli en *autoral leser*: en leser som både anerkjenner den empiriske forfatterens intensjon med teksten og kan delta i det narrative publikum – som tilsvarer det publikum som finnes inne i fiksjonen.

Det oppstår nemlig et problem om man leser Khemiris romaner med et ensidig blikk: Om man lukker øynene for enten det fiktive eller det biografiske så mister teksten sin subtile og komplekse mening. Ved å vektlegge det ene slås det andre i hjel. Tekstens hybriditet er et fundamentalt poeng for forfatterskapets intensjon, slik jeg forstår det. Om man forenkler dette ved å tillegge kun ett perspektiv av gangen, vil for det første en sentral del av tekstenes kompleksitet forsvinne. Med dette mener jeg at karakterenes fremstilling som upålitelige fortellere fullstendig mister sin mening om man *kun* legger til grunn en selvbiografisk forståelse, fordi man da fra starten av er klar over at alle karakterenes stemmer er orkestret av den empiriske forfatteren. Hva er da vitsen med å spekulere i hvorvidt Kadir egentlig er en maske for Abbas, eller hvor mye av forfatterens egen sorg som preger fortellingen om Samuel? For det andre vil tekstens performativitet forsvinne, for den muliggjøres gjennom romanenes hybridiserte natur, hvor nøkkelen ligger i den biografiske referenten.

I Kapittel 3 kom jeg avslutningsvis inn på at Jonas-karakteren kan forstås som en retorisk komponent i teksten, og at det er *virkelighetsillusjonen* denne karakteren skaper som er det interessante, ikke hvorvidt den *refererer* til virkeligheten eller ikke. Illusjonen oppstår gjennom meningen leseren tillegger referansen, noe som tematiseres i teksten: Det ligger mye makt i et navn. Leserens konnotasjoner om Jonas-karakteren er basert på inntrykkene som skapes utenfor teksten og omvendt. Ved å skrive inn sitt eget navn i teksten trekker forfatteren virkelighetsillusjonen inn i leserens perspektiv, uansett om leseren vil eller ikke.

Haarder (2014) henviser, via Gérard Genette, til denne virkningen som *biografisk irreversibilitet*. Dette betyr at til tross for litteraturkritikkens gjentakende insistering på teksten som en autonom størrelse, kan man ikke glemme det man vet om den empiriske forfatteren på forhånd. Man kan praktisere en viss form for fortregning, men selv om man fortrenger noe betyr ikke det at det opphører. Jeg mener at Khemiri bruker denne mekanismen til å iscenesette seg som forfatter på to arenaer: I teksten og i det offentlige rom. Romanenes paratekster er dermed viktige deler av verkene. Gjennom forfatterintervjuer og andre opptredener på den mediale scene kan han legge føringer for hvordan tekstene hans leses og tolkes. Stounbjerg har sagt at biografiske referanser «bidrager til at gjøre grænsen mellem kunst og liv permeabel» (2005: 253), en kommentar som synes illustrerende for det grepet jeg her mener Khemiri foretar i sitt performative eksperiment.

En sentral årsak til kategoriseringen av *Ett öga rött* i 2003 som en «arketypisk innvandrerroman», var at den var skrevet med et språk som av mange lesere ble forvekslet med det noen kaller *multi-etnisk slang*, eller som anmelderne kalte «Rinkebysvensk». Det er allerede blitt etablert at dette er en feiltolkning, og at språket i *Ett öga rött* er et konstruert

språk skapt av den empiriske forfatteren. Det samme gjelder for den såkalte «Khemiriskan» som snakkes av Abbas og Kadir i Montecore: Dette er et unikt og vakkert kunstspråk.

Spørsmålet er da om dette kunstspråket kan ha en performativ effekt. Karlsson (2013) hevder i sin artikkel «Mångkulturalismen i svensk samtidslitteratur» at Halims språk, i tillegg til å være hans kreative utløp, er et element som styrker selvtilliten hans fordi det separerer han fra mengden og forsterker individualiteten han søker etter. I *Ett öga rött* bruker Halim sin «språkdrakt» som et ledd i etableringen av en identitet som skal stå kontrasterende til den svenske, som ifølge Halim er et uttrykk for Sveriges fordømmende og diskriminerende syn på innvandreren. Halim bruker på en måte språket som en maske eller en forkledning, slik at verden skal gjenkjenne ham som det han forsøker å være. Det kan minne om hvordan Samuel bruker morfarens pelslue for å minne sin mormor på hvem hun er når hun glemmer det. Det kan ses som et uttrykk for å skape noe ved handling. Kadirs språkførsel illustrerer en annen side av det performative, nemlig hvordan diskurser er styrende for hvordan man snakker. Han har tross alt lært seg svensk på bakgrunn av Jonas' absurde språkregler, og grunnlaget for disse preger også Kadirs syn på Sverige. På mange måter viser tilstedeværelsen av det konstruerte språket i romanene hvor mektig språk er, og på hvilken måte det preger og forandrer mennesker.

Fra et metaperspektiv tematiseres språkmakt gjennom romanenes intertekstuelle referanser. Jeg tenker her spesielt på henvisningen til *orientalismen* og Edward Said (2003), som beskriver «orienten» som språkløs fordi begrepsapparatet eller språket de har til rådighet er skapt av en koloniherre som har nedgradert dem til «den andre». Jeg tolker språket som skapt for å løsrive karakterene fra et språk som definerer dem som annerledes, og dermed fungerer språket som et frigjøringsprosjekt. Et emansipatorisk oppdrag kan spores, hevder Karlsson, når hun påpeker at «Khemiri rekonstruerer de marginaliserades språk, (och) gör det till et litterärt språk» (2013: 142). Khemiri tar språket tilbake ved å omdefinere det som er nedgradert til «den andres» språk til et kunstspråk.

Nedgraderingen jeg sikter til, er et uttrykk for hvordan språk kan være performativt. I sin artikkel «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative» forsøker Jonathan Culler (2000) å nyansere performativetsbegrepet i en litterær kontekst.³⁴ Han henviser til Butlers påstand om at det performative i språket ikke *egentlig* ligger i den autorale rollen som ytrer den,³⁵ men gjennom konnotasjonene som er tillagt begrepet eller ytringen gjennom år med repetisjon. Butlers eksempel er skjellsordet «queer», og Culler forklarer at «the force of

³⁴ Cullers utgangspunkt er J.L. Austin og Judith Butlers performativetsbegrep.

³⁵ Eksempelvis en dommer eller en prest.

the insult 'Queer!' comes not from the intention or authority of the speaker (...), but from the fact that the shout 'Queer!' repeats shouted insults of the past, interpellations, or acts of address that produce the homosexual object through reiterated shaming or abjection» (Culler 2000: 514). På samme måte som Jonas-karakteren konnoterer den empiriske Khemiri, kan man i denne sammenhengen hevde at begrepet «innvandrere» og – i forlengelsen av dette – «innvandrereforfatter» er problematiske og generaliserende, fordi disse i sum representerer alt som har vært festet ved begrepene i årevis. Med andre ord er det ikke *repetisjonen* som gjør begreper og skjellsord performative, ifølge Culler, men heller det at meningen som tillegges det aktuelle begrepet eller skjellsordet har rot i en modell eller en norm som baserer seg på historisk utestengelse. Med utgangspunkt i dette resonnementet mener jeg at «khemiriskan» kan ses som et ledd i Khemiris subversive strategi, eller som hans løsrivelsesprosjekt fra definisjonen som «innvandrereforfatter» og «den andre».

Butler mener imidlertid av det er i repetisjonen nye muligheter for det performative ligger. I kapittelet «Subversive bodily acts» foreslår hun parodi som en motstrategi eller et middel til forandring. Denne strategien mener jeg å kunne lese inn i Khemiris bruk av stereotyper og parodier i sine tekster. Eksempelvis mener jeg at *Ett öga rött* kan leses som en parodi på de forventningene som knyttes til en innvandrerroman, mens i *Montecore* etableres parodien gjennom at Khemiri skriver «seg selv» inn i teksten. Gjennom Jonas-karakteren tar Khemiri på seg de fordømmene som er knyttet til det han representerer, en «innvandrere», og tilegner seg slik makt til å delta i hvordan diskursen styres. Som Kjerkegaard poengterer, ligger styringen i at Khemiri både fastholdes og løsrives fra det biografiske (2011: 279). Parodien er ikke like fremtredende i *Allt jag inte minns*. Dette er på mange måter en annerledes roman enn sine to forgjengere. Her finner jeg allikevel et parodisk element i hvordan sannheten fremstilles. Ved å sammenfatte fortellingene om Samuel til en rykteflom mot slutten av boken illustrerer teksten hvor urimelig det er å basere «sannheten» om noen andre på menneskers fortellinger. Gjennom sin parodi av de forventningene som er knyttet til innvandrerlitteratur, har Khemiri vist hvor lite grunnlag det finnes for slik sortering, og at denne kategoriseringen er både urimelig og diskriminerende.

Romanene har til felles at subjekter konstrueres gjennom menneskers fortellinger om det. For meg indikerer dette at romanene argumenterer for et syn på identitet som et uttrykk for performanse snarere enn autentisitet, noe også Karlsson poengterer (2013: 148). Identitetstematikken som er til stede i tekstene er intellektuelt basert, ikke biografisk.

Romanene som helhet i skapelsen av Jonas Khemiri

Innvandrerlitteratur som fenomen gjorde for alvor sitt inntog i et svensk kulturmiljø på 1990-tallet, skriver Magnus Nilsson i artikkelen «Literature in multicultural and multilingual Sweden: The birth and death of the immigrant writer» (2013). På denne tiden anså man «innvandrerforfatteren» som en som tematiserte etnisk erfaring og identitet i sine tekster. Siden har det kommet kritikker av en slik kategorisering fra både litteraturvitere og forfattere. Et typisk trekk for denne kategorien som studiefelt, påpeker Karlsson (2013), er at man *utenifra* forsøker å definere typiske trekk for litteratur som er skrevet av mennesker med minoritetsbakgrunn ved å belyse faktorer som «kulturell egenhet» og spesielle erfaringer. Slik etableres et skille mellom «vanlig» litteratur og det som avviker fra denne.

Min lesning av *Ett öga rött* tolker denne som en roman som kritiserer begrepet innvandrerlitteratur og de forventningene som er knyttet til denne kategorien. Dette mener jeg kommer tydelig frem gjennom måten autentisitetstematikken i romanen er konstruert på. Behovet for en kritikk av det mange mener er en nedvurdering og forenkling av litterære tekster ble tydelig illustrert ved romanens ankomst i det svenske kulturmiljøet i 2003. Biografiske lesninger og misforståelser av romanens intensjon sto i kø. Eksempelvis skrev en journalist for *Aftonbladet* at «Jonas Hassen Khemiri har skrivit den första romanen på bruten svenska» (Castelius 2003), mens en annen journalist i *Svenska Dagbladet* skrev – riktignok med en ironisk undertone – at «(e)n författare som Jonas Hassen Khemiri är varje bokförlags och varje kulturjournalists våta dröm» (Rabe 2003).

Begge artiklene har til felles at de applauderer inntoget av unge nye forfattere som representerer et miljø som til da hadde vært mer eller mindre utilgjengelig for «autentiske innblikk». De illustrerer dermed kulturmiljøets velmenende støtte til et multikulturelt samfunn. Resepsjonen var svært positiv. Khemiri ble i all hovedsak priset som en ung og lovende forfatter, men på et misforstått grunnlag. Som Kjerkegaard (2011) også understreker, har dette sammenheng med Sveriges rolle som en «ung» multi-etnisk nasjon. Sverige har tatt integreringsutfordringene på alvor, og litterære publiseringer fra unge «innvandrerforfattere» merker dette arbeidet med et «suksesstempel»; det fungerer som et klapp på skulderen for en godt utført jobb. Det er imidlertid et annet perspektiv på integreringsprosessen som kommer frem i Khemiris debutroman, og som indikerer at det fortsatt er et stykke igjen: Sveriges integreringsprosess har ikke nødvendigvis vært en suksesshistorie, noe brorparten av anmeldelsene i 2003 demonstrerer: De mange misforståtte lesningene understreker at etnisk bakgrunn er et styrende element for hvordan man definerer hverandre. Ikke alle lar seg

plassere inn i ferdig snekrede kasser, og spesielt ikke når kassene allerede har en innholdsfortegnelse.

Jeg har allerede vært inne på hvordan *Montecore* kan leses som en diskursiv kommentar til premissene tolkningene av *Ett öga rött* bygget på, noe jeg forstår som et uttrykk for feedback-kretsløpet jeg eksemplifiserte med inspirasjon fra Erika Fischer-Lichte (2008). Med dette mener jeg å hevde at grunnlaget for sentrale deler av tematikken i Khemiris andre roman ble skapt i det offentlige rom av leserne og kritikerne. På bakgrunn av dette argumentet vil jeg hevde at *Ett öga rött* er performativ i den forstand at den la grunnlaget for det som ble til i dens fremtid: Den gikk forandrende inn i virkeligheten. Man kan imidlertid hevde at dette er tilfellet for alle tekster: at de er performative simpelthen gjennom å tilføre perspektiver i sin leser og slik ha en forandrende effekt. Men *Ett öga rött* skapte ikke kun en litterær debatt om «innvandrerlitteratur». Romanen etablerer i tillegg Khemiri som forfatter. Faktorer som romanens promotering fra eget forlag, lesninger og tolkninger av teksten, forfatterintervjuene Khemiri har gjort og debatten som oppsto i kjølvannet av alt oppstyret er alle elementer som har skapt *fortellingen om Jonas Hassen Khemiri*.

Slik er Khemiris rolle som forfatter sammensatt av flere aspekter, noe som på mange måter kan speile Doubrovskys påstand om at *selvet* er en sammensatt størrelse fra omverdens blikk. Dette tankesettet munner ut i at subjektet fremstår som et skall, satt sammen av andres fortellinger om dette. På samme måte er Khemiris rolle som forfatter kommet i stand: Gjennom fortellinger om han. Slik Samuel blir levende for leseren gjennom andres fortellinger om han, er Khemiri blitt til gjennom fortellinger på tre plan: *intertekstuel*, som forfatterskikkelsen Jonas Khemiri, *paratekstuel*, som den som svarer på spørsmål og forteller om fortellingene sine, og – på et nivå over det tekstuelle – *det performative subjekt*, som er blitt til gjennom å skrive og utgi tekst.

Nilsson (2013) konkluderer i sin artikkel med at kritikken som har vært rettet mot forventninger til «innvandrerlitteratur» som en ensartet og klar identifiserbar litteratur har hatt effekt. Han mener dette har påvirket hvordan man leser tekster skrevet av forfattere med etnisk minoritetsbakgrunn, og at blikket er blitt mer komplekst og mindre fordomsfullt. Khemiri selv, og eksempelvis forfattere som Astrid Trotzig og Marjaneh Bakhtiari, har vært kritikere gjennom sine romaner og sine opptredener på den mediale scene, og kritikken har siden blitt plukket opp og videreført av litteraturkritikere. Dermed har det skjedd en utvikling i vurderingen av forventninger som knyttes til litteratur basert på forfatterens biografiske bakgrunn. På denne måten har romanene påvirket virkeligheten i helt konkret forstand. Problemet er imidlertid ikke løst, men en diskusjon av blikket som er blitt tillagt denne delen

av litteraturmiljøet har i det minst bidratt til at debatten formuleres på en annen måte enn før. Dette understreker et poeng jeg hadde innledningsvis i dette kapittelet: Å belyse et problem kan ha en transformativ effekt over tid.

Den selvbiografiske akt

Khemiris tekster, spesielt *Ett öga rött* og *Montecore*, har blitt vurdert opp mot en selvbiografisk diskurs. Gjennom min nærlesning av de tre tekstene vil jeg føye meg inn i rekken av dem som leser inn et selvbiografisk prosjekt, men jeg mener at dette må ses i forhold til hele Khemiris forfatterskap, og det må leses på tvers av den fiktive og ikke-fiktive sammensetningen: Den selvbiografiske fremstillingen foregår på et metanivå. Som Stefan Kjerkegaard så snedig formulerer: «Snarere end en selvbiografisk pagt er der tale om selvbiografisk akt» (2011: 279).

Khemiris selvbiografiske akt kommer i stand gjennom måten han har forvaltet sitt forfatterskap på. I det performative ligger grunnlaget for styring av diskursen som i sin tid etablerte Khemiri som en «innvandrerforfatter», og gjennom sitt forfatterskap har han forandret denne diskursen. Hans forfatterrolle har forandret seg i takt med tekstene han har utgitt. Jeg mener dette også er en av årsakene til at *Allt jag inte minns* er mindre lik *Ett öga rött* enn *Montecore* er. I *Allt jag inte minns* undersøkes hva som skjer dersom man ikke har kategorier eller betegnelser for å navngi ting i verden – eller dersom disse kategoriene er upålitelige. Jeg mener at forfatterskapet som er etablert i forkant av denne romanen har muliggjort den filosofiske undringen som er til stede i siste verk. Nesten som en samtale inviterer romanen leseren inn i teksten ved at historien om Samuel må pusles sammen. Han blir til i samarbeid mellom tekst og leser. Hvem som forteller om Samuel er ikke alltid åpenbart, og denne usikkerheten er med på å låse leseren fast et lite øyeblikk: Om man ikke vet hvem som snakker kan man ikke følge sine «vanlige fordommer». Det ligger mye makt i et navn, for ved et navn er det festet erfaringer som er tillagt på ulike grunnlag. Hvis navnet tas bort, faller også det forutinntatte blikket vekk, og dermed også grunnlaget for premissene man dømmer hverandre ut fra. Denne tematikken synes som en utvikling eller en forlengelse av kritikken de to første romanene markerer.

Khemiri har skrevet seg frem som forfatter ved å forvalte vilkårene for sitt forfatterskap, slik Butler mener man skaper sitt kjønn ved å handle kjønn. Kjerkegaard har sagt – med rette – at Khemiri ikke ønsker å begrave sin bakgrunn, men han vil heller ikke reduseres til en «innvandrerforfatter». Gjennom sitt forfatterskap har han gjort seg

«uplasserbar». Han har tråkket opp sin egen sti og vist at han ikke kan defineres, en intensjon som også kommer tekstlig til uttrykk i *Montecore* når Jonas skriver:

Vi har tunisiske pappor og svensk-danske mammor og vi er varken helt svensk eller helt arabisk uten noe annet, noe tredje og insikten om at vi ikke har et enkelt kollektiv vokser oss til å skape et eget fag, et nytt kollektiv som mangler grenser, som mangler historie, en kreoliseret krets der alt er blandet og mixet og hybridiseret (Khemiri 2006: 293)

Sitatet treffer blink med tanke på Jonas og Khemiris protest mot å la seg plassere, for de tre romanene lar seg vanskelig tolke med en tradisjonelle analyseverktøy. For å forstå tekstene kreves det at leseren beveger seg inn og ut av det fiktive, og legger til grunn det paratekstuelle så vel som det intertekstuelle, for teksten blir til gjennom kombinasjonen av disse. Tekstene må leses med den sosiale diskursen som bakgrunn, for det er på et metanivå over romanene at den selvbiografiske akten finner sted. Gjennom eksempelvis å skrive inn karakteren Jonas skapes en illusjon av virkelighet inne i teksten, og dermed har Khemiri skapt sitt forfattersubjekt både på innsiden og utsiden av teksten. Det selvbiografiske elementet forsterker det performative: En slik fremstilling handler ikke først og fremst om å male et bilde av fortiden, men som Haarder (2014: 8) påpeker, så utfører man med selvframstilling en handling som har konsekvenser for fremtiden, noe jeg vil hevde at Khemiris romaner har hatt og fortsatt har.

Innledningsvis i denne oppgaven stilte jeg spørsmålet om hvem eller hva som skrives frem i Khemiris romaner, og dette spørsmålet har selvsagt flere svar. Min tolkning av det hele er at det i det minste finnes grunnlag for å si at *Khemiri selv* skrives frem som forfatter. Om man har dette som utgangspunkt, kan man si at lesninger som i stor grad vektlegger spørsmålet om hva sannhet *er* blir muliggjort gjennom det performative prosjektet. Effekten av Khemiris performanse er at et passivt objekt som ble karakterisert av noen andre, ble omgjort til et agerende subjekt som selv har styrt retningen for sitt forfatterskap.

Medieteoritiker John B. Thompson har sagt at «(v)i alle er våre egne uoffisielle biografer, for det er kun ved at konstruere en, om end nok så løst sammenstykket, fortelling at vi kan danne os en forestilling om hvem vi er og hva vår fremtid kanskje rummer» (Thompson 2001: 231). Slik velger jeg å avslutte min undersøkelse av Khemiris performative eksperiment, for fortellingene han har skapt, utgjør også fortellingen om han som forfatter.

Litteratur

- Andersen, Jens. «Sveriges egen Hassen». *Berlinske tidende*. 18.02.2006. Tilgang: <https://www.b.dk/kultur/sveriges-egen-hassen> [Lest 05.04.2017.]
- Austin, J. L. 1965. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal
- Behrendt, Poul og Mads Bunch. 2015. *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film*. Frederiksberg: Daneklærerforeningens Forlag
- Behschnitt, Wolfgang. 2010. «The voice of the ‘real migrant’: Contemporary Migration Literature in Sweden». *Migration and literature in contemporary Europe*. Red. Mirjam Gebauer og Pia Schwarz Lausten. München: Verlagsbuchhandlung, s. 77–92
- Beck-Nielsen, Claus. *Claus Beck-Nielsen. (1963-2001): en biografi*. Overs. Hanne Ørstavik. Oslo: Oktober
- Benhabib, Seyla. 2002. *Jämlikhet och mångfald: Demokrati och medborgarskap i en global tidsålder*. Overs. Sven-Erik Torhell, Göteborg: Bokförlaget Daidalos
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. London: Routledge
- Bondevik, Hilde og Linda Rustad. 2006. «Humanvitenskapelig kjønnsforskning». *Kjønnsforskning. En grunnbok*. Red. Jørgen Lorentzen og Wenche Mühleisen. Oslo: Universitetsforlaget, s. 41–62
- Butler, Judith. 1999. *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*. [1990]. New York: Routledge
- Byrckel, Tine. 2016. «Grænsen mellem litteratur og autofiktion er en thriller». *Information*. 16.04.2016. Tilgang: <https://www.information.dk/kultur/2016/04/graensen-mellem-litteratur-autofiktion-thriller> [Lest 17.11.2016.]
- Carlson, Marvin. 2008. «Introduction». *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Erika Fischer-Lichte. Overs. Saskya Iris Jain. London: Routledge
- Castelius, Olle. 2003. «Uttrycken talar om vilka vi är» *Aftonbladet*. 07.07.2003. Tilgang: <http://www.aftonbladet.se/wendela/ledig/article10377707.ab> [Lest 14.05.2017.]
- Culler, Jonathan. 2000. «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative». *Poetics today*. Vol. 21, Nr. 3. Duke University Press, 503–519
- Eik, Espen A. 2006. «Punktere og brodere. Espen A. Eik i samtale med Jonas Hassen Khemiri». *Vinduet*. 19.12.2006. Tilgang: <http://arkiv.vinduet.no/tekst.asp?id=465#topp> [Lest 01.02.2017.]
- Elam, Ingrid. 2012. *Jag. En fiktion*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag

- Fanon, Franz. 1990. «The fact of blackness». [1952]. *Anatomy of racism*. Red. David Theo Goldberg. Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 108–125
- Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The transformative power of performance. A new aesthetics*. Overs. Saskya Iris Jain. London: Routledge
- Fosshagen, Kjetil. 2016. «Orientalisme». *Store norske leksikon*. 31.03.2016. Tilgang: <https://snl.no/orientalisme> [Lest 10.02.2017.]
- Genette, Gérard. 1980. *Narrative discourse. An essay in method*. [fransk orig. 1972]. Overs. Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press
- Genette, Gérard. 1997. *Paratexts. Thresholds of interpretation*. [fransk orig. 1987]. Overs. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press
- Gundersen, Åsne Maria. 2015. «Salman Rushdie». *Store norske leksikon*. 26.01.2015. Tilgang: https://snl.no/Salman_Rushdie [Lest 01.02.2017.]
- Gustafsson, Thomas. 2001: «Jeg har levt i en lögn». *Aftonbladet*. 04.05.2001. Tilgang: <http://www.aftonbladet.se/nyheter/article10204655.ab> [Lest 02.04.2017.]
- Haarder, Jon Helt. 2005. «Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme». *Norsk litteraturvitenskaplige tidsskrift*. Vol. 8, Nr. 1. Oslo: Universitetsforlaget, s. 1–14
- Haarder, Jon Helt. 2010. «Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme». *Passage*. Årg. 25, Nr. 63. Århus: Århus universitet, s. 25-45
- Haarder, Jon Helt. 2014. *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal
- Hacking, Ian. 1999. *The Social Construction of What?* Cambridge: Harvard University Press
- Haugen, Karin. «Ut av identitetsmonopolet». *Klassekampen*. 28.02.2006. Tilgang: <http://www.klassekampen.no/34425/article/item/null/ut-av-identitetsmonopolet> [Lest 01.05.2017.]
- Ireland, John. 1993. «'The fact is that writing is a profoundly immortal act.' An interview with Serge Doubrovsky». *Genre. Forms of discourse and culture*. Vol. 26, Nr. 1. Norman: University of Oklahoma, s. 43–49
- Karlsson, Helena. 2013. «Mångkulturalism i svensk samtidslitteratur. Jonas Hassen Khemiri». *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*. Red. Mads Bunch. Hellerup: Forlaget Spring, s. 125–153
- Khemiri, Jonas Hassen. 2003. *Ett öga rött*. Stockholm: Norstedts
- Khemiri, Jonas Hassen. 2006. *Montecore. En unik tiger*. Stockholm: Norstedts
- Khemiri, Jonas Hassen. 2011. «Mormors Mitsubishi». *Dagens Nyheter*. 20.08.2011. Tilgang:

<http://www.dn.se/arkiv/kultur/mormors-mitsubishi/> [Lest 05.05.2017.]

- Khemiri, Jonas Hassen. 2015. *Allt jag inte minns*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag
- Kjerkegaard, Stefan. 2011. «Forfatter, fikionalisering og den nye modtagerkultur. Iværksettelsen af Jonas Khemiris *Montecore. En unik tiger*». *Spring*. Nr. 31–32. Red. Rolf Reitan, Poul Behrendt og Marianne Barlyng. Århus: Forlaget Spring, s. 260–293
- Kjerkegaard, Stefan og Anne Myrup Munk. 2013. «Litterær selvfrestilling og autofiktion i en skandinavisk optik». *Millennium, nye retninger i nordisk litteratur*. Red. Mads Bunch. Hellerup: Forlaget Spring, s. 325–348
- Kjerkegaard, Stefan. 2016. «Den selvbiografiske sandhed». *Information*. 04.06.2016. Tilgang: <https://www.information.dk/kultur/2016/06/selvbiografiske-sandhed> [Lest 17.11.2016.]
- Kongslie, Ingeborg. 2002. «Dei nye stemmene i norsk samtidslitteratur. Innvandrarlitteratur i Norge». *Norsk litterær årbok 2002*. Red. Hans H. Skei og Einar Vannebo. Gjøvik: Det Norske Samlaget, 174–190
- Krauss, Line. 2010. *En forfatter blir til*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo
- Lanser, Susan. 1992. *Fictions of authority. Women writers and narrative voice*. Ithaca: Cornell University Press
- Lenemark, Christian. 2009. *Sanna lögnen. Carina Rydberg, Stig Larsson och författarens medialisering*. Hedemora: Gidlunds Förlag
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Nergård, Mette Elisabeth. 2008. «Språket som speil for utvikling. En gjennomgang av romanen *Et öga rött* av Jonas Hassen Khemiri». *Språkdidaktikk for norsklærere. Mangfold av språk og tekster i undervisningen*. Red. Mette Elisabeth Nergård og Ingeborg Tonne. Oslo: Universitetsforlaget, s. 95–109
- Nilsson, Magnus. 2010. *Den föreställda mångkulturen. Klass och etniscitet i svensk samtidsprosa*. Hedemora: Gidlunds Förlag
- Nilsson, Magnus. 2013. «Literature in multicultural and multilingual Sweden: The birth and death of the immigrant writer». *Litterature, language, and multiculturalism in Scandinavia and the Low Countries*. Red. Wolfgang Behschnitt, Sara De Mul og Liesbeth Minnaard. Amsterdam: Rodopi, s. 41–61
- Oxfeldt, Elisabeth. 2010. «En tiger tier/brøler: Jonas Hassen Khemiri som postkolonialistisk dekonstruksjonist». *Brev. Til Jorun på 70-årsdagen*. Red. Per Thomas Andersen, Pil

- Dahlerup og Steinar Gimnes. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, s. 285–304
- Rabe, Annine. 2003. «Vasst på bruten svenska». *Svenska dagbladen*. 04.08.2003. Tilgang: <https://www.svd.se/vasst-pa-bruten-svenska-BLv> [Lest 15.05.2017.]
- Ranton, Elia. 2009. «African voices in Finland and Sweden». *Transcultural Modernities. Narrating Africa in Europe*. Red. Elisabeth Bekers, Sissy Helff og Daniela Merolla. Amsterdam: Rodopi. 71–84
- Rosenberg, Tiina. 2005. «Innledning». *Könet briner! Judith Butler. Texter i urval av Tiina Rosenberg*. Judith Butler. Red. Tiina Rosenberg. Köping: Natur och Kultur
- Said, Edward W. 2003. *Orientalism* [1978]. London: Penguin Books
- Sandve, Gerd Elin Stava. 2016. «Denne boka vil huskes». *Dagsavisen*. 20.01.2016. Tilgang: <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/denne-boka-vil-huskes-1.676871> [Lest 05.05.2017.]
- Schüldt, Eric. 2015. «Priset för att leva tillsammans». *UR Samtiden*. 25.09.2015. (TV-intervju). Tilgang: <https://urkola.se/Produkter/191320-UR-Samtiden-Bokmassan-2015> [Sett 14.12.2016.]
- Sejersted, Jørgen Magnus. 2003. «Norsk migrasjonslitteratur». *Norsk litterær årbok 2003*. Red. Jørgen Magnus Sejersted og Eirik Vassenden. Gjøvik: Det Norske Samlaget, 80–100
- Store norske leksikon*. s.v. «subjekt – filosofi» u.å. Tilgang: https://snl.no/subjekt_filosofi [Lest 04.05.2017.]
- Stounbjerg, Per. 2005. *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Aarhus Universitetsforlag
- Stounbjerg, Per. 2006. «Notater om ærligheden». *Selvbiografien, referencen og Det uperfekte menneske*. *Selvskreven. Om litterær selvframstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. Århus: Århus Universitetsforlag, s. 19–34
- Strömberg, Ragnar. 2003. «Räkna med bråk. Ragnar Strömberg om en våldsamt debut». *Aftonbladet*. 04.08.2003. Tilgang: <http://www.aftonbladet.se/kultur/article10384554.ab> [Lest 27.01.2017.]
- Svendsen, Lars Fredrik Händler. 2011. «Performativ – Filosofi». *Store norske leksikon*. 20.11.2011. Tilgang: https://snl.no/performativ_filosofi [Lest 01.04.2017.]
- Thompson, John B. 2001. *Medierne og moderniteten. En samfundsteori om medierne*. København: Hans Reitzels Forlag
- Tobiasen, Elin Beate. 2006. «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial» *Edda*. Vol. 93, Nr. 3. Oslo: Universitetsforlaget, s. 227–240

- Trotzig, Astrid. 2005. «Makten över prefixen». *Orientalism på svenska*. Red. Moa Matthis. Stockholm: Ordfront, s. 104–127
- Tunedal, Jenny. 2006. «Briljant, nattsvart». *Aftonbladet*. 06.02.2006. Tilgang: <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article10757047.ab> [Lest 14.03.2017.]
- Vassenden, Eirik. 2006. «En moderne tragedie?». *Morgenbladet*. 09.06.2006. Tilgang: https://morgenbladet.no/boker/2006/en_moderne_tragedie [Lest 20.04.2017.]
- Woolf, Virginia. 1976. *Et eget rom*. [eng. orig. 1929]. Overs. Daisy Schjelderup. Oslo: As Norbok
- Wormnæs, Odd. 1993. *Vitenskapsfilosofi*. [1987]. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Økland, Ingunn. 2010. «Mesterverk eller døgnflue?». *Aftenposten*. 16.01.2010. Tilgang: <http://www.aftenposten.no/meninger/Mesterverk-eller-dognflue-233411b.html> [Lest 18.11.2016.]