

Universitetet i Tartu  
Det humanistiske og kunstneriske fakultet  
Instituttet for fremmedspråk og kulturer  
Avdelingen for skandinavistikk  
(Norsk språk og litteratur)

FORSØKET PÅ (Å LA VÆRE) Å DIKTE OPP ET JEG  
(IN)AUTENTISITET I TERJE HOLTET LARSENS «ANGIVEREN»

Analyse

Bacheloroppgave

Keidi Soots

Veileder PhD Esbjörn Nyström

Tartu 2017



<b>1. INNLEDNING OG TEORETISK BAKGRUNN.....</b>	<b>4</b>
1.1. GENERELL BAKGRUNN: «ANGIVEREN» OG VIRKELIGHETSLITTERATUR .....	4
1.2. TEORETISK BAKGRUNN: «ANGIVEREN» OG AUTENTISITET .....	5
<b>2. ANALYSE.....</b>	<b>8</b>
2.1. JEG-FORTELLEREN	
ET LITTERÆRT MENNESKE: FORFATTER – JEG-FORTELLER – ROMAN .....	8
2.2. ANDREAS SANNER	
MINTGRØNNLAKKERTE TÅNEGLENE, BANANREKVISITTEN OG SENNEPSAUSDRÅPEN PÅ GRENSEN TIL DET INDRE OG DET YTRE .....	14
2.3. JEG-FORTELLEREN VS. ANDREAS SANNER .....	19
2.3.1. LITTERATUR I SPENNINGSFELTET MELLOM SANNHET OG LØGN .....	19
2.3.2. SANN FIKSJON: ROMANSKIKKELSER SOM IKKE KAN FORFALSKESES .....	21
2.4. TVILLINGSØSTEREN	
AUTENTISITET I ET GYLLENT ØYEBLIKK .....	23
<b>3. KONKLUSJONER.....</b>	<b>28</b>
RESÜMEE .....	31
LITTERATUR.....	33

# 1. Innledning og teoretisk bakgrunn

## 1.1. Generell bakgrunn: «Angiveren» og virkelighetslitteratur

Terje Holtet Larsen har en lang forfatterkarriere bak seg. Hans tiende roman «Angiveren» kom ut høsten 2016 som i den norske offentligheten var markert med en heftig debatt om virkelighetslitteratur i pressen, på TV og de sosiale mediene. Begrepet virkelighetslitteratur er brukt for å kjennetegne romaner med autobiografiske innslag. Det dekker alt fra romaner hvor navnet på jeg-personen og forfatteren på omslaget er det samme og hvor forfatteren eksplisitt tematiserer sin egen selvbiografi til verk hvor det selvbiografiske kan avspores, men ikke kommer så tydelig fram. Det er ikke noe nytt ved det at forfattere bruker sitt eget liv og sine egne virkelighetsfortolkninger som utgangspunkt for kunst eller at mennesker kjenner seg igjen i romaner og protesterer.

Det som er interessant er at denne tendensen er blitt så gjennomgående i norsk (og skandinavisk) samtidslitteratur særlig i det siste tiåret og at det ofte er forfattere selv som i romanene sine og i pressen understreker at deres verk er sentrert rundt biografisk informasjon. Litteraturkritiker Ane Farsethås noterer at det er to begreper og ordstammer som stadig dukker opp i hennes artikler i løpet av den tidsperioden: selv og regi (2014: 32-33). Det peker på at identitetstematikken står sentralt i denne tendensen.

«Angiveren» kan ikke betegnes som virkelighetslitteratur, men går likevel i dialog med den samtidige norske litteraturscenen. Både romanen og debatten belyser problemer rundt forholdet mellom virkelighet og litteratur, det private og det offentlige, hvordan identitet blir skapt i spenningsfeltet mellom disse opposisjonene og hvordan litteratur bør leses. Jeg- fortelleren i «Angiveren» er selv forfatter og romanen tilnærmer saken fra forfatterinstitusjonens synspunkt. Kan inntrykket av autentisitet i nåtidens virkelighetstørstende samfunn og litteraturscene oppnås kun ved å trekke en direkt forbindelse mellom jeg-fortelleren og den litteratureksterne forfatteren? Er det nødvendig at forfatteren viser fram sitt «egentlige jeg» ved å avsløre en del selvbiografi og noe av det veldig private? Hvilke strategier burde man bruke for å lese en roman? Burde vi fremdeles strebe etter en tolkning av tekst som holder forfatteren langt unna eller tendere mot den foraktede, men stadig livskraftig historisk- biografiske lesemåten? Oppgavens problemstilling er sentrert rundt autentisitetsbegrepet og den skal ikke konsentrere seg om disse spørsmål, men skal likevel streife dem.

Jeg-fortelleren har lovet aldri å nevne sin tvillingsøster, men i grensetilstand mellom søvn og våkenhet har han likevel avslørt hennes eksistens til en forfattervenninne. Deretter blir han oppfordret av venninnen til å skrive en sånn «naken» og «ekte» roman som godt kunne tilhøre virkelighetslitteraturen. På perrongen i Oslo T-banestasjon møter han en mann som er like lei av livet sitt og andre menneskers selskap som han selv. Jeg-fortelleren samtykker å pennføre denne revisorens umoralske fantasier om helt unge kvinner så at den sistnevnte kunne forsvinne ut av livet sitt, ha kontroll over sitt ettermæle og derved bli glemt.

Forskere tar utgangspunkt i premisset at det ikke finnes et direkt samsvar mellom den fysiske virkeligheten og det litterære universet. Koplinger til virkeligheten burde betraktes som representasjoner og fortolkninger av virkeligheten, dvs. på samme nivå som intertekstuelle referanser til andre verk. (f. eks. Haarder 2005: 5) Som leser burde man tåle og til og med nyte ambivalensen. I offentligheten har debatten derimot koket ned til spørsmålet om kunsten fremdeles er en etisk frison på et helt annet nivå enn virkelighet som man burde forholde seg til på en særegen måte eller om det finnes et direkt sammenfall mellom kunst og liv som gjør det mulig å fastslå verkets «virkelighet» ved å gjennomføre en faktasjekking.

## **1.2. Teoretisk bakgrunn: «Angiveren» og autentisitet**

Romanen peker på at for å undersøke forholdet mellom fiksjon og virkelighet, må man begynne med å forske hvordan autentisitetsopplevelser oppstår. Det viktigste og mest sentrale spørsmålet som stilles i «Angiveren» berører selve autentisitetsbegrepet. Spørsmålet om litteraturens og forfatterens vesen koples med spørsmålet om identitet, om en påstått indre og ekte jeg og muligheten for forfalskning. Mange av de problematiseringene som oppstår kan spores tilbake til det følgende paradokset:

The paradox, the dilemma of authenticity, is that to be experienced as authentic it must be marked as authentic, but when it is marked as authentic it is mediated, a sign of itself, and hence lacks the authenticity of what is truly unspoiled, untouched by mediating cultural codes. (Culler 1990: 8)

Cullers utsagn kommer fra en tekst om turisme og viser til det at for å oppleve et sted eller en severdighet som autentisk, må man først få bekreftet (av en bok, brosjyre, nettside, ekspert, skilt e.l.) at det virkelig er noe som kjennetegner noe som er typisk

fransk, norsk osv. En opplevelse av autentisitet består på den ene siden i en uspolert opprinnelighet og på den annen siden bevisstheten om at den er legitimert som en inkarnasjon av det som er mest karakteristisk av en indre kjerne til et folk, stat osv. Autentisitet er samtidig både umiddelbar og formidlet og balansegangen mellom umiddelbarheten og formidletheten er skjør. Dermed også følelsen av at hvis noe blir markert for tydelig, mister det sin smak av opprinnelighet. (Culler 1990)

Det kan skilles mellom en indre-subjektiv og en ytre-objektiv idé om autentisitet. På den ene siden kan autentisitet forstås som et samsvar i henhold til en ytre virkelighet, dvs. om verket er skapt av en eller annen kjent kunstner eller om det gjenspeiler virkeligheten. På den annen siden kan samsvaret måles mot en indre, subjektiv virkelighet, dvs. sanningskriteriet er om det finnes en korrespondanse mellom kunstnerens indre liv og dets uttrykk i verket. Begge idéer kan spores tilbake til romantikkens originalitetsestetikk. (Englund & Jörngården 2011: 8-9)

Den kreative opposisjonen som autentisitetsbegrepet bygger på og som ikke kan reduseres er mellom det indre og det ytre. (Straub 2012: 10) Analogiske opposisjoner som stemmer fra denne er mellom det hemmelige, private/det offentlige, det å vise/ å skjule, det egentlige/det forfalskede. Autentisitet er opplevd som et samsvar mellom to eller flere deler/ lag. Paradoksalt forutsetter autentisitet en splittelse mellom «det egentlige jeget» og «det falske jeget», dvs. en mulighet til å lyve, å forstille. Den mest utbredte oppfatningen av autentisitet i hverdagsliv og psykologi (f. eks. Harter 2002) bygger på forestillingen om at en ekte person uttrykker sin indre kjerne (som muligens inneholder meninger, verdier, følelser osv.) også på utsiden, dvs. i sin tale, gjerninger osv. Det finnes et direkte utvendt samsvar mellom det indre og det ytre som ofte forutsetter en stabil indre kjerne. En måte å konstruere litteraturens autentisitet på er å betrakte virkelighet som litteraturens indre, og dermed skape et samsvar mellom den fysiske forfatteren og hans liv og det skrivende jeget i romanen.

De sentrale skikkelsene i «Angiveren» strever med å skape eller i det minste forfalske et samsvar mellom det indre og det ytre og/eller litteratur og virkelighet. Den følgende hermeneutisk inspirerte nærlesningen av autentisitetstematikken og de forskjellige fortolkningene av begrepet som oppstår i «Angiveren» er dermed også inndelt i kapitler som betrakter jeg-fortelleren, Andreas Sanner og jeg-fortellerens tvillingsøster. Etter at jeg-fortelleren (kap. 2.1) og Andreas Sanner (kap. 2.2) er blitt introdusert, følger det et

todelt interludium (kap. 2.3) som sammenlikner de to skikkelsene og tar opp deres autentisitetsoppfatninger særlig i henhold til litteratur. «Angiveren» avslutter med historien om tillingsøsteren og i samme takt med romanen handler også analysekapittelets finale (kap. 2.4) om henne.

Den sentrale problemstillingen av oppgaven er å undersøke de forskjellige autentisitetsoppfatningene som kommer til uttrykk i «Angiveren», sammenlikne dem med hverandre og komme fram til et helhetsbilde av hvordan begrepet «autentisitet» avspeiles i romanen. I løpet av analysen skal det også tas noen sideblikk til virkelighetslitteratur.

## 2. Analyse

### 2.1. Jeg-fortelleren

#### Et litterært menneske: Forfatter – jeg-forteller – roman

Jeg- fortelleren er en skilt middelaldrende forfatter, en blasert og desillusjonert eremitt som helst vil unngå sosial omgang. Ifølge ham selv omkom hans far i en truckulykke noen få måneder etter han og tvillingsøsteren var født. Mora måtte sørge for familien alene og jobbet for eksempel som en smultringselger og på et vaskeri mot svart betaling.

Jeg-fortelleren er redd for å bli avslørt, han vil helst skjule seg selv, bære masker og opprettholde forstillelsen. Han innrømmer å ha fått inntrykk at hans ekskone forvekslet ham med hans alter ego, dvs. hans skrivende jeg, «den personen jeg forestilte meg jeg var når jeg skrev mine romaner» (Larsen 2016: 18)<sup>1</sup>. Han påstår at «det var med andre ord mitt skrivende eller stedfortredende jeg hun til slutt valgte å forlate.» (18) Denne forstillelsen kjennetegner følgelig også de næreste relasjonene i hans liv. Vi får ikke vite om «det egentlige jeget» noen gang har kommet til syne, men flere ganger får bekreftet om jeg-fortellerens rolle som «den som bare tilsynelatende gir seg til kjenne og når som helst kan opptre som en ganske annen, i hvilket miljø som helst» (53).

Ifølge jeg-fortelleren spurte Andreas Sanner (AS) hva han fikk ut av å bruke så mye tid på å skrive.

Jeg svarte at jeg uttrykte meg i romaner, at hver roman trenger sin egen forfatter, og at jeg vanligvis forestilte meg hvem forfatteren av den romanen jeg hadde gitt meg i kast med, nødvendigvis måtte være, og så forsøkte jeg å bli den forfatteren, leve hans liv, tenke hans tanker, iføre meg hans klær, lytte til hans fortrukne musikk, lese hans foretrukne bøker, og så videre. Gleden besto i anledningen jeg på denne måten ga meg selv til å kunne forsvinne inn i rollen som nettopp den forfatteren nettopp den romanen trengte, at hver roman var ment som en korrigerende av meg selv og den tilværelsen jeg til enhver tid befant meg i, en metode jeg hadde utviklet for lettere å utholde mitt eget selskap. (234)

Da spurte Andreas Sanner om hvem jeg-fortelleren var utenfor de romanene han skrev.

Jeg sa noe i retning av at jeg ikke ønsket å være noe mer enn den *jeg-personen* som til enhver tid ga seg til kjenne i de marginaliserte romanene jeg skrev, mer eller mindre *maskert som romanens forfatter*, hvis liv jeg forsøkte å leve, i håp om å oppdage at det *fantas et samsvar mellom romanen og romanens forfatter*.

---

<sup>1</sup> Heretter skal kun sidetall oppgis i henvisninger til T. H. Larsens «Angiveren» (2016)



Jeg var et litterært menneske, utenfor romanene eksisterte jeg ikke som noe annet enn et ganske alminnelig menneske som, i likhet med ham selv, fristet en stadig mer ensom tilværelse. Denne ensomheten var i grunnen det eneste jeg følte at jeg faktisk hadde behersket, derfor hadde jeg kommet til å tenke på den som et frivillig, indre eksil, og *her lot ikke kunsten seg skille fra livet.* (234- 235, *min kursiv*)

Det viser seg at jeg-fortelleren er et litterært menneske til den grad at han fullt og helt identifiserer seg med sitt skrivende jeg. Han føler seg mest bekvemt i forfatterrollen sin og med hver ny roman går han inn i en ny rolle som forfatter av nettopp denne romanen. Hvilken som helst yrke kan være en viktig del av et menneskes identitet, men jeg - fortelleren har fullstendig mistet kontakt med et «jeg» utenfor sin litterære virksomhet og som følge kunne sies å eksemplifisere den perfekte blandingen av triaden forfatter – jeg - forteller – roman i «Angiverens» fiksjonale verden. Det er også denne oppfatningen av den foreliggende romanen som jeg-fortelleren selv framhever ved å påpeke denne treenigheten (249). Sannsynligvis finnes det ingen konflikter mellom hans mange forfatterroller (den omtalte jeg-fortelleren er selvfølgelig én av dem): Med hver ny bok tar han på seg en ny forfatterkostyme. Hvis det fremdeles fantes et sterk og selvstendig «jeg» utenfor den litterære verdenen, kunne det muligens oppstå en splittelse i triaden så at forfatteren ikke var det samme med jeg-fortelleren og kunsten ikke fløt sammen med livet. Hvis «det egentlige jeget» er betraktet som en stabil kjerne, et uforanderlig midtpunkt av éns litteratureksterne vesen, følger det av den førnevnte oppfatningen at det er umulig å trekke slutninger om jeg-fortellerens «egentlige jeg» på grunnlag av hans forfatterroller, iberegnet «det egentlige jeget» til den foreliggende jeg-fortelleren vi møter i «Angiveren». Det kunne ses på som en kategorisk nektelse av den historisk-biografiske lese måten. Hele romanen er en følge av jeg-fortellerens foreliggende forfatterkostyme. Det synes å være et forsøk på å dekonstruere disse samsvarene mellom indre/ytre og litteratur/virkelighet ved å nekte dem. Det peker på at ifølge jeg-fortellerens mening kan sannhet og autenticitet ikke måles som et enkelt samsvar mellom et indre og et ytre eller mellom virkelighet og dens uttrykk i litteratur.

Fra Camilla K.-s (jeg-fortellerens forfattervenninne) synsvinkel derimot er jeg-fortelleren inautentisk siden hun ikke fornemmer et samsvar mellom hans person og romaner. I en telefonsamtale diagnostiserer Camilla K. hans problem som forfatter på den følgende måten:

Du lar aldri leseren forstå hvem du egentlig er. Hvor du egentlig står. Hva du egentlig mener med det du skriver.

Hvorfor skulle jeg det?

Leserne ønsker å vite hvem de lytter til. Får de ikke vite det, mister de interessen.

Mitt egentlige jeg?

Ja, hvem du egentlig er, og hva du egentlig ønsker å oppnå, og hvor du egentlig har tenkt deg med det du forteller. (34)

Senere når jeg-fortelleren skrøner at han planlegger å skrive en roman om sin hemmelige tvillingsøster, reagerer Camilla K. ifølge jeg-fortelleren med

å si at hun var overbevist om at det var nettopp en sånn roman forfatterskapet mitt trengte, noe nakent, noe ekte, noe som viste hva det faktisk koster å kaste masken og stå frem uten noen form for forstillelse, hva det koster å gjøre seg selv virkelig, og så videre. (40)

Men fra jeg-fortellerens synsvinkel er situasjonen omvendt. Det er nemlig ikke at han ikke klarer å gi uttrykk til sin autentiske indre kjerne, men at denne kjernen har flyttet seg til den fiksjonale verdenen og åpenbarer seg i den «virkelige» verdenen i perfekt samsvar med den rollen som jeg-fortelleren spiller som forfatter eller skikkelse i sin egen roman. Jeg-fortellerens bøker er ikke en direkt ekspresjon av hans personlighet eller indre jeg, det er snarere at hans eksistens utenfor den litterære verdenen er en ekspresjon av hans skrivende jeg. Hans kriterium for autenticitet kan sies å ligge i den litterære verdenen som kaster sin skygge over det litteratureksterne universet. «Det egentlige jeget» blir på den ene siden dratt i samsvar med «det indre jeget» som er også den mest utsprede og intuitive måten å tolke «det egentlige jeget» på. På den andre siden blir «det egentlige jeget» i jeg-fortellerens tolkning likestilt med «det litterære jeget» istedenfor å kople det med det jeget som kommer til uttrykk i den litteratureksterne verdenen. I dette spenningsfeltet oppstår litteratur som «virkelighetens indre», dens «egentlige jeg». Den intuitive opposisjonen blir snudd på hodet og målestokket for «virkelighetens autenticitet» blir litteratur.

I løpet av boka kan man få forskjellige mistanker om hvilken roman vi blir presentert med. Istedenfor å levere Andreas Sanners falsumfantasier i ren form, beskriver jeg-fortelleren hans historie nesten utelukkende gjennom sine egne ord med å bruke indirekt tale og til og med forteller ting som AS angivelig ikke ville at han tok med i fantasiene (136, 171, 204). Siden det første avsnittet etter henvendelsen til leseren takler

tvillingsøsteren og følgende får vi vite om noen personlige episoder fra jeg-fortellerens liv, kan man få mistanke om at vi leser jeg-fortellerens versjon av den slags avdekkende og ekte roman som Camilla K. har forestilt seg at han burde skrive. Den mest sannsynlige varianten (som understreker den førnevnte triaden) oppstår derimot mot slutten av boka: «Men hvis jeg skulle la min tvillingsøster opptre i en roman, ville det bli i en roman som tematiserte sin egen nødvendige mislykkethet, det vil si romanforfatterens nødvendige mislykkethet. Det vil si min.» (249)

Men hva slags mislykkethet er det som denne sammenblandingen av forfatter – jeg-forteller – roman viser fram? Denne triaden blir en parodi på et annet nivå og kan derfor samtidig betraktes som «inautentisk» med hensyn til virkelighetslitteraturens idealer av en litteratur som lar forfatterens «egentlige jeg» eller selvbiografi komme til syne i en streben etter ekthet og mer virkelighet. Bekjennelser om søsteren (eller en påstått søster) kommer inn som en nødvendig del av en botsøvelsesroman som tematiserer jeg-fortellerens mislykkethet som et menneske, en forfatter og dermed romanens egen mislykkethet. Jeg-fortelleren skriver marginaliserte romaner, passer ikke inni den samtidige litterære verdenen, nesten ikke har noe liv utenfor sine romaner og litteratur, strever med å tåle sitt eget selskap og til og med er angiveren til søsteren sin og sine egne idealer. Hans mislykkethet som et menneske viser seg å være tett knyttet til hans mislykkethet som en forfatter. Han har mislykket i ekteskapet sitt nettopp fordi han identifiserte seg med sitt skrivende jeg, han har forrådet søsteren sin ikke bare ved å nevne henne til Camilla K., men til og med ved å skrive om henne i den foreliggende botsøvelsesromanen.

Opposisjonen mellom virkelighet og litteratur blir snudd på hodet, men samsvaret fungerer likevel. Hvis kriteriet for autenticitet er et samsvar mellom et påstått egentlige jeg til forfatteren og hans verk, gjenspeiler romanen jeg-fortellerens identitet som et litterært menneske som nesten ikke har noe liv utenfor litteratur. Romanen forblir «autentisk». Opptattheten med litteratur kommer til syne i alle de kommentarene om forskjellige forfatters verk, livshistorier og sitater. Store deler av romanen oppstår som referater og oppsummeringer eller refleksjoner om refleksjoner beriket med sitater som gir et ganske forfinet, men tørt og steril resultat.

Selv om jeg-fortelleren bekjenner at han lenge siden har sluttet å samle bøker (19), er han en ivrig samler av sitater. Hvis jeg-fortelleren samler sitater, samler tvillingsøsteren

«tomflasker og all slags skrot» (259) som hun finner i søppelkasser. Gjennom denne parallellen understrekes det uproduktive og ukreative i denne sitatesamlingsaktiviteten: Er gjenbruk og opphoping av andre menneskers gylne ord egentlig bedre enn akkumulering av andre menneskers søppel?

Det er et imponerende galleri av forfattere som blir nevnt i løpet av boka: D'Annunzio, Wilde, Proust, Anaïs Nin, Borges, Ovid, Böll, Thomas Bernhard, Henry Miller, Samuel Beckett, Plutarkhos, Strindberg, Pascal, Schopenhauer, Kafka, Abu Hamid al-Ghazali, Italo Calvino, Harold Pinter, John Berger, Kurt Vonnegut, Baudelaire. Noen ganger siterer jeg-fortelleren dem, men oftest kommer med beundrende kommentarer om deres skrivestil eller beretninger om episoder i deres livshistorier. Den førnevnte tørrheten er basert på at disse delene likner mer begeistrede litteraturkritiske refleksjoner i en essayistisk stil enn berettende skjønnlitteratur. Jeg-fortelleren presenterer seg som en belest forfatter-kritiker-litteraturhistoriker. Det er litteratur som handler om litteratur og ikke består av litterære allusjoner osv., men tydelig og skamløst framhever kanoniserte forfattere fra verdens litteraturhistorie. Dessuten er forfatternes livshistoriske episoder presentert vekselvis med kommentarer på deres verk. På den ene siden framhever dette grepet fortellinger om biografiske hendelser som likestilte historier med skjønnlitterær produksjon. På den annen siden påpeker jeg-fortelleren nettopp forbindelsen mellom forfatterens litteratureksterne vesen og hans litterære virksomhet. For eksempel (og det finnes flere) om tilknytningen mellom Ovids liv og verk:

Riktignok skulle den enestående middelalderdikteren Christine de Pisan allerede tidlig på 1400-tallet komme til å minne om at innflytelsesrike tilhengere sørget for at Ovid ble hjemkalt, og at han fortsatte sitt tøylesløse liv helt til han ble straffet på sitt kjød, det vil si kastret, og da han ikke lenger kunne glede seg over kvinnenens gunst, begynte han å forfatte skrifter der han på kunstnerisk vis tilkjennega sin forakt for dem. (21-22)

Jeg-fortelleren som på et nivå synes å kjempe mot den historisk-biografiske lesemåten, krydrer skamløst sin egen roman ikke bare med generelle opplysninger fra berømte forfatters livshistorier, men detaljer fra deres privatliv som er direkte koplet med litteratur inspirert av disse hendelsene. Kanskje ligger den lesemåten jeg-fortelleren vil belære leseren et sted imellom de polaritetene som på den ene siden bekynner forfatterens eksil fra romanen og litteraturkritikken og på den andre siden tvert imot ivrer for den naive biografiske lesemåten?

Sitatene understreker at det ikke er kun snakk om forskjellige kulturkoder, tekster osv. som taler gjennom jeg-fortelleren, samtidig framheves det et siterende og skrivende jeg og deler av dette jeget synes å bestå av resirkulert litterært stoff. Det er ikke all slags litteratur som jeg-fortelleren kopler med sannhet (se også 2.3.1), men først og fremst kanonisert litteratur som er legitimert og markert som verdifull. Forestillingen om at et kunstverk eller sitat må godkjennes før den kan koples med sannhet og autenticitet, går så langt at for å legitimere sine egne ord, gjennomfører jeg-fortelleren en slags fremmedgjøring og skaper en distanse mellom sin egen person (som ikke har legitimeringsmakt) og sin egen tekst ved å bemerke at det godt kunne ha vært sagt av en berømt kunstner:

Det finnes alltid en utvei; kunsten oppstår mens man forsøker å finne den, vel vitende at man leter forgjeves.

En eller annen berømt kunstner burde ha kunnet si noe sånt, og i så fall måtte det kunne kalles et spissfindig og velvalgt sitat som ganske dekkende beskrev min debile tilstand. (59)

Bevingede ord er ikke ekte bevingde ord før de har blitt markert som bevingede ord. Det er det samme autenticitetsparadokset som Culler (1990) viser til. Og hvis det fantes en sånn kunstner i jeg-fortellerens univers som disse gyldne ord allerede hørte til, kunne det betraktes som en forfalskning i henhold til den tolkningen på autenticitet som ser på et kunstverk som autentisk først og fremst i henhold til dets opprinnelse, dvs. hvis det kan spores tilbake til en viss kjent kunstner.

Jeg-fortelleren framhever ikke Terje Holtet Larsens navn på samme måte som han siterer de verdensberømte forfatterne. Samtidig alluderer han til Larsens forrige bøker på en tydelig måte, f. eks tematikken rundt mislykkede forsvinningsnumre viser tilbake til novellesamlingen «Fra et mislykket forsvinningsnummer» (2004), diletantisme-tematikken til «Dilettanten» (2012) og frasen som beskriver forholdet mellom AS og jeg-fortelleren som «nesten som kjærlighet mellom intelligente menn» (62) til «Kjærligheten mellom intelligente menn» (2014). Den enkleste grunnen til denne forskjellen sett fra jeg-fortellerens synsvinkel er at Larsen simplethen ikke er en verdenskjent og kanonisert forfatter. Men hvorfor overhodet ta i bruk disse henvisningene da? Er det en felle som provoserer leseren til en biografisk tolkning eller i det minste en tolkning som bygger på en fornemmelse av at det finnes en kontinuitet mellom jeg-fortelleren i den foreliggende romanen og de som bebor Larsens andre romaner? Det trekkes ikke en tydelig

forbindelse mellom jeg-fortelleren og skikkelsene i Larsens andre bøker. Men hvor langt strekker jeg-fortelleren hendene sine? Det finnes en hint at tittelen til romanen kunne betraktes som et berøringspunkt mellom den litterære og den litteratureksterne verdenen:

Det var nettopp en botsøvelsesroman jeg burde skrive, og den skulle ta utgangspunkt i nettopp mitt møte med Andreas Sanner og hans ønske om å forsvinne uten å etterlate seg minner, og *tittelen på denne romanen ville gi seg selv, en romantittel Camilla K. utvilsomt ville oppleve som passe eggende, og som dessuten kunne kalles dekkende for min oppfatning av den romanen hun ønsket seg. På den måten ville jeg gi henne hint om hvordan jeg opplevde hennes omsorgsfulle forventninger.* (249, *min kursiv*)

Det kan ikke helt utelukkes at jeg-fortelleren har skrevet andre romaner som tar utgangspunkt i hans møte med AS, men det er likevel rimelig å anta at han viser til den foreliggende romanen og dens tittel. Det stemmer overens med jeg-fortellerens syn på saken: Han er for kunstnerisk anstendighet og opplever Camilla K.-s etterspørsel på en avdekkende og «ekte» roman som en appell til å angi sine prinsipper:

Det er mulig at det finnes en viss sannhet i påstanden om at det er temaet som velger sin forfatter, ikke omvendt; like viktig er det hva man bestemmer seg for aldri å nevne med et eneste ord, det unevnelige i ens forfatterskap, det som ikke skal berøres, ikke fordi man av feighet velger å gå utenom, men fordi man ønsker å bevare en viss selvrespekt, en viss verdighet, fordi man ønsker å vite med seg selv at man i sin omgang med sitt litterære jeg, i sin omgang med den hvileløse og altoppslukende hangen til å formulere setninger, har greid å bevare en viss kunstnerisk anstendighet. (248)

Dermed har jeg-fortelleren muligens utvidet grensen til den litterære verdenen til romanens tittel og omslag, men når ikke fram til navnet på omslaget eller til den litteratureksterne forfatteren. Det gjenspeiler romanens ambivalens mot den historisk-biografiske lese- (og skrive-) måten.

## **2.2. Andreas Sanner**

### **Mintgrønnlakkerte tåneglene, bananrekvisitten og sennepsausdråpen på grensen til det indre og det ytre**

Ifølge jeg-fortelleren er Andreas Sanner (AS) en middelaldrende revisor, en distansert tallenes mann som lar stor vekt på skopussen og har et mislykket ekteskap bak seg. Faren forlot familien da AS var 3 år gammel og gutten vokste opp med mora som var skuffet over ham. Forfulgt av apati og formløs tristhet lakkerer AS sine tånegler mintgrønne.

Både jeg-fortelleren (53) og Andreas Sanner (70) liker å holde kortene tett til brystet. Passende til alter egoer har de asymmetriske, men komplementære problemer. Mens jeg-fortelleren er redd for å avsløre seg selv, er Andreas Sanner derimot misfornøyd med ikke å bli sett av andre og vil derfor dra denne usynligheten til det ekstremet med en kontraforfalskning. Han vil i det minste ha kontroll over fasaden, «det forfalskede jeget» oppfattet av omverdenen. Men det er ikke der problemet tar slutt. Selv om han føler at det finnes mange som «hver eneste dag så ansiktet hans uten egentlig å se det» (63), er det enda vanskeligere for ham å se seg selv, og det er ikke ofte at han trenger inni dette mørket terrenget: «Han foretrakk å holde en viss formell avstand til sin egen person, av diskresjonshensyn». (73)

Andreas Sanners historie, formidlet av jeg-fortelleren, er en forvandlingshistorie sentrert rundt en treenighet av symboler som han angivelig opplever som sammenbundet «retningsgivende forbindelser» (77): «Den smale håndens unge grep rundt bananen og hans egne mintgrønnlakerte tånegler» (77) og «synet av sennepsausdråpen» (105) som igjen fremkaller «et aldri så lite ekko av den smale håndens grep om den gult struttende bananen» (105). Disse symbolene har et grenseoverskridelses- og dermed også et frigjørelsesspotensial: Det er snakk om samfunnets normer, men først og fremst om grensen mellom det indre og det ytre, det hemmelige og det offentlige, det egentlige og det forfalskede, det autentiske og det inautentiske. Kanskje inspirert av et dobbeltmøte med døden (138-143) og alderdommen (158-164) begynner AS å lengte etter mer autenticitet, til og med føler «et behov for å si noe han virkelig mente» (166).

«Den-helt-unge-kvinnen-med-banan-scenen» (76) som sprer seg over flere kapitler og gjentas i nesten identiske varianter med noen få variasjoner, er presentert som en iscenesettelse fra begynnelsen av (som også kan utledes av beskrivelsen jeg-fortelleren har pyntet den med). Til og med bananen selv kalles for en «bananrekvisitt» (95) og en banan «av plast» (98). Det er heller ikke klart hvor Andreas Sanners idéer avslutter og jeg-fortellerens innsats begynner. Først på grunn av at jeg-fortelleren bruker for det meste indirekt tale og for det andre at han angivelig har fått lov til å «betrikte oppdraget omtrent som en blankofullmakt» (114), så lenge dokumentet «gjorde det rette inntrykket

på enhver som måtte finne på å lese det» (114). Man kan lett fastslå at jeg-fortelleren ikke har holdt seg til revisorens rettesnør som etter sigende er følgende:

«Det vil uansett være snakk om å gjøre tydelig for noen hver at jeg har vært en ganske annen enn den de har tatt meg for å være,» sa han.

«Absolutt,» sa jeg.

«Og det vil ikke være mulig å misforstå hvilke tilbøyeligheter det er jeg har sørget for å holde skjult,» sa han, «man vil ikke behøve å lese mellom linjene.» (86)

Fantasiene holder seg ikke til det rammeverket AS hadde i tankene og inneholder en rekke formildende omstendigheter. Jeg-fortelleren understreker flere ganger at fantasiene var en tankeøvelse i grenseoverskridelse som AS forsøkte med vilje (78, 81) med sin egen utstøtelse som hensikt (78), at ellers hadde hans fantasier «dessuten alltid hatt en tendens til å bevege seg i retning av modne kvinner» (93) og at «det var ikke alltid like lett å samle tankene om dette ene. Affektert begjær var ikke hans sterkeste side» (81).

Iallfall kan man godt si at det ikke er Andreas Sanners falsumfantasier vi leser. Eller, for å være mer presis, det er akkurat *falsumfantasier* vi blir presentert med, dvs. falsumfantasier samt deres blottleggelse. Det er en forfalskning gjennomført på en måte som tydeliggjør at vi ikke har med en forfalskning å gjøre, men muligens med en sannhet: Jeg-fortelleren har fått oss til å forstå at AS ikke var i besittelse av hemmeligheten han ville at andre trodde han hadde.

Likevel er «den-helt-unge-kvinnen-med-banan-scenen» sentral til Andreas Sanners selvforståelse, det var påståelig midt i denne iscenesettelsen han «hadde sittet som rammet av en uventet og overrumplende selvinnsikt» (77), «plutselig hadde han følt at han så sin egen livssituasjon tydeligere enn noen gang, at han så seg selv fullt og helt» (96), «han visste at han aldri igjen ville bli den samme, han hadde sett seg selv i et nytt lys» (110). Her skapes kontakt med «det egentlige jeget» midt i iscenesettelse som i jeg-fortellerens verden er først og fremst koplet med inautentisitet (se 2.3.2). Eller, hvis vi tar i betraktning at det også er litteratur, dvs. litterær iscenesettelse, er den samtidig koplet med sannhet og autentisitet for jeg-fortelleren, men med inautentisitet for AS (se 2.3.1).



I Andreas Sanners skikkelse har vi med en mann å gjøre som aldri har utviklet et klart selvbylde, allerede i ungdommen hadde han vært «en utydelig og ubestemmelig ung mann, med et omriss som stadig vekk truet med å gå i oppløsning, med et ansikt som av samme grunn ikke lot seg beskrive, det ville ikke engang ha latt seg barbere, for å si det sånn, helt uten konturer» (131). Forkjærligheten for matematikk var «det eneste som minnet om en retning i hans liv. Man kunne trygt si at han hadde valgt minste motstands vei» (132). Han innrømmer ikke å ha tatt noen valg i livet sitt, han visste ikke hva slags kvinne han ønsket seg, alle kvinnebejentskaper var like tilfeldige, én av dem hadde han befridd bare for å glede henne, hadde latt henne til å velge hvor de bodde, det var hun som hadde bestemt å flytte fra ham osv. (116, 132-133) Han sier om seg selv at han «knapt nok kunne uttale sitt eget navn uten å bli innhentet av følelsen av ikke å forstå hva han egentlig snakket om» (89). På den ene siden er et egennavn noe som man vanligvis opplever som sin egen eller som et befestningspunkt som viser tilbake til «det egentlige jeget». På den andre siden viser navnet «Andreas Sanner» til sannhetsbegrepet, men kanskje til ett som ikke tilhører mannen selv, men «til andre» (Andreas). AS har jo levd i overenstemmelse med moras og konas meninger, så det er egentlig ikke så overraskende at han ikke kjenner til sitt eget navn eller sitt eget jeg. Denne mangelen på personlighet hadde antakeligvis også plaget kona:

Han visste at han hadde skuffet henne med sin manglende evne til å delta og vise hvem han var, gjøre seg selv tydelig, som hun kunne si /.../. Han hadde i alle fall aldri funnet det enkelt å gjøre seg selv tydelig; han var ikke engang sikker på om han visste hva det innebar. (125)

Denne vanmakten til å finne en kopling mellom «det indre jeget» og «det ytre jeget» står sentralt i Andreas Sanners beretning og er i hans tilfelle dratt til det ekstremet. Etter at hans kone døde i en motorsykkellulykke, hadde han «gjort sitt beste for å fremstå som upåvirket, hvilket langt på vei var den sinnstilstanden han faktisk hadde befunnet seg i, i alle fall det meste av tiden» (140). Det er ikke bare at han må forfalske noe som ikke er der, men til og med det som allerede finnes på innsiden. De indre sinnstilstandene som formodentlig kan sies å tilhøre «det egentlige jeget» kommer ikke til uttrykk på en naturlig måte. De må fordobles på den ytre siden og gjenskapes med en forfalskning, dvs. sannheten òg må forfalskes.

Det er passende at en middeladrende mann med vanskeligheter i å undersøke sin egen person kommer opp med et symbol på den ytre siden, et kroppslig tegn, for å befeste sin nyfant hemmelig identitet og dermed «forfalske seg selv» (172). I tillegg er det kanskje det eneste som passer for en tallenes mann som strever med å bruke språk som instrument for selvtillit. Takket være de lakkerte tåneglenes mintgrønnhet var det «ikke lenger like vanskelig å få øye på seg selv». (77) De står på grensen mellom det indre og det ytre og skaper en forbindelse mellom det egentlige jeget (manglende eller ikke) og det jeget som uttrykker seg på den ytre planen. De lakkerte tåneglene står på utsiden, men er samtidig også hemmelige og dermed står på den innsiden i henhold til omverdenen, siden AS aldri viser dem fram til noen. Siden tåneglene er også hemmelige, er den nye identiteten samtidig både autentisk (AS vet at det finnes) og inautentisk (kommer ikke til uttrykk på en synlig måte). Den eneste som får vite at de mintgrønne tåneglene overhodet finnes, er jeg-fortelleren som dessuten får en mistanke om de virkelig foreligger: «Jeg likte imidlertid ikke følelsen av å bli tatt for gitt, og etter alt han allerede hadde fortalt, ville det ha vært naturlig om han viste meg sine nakne føtter» (173). Når AS ikke tar hint som består av en henvisning til Borges og hans forhold med sine tånegler, spør jeg-fortelleren om han kan få benytte toalettet bare for å sjekke om det kanskje finnes en mintgrønn neglelakk der. Det finnes ikke og Sanners ny identitet forblir både autentisk og forfalsket. Grenseoverskridelsespotensialet og allmakten til tåneglene består nemlig i deres dobbeltnatur og fristelsen til å avsløre deres eksistens. AS og/eller kanskje den nysgjerrige jeg-fortelleren beskriver den flere ganger: Hva ville den helt unge kvinnen tenke hvis hun lå naken ved siden av hans mintgrønnlakkerte tånegler (96) og hvis han døde, skulle de som fant hans legeme ha en overraskelse når de fjernet strømpene hans (109). Den samme logikken står bak den helt unge kvinnen og hennes struttende gule banan:

Han hadde innsett at det ville være nødvendig med en hemmelighet, en hemmelig last, så å si, en tilbøyelighet det var nødvendig å holde skjult hvis han ønsket å forbli akseptert, eller for den saks skyld ignorert, av sine bigotte omgivelser, men som han når som helst kunne bestemme seg for å avsløre, innforstått med alt det ville medføre. (84)

Sennepsausdråpen tilhører også triaden. Midt på førjulslunsjen oppdager AS at mora har en sennepsausdråpe på haken. AS vil helst reve av hennes maske og avsløre det han opplever som hennes egentlige vulgære vesen bak den spissborgerlige fernissen som

prioriterer manéer og fasaden. For AS er sennepsausdråpen «som hadde unnsloppet det flittige serviettbruken» (105) dermed et tegn på autenticitet, en ubevisst og ufrivillig representant for «det egentlige jeget» som har befridd seg fra fasadens byr. AS bebreider mora at etter at faren hadde forlatt henne for en sekretær, hadde hun ikke «benyttet anledningen til å bli seg selv igjen» (100-101), men hadde istedenfor videreutviklet sin snobberi som i tillegg var helt uten dekning siden hun «eide knapt nok sengen hun sov i» (101). Mora personifiserer inautenticitet og vil gjerne ikke se autenticitet hos sønnen heller: «Hvis han forsøkte å gi uttrykk for noe som virkelig lå ham på hjertet, spurte hun alltid om han hadde drukket» (95).

Samtidig sitter AS der med de mintgrønnlakkerte tåneglene, «de blankpussede skotuppenes hemmelighet» (107), og finner støtte og munterhet ved tanken på dem. Det finnes en komplementær symmetri her: Mora viser fram sin egentlige vesen uten å selv vite det, med et offentlig tegn oppe på haken, mens AS selvbevisst skjuler sin egentlige vesen som er tett knyttet til et hemmelig tegn nede på føttene. Hvis neglelakk er både en autenticitets- og en forfalskningsteknologi, er sennepsausdråpen fra Andreas Sanners synsvinkel først og fremst knyttet til autenticitet. Bananen derimot oppstår som et løfte om en forfalskning som paradoksalt kunne lede til mer autenticitet, men kun så lenge det forblir et ubrukt potensial og ingen grenser er overskridet med bare grenseoverskridelse i hensikt.

## **2.3. Jeg-fortelleren vs. Andreas Sanner**

### **2.3.1. Litteratur i spenningsfeltet mellom sannhet og løgn**

Andreas Sanner mente at for å gi hans fantasier «et skinn av autenticitet» var det «av avgjørende betydning» at jeg-fortelleren «fikk ham under huden» (69), mens jeg-fortelleren hadde en annen mening: «Jeg behøvde ikke å kjenne hans livshistorie for å kunne forsyne ham med personlige erfaringer og alle slags hemmelige fantasier» (69). Det skjer flere ganger at jeg-fortelleren reagerer på Sanners fortellinger med å sitere en eller annen kjent forfatter, men AS kjenner ikke til noen av dem. I tillegg vil han ikke at jeg-fortelleren krydrer hans fantasier med litterære finurligheter. Når jeg-fortelleren trekker en parallell mellom hans mintgrønnlakkerte tånegler og Borges' opplevelse av

sine stadig voksende tånegler, bemerker AS at han ikke vil at «noen skulle få grunn til å tro at det var en idé han hadde hentet fra en eller annen kunstnerisk roman» (174). AS dyrker en utbredt og naiv oppfatning av litteratur som motsatt til autentisk, noe som hører hjemme med uekte fantasier eller løgn og kan dermed ikke bli brukt for å forfalske «et skinn av autenticitet» heller. Samtidig ligger hans oppfatning på autenticitetsbegrepet som forutsetter et samsvar mellom et menneskes indre og dets uttrykk, dvs. en tallenes mann som ikke kjenner til verdenslitteratur ville ikke bruke litterære sitater i sine fantasier heller. Til og med en forfalskning må grunnlegges på de detaljene som han allerede har avslørt av hans vesen. Siden Sanners kolleger er klar over hans aversjon mot de sosiale mediene, det moderne samfunn og teknologi, foreslår han at fantasiene må skrives på en gammel reiseskrivemaskin (208- 209). Denne forestillelsen er ikke bare i samsvar med hans teknologiforakt, men spiller med et av de mange synene på autenticitet: Alt som er autentisk er allerede gått tapt, ligger i fortida eller minner om fortida (f. eks. Englund & Jörngården 2011: 10). Et manuskript som er blitt produsert med en maskin fra en tid da korrigerings og kopiering av verk ikke var så lett som på nåtidens datamaskin, signaliserer en opprinnelig autenticitet. På den annen siden er det autenticitet som åpenbart forkynner sin ekthet i motsetning til samtidige teknologier, derfor jeg-fortellerens bekymringer over «å overdrive inntrykket av autenticitet» (209). For å fungere som virkelig autentisk kan autenticitet ikke markeres for tydelig (også med hensyn til konteksten den oppstår i), dvs. den må ikke peke tilbake på seg selv som et tegn på noe autentisk. Eller som Culler (2010) kanskje ville si det: For å fungere som autentisk, må det markeres som autentisk, men ikke for tydelig.

Motsatt til AS opplever jeg-fortelleren livet sitt gjennom litteratur, alle slags ting vekker litterære assosiasjoner og «ingenting er som et godt sitat» (238). Til og med Camilla K.-s beroligende stemme får ham til å tenke på seg selv som «jeg-fortelleren i Heinrich Bölls roman *Som et klovn ser det*» (32) og sannhet blir nevnt i sammenheng med litteratur, f. eks «Det er et Ovid-sitat, og sannsynligvis *det sanneste* noen dikter noen gang har formulert om menneskenaturen» (21, *min kursiv*); eller om en beskrivelse av bingomiljøet som jeg-fortelleren prøver å formidle i Thomas Bernhards stil: «Det ville i så fall ha vært en presis beskrivelse, nærmere *sannheten* var det vanskelig å komme» (48, *min kursiv*). Kanskje det beste eksempelet på hvordan jeg-fortelleren opplever litteratur som mer autentisk enn virkelighet er scenen hvor han møter Camilla K. som nettopp har

blitt ferdig med en ny roman. De spiser sushi og jeg-fortelleren minnes om en sushispisende afrikansk kvinne fra Sanners angivelige fantasier:

Jeg kunne se henne for meg i det som måtte kunne kalles en visjon /.../ ; en kunstnerisk visjon, noe i nærheten av en sushifremkalt hallusinasjon, for forestillingen om den sushispisende, helt unge kvinnen, dette synet som hadde brent seg fast i Andreas Sanners hukommelse, fremsto som *langt mer virkelig* enn det Camilla K. kunne sies å gjøre der hun satt rett overfor meg, *langt mer ekte, langt mer betydningsfullt*. (255-256, *min kursiv*)

### 2.3.2. Sann fiksjon: Romanskikkelser som ikke kan forfalskes

Andreas Sanners historie er formidlet nesten utelukkende i preteritum eller i preteritum perfektum og i indirekt tale gjennom jeg-fortellerens oppsummeringer. Han er så karikert fiksjonal og romanaktig både på tekstens nivå og i de egenskapene (eller mangel på egenskapene) som jeg-fortelleren tilskriver ham at man får inntrykk at en sånn karakter ikke kunne ha hatt et troverdig forbilde i den virkeligheten jeg-fortelleren påstår at han bebor utenfor romanene sine. Likevel finnes det et spill på nettopp denne troverdighetsdimensjonen, f. eks. om AS: «Det følte nærmest som om det var mulig å trekke hele hans eksistens i tvil» (177), men «Han var tross alt et levende menneske med blod i årene» (203). På den annen siden gis det hint at AS burde betraktes som et oppdiktet alter ego til jeg-fortelleren som «tilfeldighetene» med «spektakulær symmetri /.../ hadde sørget for å plassere /.../ samtidig på den samme perrongen» (24) (eller i samme roman) med jeg-fortelleren: «Det er ikke så enkelt å greie seg på egen hånd. /.../ Et alter ego var i grunnen noe jeg hadde savnet» (20).

Det finnes metafiksjonale<sup>2</sup> elementer som spiller seg ut i spenningsfeltet AS som romanskikkelse – AS som levende menneske.

Så hvis min fortelling i denne romanen kan sies å begynne med at jeg forsnakket meg og avslørte overfor Camilla K. at det fantes en tvillingsøster, og etter hvert skulle komme til å finne det nødvendig å pålegge

---

<sup>2</sup> I en videre forstand kan metafiksjon betraktes som litteratur (el. litterære praksis og litterære strategier) som problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet, ofte ved å påpeke og understreke sin egen tekstlige identitet som et kunstverk, som noe konstruert og oppdiktet. Hutcheons klassiske definisjon fastslår metafiksjon som «fiction about fiction- that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity» (Hutcheon 1980: 1).

meg selv en botsøvelse, begynner Andreas Sanners fortelling i denne romanen med scenen som kan kalles den-helt-unge-kvinnen-med-banan-scenen /.../, er scenen som sådan så grå og hverdagslig som det er mulig å forestille seg den. (76)

Jeg-fortelleren tydeliggjør at vi har med en roman å gjøre og til å med peker ut åpningsscenen. Ved å påpeke denne iscenesettelsen betoner han dets fiksjonale karakter som noe konstruert og oppdiktet. På den ene siden er alt som har med iscenesettelse å gjøre betraktet som noe inautentisk og i motsetningsforhold til oppriktighet og sannhet i jeg-fortellerens univers. Det kommer tydelig fram i scenen hvor hans mor intervjueres av en stuntjournalist- blivende forfatter. Mora som ikke har vunnet noe blir presentert som vinneren av bingokveldens hovedgevinst. (46- 49) På den annen siden har alt som er knyttet til litteratur en tett bindelse med sannhet for jeg-fortelleren. I denne koplingen av iscenesettelse og litterære konstruksjoner skapes det en spenning mellom disse polaritetene av sannhet/autentisitet- usannhet/inautentisitet. Denne koplingen er ikke entydig: For jeg-fortelleren er litteratur knyttet til sannhet og autentisitet, men siden litteratur også er iscenesettelse, har den samtidig en tilknytning til usannhet og inautentisitet.

Påpekelsen av åpningsscenen skaper flere effekter. For det første understreker jeg-fortelleren splittelsen mellom historie og fortelling: Fortellingen kan begynne hvor som helst, men på historiens nivå er åpningsscenen det samme, uansett hvor den ligger i fortelligens rekkefølge. Dermed framheves det også at litteratur er noe konstruert. For det andre understreker beskrivelsen av åpningsscenen som «så grå og hverdagslig som det er mulig å forestille seg den» denne scenens autentisitet: Den er fiksjonal og en del av en roman, men samtidig er den så hverdagslig og prosaisk at Sanners opplevelser og hans person burde oppleves som autentisk overfor den litteratureksterne virkeligheten i «Angiverens» fiksjonale verden.

Ved å kommentere at «Min første replikk til Andreas Sanner burde ha vært følgende /.../» understrekes det igjen tekstens dobbeltnatur: I den romaneksterne verdenen som tilhører «Angiverens» univers sa jeg-fortelleren noe som ikke passer så fint som en første replikk fra en karakter til en annen i en roman, men jeg-fortelleren kan ikke omskrive den siden det ville være en brist med sannheten. Det han kan gjøre, er å bemerke at «det var uansett en tafatt åpningsreplikk» (24) og tillegge den rette litterære versjonen av

replikken som han kunne ha brukt hvis den var en sånn oppdiktet roman med oppdiktede replikker.

Jeg-fortelleren bekjenner at han straks begynte «å tenke på Andreas Sanner som en romanskikkelse» (71) og at han hadde fått en «uimotståelig anledning /.../ til å forsyne en mann som AS med et indre liv han overhodet ikke hadde, forfalske ham fra innsiden, så å si, eller korrigere ham etter mitt eget forgodtbefinnende» (71). I den foreliggende romanen er AS likevel blitt en romanskikkelse og oppstår som karikert litterært nettopp fordi han (ifølge jeg-fortelleren) ikke er blitt forfalsket.

Jeg skulle gjerne ha kunnet beskrive Andreas Sanner som en mann som på dagtid tilbrakte tiden i regnskapenes labyrinter, omgitt av kolleger og klienter som alle tok for gitt at de visste hvem han var, nemlig den han utga seg for å være, men som tilbrakte kveldene i enkemannens kontemplative ensomhet, fordypet i Augustins *Bekjennelser* eller Thukydides' *Peloponneserkrigen*, eller noe i den stilen, mens han i stillhet dyrket sine lastefulle fantasier og sørget for å drikke seg tilstrekkelig beruset til å være sikker på at han ville sovne med det samme han gikk til sengs, det vil si slippe å ligge og se opp i det endeløse taket uten å vite hvor han sluttet og det mørklagte soveværelset begynte.

Det ville ha vært å ty til et enkelt og velbrukt grep for å gi ham dybde og karakter; litterært sett ville det ha gjort ham til en fascinerende person, bærende på ujevne hemmeligheter, med et dunkelt indre liv han sørget for å holde skjult ved å opptre som en svært så velkledd, kanskje til og med forfengelig, men for øvrig på alle måter alminnelig mann. (146-147)

Jeg-fortelleren leker med fristelsen til å fiksjonalisere AS og peker på hvor lett det er for en forfatter å forfalske denne påståtte indre kjernen til en romanskikkelse. Hvordan kan man da fastslå om forfatteren selv viser fram sitt ekte jeg eller det som er blitt forfalsket?

## **2.4. Tvillingsøsteren**

### **Autentisitet i et gyllent øyeblikk**

Jeg-fortelleren påstår å ha vokst opp sammen med en tvillingsøster som døde på en institusjon. Forestillingen om tvillinger som én vesen i to kropper innbyr seg lett til en undersøkelse av identitet. Historien om tvillingsøsteren i «Angiveren» kunne ses på som

en rammeberettelse – i begynnelsen av boka får vite at jeg-fortelleren hadde lovet aldri å nevne henne (11), og scenen som avslutter boka er sentrert rundt henne (269-271).

Jeg-fortelleren beskriver hvordan søsteren kunne forsvinne inn i seg selv og nevner sitt håp på «at det ville vise seg å ha vært enda et mislykket forsvinningsnummer» (13). Hans mange (antakeligvis litterære) mislykkede forsvinningsnumre som kommer i snakk senere, er en avspeiling av det som søsteren praktiserte. Tvillingsøsteren praktiserte sine forsvinningsnumre ikke bare på den mentale planen, men også på den fysiske. Allerede tidlig i tenårene begynte hun å snike ut på nettene og det var broren som gikk til å lete etter og hente henne (265).

Skjebnen til tvillingsøsteren som tilbrakte sitt voksenliv på en institusjon og døde der kan betraktes som den alternative eksistensen til jeg-fortelleren og som en begrunnelse for hans væremåte:

Jeg vet at hun ble tatt hånd om på best mulig måte; kort tid etter fant man et nytt og tryggere sted til henne, hvor hun ble værende, inntil det tolv år senere lyktes henne å dø. Det var sannsynligvis det beste som kunne skje, hun var *altfor tynnhudet* for det livet som var blitt henne til del, *oppriktigheten hennes kjente ingen grenser*. Hun var ute av stand til å beskytte seg selv. *Hun lærte seg aldri forstillelsens kunst.* (269-270, *min kursiv*)

Jeg-fortellerens måte å overleve på er å praktisere forstillelse, holde masken og forsvinne i de utallegelige rollene som litteraturskriving og -lesning tilbyr. Fra jeg-fortellerens synsvinkel står menneske framfor et tydelig valg: Den som er ømskinnet og nærtagende, må lære seg forstillelsens kunst eller gjennomføre et lykkelig forsvinningsnummer på den mentale og/eller den kroppslige planen og rett og slett dø som søsteren hans.

Tvillingsøsterens oppriktighet og mangel på forstillelsesevnen kommer også til syne på den kroppslige planen. Jeg-fortelleren avslører et minne fra tenårene hvor søsteren «er sminket med rød leppetift og mørk maskara» (261). Det er et mislykket forsøk på forfalsket autentisitet siden hun «har leppetift på tennene» (261). Her betraktes sminke som et redskap for å kultivere inautentisitet. Ifølge en annen retorikk kan sminke også brukes for å gjenskape et manglende samsvar mellom det indre jeget og det ytre jeget/utseende, dvs. danne et samsvar som burde ha vært der fra begynnelsen av. Det indre jeget er a priori vakker og autentisk og må fries fra utseendes fengsel. (f. eks. Petersen 2011: 25-27) Med tvillingsøsteren fungerer det ikke fordi redskapet er brukt på



en klossete og ukyndig måte. I samsvar med sin manglende evne til forstillelse kan hun ikke være noe annet enn den hun er. Det er til og med ikke tvillingsøsteren som har sminket seg selv, men «det er Kaisa som har gjort det» (261). Hun er tvers igjennom immun til forfalskning: Hun klarer ikke å forfalske seg selv og de andre kan heller ikke gjøre det.

Hvis jeg-fortelleren har avsløret søsterens eksistens og muligens navnet henne til Camilla K., inngår han ikke den sistenevnte forbrytelsen i selve romanen, dvs. han nevner ikke hennes navn. Det er Camilla K. som gjør det:

«Sandra,» sa hun, «det er et vakkert navn, jeg er sikker på at det kler henne.» (40)

Det kommer ikke tydelig fram om det er navnet som jeg-fortelleren har nevnt før i telefonsamtalen, om det i så fall er søsterens «egentlige» navn eller et pseudonym som Camilla K. har funnet på. Et egennavn er det sikreste forankringspunktet for å provosere en identitetsmessig forbindelse mellom den litterære og den litteratureksterne verdenen. Burde forfatteren forandre navner på skikkelsene sine for å beskytte virkelige personer eller er et sånt navnebruk et litterært grep som ikke skiller seg ut fra det å bruke oppdiktete litterære navn? Hvem sin sannhet peker navnet Sandra på, jeg-fortellerens eller Camilla. K.-s?

Jeg-fortelleren tar i bruk den utbredte oppfatningen om den helt spesielle bindelsen mellom tvillinger og identifiserer seg med søsteren:

Hennes blod hadde helt naturlig strømmet igjennom mine vener og arterier, mitt blod like naturlig igjennom hennes. Vi behøvde ikke ligne hverandre. Vi var hverandre.

Jeg skulle ofte komme til å tenke at hun levde mitt liv og jeg hennes, som om det hadde funnet sted en slags forveksling. (15)

Når jeg-fortelleren har avslørt tvillingsøsterens eksistens til Camilla K., gir hun uttrykk for den samme idéen:

«En tvilling er som en del av deg selv», sa hun, «tvillinger som blir skilt, vil alltid savne hverandre, adskillelsen oppleves som om de mangler en del av seg selv./.../ «Ja,» sa hun, «tvillinger forblir tvillinger uansett.» (39)

Selv om det høres ut som et ekko av tvillingmyten og av jeg-fortellerens egne tanker, fastslår han utsagnet som «billig ukebladpsykologi» (39) som Camilla K. antakeligvis

bruker for å lokke ut mer informasjon om tvillingsøsteren. Det kan betraktes som en måte å skape distanse på, forbindelsen med tvillingsøsteren ligger for nært og er ikke noe han vil dele med Camilla K.

Jeg-fortelleren anvender et annet språk i de delene som handler om tvillingsøsteren: Det finnes få refleksjoner, lite distanse og kynisme, og kommunikasjonsproblemer som kommer tydelig fram i beskrivelser av omgang med alle andre mennesker er plutselig borte. Det finnes lite handling i romanen, men avslutningsscenen med tvillingsøsteren som hovedperson kan beskrives som en iakttagelse av en hendelse som skaper et inntrykk av forminsket distanse og formidlethet.

Når jeg-fortelleren får en henvendelse fra et litteraturtidsskrift med et forespørsel på et bidrag til et dobbeltnummer med tittelen «Gylne øyeblikk fra det utskjulte åttitallet» (43), med «så personlige bidrag som mulig» (43), prøver han «å lokke frem en idé, en eller annen passe feit løgn som lot seg presentere som et personlig øyeblikk» (44). Jeg-fortelleren mistenker at tilbudet er et resultat av Camilla K.-s renkespill siden hun sitter i redaksjonsrådet til tidsskriftet. Han forsøker, men lykkes ikke i å forfalske dette personlige øyeblikket.

Mot slutten av boka åpenbarer jeg- fortelleren at det «gikk endelig opp for meg at ingenting ville være bedre egnet som et utgangspunkt for den botsøvelsesromanen som var i ferd med å ta form i hodet mitt, enn nettopp mitt gylne åttitallsøyeblikk» (256- 257). Vi får vite at tvillingsøsteren pleide å snike ut av institusjonen om nettene og en gang hadde jeg-fortelleren forfulgt henne:

Men der jeg satt på huk bak buskene og betraktet den bleke bakenden hennes, var det bare så vidt jeg våget å puste. /.../ Jeg hadde håpet å få se ansiktet hennes, et lite glimt ville ha vært tilstrekkelig, jeg trengte ikke mer for å vite om hun hadde forsvunnet inn i seg selv, om hun var blitt hentet. Hun snudde seg ikke. Likevel føltes det som om hun visste at jeg satt der og så på mens hun gjorde fra seg.

Jeg ble sittende og betrakte henne, mest av alt forundret over at hun ikke lot meg forstå at hun merket min nærhet, jeg skjønnte ikke hvorfor hun ikke ville vise meg det, men hun ga meg ikke det minste lille vink, ikke før hun brått reiste seg, dro opp buksene å la på sprang.

*Det var mitt gylne øyeblikk. (270, min kursiv)*

Har jeg-fortelleren endelig kommet fram til en passende forfalskning eller blir vi endelig konfrontert med «noe ekte»? Det er ikke et strålende lykkelig øyeblikk som

redaksjonsrådet sannsynligvis har regnet med. Passende til det som forventes av virkelighetslitteratur betones det derimot livets skyggesider som blottlegger sorg hos jeg-fortelleren og psykiske lidelser hos tvillingsøsteren. Til og med får vi et annet og ganske prosaisk kroppslig tegn: Et urinerende menneske og øyeblikket er ikke noe annet enn gyllent (og nakent). Jeg-fortelleren har utlevert det gylne øyeblikket som han er sikker på at Camilla K. ønsket seg. Man kunne spekulere om det samtidig finnes et annet hint om jeg-fortellerens mening om et sånt ønske: Som pennføreren av historien kunne han like gjerne ha rettet den bleke bakenden av tvillingsøsteren som han betraktet mot Camilla K.

Med denne scenen får romanen en passende finale: Språket som er brukt for å fortelle om tvillingsøsteren og mangel på distanse i disse delene i sammelikning med resten av romanen peker mot autenticitet i betydning at informasjon om et viktig og intim forhold i jeg-fortellerens liv muligens blir utlevert. Symbolene og den humoristiske fortolkningen av «det gylne øyeblikket» som kommer fram i avslutningsscenen derimot viser til at scenen er konstruert som en kommentar på Camilla K.-s ønske. Det kunne likevel være en forfalsking av ekthet som frammaner en mistanke om at det naive språket og til og med retorikken som betoner livets skyggesider og det kroppslige spiller med i en mesterlig iscenesettelse. Romanen forblir i spenningsfeltet mellom det autentiske og inautentiske.

### 3. Konklusjoner

Autentisitet er et paradoksalt begrep som forutsetter en erkjennelse av et samsvar mellom to (eller flere) deler som lett kan opphøre. Autentisitetsopplevelser oppstår i henhold til noe annet, dvs. det finnes alltid en kontekst og en opposisjon som lusker i bakgrunnen. Jo bedre balansegangen mellom de to delene er, jo mer gjennomiktig og umerkelig konteksten og opposisjonen blir. Splittelsen mellom det indre og det ytre står sentralt til begrepet og de forskjellige opposisjonene som stemmer fra den. «Angiveren» spiller seg ut i spenningsfeltet mellom disse opposisjonene, framhever og problematiserer grensen mellom det indre og det ytre, det hemmelige og det offentlige, det forfalskede og det ekte, det opprinnelige og det formidlete, litteratur og virkelighet.

I det førnevnte samsvaret finnes det alltid én del som blir oppfattet som mer ekte, mer representativ av helheten og essensen til en person eller et fenomen. Det «indre jeget» må komme til uttrykk i «det ytre jeget», en forfatter må sette ord på sin innerste vesen eller i det minste avspeile virkeligheten, deler av det intime må avsløres i det offentlige osv. Noen ganger må det ekte legitimeres før det kan oppleves som «virkelig» autentisk. Da kan tensjonen mellom umiddelbarheten og formidletheten komplisere saken enda mer. Autentisitetsopplevelser er basert på at vi glemmer bort at det overhodet finnes et samsvar som må etableres først. Det kommer i hug når balansegangen blir forstyrret. «Angiveren» inneholder nettopp sånne forstyrrelser, gjenspeiler begrepets kompleksitet og gjør oss oppmerksom på at problemet er i utgangspunkt uløselig med en enkel algoritme. Det kreves en både-og-sinnstilstand som gjør det mulig å ta i betraktning begge deler av opposisjonen. Da finnes det håp om å beskrive eller forstå fenomenet.

Gjennom en enkel analogi kan virkelighet oppfattes som litteraturens indre som på en eller annen måte må komme til uttrykk i litterære verk. «Angiveren» snur denne opposisjonen på hodet: Litteratur får makt over virkelighet og blir den mer ekte delen av opposisjonen, virkelighetens indre. På liknende vis beholder jeg-fortelleren sin autentisitet: Han har helt og holdent identifisert seg med sitt litterære jeg og hver gang han begynner en ny roman, forsøker han å leve et liv passende til forfatteren av nettopp denne romanen han holder på med. Stoff flytter ikke lenger fra virkelighet til litteratur, men fra litteratur til virkelighet.

Hvis forfatteren må holde seg til sannheten, dukker det opp metakommentarer i teksten som peker ut åpningsscenen og betoner nettopp denne scenens fiksjonalitet. Åpningsreplikken blir forsynet med en alternativ replikk som burde ha vært der hvis forfatteren kunne ha brukt den frasen han tenkte passet bedre som en innledning, hvis det ikke var en «sann» roman uten oppdiktete replikker. Romanskikkelser kan ikke tilskrives et mørk og spennende indre liv og de kan ikke være noe annet en både levende og litterære, fordi bokstavelig talt er det jo denne både-og-tilstanden som karakteriserer litteraturskikkelser og litteratur generelt. Hvis man vil at historier ikke var kun konstruksjoner og perspektiver og personer var avbildet «som de er», kan det muligens oppstå romanskikkelser som synes å være karikert litterære nettopp fordi de ikke er blitt forfalsket som det angivelig skjedde med Andreas Sanner.

Forskjellige fortolkninger av (in)autentisitet i henhold til litteratur blir satt mot hverandre. Gjennom Andreas Sanners skikkelse koples litteratur med fantasier og løgn, mens for jeg-fortelleren er litteratur knyttet til en sannhet som er virkeligere enn virkeligheten selv. Samtidig er all slags iscenesettelse for ham koplet med noe inautentisk, så at når vi kommer til litterær iscenesettelse, oppstår det en ambivalens – Er det knyttet til autentisitet fordi det er litteratur eller inautentisitet siden det er jo óg iscenesettelse? Svaret synes å peke på begge deler.

Liksom Andreas Sanners mintgrønnlakkerte tånegler, kan autentisitet og ekthet kun fungere når de signaliseres, men ikke blottlegges. Leseren i den biografiske tidsalderen kan godt føle seg som den nysgjerrige jeg-fortelleren som tenker at han har fortjent å betrakte Andreas Sanners nakne føtter for å fastslå at neglelakken virkelig er blitt påført. Noen ganger kan autentisitet kun virke når den forblir både hemmelig og offentlig. For jeg-fortelleren er «det hva man bestemmer seg for aldri å nevne med et eneste ord» (248) i sin forfatterskap som «de blankpussede skotuppenes hemmelighet» (107) er for Andreas Sanner, det kan ikke utleveres eller markeres for tydelig som ekte og autentisk uten at det mister sin makt. Det kan kun glimre under overflaten, eller som jeg-fortelleren ville ha det:

Men det burde også være mulig å tenke på romanen som et marginalisert overlevelsessted, kanskje det siste, for sannheter, hemmelige eller uhåndgripelige sannheter av det slaget som ikke lar seg innsirkle eller formulere noe annet sted enn i en roman, i en romans språk og de sammenhengene dette språket er i stand til å skape. Eller i det minste halvsannheter. (8)

«Angiveren» handler også om hvordan man burde lese litteratur (særlig i henhold til virkeligheten), og hvis det overhodet gir noen svar på dette spørsmålet, er det: «I en både-og-sinnstilstand». Jeg-fortelleren viser ganske klart hva han synes om Camilla K.-s ønske om en ekte og naken roman og hennes forespørsel på et gyllent øyeblikk: Hun får noe som er både gyllent og nakent, men samtidig belyser livets skyggesider i en personlig og udistansert stil som dermed er i perfekt samsvar med den autentistetsetetikken som tilhører virkelighetslitteratur. Det er for leseren å bestemme om det er autenticitet i en inautentisk pakning, inautenticitet i en autentisk pakning eller begge deler. I «Angiveren» kommer det nemlig tydelig fram hvor viktig en medarbeider i tekstskapelse leseren selv er.

Jeg-fortellerens svar på spørsmålet er ikke entydig. Han har et ganske godt innblikk i den menneskelige tilbøyeligheten til å kople sammen virkelighet og litteratur og tolke litteratur ut fra et biografisk perspektiv. Han gjør det selv ganske konsekvent når han krydrer sine litteraturhistoriske refleksjoner med smakbiter av biografiske opplysninger som han knytter direkte til forfatternes litterær virksomhet. Det viser at fra en synsvinkel er historier konstruert rundt biografiske hendelser på samme nivå som skjønnlitterær produksjon, men samtidig understreker at uansett om de kan faktasjekkes og dermed etableres om de er «sanne» eller ikke, spiller de en rolle i våre fortolkninger. Man kan ikke unngå å vite det man allerede vet, sanne eller ikke, assosiasjoner følger likevel og noen ganger danner et ganske fint mønster som synes å ha et stort fortolkningspotensial.

Overskriften på oppgaven kommer fra Larsens novellesamling «Fra et mislykket forsvinningsnummer». Det finnes en novelle i samlingen som heter «Forsøket på å la være å dikte opp et jeg» som blant annet peker på forholdet mellom det litteratureksterne jeget og det skrivende jeget og graden av likhet mellom de to. Jeg-fortellerens jeg i «Angiveren» er litterært og dermed oppdiktet fra begynnelsen av. Dermed etableres det et perfekt samsvar og vedrørende unngår å bestemme om han vil opptre med et skrivende jeg som minner om det som foreligger i det litteratureksterne universet i romanen. Det stemmer kun hvis vi tror på jeg-fortellerens prosjekt som igjen er kun en versjon av sannhet. Leseren kan godt følge jeg-fortelleren, prøve å nyte den samtidig nydelige og irriterende både- og- sinnstilstanden, praktisere litt letthet og humor og for en stund prøve å gi slipp på opptattheten med å fastslå hva som egentlig er (in)autentisk og (u)virkelig.

## Resümee

### **Katse oma mina (mitte) välja mõelda. (Eba)autentsus Terje Holtet Larseni „Äraandjas“**

*Bakalaureusetöö, Tartu Ülikooli humanitaarteaduste ja kunstide valdkond, maailma keelte ja kultuuride kolledž, skandinavistika osakond, Tartu 2017. Autor Keidi Soots, juhendaja Esbjörn Nyström. 35 lk.*

Üks keskseid teemasid Terje Holtet Larseni „Äraandjas“ on suhe kirjanduse ja kirjandusvälise tegelikkuse, kirjaniku ja tema kirjutava mina vahel. Need küsimused seotakse autentsuse mõiste ja selle erinevate tõlgendustega. Käesoleva hermeneutilise lähilugemise peaeesmärgiks oli kõrvutada mõiste erinevaid tõlgendusi romaanis ja jõuda tervikpildini sellest, kuidas „Äraandjas“ autentsust lahti mõtestatakse.

Autentsuse mõiste toetub opositsioonile sisemise ja välise vahel (Straub 2012: 10), millest omakorda kasvavad välja analoogsed vastandused nagu salajane, privaatne vs. avalik; ehtne, tõeline vs. ebaehtne, võlts; peitma, varjama vs. näitama, avalikuks tegema. Autentsustaju toetub ettekujutusele vastavusest kahe või rohkema osa/kihi vahel ja paradoksaalselt on selle eelduseks lõhe „tõelise mina“ ja „võltsmina“ vahel, võimalus teeselda ja valetada. Kõige tavalisem igapäevaeluline ja psühholoogiline (nt Harter 2002) arusaam autentsusest tugineb kujutlusele stabiilsest sisemisest minast (sisaldab väärtusi, tundeid, arvamusi jne), mida inimene peaks väljendama ka oma sõnades, käitumises jne. Liikumine toimub seest väljapoole ja „tõelisem“ on vastanduse esimene varjatud pool. Ühtlasi põhineb autentsus tasakaalul vahendatuse ja vahetuse, rikkumata algupära mulje vahel. Kui need pooled on tasakaalus, on vastandus naturaliseeritud ja ei torka silma. (Culler 1990)

Nii „Äraandja“ kirjanikust minajutustaja kui ka teised tegelaskujud maadlevad kas vastavuse loomisega sisemise ja välise vahel või on hädas selle vastavuse teesklemisega. Samamoodi saab tegelikkust käsitleda kirjanduse „sisemise minana“. „Äraandjas“ pöörab minajutustaja selle vastavuse pea peale: kirjandusest saab tema jaoks opositsiooni „tõelisem“ pool ja tegelikkuse tõekriteerium. Minajutustaja kaudu seotakse kirjandus nii tõe ja autentsuse kui ka ebaautentsusega, Andreas Sanneri tegelaskuju kaudu fantaasiate ja valedega. Mõiste erinevate tõlgenduste suhestamise ja kõrvutamise läbi tekib romaanis pingeväli, kus nähtused on ühtaegu autentsed ja ebaautentsed. Samamoodi ilmneb

romaanis minajutustaja kriitiline, kuid ühtlasi ambivalentne hoiak tõsielulise kirjanduse ja laiemalt kirjanduse (auto)biograafilise tõlgendamise suhtes.

„Äraandja“ rõhutab ja problematiseerib süstemaatiliselt piiri sisemise ja välise ning ühtlasi privaatse ja avaliku vahel, tuues nähtavale autentsuse mõiste aluseks olevad opositsioonid ning näitlikustades mõiste mitmetahulisust.



## Litteratur

Culler, J. D. (1990). The Semiotics of Tourism. *Framing the sign: Criticism and its institutions*. Norman; London: University of Oklahoma Press. Artikkelen tilgjengelig fra <http://web.mit.edu/allanmc/www/culler1.pdf>. Nedlastet 02.04.17

Englund, A., Jörngården, A. (2011). Äkta, genuint, autentiskt – en inledning, i Englund, A., Jörngården, A. (red.) *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik*. Red. Lindome: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, s. 7-23.

Farsethås, A. (2014). *Herfra til Virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm AS.

Haarder, J. H. (2005). Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme. *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 8(1), s. 1-14.

Harter, S. (2002). Authenticity. *Handbook of positive psychology*, i Snyder, C. R., Lopez, S. J. (red.) Oxford: Oxford University Press, s. 382-394.

Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative*. Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University Press.

Larsen, T. H. (1995). *Variasjoner*. Oslo: Kolon Forlag.

Larsen, T. H. (2004). *Fra et mislykket forsvinningsnummer*. Oslo: Kolon Forlag.

Larsen, T. H. (2012). *Diletantten*. Oslo: Forlaget Oktober.

Larsen, T.H. (2014). *Kjærlighet mellom intelligente menn*. Oslo: Forlaget Oktober.

Larsen, T. H. (2016). *Angiveren*. Oslo: Forlaget Oktober.

Petersen, F. B. (2011). Känner du verkligen att utsidan stämmer med insidan?, i Englund, A., Jörngården, A. (red.) *Okonstlad konst? Om äkthet och autenticitet i estetisk teori och praktik* Lindome: Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB, s. 25-35.

Straub, J. (2012). Introduction: The Paradoxes of Authenticity, i Straub, J. (red.)  
*Paradoxes of authenticity: studies on a critical concept*. Bielefeld: Transcript Verlag, s.  
9-29.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, **Keidi Soots**,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „**Forsøket på (å la være) å dikte opp et jeg. (In)autentisitet i Terje Holtet Larsens «Angiveren»**“, mille juhendaja on Esbjörn Nyström,

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 05.06.2017