

Mette Thobo-Carlsen

MELLEM TEKST OG BEGIVENHED



Selvbiografien som performativ strategi i
nutidig litteratur, visuel kunst og performance

Ph.d.-afhandling
Syddansk Universitet

Institut for Litteratur, Kultur og Medier
2008

MELLEM TEKST OG BEGIVENHED

Selvbiografien som performativ strategi i
nutidig litteratur, visuel kunst og performance

PÅ FORSIDEN

- Omslaget af *Mit Liv* af Lyn Hejinian. København: Borgens Forlag, 2001.
- *M'AS-TU VUE*, Sophie Calle. Omslaget af kataloget til udstillingen *M'AS-TU VUE*. Engelsk udg. Paris: Prestel Verlag, 2003.
- Fra Forced Entertainments performance *Exquisite Pain*, 2005.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING:

Om selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur,
visuel kunst og performance

Afhandlingens målsætning	1
Emne og baggrund	1
Valg af værker	3
Teori og metode	5
Afhandlingens opbygning	8

1. DEL:

Selvbiografiens kritikhistorie

1.1. Fra biografisme til performativ kritik	12
1.2. Selvbiografien som litterær genre	12
1.2.1. Biografismen	13
1.2.2. Den strukturalistisk inspirerede kritik	16
1.2.2.1. Fortællingens dialogiske struktur	19
1.2.2.2. Den autoritative forfatterfigur	20
1.2.2.3. Den autofiktive tekst	25
1.2.2.4. Den moderne selvbiografi	29
1.3. Den poststrukturelle genrekritik	31
1.3.1. Livet som tekst	35
1.3.2. Fra selvbiografisk pagt til selvbiografisk akt	37
1.3.3. Det selvbiografiske subjekt som social konstruktion	40
1.3.4. Krop og skrift	42
1.3.5. Selvbiografien som litterær performance	46
1.3.6. Selvbiografien som visuel og scenisk performance	48
1.4. Konkluderende: Mod en performativ kritik	51

2. DEL:

Mod en transmedial og performativ fortælle teori og - metode

2.1. Fortællingen som transmedial praksis	56
2.1.1. Fortælling som (relativt) medium-uafhængigt fænomen	57
2.2. Omrids af en performativ sprogteori	59
Trin 1: J. L. Austins talehandlingsteori	59
2.2.1. Det konstative og det performative	59
2.2.2. Den performative selvreference	61
2.2.3. Det intentionelle subjekt	62

2.2.4. Udelukkelsen af fiktionen	63
2.2.5. Litterær sproghandlingsteori	64
Trin 2: Jacques Derridas generelle performativitet	67
2.2.6. Tekst og kontekster	69
2.2.7. Begrænsninger og perspektiver	71
2.3. Omrids af et performativt metodegreb	73
Trin 1: Kristin M. Langelliers: Fortællingen som sociokulturel praksis	73
2.3.1. Fortælling som poiesis og praksis	73
2.3.2. Den personlige fortælling som sociokulturel performance	75
2.3.3. Fortællingens kontekster	77
Trin 2: Mieke Bal: Fortællingen som tværæstetisk praksis	79
2.3.4. Fortællingen som 'begivenhed'	79
2.3.5. Værket som 'socialt felt'	82
2.3.6. Mellem fortælling og teater	84
2.3.7. Narrativ agens	86
2.4. Konkluderende	87

3. DEL:

Selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance

A. Den selvbiografiske strategi i Lyn Hejinians *My Life*

3.1. Selvfortællingen som retorisk praksis	91
3.1.1. Strategisk sprogdigtning	91
3.2. Analyse: Narrativ strategi og taktik i <i>My Life</i>	92
3.2.1. Mellem personlig og kulturel erindring	94
3.2.2. Livet i ordene	97
3.2.3. Selvfortællingens stemmer	99
3.2.4. Selvfortællingens tid	102
3.2.5. Livsmønstre	103
3.2.6. Erfaringseffekter	105
3.2.7. Narrativ identitet	107
3.2.8. Identitet og etik	108
3.2.9. Fortælling og etik	110
3.2.10. Læseren som performer	111
3.3. Konkluderende	114

B. Den selvbiografiske strategi i Sophie Calles <i>Douleur Exquise</i>	
3.4. Hvor er jeg? En eksistentiel tematik	117
3.4.1. Konceptuel kunst	118
3.4.2. At se sig selv blive set	120
3.5. Analyse: Narrativ strategi og taktik i <i>Douleur Exquise</i>	122
3.5.1. Selvfortællingens narrative struktur	124
3.5.2. Fra fakta til fiktion og tilbage igen	125
3.5.3. Plottet som performativt greb	127
3.5.4. Fortælling og etik	129
3.5.5. Fortælling i tekst og billede	130
3.5.6. At spille med virkeligheden	132
3.5.7. Det performative blik	133
3.5.8. Fortælling og identitet	135
3.6. Konkluderende	137
B. Den selvbiografiske strategi i Forced Entertainments <i>And On the Thousand Night ... og Exquisite Pain</i>	
3.7. Personlig fortælling som kulturel praksis	140
3.7.1. Livekunst	140
3.8. Mellem tekst og teater	143
3.8.1. Teksten i det postdramatiske teater	146
3.8.2. Performanceteksten	150
3.9. Analyse 1:	
Narrativ strategi og taktik i <i>And On The Thousandth Night...</i>	154
3.9.1. Tekstens teatralitet	158
3.9.2. At leve for at fortælle – og dø	160
3.10. Analyse 2: Narrativ strategi og taktik i <i>Exquisite Pain</i>	162
3.10.1. Selvfortællingens postdramatiske struktur	162
3.10.2. Performative fortællere	163
3.10.3. Legen som kulturskabende praksis	166
3.11. Konkluderende	167
KONKLUSION OG PERSPEKTIVER:	
Mellem tekst og begivenhed	170
Performativ identitet	172
Performativ etik	173
Performativ kritik	175

Resumé:

Mellem tekst og begivenhed. Selvbiografien som performativ strategi
i nutidig litteratur, visuel kunst og performance 177

Abstract:

Between Text and Event. Autobiography as a Performative Strategy
in Contemporary Literature, Visual Art and Performance 184

Bibliografi 191

Indledning

**SELVBIOGRAFIEN SOM PERFORMATIV
STRATEGI I NUTIDIG LITTERATUR,
VISUEL KUNST OG PERFORMANCE**

AFHANDLINGENS MÅLSÆTNING

Denne afhandlings målsætning er dobbelt. Afhandlingen ønsker for det *første* at belyse den performative relation mellem historiefortælling og subjektivitet i en række værker inden for nutidig amerikansk litteratur, fransk fotokunst og engelsk performanceteater. Afhandlingens *anden* målsætning er at bidrage med udviklingen af en ny transmedial og performativ narratologi baseret på talehandlingsteori og nyere performativ fortælle- og kulturteori. Centralt står her udviklingen af et begreb om fortællingen som 'tekst-begivenhed'.

EMNE OG BAGGRUND

I tiårerne op til 1990 udviklede selvbiografien sig fra at være en betegnelse for en retrospektiv form for livsfortælling, der oftest blev brugt af samfundslivets mandlige og magtfulde personligheder med livserfaringer til interesse for den almene befolkning (kaldet "traditionel" eller "kanonisk" selvbiografi, Smith og Watson 2001). I dag er selvbiografien en fortællepraksis, der udøves af både kvinder og mænd og af alt fra politikere, skuespillere, sportsfolk til semi-kendte personer fra TVs reality-shows m.m. Den selvbiografiske praksis inkluderer forskellige narrative former på tværs af litterære genrer og kulturelle medier.¹ Den selvbiografiske fortælling eller livsfortælling findes ikke længere kun i litterære tekster, men bruges i hverdagen på stadig mere rituelle og offentlige måder i form af blogs på nettet, personlige hjemmesider på myspace og facebook, i bekendelses-talkshows på tv, af virksomheder, politikere o.a. som led i økonomiske og politiske brandingstrategier. Den er i dag en del af en narrativisering af kulturen, der har bevirket, hvad nogle kritikere kalder for "a storytelling overload" (Langellier 1999: 126).

At fortælle vores personlige historie og lytte til andres er handlinger, der ifølge Walter R. Fischer identificerer os som mennesker (1987). Fischer er af den overbevisning, at mennesket i modsætning til dyret fundamentalt set er et historiefortællende væsen, en 'homo narrans', der tilegner sig viden om sig selv og sin omverden gennem narrative processer. Personlig historiefortælling (hvor et jeg beretter om egne fortidige oplevelser) er én af de mest almindelige måder, hvorpå

¹ Med medier forstås "et materielt eller teknisk middel til kunstnerisk brug" fx sproget, billedet og kroppen. (Jf. www.websters-online-dictionary.org).

vi over for os selv og andre, ubevidst og bevidst, skaber sammenhæng og mening i vores liv. Fischer mener, at vores erfaring af verden og os selv slet ikke ville være begribelig uden en eller anden form for narrativ strukturering. Sociologen Anthony Giddens underbygger denne opfattelse og mener, at den (sen)moderne selvidentitet (dvs. subjektivitet) forudsætter en "selvfortælling" uanset, om den skrives ned eller ej. (1991: 95).

I livs- eller selvfortællingen udvælger og organiserer en fortæller altså en levende erfaring gennem selvnarration. I denne afhandling bliver selvfortællingen brugt som en term, der inkluderer mange forskellige selvbiografiske praksisser situeret i forskellige kommunikative kontekster (fx i den mundtlige eller skriftlige bekendelse, erindringen, den traditionelle selvbiografiske fortælling, autofiktionen, dagbøger, breve, digte, fotografier, i samtalen på og uden for teaterscenen m.m.).² Tilbage i 1970'erne kom opfattelsen af selvbiografien som en særlig litterær genre under voldsom kritik af poststrukturelle filosoffer som Paul de Man, Jacques Derrida og Roland Barthes. Deres interesse for selvbiografien var del af et større opgør med den biografiske forfatterfigur og litteraturens klassiske forståelse af teksten som mimetisk repræsentation. Kunsthistorikeren Rune Gade skriver i indledningen til *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i Samtidskunsten*, at i denne periode handlede diskussionen om, hvorvidt (fx den litterære) 'selvfremstilling' skulle betragtes "som en produktion af et (nyt) selv i modsætning til at betragte den som en reproduktion af et allerede eksisterende selv." (2005: 32). Den poststrukturelle kritik opfattede selvbiografien primært som en udøvende, dvs. performativ sproghandling, der producerede nye, 'fiktive' selver frem for konstativt at beskrive allerede eksisterende selver.

I denne afhandling vil selvfortællingen blive behandlet som en selvbiografisk strategi, der udforsker den performative relation mellem historiefortælling og subjektivitet. I afhandlingens udvalgte værker bruges fortællingen mindre som en mimetisk repræsentation og mere som en performativ strategisk handling med virkelige effekter og vidtrækkende implikationer for jegets forhold til sig selv og sin omverden. Det selvbiografiske vil derfor blive forstået som "a performative site of self-referentiality where psychic formations of subjectivity and culturally coded identities intersect and 'interface' one another." (Smith og

² Jf. Smith og Watsons liste med "52 former for livsfortællinger" (2001: 183-209).

Watson 2002: 11). Litteraturteoretikeren Seán Burke har understreget, at den poststrukturelle kritik af det humanistiske subjekt, herunder forfatteren/kunstneren som et cartesiansk og kantiansk, dvs. rationelt, apriorisk, autonomt, selvidentisk og transcendentalt subjekt ikke har betydet, at man i dag skal tænke litteratur og kunst *uden* et begreb om subjektet og forfatteren, men gentænke det inden for en “post-metaphysical ontology.” (1992: 114). Burke mener, at den anti-humanistiske kritik således kan åbne op for en ny form for humanisme og et nyt subjektivitetsbegreb, hvor subjektet ikke længere tidsløst og transcendent, men immanent og historisk forankret i “sine tekster, sin tid og sin verden.” (ibid.).

Spørgsmålet synes altså ikke længere at dreje sig om, hvorvidt forfatteren/kunstneren er tilstede eller fraværende i værket, men derimod, hvilken immanent form for subjektivitet, der konstitueres i det selvbiografiske værk. Med Rune Gade kan man hævde, at subjektiviteten ikke længere knytter sig til selvfortællingens ”ophavsmand”, men til det ”sted”, hvorfra der fortælles (2005: 11). Selvfremstillingen i kunsten i dag *reformulerer* netop, ifølge Gade, det eksistentielle spørgsmål ’hvem er jeg?’ til ’hvor er jeg?’, ’hvem taler?’ til ’hvorfra tales der?’. Gade mener, at en sådan spørgen til udsigelsens sted, ”forskyder spørgsmålet i retning af en relationel og kontekstuel forståelse” af identiteten frem for en ”individorienteret.” (ibid.).

Det selvbiografiske subjekt er altså vendt tilbage i den nutidige litteratur, kunst og performance som en narrativ agent, der nok er historisk situeret i samfundets diskursive magtdiskurser, men som også synes at besidde en fornyet subjektiv agens i forhold til værkets modtager og i forhold til den større kulturelle kontekst, som værket indskriver sig i. Afhandlingen vil redegøre for hvad, det er for en relationel og kontekstuel forståelse af subjektet og forfatteren, som de udvalgte værker fremstiller og særligt fokusere på, hvilke etiske konsekvenser eller effekter en sådan identitetskonstruktion måtte have.

VALG AF VÆRKER

Afhandlingens analyseobjekter er primært 4 værker af henholdsvis Lyn Hejinian, Sophie Calle og Forced Entertainment. Det første værk, som analyseres, er det

selvbiografiske digt *My Life* fra 1987 af den amerikanske digter Lyn Hejinian. I afhandlingen fokuseres efterfølgende på flere værker af den franske fotograf og forfatter Sophie Calle, men primært på fotoromanen *Douleur Exquise* (1984-2003). Den engelske performanceteatergruppe Forced Entertainment har iscenesat denne i performanceværket *Exquisite Pain* i 2005. Dette udgør sammen med performance *And On The Thousandth Night...* (2000) afhandlingens øvrige analysemateriale.

Alle 4 værker er det, som jeg kalder for, 'nutidig', dvs. inden for perioden, der strækker sig fra midt 1980'erne til i dag. De valgte værker skal ikke betragtes som et repræsentativt udvalg af nutidskunst, selvom jeg mener, at de tre historiefortælleres, Hejninians, Calles og Forced Entertainments, udtryk er beslægtet med andre fortidige og samtidige forfatters og kunstners. Fælles for de valgte værker er, at de på tværs af medier anvender den selvbiografiske diskurs til at omformulere konventionelle opfattelser af erindring, erfaring, sprog, identitet, krop og agens. Den fælles tematiske og formmæssige udforskning af den selvbiografiske fortælling gør det muligt at sammenligne værkerne indbyrdes og undersøge, hvordan den performative relation mellem fortælling og identitet kommer til udtryk inden for tre forskellige medier, som er afhandlingens første målsætning. Hensigten med at vælge selvbiografiske værker inden for litteratur, visuel kunst og performance er, at de hver især kan bidrage med udviklingen af et transmedialt og performativt metodegreb, som er afhandlingens anden målsætning.

Valget af netop de omtalte værker grunder i, at de, som jeg ser det, indskriver sig i en bredere kulturel tendens i tiden, hvor fortællingen opfattes mindre som en autonom 'tekst' og mere som en kommunikativ praksis og strategi. Den udvalgte forfatter, fotokunstner og performancegruppe arbejder i en krydsfelt mellem det æstetiske og kulturelle og er derfor et oplagt sted at undersøge, hvad der sker med værkets status, når den selvbiografiske praksis producerer *tekster som begivenheder*. Værkerne er valgt, fordi de inden for sit medium opstiller specifikke rammer om selvfortællingen, der inddrager læseren/beskueren på nye og mere direkte, kropslige måder. Det giver mulighed for at undersøge og belyse, hvilken relation, der etableres mellem værk og læser/beskuer i en performativ fortællepraksis, og hvilken rolle læseren/beskueren spiller i konstruktionen af den selvbiografiske subjektivitet.

TEORI OG METODE

Teoretisk og metodisk placerer afhandlingens projekt sig inden for rammerne af det tværfaglige forskningsfelt, der i Tyskland har fået navnet ”Kulturen des Performativen,”³ i Holland ”Performing Culture”⁴ og som i USA går under navnet ”Performance Studies.”⁵ I USA er performancestudiet som akademisk disciplin kendetegnet ved en bred teaterantropologisk tilgang til performancebegrebet, der bliver brugt til at belyse den performative dimension ved al menneskelig adfærd, herunder den kunstneriske praksis.⁶ Det amerikanske performancebegreb er med rette blevet kritiseret af mange for at være så bredt, at det gør alle kulturelle objekter, værker og begivenheder til performance. Grænsen mellem hvad, der kan defineres som *værende* performance og hvad, der kan studeres *som om*, at det var performance, er yderst flydende.

Det tværaestetiske, tyske forskningsprojekt er knyttet til Freie Universität i Berlin og har siden sin begyndelse i 1999 haft professor Erika Fischer-Lichte som leder. Projektet har det formål at systematisere de mange studier af den europæiske kulturs performative dimension og udvikle en performativ kulturanalyse. Hendes bog *Ästhetik des Performativen* (2004) er et godt eksempel på den europæiske, i dette tilfælde tyske, tilgang til performancebegrebet. Her bliver en snæver æstetisk konception anvendt til at belyse specielt kunstens processuelle, transformative og teatrale aspekter.

Performativitet bliver i ”Kulturen des Performativen” brugt som et teoretisk begreb, der kan redegøre for den stigende teatralisering af kulturen, som har fundet sted siden 1950erne og 1960erne. I denne periode tog billedkunsten mindre form af statisk repræsentation, fx moderne malerier og skulpturer og mere karakter af performance- og installationsorienterede kunstpraksisser, der fandt sted ’live’ foran et publikum. Kultur bør ifølge den tyske projektbeskrivelse derfor ikke længere analyseres som en *lukket, semiotisk* struktur, dvs. en ’tekst’, der blot refererer til en social virkelighed. Kultur skal forstås som *dynamiske, semiotiske* praksisser, der ikke blot repræsenterer en social virkelighed, men også konstituerer og potentielt forandrer den (jf. www.sfb-performativ.de).

³ Jf. www.sfb-performativ.de

⁴ Prof. Dr. Mieke Bal er leder af forskningsprogrammet ”Performing Culture” på Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), Universiteit van Amsterdam. Jf. www.fgw.uva.nl/asca.

⁵ Antropolog Richard Schechner er professor og leder af ”Performance Studies” på Tisch School of the Arts, New York University. Jf. www.tisch.nyu.edu/page/home.html.

Den fortsatte teatralisering af billedkunsten op gennem 1970erne og frem til i dag har betydet, at den nutidige kunst udgør et bredt felt af hybride og stærkt medialiserede udtryksformer, der ofte indtager en meget kropslig relation til sit publikum. Performancekunsten er et oplagt eksempel på en sådan kunstpraksis, hvor billedkunsten og teater har nærmet sig hinanden og hvor publikum ofte tager aktivt del i værkets meningsproduktion. Erika Fischer-Lichte har en baggrund i teatervidenskab. Hendes tilgang til den performative æstetik er derfor også baseret på et særligt *teatraliseret* performancebegreb, kan man kalde det, hvor kroppen udgør et privilegeret sted og medium for de kulturelle praksisser (jf. hjemmesiden).

Det tyske forskningsprojekt mener ikke, at kulturen skal defineres ud fra kanoniserede objekter, monumenter eller kunstværker. I et performativt perspektiv er kultur noget, der kommer i stand gennem de forhandlinger, udvekslinger, processer og praksisser, der bestemmer, producerer og giver værdi til disse objekter. Derfor er relationen mellem forfatteren/kunstneren og læserne/beskuerne ofte af særlig interesse for den performative kultur- og kunstanalyse, hvor sidstnævnte tildeles en ny form for agens i den kulturelle produktion. I forskningsprojektet "Kulturen des Performativen" understreges det, at et teoretisk fokus på kulturens performative konstruktion indikerer en fundamental anden måde at forstå kultur på, hvilket kræver ændringer i kulturanalysens målsætninger og metoder (jf. hjemmesiden).

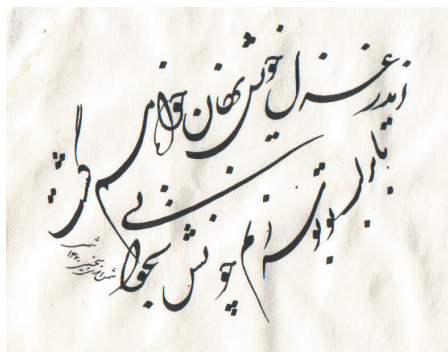
Nærværende projekt er et tværæstetisk projekt, der i tråd med forskningsprojektet i Berlin, tager udgangspunkt i teorien om sprogets performativitet, som den siden 1950erne er blevet udviklet i den amerikanske talehandlingsteori, den poststrukturalistiske filosofi, diskursteori og kønsteori. Til forskel fra Fischer-Lichtes projekt vil mit imidlertid ikke have kroppen, men fortællingen som sit privilegerede sted og medium. Det hollandske forskningsprogram "Performing Culture" med Mieke Bal i spidsen formulerer i delprojektet "Performative Narratology"⁶ netop et sprogbaseret performancebegreb som basis for en metode til analyse af narrativitet i både verbale og ikke-verbale 'tekster'. Objektet for en sådan tværæstetisk fortællesteori er narrativitet forstået som en kulturel modus,

⁶ Delprojektet har Dr. Murat Aydemir som leder.

der ikke kun kendetegner litterære tekster, men alle kulturelle objekter i større eller mindre grad: ”For narrative is a mode, not a genre. It is alive and active as a cultural force, not just as a kind of literature.” (Mieke Bal *Travelling* 2002: 10).

ASCAs forskningsprojekt ”Performative Narratology” forstår performance som en sproghandling, der producerer en begivenhed, der kun kan finde sted med beskuerens, tilhørerens, læserens eller fortolkerens/kritikerens fulde deltagelse (jf. hjemmesiden). Mit projekt ligger teoretisk og metodisk i forlængelse af forskningsprojektet ”Performativ Narratologi” og har som sin særegne metodisk målsætning at videreudvikle et transdisciplinært metodegreb til analyse af den selvbiografiske fortælling som en performativ praksis udført i både tekst, billede og på teaterscenen. Centralt i afhandlingens metode står udviklingen af et tværæstetisk værkbegreb, der ud fra begreberne performativitet og performance kan belyse værket som både referentiel ’tekst’ og social ’begivenhed’.

Mit projekt bygger metodisk på den grundantagelse, at kunst aldrig *kun* er performance, dvs. en handling, der producerer en begivenhed ’her og nu’ over for et publikum. Al kunst (såvel præmoderne, moderne som postmoderne) har både en referentiel og performativ dimension. Disse dimensioner er intimt forbundne. Afhandlingens udvalgte litterære, visuelle og sceniske værker betoner på forskellige måder performativiteten til fordel for referentialiteten. Det gør ikke nødvendigvis værkerne til en performance på linje med en teaterforestilling (det kan gøre det), men pga. deres radikale performativitet får de alle *karakter af performance*, idet de synliggør sprogets semiotiske evne til at producere det, som det forsøger at benævne.



Billede 1.
Rumi ca. år 1200

Værker, der vægter betydningens performative dimension højere end den referentielle, kalder jeg derfor for *performative værker*. Performative værker findes ikke kun inden for den formeksperimenterende, postmoderne kunst. Tag fx et kærlighedsdigt fra 1200-tallet af den persiske Sufi-digter Rumi (jf. billede 1. og digt).

”I’d like to hide myself
in my poem, so that I
can kiss your lips when
you read it.”

Rumi viser i dette digt, hvordan sprogets performative gøren og referentielle sigen kan flette sig sammen i en kiastisk sløjfe. Digtet giver visuel form og liv til de kvindelæber, som digterjeget længes efter at kysse. Sproget refererer ikke bare til en kærlighed mellem et 'jeg' og et 'du'. Selve ytringen (skrivningen) af digtet fremstilles som en performativ gestus, der skaber en scene for et erotisk møde mellem to subjekter. Et møde, der vel at mærke først finder sted eller realiseres, når en kvinde læser det.

Den performative analyse af kunst og kultur bør, som jeg ser det, altid bevare et dobbelt performativt og tekstuel blik på fx narrativiteten i det enkelte værk. Kærlighedshistorien i Rumis digt har fx både karakter af skreven tekst, visuelt billede og iscenesat performance og det skal analysen kunne redegøre for. Afhandlingens metodiske målsætning er derfor også at udvikle teoretiske begreber, der ikke ser bort fra fortællingens formelle og tematiske kvaliteter som 'tekst', dvs. som referentiel struktur. Den performative metode skal også kunne belyse det produktive samspil, den interaktion og de brydninger, der eksisterer mellem fortællingens referentielle og performative dimension, som netop giver værket sin dobbelte karakter af 'tekst' og 'begivenhed'.

AFHANDLINGENS OPBYGNING

Afhandlingen består af tre dele: en kritikhistorisk, en teoretisk/metodisk og en analytisk.

- Den første del, *Selvbiografiens kritikhistorie*, indeholder en gennemgang af selvbiografiens moderne kritikhistorie frem mod den performative kritik, som den er ved at udvikle sig til i dag. Det er min hensigt at vise, at hverken den biografiske, den strukturelle eller poststrukturelle kritik kan redegøre for selvbiografien som transmedial praksis eller for den performative relation, der etableres mellem fakta og fiktion, liv og værk, identitet og fortælling. De udvalgte værker kalder alle på en performativ, narrativ teori og metode, der kan lægge grund til en ny kunst- og kulturanalytisk praksis.
- *Mod en transmedial og performativ fortælle teori og - metode* består af to afsnit. Det første redegør for udviklingen af begrebet om sprogets performativitet baseret på J.L. Austins talehandlingsteori og Jacques Derridas kritik heraf. Det andet indeholder en teoretisk redegørelse for afhandlingens

performative og transmediale metodegreb udviklet på baggrund af centrale begreber fra Kristin M. Langelliers diskursteori og Mieke Bals narrative teori.

- Tredje del hedder *Selvbiografien som performativ strategi i nutidig litteratur, visuel kunst og performance* og er en analysedel bestående af tre afsnit. Hvert afsnit indeholder en analyse af et eller flere værker af den førnævnte forfatter, kunstner og performancegruppe, der på forskellig vis opstiller nye diskursive rammer for den selvbiografiske praksis. I første afsnit analyseres det selvbiografiske digt *My Life* (1987) af *Lyn Hejinian* med særlig henblik på belysning af den performative relation mellem erindring, fortælling og identitet. Det andet afsnit fokuserer i særlig grad på den selvbiografiske forfatterroman *Douleur Exquise* (1984-2003) af *Sophie Calle* og selvfortællingens etiske implikation. Det tredje afsnit indeholder analyser af særligt *And on the Thousandth Night...* (2000) og *Exquisite Pain* (2005) af Forced Entertainment med særligt henblik på belysningen af den personlige fortælling som kulturel praksis samt relationen mellem tekst og performance. Fælles for de tre analyser er en undersøgelse af, hvordan selvbiografien som strategisk selvfortælling fremstiller en performativ identitet og i hvilken forstand, der er tale om, at denne artikulerer en postmoderne etisk subjektposition. En anden tematisk tråd, der binder analyserne sammen, er en undersøgelse, af hvordan det performative værk knytter an til en særlig kritisk praksis, der ikke synes at kræve hermeneutiske svar på, hvad værket *betyder*, men i stedet opfordrer kritikeren til at give performative svar på de *effekter* (meninger og identiteter), som værket producerer. Afslutningsvist i afhandlingen konkluderes der på de centrale perspektiver, som analyserne åbner op for i forhold til netop selvfortællingens etiske implikation og i den nye analytiske praksis, som den performative kritik implicerer.

Tak til:

I 2003 startede jeg sammen med mag. art. Ph.d. Camilla Jalving et forskningsnetværk med navnet ”Performativ teori og analyse” med forskere primært fra Teatervidenskab og Kunsthistorie på Københavns Universitet, hvor jeg på det tidspunkt var ansat som ekstern lektor. I dag har netværket udviklet sig til et tværfagligt miljø, der bidrager internationalt og nationalt med forskning og formidling af den performative kunst- og kulturanalyse. Mit forskningsprojekt har fundet stor inspiration og faglig støtte i dette miljø samt i relationen til mine to vejledere Anne Scott Sørensen og Jon Helt Haarder fra Institut for Litteratur, Kultur og Medier på Syddansk Universitet. Forskningsopholdet på *The London Consortium*, Birkbeck College i London og samtalerne med Prof. Steven Connor, der introducerede mig for Forced Entertainments performanceteater, har ligeledes været kilde til stor inspiration og viden.

I sommeren 2008 er Københavns Universitet vært for en international konference arrangeret i samarbejde med ”Performance Studies International”, Roskilde Universitetscenter, Det Kongelige Danske Kunstakademi samt Lund Universitet. Erika Fischer-Lichte, Gavin Butt og andre markante teoretikere vil deltage i konferencen *Interregnum: In between States*,⁷ der forhåbentlig vil bidrage til et endnu stærkere forskningsmiljø herhjemme inden for dette område.

Oversættelsespraksis:

I afhandlingen har jeg så vidt muligt forsøgt at benytte mig af de originale tekster, når det handler om franske og engelske kilder. Hvis det ikke har været muligt at få fat i en dansk eller engelsk oversættelse, vil citaterne fra de franske tekster være oversat til dansk af mig, hvis ikke andet er bemærket. I noten vil citatet stå i den originale franske version.

⁷ Jf www.interregnum.dk

1. DEL

SELVBIOGRAFIENS KRITIKHISTORIE

“Creating an autobiography always means creating an identity-constructing one’s own story, not just telling it.”

Jun Yang, kinesisk videokunstner

1. 1. FRA BIOGRAFISME TIL PERFORMATIV KRITIK

I dette afsnit skitseres selvbiografiens moderne kritikhistorie fra biografismen o. 1960 til den performative kritik, som den har udviklet sig fra 1990 til i dag. Vægten er lagt på tre teoretiske positioner, som jeg mener, har haft afgørende betydning for litteraturvidenskabens tilgang til selvbiografien frem til 1990. Den første er biografismen, der på trods af nykritikkens opgør med begrebet om forfatterens intention i 1930erne og -40erne forblev den dominerende analysetilgang til selvbiografien i perioden 1950-1970. Den næste er den strukturalistisk inspirerede kritik, der betonedede den selvbiografiske fortælling som en tekst, hvis særlige referentielle status var sociokulturelt bestemt. Den sidste teoretiske position er den poststrukturalistiske, der i 1980erne forsøgte at forny den selvbiografiske kritik ved at underminere de narrative vedtagelser, der lå til grund for selvbiografiens genrededefinition. Denne historiske gennemgang er blot én version af selvbiografiens kritikhistorie. Der er foretaget tilskæringer og forenklinger således, at de væsentligste pointer i forhold til mit problemfelt træder tydeligt frem.

1.2. SELV BIOGRAFIEN SOM LITTERÆR GENRE

Det engelske ord 'autobiography' er bygget op af de tre græske ord *autos*, *bios* og *graphie*, der betyder henholdsvis 'selv', 'liv' og 'skrift'. Det var den engelske digter Robert Southey, der i 1809 anvendte ordet første gang til at beskrive den portugisiske digter Francisco Vieuras værk. Der er dog forlydende om, at ordet allerede blev brugt lidt før tilbage i slutningen af 1700-tallet. Omkring 1830 var ordet 'selvbiografi' imidlertid en almindeligt brugt term uden dog at have fået en entydig definition. Georg Mischs værk *Geschichte der Autobiographie* fra 1900 markerede begyndelsen på den videnskabelige interesse for selvbiografien som genre i Tyskland. Efter 1960 bredte interessen sig til resten af Europa samt USA.

Den selvbiografiske kritik var i sin første fase opsat på at definere "that proper form of autobiography." (Weintraub citeret i Anderson 2001: 19). Litteraturkritikere

som Philippe Lejeune, Georges Gustorf, Roy Pascal og Karl Weintraub var alle af den overbevisning, at man ved at studere en særlig historisk kanon af tekster kunne redegøre for selvbiografiens særlige betingelser og grænser i forhold til litteraturens fiktive genrer. Dette var nødvendigt for at kunne argumentere for selvbiografiens særlige litterære status som 'sandhedsfortælling' (Georges Gustorf 1956). Denne tidlige selvbiografiske kritik kalder litteraturforskeren Johnny Kondrup for 'traditionalistisk' eftersom, at "den arbejder med en detaljeret og temmelig snæver definition, formuleret som en række regler for, hvad der gør et værk til en selvbiografi." (Kondrup 1993: 23-4).⁸

1.2.1. Biografismen

Den tidlige, moderne kritik fra 1950-1970 var domineret af en biografisk tilgang til selvbiografien. Den fokuserede særligt på selvbiografiens *bios*, altså på fortællingen som en autentisk *livsfortælling*.

Roy Pascal var én af de 'traditionalistiske' kritikere, der havde en biografisk vinkel på selvbiografien. I *Design and Truth in Autobiography* (1960) karakteriserede han Saint Augustins klassiske tekst *Confessions* fra ca. 400 e.kr. som den første, store selvbiografi. Her fandt han et særligt "narrativt design," som, han mente, stadig kunne betegne selvbiografiens form i midten af det 20. århundrede. Pascal definerede dette som: "a crucial narrative design where incidents, trivial in themselves, become representative moments in the growth of a personality." (Pascal citeret i Anderson 2001: 19). Selvbiografiens særlige kendetegn var en narrativ komposition, der var i stand til at transformere betydningsløse begivenheder til meningsfulde øjeblikke og fremstille dem narrativt således, at de fremstod som repræsentative for udviklingen af et menneskes personlighed. Forfatterens arbejde var ifølge Pascal ikke så meget at erindre fortiden som at genskabe den og i processen give den og sig selv en mere sammenhængende og almen form. Augustins særlige narrative evne til at skabe et integreret forløb af erfaringer og samtidig fremstille disse erfaringer som almenmenneskelige, løftede den i udgangspunktet religiøse tekst ind i kunsten og gav den for Pascal en forbilledlig status for det 20. århundredes litteratur.

⁸ Johnny Kondrups eget forskningsprojekt ligger i forlængelse af traditionalistiske folk som disse.

Georges Gustorf, en anden traditionalist, anså også Augustins *Confessions* som en mønstergyldig tekst med en "aesthetic harmony of events, reflections, style and character." (Gustorf citeret i Steiner og Yang 2004: 12). Gustorf og Pascal var begge optaget af at klassificere selvbiografien som en særlig autoritativ form for 'sandhedsfortælling,' der mere end nogen anden litterær genre var betinget af den ubrydelige identitet mellem forfatteren til teksten, fortælleren af livshistorien og dennes hovedperson.

I selvbiografien repræsenteres subjektets selv af sin historie, dvs. hele hovedpersonens liv i al sin fylde repræsenteres af den fortalte historie. Denne psykologiske helhed kommer også til udtryk i selvbiografiens sproglige struktur, hvor et individ indtager en dobbeltrolle som talende subjekt og som det objekt, der tales om. Johnny Kondrup mener, at den selvbiografiske udsigelsessituation skal opfattes som en "genspejling" af strukturen i selvbevidstheden, hvor et subjekt erkender sig selv som subjekt, dvs. får "et klart billede af sig selv." (1993: 25-6). Selverkendelsen afspejler sig i selvbiografiens retrospektive fortællestruktur, hvor forfatteren erindrer sin personlige historie og efterfølgende situerer den i en narrativ diskurs. Gustorf beskriver dette således:

"Autobiography [...] requires a man to take a distance with regard to himself in order to constitute himself in the focus of his special unity and identity across time" (citeret i Olney 1980: 35).

Erindringen er derfor også et afgørende begreb for den selvbiografiske kritik. Ifølge Gustorf var Augustins *Confessions* en modeltekst for selvbiografiens særlige relation mellem historiefortælling og erindring. Augustin beskrev netop, hvordan erindringen gav ham direkte adgang til fortidens oplevelser og begivenheder, så de efterfølgende i skriften kunne (gen)finde sin naturlige, kausale orden:

"And some things are produced easily and in perfect order, just as they are required; what comes first gives place to what comes next, and, as it gives place, it is stored up ready to be brought out when I need it again. All this happens when I repeat anything by heart." (citeret i Olney 1980: 20).

Gustorf fremhævede med henvisning til Augustin, at erindringen skal forstås som en autentisk og autentificerende handling, der lader dem, dvs. fortidens

skjulte oplevelser, tanker og følelser, som før var begravet i bevidsthedens mørke, komme op til overfladen. Augustin skriver:

“[...] with the hand of my heart I brush them away from the face of my memory, until the thing that I want is discovered and brought out from its hidden place into sight.” (citeret i Olney 1980: 20).

Det selvbiografiske subjekt erindrer dog ikke hvad som helst. Kondrup skriver, at selvbiografien ”kun er interesseret i begivenheder, for så vidt som de står i et meningsfyldt forhold til den personlighed, der har oplevet og nu erindrer dem.” (1993: 33). Til forskel fra hukommelsen, der er indstillet på at huske de oplevede begivenheder som fakta, anskuer erindringen de oplevede begivenheder i forhold til det væsentlige, ”hvilket skal forstås bogstaveligt som det, der står i forhold til éns væsen.” (op.cit. 34).⁹ Hukommelsen tegner et billede af ”den forgangne realitet” der bagefter erindres og mere eller mindre bevidst fortolkes. Traditionalistiske kritikere som Gustorf, Pascal og Kondrup selv hævder, ”at det genkaldte, fortolkende billede af fortiden er *sandere* end fortiden selv, fordi det foruden et aftryk af den forgangne realitet rummer en viden om den, som kun tiden har kunnet give.” (op.cit. 35).

Augustin fremstillede altså erindringen som en retorisk handling, der repræsenterer sandheden om den forgangne realitet i en ’perfekt’, narrativ orden. Den narrative form var direkte motiveret og formet af erindringen og derfor altid det samme som eller i overensstemmelse med sandheden om fortiden. Det skal derfor ikke forstås sådan, at forfatteren opfinder en narrativ form til lejligheden, da den så at sige allerede foreligger som direkte afledt af personlighedens indre orden og helhed.

For kritikere som Gustorf og Pascal var begrebet om forfatterens intention og oprigtighed det, der holdt sammen på tekstens treenighed af identiteter og som kunne sikre, at læseren fandt fortællingen troværdig. I sidste ende var det forfatterens intention og oprigtighed, der garanterede, at det var sandheden, der blev fortalt: ”the seriousness of the author, the seriousness of his personality and

⁹ Kondrup refererer her til Søren Kierkegaards sondring mellem hukommelse og erindring fra *Stadier paa Livets Vei* (1845).

his intention in writing.” (Pascal 1960: 60). Kritiker Linda Anderson påpeger, at selvbiografien hjalp de traditionalistiske kritikere til at formulere en generel tilgang til litteratur og et specifikt begreb om forfatteren. Den intentionelle forfatter har nemlig ”authority over their own texts and whose writings can be read as forms of direct access to themselves.” (2001: 3). Biografismen bygger således på et rationalistisk begreb om subjektivitet og agens, hvor forfatteren er i fuld kontrol over teksten og så at sige herre i eget hus. Et sådan autoritativt syn på forfatteren gjorde det muligt for læseren/kritikeren at opnå en objektiv viden om værket, der betragtes som et direkte udtryk for forfatterens bagvedliggende intention. Trods nykritikkens opgør i 1930erne og - 40erne med den biografiske analysemetode og ’the Intentional Fallacy’ er begrebet om forfatterens ’intention’ stadig ifølge Anderson et afgørende og uproblematisk begreb for store dele af den selvbiografiske kritik. (op.cit. 2).

1.2.2. Den strukturalistisk inspirerede kritik

Philippe Lejeune er hovedfiguren i den strukturalistisk inspirerede kritik og måske den mest kendte af selvbiografiens traditionalistiske kritikere. Hans tilgang til selvbiografien var imidlertid væsentlig forskellig fra Pascals og Gustorfs. Lejeunes inspiration kom som sagt fra strukturalismen og Gérard Genettes formalistiske tilgang til fortælling. Lejeune mente til forskel fra Genette, at det specifikt selvbiografiske ved en litterær tekst ikke var betinget af teksten selv, men af den selvbiografiske kontrakt mellem forfatter og læser:

”[...] den implicitte eller eksplicitte kontrakt mellem *forfatter* og *læser*, der bestemmer læsningen af teksten og som frembringer effekterne, som, tildelt teksten, synes at definere den som selvbiografi.”¹⁰

Lejeune ønskede derfor at definere de sociokulturelle koder, der omgiver produktionen og bestemmer receptionen af teksten som selvbiografi. Tekstens sociokulturelle kodning kunne ifølge Lejeune aflæses direkte i parateksten, som Gérard Genette kaldte den.¹¹ Det er nemlig eksplicit i parateksten, i de små ’tærskeltekster’ placeret mellem teksten og dens sociokulturelle kontekst, at kontrak-

¹⁰ På fransk: ”[...] du contrat implicite ou explicite proposé par *l’auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribus au texte, nous semblent le définir comme autobiographie.” (1975: 44).

¹¹ Parateksten udgøres af omslagslayoutet, forfatternavnet, titlen, undertitel, overskrifter m.m. og skal læses som en del af tekstens samlede udgivelse. Jf. Genettes definition af parateksten i *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1981) og mere detaljeret i *Seuils* (1987).

ten mellem den empiriske forfatter og læser forhandles. Ifølge Lejeune indikerer forfatterens navn på forsiden, titler eller kapiteloverskrifter som *Min livshistorie*, *Selvbiografi* osv. over for læseren, om teksten skal læses som enten fiktion eller virkelighedsdokumentation (op.cit. 27).

I *La Pacte Autobiographique* (1975) leverede Lejeune den nok mest anvendte definition af selvbiografien som genre til dato, både herhjemme, i resten af Europa og i USA:

”En retrospektiv prosafortælling, der er skrevet af en virkelig person, og som omhandler hans egen eksistens, hvor fokus ligger på hans individuelle liv, og særligt på hans personlige identitets historie.”¹²

Lejeune kategoriserede altså selvbiografien som:

1. En sproglig form; narrativ og skrevet i prosa.
2. Emnet: et individs liv, personlig historie.
3. Forfatterens situation: forfatteren (hvis navn indikerer en virkelig person) og fortælleren er identiske.
4. Fortællerens position: fortæller og protagonist er identiske, og historien er retrospektivt fortalt (14).

Således defineret kunne Lejeune isolere selvbiografien fra beslægtede genrer såsom erindringen, biografien, 1. personsromanen, det selvbiografiske digt, dagbogen, selvportrættet og essayet.

Trods den strukturalistisk inspirerede genredefinition, mente Lejeune ikke, at det var muligt at lave en universel og ahistorisk model for den selvbiografiens form. Denne genredefinition dækkede ifølge Lejeune blot 200 års europæisk litteratur begyndende med oplysningstidens store selvbiografier i 1700-tallet. Selvbiografien skulle opfattes som en historisk variabel genre, hvor

¹² På fransk: ”Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité.” (1975: 14).

det i sidste ende var læserens afkodning af teksten, der afgjorde om teksten var selvbiografisk eller ej: ”Det handler om koder, og ikke ’naturlige’ og universelle ting.”¹³ Selvbiografien er en konventionel diskurs, der skal skrives og læses i overensstemmelse med de sociokulturelle koder og regler, som har karakteriseret den europæiske selvbiografi de sidste 200 år. Den selvbiografiske konvention fortolkes altså forskelligt fra én historisk periode til den næste. Lejeune fremhæver med slet skjult misbilligelse, at der anno 1971 findes forfattere, der forpurrer genrene ved at kalde deres fiktive værker for selvbiografiske. Mere om dette senere.

Pascals og Gustorfs metafysiske krav til forfatteren om at fortælle sandheden blev hos Lejeune afløst af en juridisk metaforik, der skulle understrege, at selvbiografens sandhedstale var kontraktuelt bundet af et socialt regelsæt. Selvbiografiens særlige referentialitet var ikke forankret i en indre intention, men derimod i en social ’pagt’ eller kontrakt mellem forfatter og læser:

”Personen har ikke noget navn i fortællingen, men forfatteren erklærer sig eksplicit identisk med fortælleren (og således med personen, eftersom fortællingen er autodiegetisk) i en indledende pagt.”¹⁴

Selvbiografien har ifølge Lejeune som genre været betinget af den selvbiografiske kontrakt, der forpligter forfatteren til at holde løftet, som han har afsagt ikke bare over for læseren, men over for Gud om at fortælle sandheden og kun sandheden. Forfatterens historie er i den forstand skrevet ’under ed’ akkurat som et vidnes ord i en retsal: ”Jeg sværger at sige sandheden, kun sandheden og intet andet end sandheden.”¹⁵ Forfatterens sandhedsløfte er i teksten også henvendt til læseren for at sikre, at denne svarer igen ved at foretage den nødvendige identifikation mellem fortælleren og den virkelige forfatter, hvis navn står skrevet på bogens omslag: ”Den selvbiografiske pagt bekræfter identiteten i teksten [mellem forfatter, fortæller og protagonist] ved i sidste instans at henvise til forfatterens *navn* på omslaget.”¹⁶

¹³ På fransk: ”il s’agit de codes, et non de choses ’naturelles’ et universelles.” (1975: 45).

¹⁴ På fransk: ”le personnage n’a pas de nom dans le récit, mais l’auteur s’est déclaré explicitement identique au narrateur (et donc au personnage, puisque le récit est autodiégétique) dans un pacte initial.” (op.cit.45).

¹⁵ På fransk: ”Je jure de dire la vérité, toute la vérité, rien que la vérité.” (op.cit. 30)

¹⁶ På fransk: ”Le pacte autobiographie, c’est l’affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l’auteur sur la couverture.” (op.cit. 23-4).

Selvbiografiens narrative diskurs er altså karakteriseret af en sådan dobbelt henvendelsesmodus på den ene side til Gud, der skal garantere, at det er sandheden, der skrives (for man kan ikke lyve for Gud) og på den anden side til den menneskelige læser, der skal bekræfte diskursens sandhed.

1.2.2.1. *Livsfortællingens dialogiske struktur*

Selvbiografiens dobbelte henvendelsesform findes allerede i Saint Augustins *Confessions*. Livsfortællingen er her fremstillet ja i den bekendende modus. Som religiøst ritual består bekendelsen af en række sproghandlinger, hvor et 'jeg' bekender sine synder, tager ansvaret på sig, angrer dem og til sidst syndsforlades. Bekendelsen har ifølge den kristne tro en dobbelt modtagerstatus; den er på én og samme tid henvendt til Gud og til skriftefaderen.

I Augustins *Confessions* etableres den intime relation til fortællingens tilhører med den direkte brug af pronomenet 'you':

"Let my heart now tell you what prompted me to do wrong for no purpose, and why it was only my own love of mischief that made me do it." (1961: 47).

Bekendelsen skaber en udsigelsessituation, hvor jeg-fortælleren så at sige taler med to tunger alt efter hvem, der tiltales. I det ovenstående citat anvender jeget en gud-lignende stemme, der taler til den menneskelige tilhører og gør denne opmærksom på, hvordan hans liv skal fortolkes. Man kan sige, at den gud-lignende stemme taler på afstand af det fortalte og anlægger et ydre, *panoptisk* perspektiv eller blik på det fortalte. Heroppefra kan fortælleren overskue alt, både fortid, nutid og fremtid. Jeg-fortælleren spiller i den forstand Guds rolle som den transcendent samtalepartner, der besidder en viden om alt det, der sker i jegets liv *før*, det faktisk sker. Den selvbiografiske fortæller ser på den måde tilbage på sin fortid med en merviden eller har, som Linda Anderson formulerer det, "en transcendent relation til sin egen erindring, som er analog med Guds relation til sin skabelse." (2001: 21). Samtidigt med denne altidende stemme anvender jeget også en anden og mere ydmyg stemme som det syndige menneske, der vender sig direkte mod Gud: "It is you, O Lord, who judge me." (1961: 210).

Augustins livsfortælling er med et narratologisk udtryk dobbelt fokaliseret. Fortælleren er jo også historiens protagonist (i og med at det er en 1. personsfortælling), men identiteten mellem de to betyder ikke, at udsagnets synsvinkel

kun er hos protagonisten. Begivenhederne observeres i Augustins tekst både indefra og udefra - skiftevis. En analyse af subjektperspektivet i den klassiske selvbiografi viser altså hvad, det er for en dialogisk subjektposition, som selvfortællingen italesætter, og hvorfra denne subjektposition henter sin autoritet. I Augustins *Confessions* bliver det også tydeligt, at selvbiografiens altidende fortæller aldrig taler fra et sted, der er værdineutralt.¹⁷ Den bekendende fortæller anlægger tydeligvis et stærkt, etisk perspektiv på det liv, som han fortæller om. Selvbiografiens bekendende jeg-fortæller taler fra en etisk position og beder samtidigt os læsere om at vurdere og værdisætte fortællerens livshistorie i samme kristne ånd, som den er fortalt i. I Augustins *Confessions* fremstilles altså et enhedsligt, selvbiografisk subjekt, der taler uden for eller bagom den narrative diskurs med et sjæleligt indblik og etisk/religiøst overblik. I Lejeunes meget anvendte genredefinition af selvbiografien understreges fortællingen netop som en sådan dialogisk henvendelse til en etisk, ansvarsfuld læser, der kender forskel på sandt og falsk, rigtigt og forkert.

1.2.2.2. Den autoritative forfatterfigur

Lejeune forstod selvbiografien som en entydig, referentiel diskurs på linje med biografien, den videnskabelige og historiske tekst. Selvbiografien adskilte sig på den måde fra litteraturens fiktive genrer ved at indgå en referentiel kontrakt, der skulle garantere, at den narrative diskurs var forankret i empiriske data. For at blive kategoriseret som selvbiografi skulle det derfor være muligt på basis af disse biografiske fakta at påvise, at forfatteren findes og, at der er overensstemmelse mellem hans liv og den personlige fortælling:

”I modsætning til alle fiktionens former er biografien og selvbiografien referentielle tekster: præcist som den videnskabelige eller historiske diskurs hævder de at fremkomme med en oplysning om en ”virkelighed” uden for teksten, som så kan underkastes en verificerende prøve.”¹⁸

¹⁷ Genette hævdede ellers, at den altidende fortæller er neutralt fokaliseret. (1972: 206).

¹⁸ På fransk: ”Par opposition à toute les formes de fiction, la biographie et l’autobiographie sont des textes référentiels: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une «réalité» extérieure au texte, et donc soumettre à une épreuve de vérification.” (1975: 36).

Den selvbiografiske kontrakt er således også en ”referentiel kontrakt”, der garanterer, at forfatteren er den, som han siger, at han er. Selvbiografiens refererer direkte til forfatterens identitet som et uomgængeligt faktum:

”Identiteten er et faktum som straks er grebet - accepteret eller afslået, på sproghandlingens niveau.”¹⁹

Lejeune kobler som tidligere antydet sin genreteori med en strukturalistisk inspireret tilgang til den selvbiografiske fortælling og dens form. I forsøget på at redegøre for identitet på sproghandlingens niveau trækker han på lingvisten Émile Benvenistes udsigelsesteori (1966). Benvenistes sprogteori drejer sig hovedsageligt om sprogets subjektivitet og har inspireret den strukturalistiske sprogteori, herunder Gérard Genette og altså også Lejeune. Benveniste og Lejeune kommer imidlertid frem til meget forskellige konklusioner vedrørende det talende subjekts referentielle status.

Benveniste tager i sin sprogteori udgangspunkt i det talte sprog og den konkrete udsigelsessituation mellem et talende og et lyttende subjekt. Han forstår ved udsigelse: ”enhver ytring der forudsætter et talende og et lyttende subjekt og hos det første en intention om at influere det anden på en eller anden måde.”²⁰ Dette gælder ifølge Benveniste i alle kommunikationssituationer, dvs. både i skriftlige og mundtlige ’tekster’.

I forsøget på at redegøre for fortællerjeget i den selvbiografiske tekst fokuserer Lejeune på subjektaspekt af Benvenistes udsigelsesteori. Ifølge Benveniste har netop de personlige pronomener (fx ’jeg’, ’han’ og ’hun’) en særlig referentiel status i teksten i forhold til andre sprogtegn. Fx fungerer begrebet ’træ’ i en tekst som fælles referent til alle mulige måder at bruge ordet træ på, hvorimod begrebet ’jeg’ er kendetegnet ved, at det netop ikke henviser til et sådant fælles begreb. Benveniste spørger så:

”Hvad refererer *jeg* så til? Til noget meget særligt som er rent sprogligt: jeg refererer til den individuelle udsigelseshandling i hvilken den er udfoldet og ved hvilken den orienterer sig mod udsigelsespartneren. Det er en term, som ikke

¹⁹ På fransk: ”L’identité est un fait immédiatement saisi - accepté ou refusé, au niveau de l’énonciation.” (1975: 35).

²⁰ På fransk: ”toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l’intention d’influencer l’autre en quelque manière.” (1966: 242).

kan identificeres undtagen i og med det, som vi har kaldt en udsigelsesinstans, og som kun har en momentan reference. Den virkelighed, som den henviser til, er udsigelsens virkelighed. Det er som udsigelsesinstans, hvor jeg orienterer sig mod udsigelsespartneren, at den fremstiller sig som 'subjekt'. Så det er i bogstaveligste forstand sandt at fundamentet for subjektiviteten er udøvelsen af sproget.”²¹ (Oversat af John Thobo-Carlsen 1999: 68).

Når det gælder det personlige pronomen går referencen ikke længere end til udsigelsessituationen så at sige. Tekstens 'jeg' er nemlig en sproglig instans, der kun har en "momentan reference", fordi den kun eksisterer som subjekt al den stund, det taler. Det er først i henvendelsen til udsigelsespartneren, at den talende får stemme, dvs. "fremstiller sig som et subjekt". Tekstens jeg'er og du'er (og han'er, hun'er osv.) skal altså forstås som selv-referentielle, sproglige instanser, der udelukkende henviser til "udsigelsens virkelighed", dvs. til det imaginære univers af personer, tid og rum, som ytringen skaber.

Ud fra Benvenistes lingvistiske vinkel er det derfor ikke muligt at redegøre for en teksts subjektivitet ved at henvise til en ekstratekstuel forfatterperson, som læseren på forhånd måtte kende til eller blot konventionelt har vedtaget eksistensen af. Talehandlingen skaber så at sige den 'person', som 'jeg' refererer til. Ifølge Benveniste kan subjektiviteten kun forstås som en sproglig *effekt* af en sådan sproglig udfoldelse og ikke som et apriorisk faktum, som den lyttende eller læseren kan acceptere som sandt eller forkaste som falsk.

Lejeune er derfor ikke enig i Benvenistes påstand om, at talehandlingen er "referencens sidste punkt." (1975: 21). Lejeune holder fast i selvbiografien som en autentisk talehandling, der som "en sand kopi" leverer et "eksakt" og "troværdigt" billede af virkeligheden. (op.cit. 37).

Lejeune indrømmer, at det imidlertid ikke er helt uden problemer at anvende den mundtlige talehandling som model for den skrevne ditto i en litterær tekst. Den mundtlige talehandlingssituation adskiller sig i hans optik fra den skrevne ved,

²¹ På fransk: "A quoi donc *je* réfère-t-il? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique: je se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. C'est un terme qui ne peut être identifié que dans ce que nous avons appelé ailleurs une instance de discours, et qui n'a de référence qu'actuelle. La réalité à laquelle il renvoie est la réalité du discours. C'est dans l'instance de discours où je désigne le locuteur que celui-ci s'énonce comme "sujet". Il est donc vrai à la lettre que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue." (1966: 261-262).

at udsigelsessubjektets identitet for tilhøreren straks fremstår som et faktum. I den skrevne selvbiografiske fortælling er referencen til udsigelsessubjektet, dvs. forfatteren, ikke helt så lige til, fordi den talende og den lyttende ikke deler samme situation eller måske slet ikke kender hinanden. Han noterer sig:

”Problemet med referencen i den skrevne udsigelse, hvor udstederen og modtageren af diskursen ikke tager del i samme situation (et måske slet ikke kender hinanden) er for sjældent nævnt af lingvisterne, eller er en ting som man måtte studere, - men ikke gør.”²²

Lejeune sammenligner den skrevne selvbiografi med en samtale, der foregår mellem to personer over telefonen eller gennem en dør. Her kan det lyttende subjekt ikke identificere det talende subjekt ud fra andet end stemmen akkurat, som læseren må gøre det ud fra den narrative stemme i selvbiografien. Og denne identifikation kan kun ske, når fortælleren siger sit navn i teksten. Så kan referencen entydigt etableres til den empiriske forfatterperson. Ifølge Lejeune er forfatterens egennavn (i teksten eller på bogens omslag) faktisk det eneste tegn, der direkte henviser til en ekstratekstuel virkelighed, dvs. til forfatteren som en virkelig person og som den faktiske producent af teksten:

”Det er dette navn, der sammenfatter hele eksistensen af det, som man kalder *forfatteren*: det eneste tegn i teksten på et utvivlsomt udenfor-teksten, der henviser til en virkelig person, som således kræver, at man tildeler ham, i sidste ende, ansvaret for udsigelsen i hele den skrevne tekst.”²³

Læserens kobling af egnavnet i teksten til den virkelige forfatterperson er imidlertid ikke en naturlig, men konventionelt betinget handling. Det er ifølge Lejeune sociale konventioner, der gør, at vi som læsere forbinder egnavnet i teksten med en virkelig person, der kan gøres (juridisk og etisk) ansvarlig for det, han skriver i teksten.

²² På fransk: ”Le problème de la référence dans l'énonciation écrite, où l'émetteur et le destinataire du discours ne partagent plus une situation commune (et même peuvent pas se connaître), est trop rarement évoqué par les linguistes, ou alors comme une chose qu'il faudrait étudier, -mais qu'on n'étudie pas.” (1975: 22 note 2).

²³ På fransk: ”C'est dans ce nom que se résume toute l'existence de ce qu'on appelle *l'auteur*: seule marque dans le texte d'un indubitable hors-texte, renvoyant à une personne réelle, qui demande ainsi qu'on lui attribue, en dernier ressort, le responsabilité de l'énonciation de tout le texte écrit.” (op.cit. 23).

Lejeune er en anelse uklar i sin definition af forfatterfiguren, der ikke blot er ”en socialt ansvarlig og virkelig person”. For læseren, der ikke kender den virkelige person, er forfatteren først og fremmest tekstproducent. Og det er på baggrund af de tekster, som han har produceret, at læseren danner sig et billede af personen. (op.cit. 23). På trods af ambitionen om at udpege og forankre den empiriske forfatters identitet som et umiddelbart faktum ’før’ teksten ender Lejeune her i et cirkulært argument; forfatteren er konventionelt bestemt som en socialt ansvarlig, virkelig person, som læseren så genkender i teksten og dermed bekræfter eksistensen af.

I forlængelse heraf er det det læsende subjekt, der spiller den afgørende rolle i udpegningen og autoriseringen af forfatterens empiriske identitet. Det er læseren, der bekræfter, at forfatteren er den, som han siger, han er. Men eftersom, at selvbiografien er konventionelt bestemt som en referentiel genre, har læseren kun ét valg og det er at ”ære hans underskrift”, som Lejeune skriver og foretage en såkaldt bekræftende læsning af teksten. (op.cit. 26). I Lejeunes retslige terminologi er underskriften en metafor for den initiale, autentificerende gestus, der besegler identiteten mellem forfatterens liv og værk. Underskriftens singularitet og ægthed garanterer for, at tekstens empiriske fakta forbliver entydigt sande uafhængigt af hvornår og af hvem, den læses.

Lejeunes genreteori er interessant, fordi han erkender, at læsningen ikke bekræfter den empiriske forfatterpersons identitet så meget som den forfatterfigur eller -model, hans teori forudsætter. (op.cit. 38-9). I Lejeunes optik afspejler den selvbiografiske forfatterfigur den sociokulturelle konvention om forfatteren som et autoritativt og socialt ansvarligt subjekt. Den sociokulturelle og historiske kontekst forbliver i hans teori dog et statisk, lukket system af normative diskurser, som teksten reproducerer uden nogen mulighed for kritik eller overskridelse. Trods Lejeunes kontekstualisering af selvbiografien formår hans teori altså ikke at tænke en tilstrækkeligt nuanceret relation mellem tekst og kontekst, der ville kunne kaste lys også på den moderne og postmoderne litteraturs mere eksperimenterende selvbiografiske former. Flere nutidige kritikere har da også opponeret mod Lejeunes traditionelle, narrative model og beskylder den for at have været med til at skabe en meget konform tilgang til selvbiografien.

1.2.2.3. Den autofiktive tekst

Lejeunes genreteori baserer sin narrative model på en strukturel modsætning mellem fiktion og selvbiografi. Modstillingen kom til at betyde for Lejeune, at han ikke var i stand til at redegøre for samtidens formeksperimenterende selvbiografier, der overskred genrens regler og love. Lejeune henviser selv til selvbiografiske eksperimenter af bl.a. Marcel Proust og Samuel Beckett, som han mener, befinder sig i ”et tvetydigt rum” mellem selvbiografi og fiktion. (1975: 29). Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1927) opfattede han som et blandingsværk, der indstifter en fiktionel kontrakt med læseren, men stadig har identitet mellem forfatternavn og protagonistnavn. Lejeune nævnte også eksempler på blandingsværker, hvor der indstiftes en selvbiografisk kontrakt, men uden at der er navneidentitet mellem forfatter og helt. Lejeune var selv fuldt bevidst om, at hans strukturalistisk inspirerede model ikke kunne redegøre for jeg-fortællinger, der problematiserede den klassiske selvbiografis entydige identitet mellem forfatter og protagonist.²⁴

Da Lejeunes bog om den selvbiografiske pagt udkom i 1975, var kritikken af den traditionelle selvbiografis subjektbegreb og mistilliden til selvbiografien som privilegeret mimetisk repræsentation tiltagende. Lejeunes skarpe afgrænsning af selvbiografien fra den litterære fiktion mødte især kraftig modstand i hans eget land Frankrig. Forfatteren Serge Doubrovsky anfægtede i romanen *Fils* (1977) Lejeunes teori om den selvbiografiske reference. I *Fils* anvender Doubrovsky ifølge ham selv udelukkende autentisk, biografisk materiale, men påpeger, at selve kombinationen og struktureringen af det fortalte er fiktiv. Doubrovsky benævner denne selvbiografiske genre ’autofiktion.’²⁵ Doubrovskys autofiktive roman blev særligt kendt for at problematisere troen på, at den selvbiografiske subjekt er i stand til at erindre og redegøre narrativt for en biografisk sandhed. Jegets ’selv’ fremstilles derfor ikke som et empirisk faktum, men som en ”sand fiktion”: ”Det er sandfærdigt, ikke et virkeligt øjeblik. [...] I stedet for mig har man sat en fiktion. Sand.”²⁶

²⁴ Lejeune forlader også senere den skarpe opdeling mellem selvbiografi og fiktion, som han argumenterer for her. Men for enkeltheds skyld redegør jeg for argumentet, som det udfoldes i den centrale tekst fra 1975.

²⁵ Autofiktionen var en betegnelse, der blev forbundet med selvbiografiske værker af primært franske forfattere som Michel Leiris, Georges Perec, Hervé Guibert, Roland Barthes, men også med enkelte amerikanske selvbiografier som Frederick Exley’s *A Fan’s Note*, (1966), Ronald Sukenick’s *Up* (1968) og Gertrude Steins *The Autobiography of Alice B Toklas* (1933).

²⁶ På fransk: ”C’est véridique, pas un instant réel. [...] à ma place, on a mis une fiction. Vraie.” (1977: 266).

Ligesom så mange andre forfattere i tiden, var Doubrovsky stærkt påvirket af den franske psykoanalytiker Jacques Lacans teori om det ubevidste som sprogligt struktureret. Selvet var ifølge Lacan fra begyndelsen indskrevet i sprogets symbolske orden og enhver terapeutisk søgen efter selvindsigt og viden måtte nødvendigvis tage turen omkring jeg-ets selvfortællinger og selvrepræsentationer. Det er denne omstændighed, der gør, at Lacan kunne sige, at jeget fra begyndelsen er indskrevet i fiktionens verden, dvs. at fiktionen indgår konstitutivt i selve subjektdannelsen.²⁷

Philippe Lejeune var som sagt inspireret af strukturalismen, særligt af Gérard Genette, som af de fleste bliver betragtet som hovedekspONENT for den strukturalistiske (klassiske) narratologi. Narratologien har altid betragtet selvbiografien som en inferior genre, der ikke rigtigt fortjener at blive kategoriseret som litteratur. Dette forklarer måske den meget sparsomme narratologiske kritik af selvbiografien, herunder også af de omtalte 'blandingsværker' eller autofiktive eksperimenter fra det 20. århundrede. Gérard Genette skriver:

"Hvad angår litterære diskurser, som er ikke-fiktive, narrative (Histoire, selvbiografi, Avis) eller ej (essay, aforismer osv.) består de naturligvis af det, som Käte Hamburger kalder for "virkelige udsagn" - seriøse illokutioner [sprogbehandlinger] (sande eller ej) hvis pragmatiske status synes uden mystik og således uden interesse."²⁹

Også Genette fandt det nødvendigt at foretage en generisk klassifikation af de forskellige former for fortællinger; de faktuelle fortællinger (fx den historiske fortælling og selvbiografien) som en genre for sig og den fiktive fortælling som en anden. Genette kategoriserede fx Augustins *Confessions* som en 'virkelig', selvbiografisk fortælling, fordi det autodiegetiske fortællerjag trods den tidlige og rumlige distance formår at smelte de tre instanser sammen til én 'person', nemlig Saint Augustin.²⁹ I den virkelige selvbiografi og den historiske fortælling er det "måske legitimt" ifølge Genette at identificere fortælleren med forfatteren

²⁷ På fransk: "Le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction." (1966: 94).

²⁸ På fransk: "Quant au discours de la littérature non fictionnelle, narrative (Histoire, autobiographie, Journal) ou non (essai, aphorismes, ect.), il consiste évidemment en ce que Käte Hamburger appelle des « énoncés de réalité » -illocutions sérieuses (véridiques ou non) dont le status pragmatique me semble sans mystère, et pour ainsi dire sans intérêt." (1991: 62).

²⁹ Selvbiografiens autodiegetiske fortæller er karakteriseret ved både at være en del af historien som protagonist og uden for den som fortæller-skrivent.

og modtageren af fortællingen med læseren, som Lejeune gør det. I den fiktive fortælling skal der derimod skelnes skarpt mellem historiens fortæller og den empiriske forfatter. Da Genette primært var interesseret i fiktive fortællinger, fandt han det ikke nødvendigt at udvikle et begreb om den empiriske forfatter.

Genette havde som Lejeune imidlertid svært ved at kategorisere autofiktionen rent genremæssigt, da den jo bevidst spiller på den dobbelte status som både fiktiv og faktuel fortælling. Genette valgte imidlertid at løse problemet meget anderledes end Lejeune netop ved at analysere alle fortællinger, også den selvbiografiske, som en fiktion. Som strukturalist var han nemlig ikke interesseret i, hvorvidt fx Prousts fortælling har en selvbiografisk form eller ej. Han var ikke interesseret i fortællingens specifikke form, men derimod i dens universelle struktur:

”[...] like every organism, the Recherche is made up of elements that are universal, or at least transindividual, which it assembles into a specific synthesis, into a particular totality.”³⁰

Når en selvbiografisk fortælling derfor en sjælden gang er objekt for en struktural, narratologisk analyse bliver den behandlet metodisk som enhver anden homodiegetisk³¹, fiktiv tekst, altså som ”en lukket enhed, struktureret af sproglige tegn” uden reference til en biografisk virkelighed. (Bal 1983: 4). Hvis man bladrer tilbage i Lejeunes artikel om den selvbiografiske pagt, indrømmede han da også, at den eneste forskel på en faktuel selvbiografi og en selvbiografisk roman findes i parateksten i form af forfatterens navn på bogens omslag:

”Hvordan kan vi skelne selvbiografien fra den selvbiografiske roman? Det må indrømmes, at hvis vi begrænser os til en intern analyse af tekst, er der slet ingen forskel. Alle de kunstgreb, som selvbiografien bruger for at overbevise om fortællingens autenticitet, kan romanen imitere, og det er ofte gjort.”³²

³⁰ På fransk: ”[...] comme toute oeuvre, comme toute organisme, la Recherche est faite d’éléments universels, ou du moins transindividuelle, qu’elle assemble en un synthèse spécifique, en une totalité singulière.” (1972: 68, 1980: 23).

³¹ Romanens 3. personsfortæller er homodiegetisk, fordi der er identitet mellem fortæller og protagonist.

³² På fransk: ”Comment distinguer l’autobiographie du roman autobiographique? Il faut bien l’avouer, si l’on reste sur le plan de l’analyse interne du texte, il n’y a aucune différence. Tous les procédés que l’autobiographie emploie pour nous convaincre de l’authenticité de son récit, le roman peut les imiter, et les a souvent imités.” (1975: 26).

Genette kaldte autofiktionen for en 'uren' mellemgenre, der sammenfletter to forskellige former for sproghandlinger; virkelighedens reelle sproghandlinger og kunstens fiktive sproghandlinger. Genette konstaterede således med beklagelse, at autofiktionen både er sand og falsk, idet forfatteren fastholder over for læseren, at: "det er mig og det er ikke mig." (1991: 87). I Genettes narratologiske optik er autofiktionen en homodiegetisk fiktion, der dog pga. fiktionaliseringen af fortællerens identitet indskyder en tvetydighed vedrørende de biografiske faktas ontologiske status. Genette forsøgte at nuancere modsætningen mellem fiktion og ikke-fiktion ved at sige, at der i fiktive tekster kan findes "ikke-fiktionelle eller ubestemmelige øer", det være sig i form af generelle sandheder, historiske og geografiske udtryk. Fiktive tekster kan derfor fremstå som "et kludetæppe", som "en mere eller mindre homogeniseret sammenblanding af heterogene elementer lånt hovedsageligt fra virkeligheden." (1991: 60). Genette holdt imidlertid fast i, at det er muligt at kontrollere og afgrænse disse faktuelle elementer eller "øer" i fiktionen således, at det ikke ændrer ved den generelle kategorisering af fiktive og ikke-fiktive tekster. Prousts *A la recherche du temps perdu* er et eksempel på et autofiktivt værk, der kan læses som både selvbiografi og som roman, på samme tid. Denne dobbelthed skaber det, som Genette kaldte for en svingdørseffekt. Drejekorset brugte han som metafor for den usikre position, som læseren står i over for en sådan tekst. Når begge læsemåder er mulige, ved man ikke hvilket perspektiv, der så at sige passer bedst. Trods den usikre position, bør læseren ifølge Genette forsøge at fastholde det skiftende perspektiv.

Det synes den danske litteraturkritiker Paul Behrendt at være enig i. I *Dobbelkontrakten* (2006) lancerede han begrebet 'dobbelkontrakten' som betegnelsen for en (ny) dobbeltrettet læsestrategi af tekster, der så at sige taler med to tunger. Med udgangspunkt i analyser af Peter Høegs *De måske Egnede* (1993) og dele af Claus Beck Nielsens samlede værk viste Behrendt, hvordan der i autofiktive værker foregår et sammenstød af to ontologiske sfærer, der kræver et skiftende læserperspektiv. Behrendt fastholdt imidlertid modsætningen mellem fiktion og virkelighed ved at sige, at de selvbiografiske elementers sandhedsstatus står uberørt og skal læses som sådan, mens de fiktive elementer skal læses som opfundne. Det er derfor afgørende for læseren at vide hvornår, der tales sandt og hvornår, der tales falsk, dvs. hvornår noget er faktisk, og hvornår noget er fiktivt. Denne vished kan læseren opnå, hvis han/hun allerede kender historien i

forvejen eller kan finde den rette dokumentation i ekstra-tekstuelle kilder. Idealet om den selvbiografiske teksts autenticitet blev fastholdt af Behrendt med reference ikke til forfatterens intention eller biografi, men til den historiske kontekst. Som for Lejeune bliver den statiske og lukkede kontekst for Behrendt garanten for den rette læsning. Genette var som strukturalist ikke vild med tanken om at skulle søge sin dokumentation uden for tekstens selv. Men Behrendt fastholdt altså, at selvbiografien primært består af konstative sproghandlinger, som ved at inddrage yderligere informationer fra andre medier om fx forfatterpersonens privatliv kan fastlægges som enten sande eller falske.

1.2.2.4. Den moderne selvbiografi

Litteraturforskeren Seán Burke nævner Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, James Joyces *A Portrait of the Artist as a Young Man* og Virginia Woolfs *To the Lighthouse* som eksempler på moderne selvbiografier, som Lejeunes traditionelle læsemodel ikke kan redegøre for. (2003). Et fællestræk ved disse selvbiografier er, at de flytter fokus fra forfatterens biografiske liv, *bios* til en undersøgelse af hvad, der konstituerer forfatterens *autos* eller 'selv'. Forfatterens identitet er i disse værker ikke længere et utvivlsomt faktum, fordi sproget ikke længere betragtes som en entydig, beskrivende handling. At fortælle sin livshistorie er en sproghandling, der lige så meget skaber, som den beskriver en identitet, der opleves som både flygtig og kortvarig. I følge Burke rejser den moderne selvbiografi en lang række epistemologiske problemer, der vedrører det moderne subjekt og dets manglende evne til at sige 'jeg', dvs. samle og fastholde en enhedslig subjektposition, der kan forene viden og erfaring i en sammenhængende fortælling. Burke skriver netop, at de moderne forfattere ikke længere forudsætter et enhedsligt subjekt, men et spaltet:

”Det skrivende jeg spaltes i et skrivende subjekt og i et subjekt, der gøres til genstand for nærmere studium, hvoraf det første hermeneutisk forsøger at samle fragmenterne af et tidligere selv til en sammenhængende og endda teleologisk fortælling.” (158).

For disse forfattere er den bevidsthedsmæssige splittelse det moderne subjekts tragiske livsvilkår. Hverken erindringen eller sproget synes nemlig at kunne lukke kløften og smelte det tidligere, oplevende selv og det skrivende, bedrevi-

dende selv sammen og skabe den eftertragtede sammenhængende og teleologisk livsfortælling. Egnavnet i disse tekster kan ikke længere siges at referere til en identitet, der er sammenhængende over tid, og som kan garantere fortællingens helhed og slutning.

I den klassiske selvbiografi blev erindringen fremstillet som en autentisk og autentificerende handling, men hvis man læser Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, har erindringen mistet sin umiddelbare evne til at begribe sandheden om subjektets fortid. Trods navneidentiteten mellem den unge Marcel, Marcel som fortæller og Marcel (Proust) som forfatter forenes de tidsmæssigt adskilte selver aldrig i teksten. Prousts selvbiografiske subjekt forbliver et spaltet selv, hvis identitet er lige dele 'fundet' og skabt i erindringen.

Den modernistiske søgen efter en forenet subjektivitet ender ifølge Séan Burke hos Samuel Beckett, der vidste, "at ingen selvbiografisk handling afslutter og afrunder et enkeltstående selv, men etablerer nærmere et rendez-vous mellem en række personer" (op.cit. 170). Hvor Proust anså tiden som årsag til selvets manglende evne til at smelte sammen med sig selv, er sproget årsagen til fremmedgørelsen for Beckett:

"I'm in words, made of words, other's words [...] I'm all these words, all these strangers, this dust of words, with no ground for their settling, [...]" (The Unnamable 1959/1975: 141).

Det narrative jeg i Becketts tekst forbliver da også navnløst og ude af stand til at bekræfte eksistensen af et 'jeg', dvs. en narrativ stemme, der kan erindre endsige fortælle en sammenhængende, færdig historie. Som Émile Benveniste udtrykte det, så er subjektet her reduceret til rene, tekstualiserede selver uden anden reference end til de flygtige udsigelsespositioner, som skriften producerer. Beckett skriver:

"All these Murphys, Molloys and Malones do not fool me. They have made me waste my time, suffer for nothing, speak of them [...]" (305).

For Beckett ender den selvbiografiske udsigelse i mørke eller rettere i døden. Døden er nemlig det moment, som den selvbiografiske skrivning stiler mod, hvor det skrevne 'jeg' og det erindrende 'jeg' smelter sammen, hvor "livet forstås, som det er levet og levet, som det er forstået." (Burke 2003: 173). Denne sam-

mensmeltning af fortidige og nutidige jeger i teksten vil uværgeligt betyde selvbiografiens slutning. Fortællingen har nået sit ultimative mål, og der er ikke mere at sige. For Beckett er en sådan sammensmeltning imidlertid en umulighed, men fejlen eller fiaskoen bliver det, der får jeget til at fortsætte sin fortælling i længslen efter at nå det punkt, hvor selvet er både subjekt og objekt for den samme oplevelse, og ordene slipper op.

Efter Becketts nådesløse udtømming af det selvbiografiske subjekt, hvis krop, køn og identitet blev nedskrevet til rene tekstlige instanser, mener mange kritikere betyder selvbiografiens endelige. Litteraturkritikeren Michael Sprinkler er af den mening, at den moderne kulturs gennemtrængende og foruroligende træk er, at individets personlige identitet er forvandlet til et tegn: "a sign, a cipher, an image no longer clearly and positively identifiable as 'this one person'". Sprinkler bemærker endvidere, at konsekvensen af denne tekstualisering af jeget er, at det aldrig helt kan mestre den diskurs, som det er konstitueret af: "The self is constituted by a discourse that it can never completely master." (1981: 342). For Sprinkler bevirker dette, at grundlaget for selvbiografien som litterær genre ikke længere er til stede.

1.3. DEN POSTSTRUKTURELLE GENREKRITIK

Den tredje fase i den selvbiografiske moderne kritikhistorie er den poststrukturalistiske kritik. Her er den franske forfatter Marie Darrieussecq et godt eksempel. I artiklen "L'autofiction, un genre pas sérieux" (1996) definerede hun autofiktionen som en roman fortalt af et 'jeg', der fremstiller sig selv fiktivt, men hvor forfatteren fremtræder homodiegetisk under sit eget navn. (370). Autofiktionen er derfor både roman og selvbiografi. Ifølge Darrieussecq adskiller autofiktionen sig fra den klassiske selvbiografi ved at indskrive et ekstra refleksionsniveau, der peger på den klassiske selvbiografi som en "naiv praksis." (op.cit. 379). Selvbiografien er 'naiv' ifølge Darrieussecq, fordi den forestiller at udføre en sproghandling, der hævder at referere til en objektiv, biografisk virkelighed uden nogen form for fiktivering. Men som enhver anden litterær tekst lader selvbiografien blot 'som om', at den udfører en sådan objektiv sproghandling. Ifølge Darrieussecq er også selvbiografien en dobbelt sproghandling, der udfører både en påstand à la: "Mit navn er x og jeg blev født d.x." og en erklæring à la: "Jeg erklærer seriøst og oprigtigt, at jeg hedder x og er født d.x." Darrieussecq er

for så vidt enig med Lejeune, som jo påpegede, at selvbiografien som genre var betinget af forfatterens erklæring til læseren om, at hans tale er oprigtigt og seriøst ment. Selvbiografien hviler også ifølge Darrieussecq på en pragmatisk overenskomst eller kontrakt mellem forfatter og læser og ikke på om udsagnene er sande i forhold til en objektiv virkelighed. Hun udleder derfor, at enhver selvbiografisk sproghandling ikke udelukkende skal læses som en konstativ beskrivelse af noget, som allerede er. Den selvbiografiske sproghandling er performativ i den forstand, at den *fremstiller* (et billede af) dén biografiske virkelighed, som den forsøger at benævne. Darrieussecqs performative argument står på den måde i stærk modsætning til Lejeunes konstative argument, der jo påpegede, at der ikke er tale om, at selvbiografien skaber billeder, der ligner eller virkelighedseffekter i en forfatter og læsers bevidsthed, men at selvbiografien i sidste ende er en autentisk gengivelse af en biografisk virkelighed. Forskellen mellem autofiktionen og selvbiografien er for Darrieussecq, at autofiktionen ikke forsøger at skjule, at selvbiografen er både konstativ og performativ. Dens reference er dobbeltrettet mod en virkelighed, der er både reel og imaginær; den er en faktuel virkelighed, der imidlertid kun lader sig erindre og fortælle i erindringens og fortællingens fordoblende sproghandlinger.

Darrieussecq argumenterer, som Poul Behrendt gjorde det, for en begreb om livsfortællingen, der overskrider værkets autonomistatus. Men her stopper ligheden også mellem de to. Darrieussecq foreslår nemlig en mere grundlæggende opløsning af modsætningsforholdet mellem fakta og fiktion, sandt og falsk end Behrendt gjorde. Hendes artikel slutter med en kommentar til Genettes teori om fiktionen som et kludetæppe og siger, at også selvbiografien bør betragtes som en heterogen sammenblanding af faktuelle og fiktive elementer:

”Det er klart, at selvbiografien også kan betragtes som et ”kludetæppe” af faktuelle udsagn og udsagn, som er mere eller mindre frivilligt eller bevidst fiktive.”³³

Darrieussecqs argumenterer altså for, at autofiktionen ikke er væsensforskellig fra selvbiografien, men blot en problematiserende version af dennes entydige

³³ På fransk: ”Il est clair que l’autobiographie peut, elle aussi, être envisagée comme un ”patchwork” d’annoncés factuels et d’annoncés plus ou moins volontairement ou consciemment fictifs.” (1991: 376-7).

referentialitet. Darrieussecq ønsker ikke at fastlåse autofiktionen i endnu en genreboks, men se det autofiktive som en særlig skrivepraksis, der mere eller mindre ubevidst knytter sig til enhver diskursiv praksis. Darrieussecq er inspireret af Doubrovsky og hans lacanske forståelse af subjektet, hvis spaltede bevidsthedsstruktur forhindrer det i at nå en egentlig selverkendelse. Det autofiktive ser hun som et udslag af denne indre splittelse, hvorfor enhver fortælling altid vil generere mere eller mindre fordrejede billeder af den virkelighed, som den forsøger at benævne. Fiktioner indgår altså på et konstitutivt niveau i selve identitetsdannelsen, hvilket gør det umuligt og uønskværdigt at fastholde fiktion og biografiske fakta som tilhørende to forskellige ontologiske sfærer.

I 1980'erne steg den videnskabelige interesse for selvbiografien voldsomt. Det var som sagt særligt poststrukturalister som Paul de Man, Roland Barthes og Jacques Derrida, der anvendte selvbiografien som udgangspunktet for et større opgør med litteraturkritikkens institutionelle kategoriseringer af litterære traditioner og genrer. Fælles for den poststrukturelle kritik var interessen for slægtskabet mellem narrative diskurser, der traditionelt tilhørte forskellige genrer; fx den selvbiografiske diskurs og den kritiske/filosofiske diskurs, romanens fiktive diskurs og den videnskabelige eller historiske artikels faktuelle diskurs eller slægtskabet mellem romanens fiktive diskurs og selvbiografens autentiske diskurs. Et andet fællesstræk ved de tre poststrukturalistiske kritikere var, at de flyttede fokus fra selvbiografens *autos* til selvbiografien forstået som *graphie*, dvs. som skrift eller praksis. Paul de Mans artikel "Autobiography as De-Facement" (1979), Jacques Derridas artikel "Otobiography de Nietzsche" (1979) og Roland Barthes autofiktive roman *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) var alle optaget af den selvbiografiske skrift som en 'autografisk' proces, hvor skribenten kæmper for at genindsætte sig som subjekt for sin egen tekst.

Hvis vi begynder med Paul de Man, så ligger hans radikale kritik af selvbiografien i artiklen "Autobiography as De-Facement" (1979) ikke langt fra Darrieussecqs forståelse af det autofiktive. Hvor hun betragtede det Ubevidste som årsag til subjekts udelukkelse fra selverkendelse, betragtede de Man sproget som årsag. Han mente, at selvbiografien slet ikke skal betragtes som en genre, men er en

særlig måde at læse på, der ikke kun begrænser sig til selvbiografiske tekster: ”a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.” (921). Selvbiografien fungerer nemlig ikke meget anderledes end fiktionen, da al viden, også viden om selvet, er underlagt sprogets retoriske natur. Både selvbiografiske og fiktive tekster er afhængige af sprogets figurative evne til at give stemme til og sætte ansigt på det sproglige jeg i teksten. I selvbiografien er det ikke forfatterens eget ansigt, som han ser, men en tekstuel figur baseret på tropen ’prosopopeia’, der netop betyder at give et ansigt eller personificere. Forfatteren til selvbiografien forsøger ifølge de Man at tilskrive en række ansigtstræk til den tekstuelle figur for at maskere, at der blot er tale om en fiktion.

Også den selvbiografiske forfatter er altså underlagt og truet af sprogets retoriske natur. Paradoksalt nok betyder sproget imidlertid både liv og død for forfatteren, for sproget er subjektets ontologiske vilkår på godt og på ondt, mest på ondt. For det er i sproget, at det referentielle (fx det reelt eksisterende oplevende, fortolkende og skrivende subjekt) gestaltes, men det er en formgivning, der forvrænger mere, end den ligner. Der er i de Mans optik intet stabilt subjekt i skriften hverken transcendentalt eller empirisk. Sproget er et negativt, selvreferentielt system, der tømmer ethvert tegn for materielt indhold i en sådan udstrækning, at det selvbiografiske subjekt fuldstændigt elimineres. Selve den trope, der giver jeget ansigt og stemme, udvisker i samme bevægelse paradoksalt nok det særlige, det unikke og det singulære ved jeget: ”Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause.” (op.cit. 930). Forfatterens personlighed og livshistorie forsvinder uigenkaldeligt i den tekstuelle maskine.

I selvbiografien er den anonyme forfatterfigur, som dannes i skriften, mere beslægtet med romanens fiktive personer, altså et rent, sprogligt selv befriet fra ethvert empirisk indhold. Også den selvbiografiske teksts referentielle og stoflige aspekt opsluges helt og holdent af sprogets frie spil, således at det ikke længere er muligt at adskille det retoriske fra det referentielle. de Man foreslog derfor også helt at vende selvbiografiens kausale logik på hovedet således, at livet ikke længere kun bliver opfattet som årsag til det litterære værk, men også bestemmes som et produkt af skribentens selvfortælling:

“We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined in all its aspects, by the resources of his medium?” (op.cit. 920)

Ifølge de Mans performative logik har hverken forfatterens biografiske liv eller værk prioritet over den anden. De er så at sige en del af den samme ontologiske virkelighed. Der er ikke, som Behrendt hævdede, tale om et sammenstød af to ontologiske sfærer. De to er kiastisk forbundet og påvirker hinanden indbyrdes, så de ikke længere er mulige at adskille. Det bliver derfor irrelevant for læseren om det, der skrives i selvbiografien, er sandt og falsk. Læseren må i stedet fokusere på de retoriske virkemidler og manøvrer, som teksten anvender til at skabe den ønskede virkelighedsillusion. Referencen til forfatterens liv er derfor udelukkende en fiktion, som læseren konstruerer på basis af tekstens retoriske evne til at reproducere genrens forskrifter eller teknikker.

I de Mans litteraturteori er teksten altså en autonom enhed, der opsluger enhver kontekstuel reference. de Mans forfatterfigur materialiserer sig i teksten som en identitets- og kropsløs stemme uden ansvar eller evne til at yde nogen form for modstand og gentillegne sig nogen form for kontrol eller agens over den selvrepræsentation, han producerer. Alt, hvad forfatteren skriver, er, som han siger, determineret af mediet.

1.3.1. Livet som tekst

Vægten på selvbiografien som skrift implicerer også et skift i opfattelsen af sprogets funktion. I det berømte essay om forfatterens død ”La mort de l’auteur” (1968) forsøger Roland Barthes at affixe billedet af det autoritative ’forfatter-gud’ som oprindelsen til og forklaringen på teksten. For skriften er ”ødelæggelse af enhver stemme, enhver oprindelse.”³⁴ Ifølge Barthes er den moderne forfatterfigur en ideologisk konstruktion, der hviler på et forældet subjektbegreb. For forfatteren er i Barthes’ sproglige optik ikke andet end den, der skriver - ligesom ’jeg’ ikke er andet end den, der siger ’jeg’. (1968: 66). Som lingvisten Benveniste pointerede, kender sproget ikke til en ’person’, men kun til det subjekt, som

³⁴ På fransk: ”destruction de tout voix, de toute origine.” (1968: 63).

sproget er i stand til at italesætte. Skribenten fødes så at sige samtidigt med sin tekst. I essayet understregede Barthes samtidigt, at skribenten (af selvbiografien fx) ikke længere udfører konstative sproghandlinger, der kan siges at udtrykke en forfatters intention eller 'illustrere' en forfatters biografiske liv:

"[...] at skrive kan ikke betegnes som en registrerende operation, en konstatering, en repræsentation, en 'billedliggørelse' (som klassikerne sagde), men derimod det, som lingvisterne i forlængelse af den oxfordianske filosofi, kalder for en performativ, en sjælden verbal form (udelukkende givet i 1. person og i nutid), i hvilken udsigelsen ikke har andet indhold (andet udsagn) end den handling, hvormed den fremføres."³⁵

At skrive er for Barthes ideelt set en performativ udsigelsesform, der i følge den amerikanske talehandlingsteori ikke har andet indhold end den handling, hvormed den fremføres. Den selvbiografiske tekst eller selvtæksten er ikke en udtrykshandling, men en performativ sproghandling, der har gjort sig fri af enhver idé om oprindelse eller krav om endelig mening.

Den poststrukturelle kritik er ofte blevet beskyldt for over én kam at udlette forfattersubjektet. Men som kritikeren Séan Burke noterer sig, så er forfatterfiguren aldrig mere levende end, når den erklæres død. (1998: 7). Der er også mere tale om en redefinition af forfattersubjektet på baggrund af dels et filosofisk opgør med et transcendentalt fænomenologisk subjektbegreb og dels et litteraturteoretisk opgør med den klassiske, mimetiske opfattelse af relationen mellem liv og værk. Jacques Derridas modsvar mod beskyldningen om subjektets udslettelse, lød da også: "I don't destroy the subject. I situate it." (Citeret i Burke 1998: 184-5). Men hvad er det så for en kontekst, som subjektet situeres i? Derridas svar er ikke helt klart. Det empiriske forfattersubjekt eksisterer ikke længere som "en psykobiografisk signifié." (Derrida citeret i Burke 1998: 159). Det betyder ikke, at forfatterpersonen ikke eksisterer som et menneske af kød og blod. Situationen er ifølge Derrida ens for både det tænkende, talende og det skrivende subjekt. Faktiske begivenheder, oplevelser og erfaringer genkaldes aldrig for subjektet i sin originale form, men filtreres gennem hukommelsen,

³⁵ På fransk: "[...] écrire ne peut plus désigner une opération d'enregistrement, de constatation, de représentation, de 'peinture' (comme disaient les Classiques), mais bien ce que les linguistes, à la suite de philosophie oxfordienne, appellent un performatif, forme verbale rare (exclusivement donnée à la première personne et au présent), dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère." (1968: 66).

som er betinget af både det Ubevidste og kodet af de sociale diskurser. Den sanselige erfaring har derfor ikke hos Derrida en autoritativ status, som det, der skal forklares, og som betinger vores viden. Subjekter har ikke erfaring, de konstitueres snarere gennem erfaring. Dette betyder, at erfaring ikke er oprindelsen til vores viden om subjektet, men derimod det, hvormed vi søger vores viden. Erfaringssubjektet og dets identitet kan i denne optik ikke tages for givet. Det må hver gang udledes af den historiske og sociokulturelle kontekst, det situeres i.

Også Barthes betragter det talte sprog som en generaliseret form for skrivning: ”det sort-og-hvide, hvor enhver identitet er tabt, begyndende med identiteten af kroppen, der skriver.”³⁶ Forfatterens biografiske liv og værk bliver af den poststrukturelle kritik betragtet som strukturelt analoge størrelser, der i talen væves sammen til én stor selvtekst.

1.3.2. Fra selvbiografisk pagt til selvbiografisk akt

Roland Barthes’ selvbiografiske roman *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), på dansk: *Af Mig Selv* (1988),³⁷ er et godt eksempel på, hvordan grænsen mellem liv og tekst ophæves i den autografiske skrift og på autofiktionens forsøg på at indstifte en ny selvbiografisk kontrakt mellem skribent og læser. For Barthes var Lejeunes genredefinition først og fremmest en konvention, der hvilede på et helt utidssvarende forfatter- og subjektbegreb. I autoromanen slog han derfor fast, at det moderne subjekt ligesom forfatteren til selvbiografien er *dømt* til fiktionens imaginære universer:

”Du er den eneste, der aldrig kan se dig selv uden som billede, du ser aldrig dine øjne, undtagen som slørede af det blik de kaster i spejlet eller objektivet (jeg ville kun være interesseret i at se mine øjne, når de betragter dig): selv og især hvad angår din krop, er du fordømt til det imaginære.”³⁸

³⁶ På fransk: ”le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit.” (1968: 63).

³⁷ Citaterne er alle fra denne danske oversættelse.

³⁸ På fransk: ”Vous êtes le seul à ne pouvoir jamais vous voir qu’en image, vous ne voyez jamais vos yeux, sinon abêtis par le regard qu’ils posent sur le miroir ou sur l’objectif (il m’intéresserait seulement de voir mes yeux quand ils te regardent): même et surtout pour votre corps, vous êtes condamné à l’imaginaire.” (1975: 40).

Ifølge Barthes anvender forfatteren den selvbiografiske skrift som et spejl i begæret efter at se sig selv. Barthes trækker her på Jacques Lacan, der brugte spejlmetaforen til at beskrive den subjektskonstituerende fase i et barns liv.



Spejlstadiet: "Det er dig".
Billede 2. fra *Af Mig Selv*, 1988

Barnets bevidsthed om sig selv som et individ adskilt fra moderen var ifølge Lacan ikke et direkte, umedieret møde, da blikket i spejlet så at sige var et møde med 'den andens', dvs. socialitetens blik. Der er altid en rest, subjektets 'mig', der forbliver utilgængelig, urepræsenterbar, uset. Lacan konkluderede, at subjektet livet igennem var fanget i denne splittelse mellem at være subjekt for sit eget blik og objekt for den andens/socialitetens blik. Roland Barthes beskriver i det ovenstående citat derfor forfatterens selvbiografiske blik som et sløret blik. Forfatteren kan aldrig kun se sit 'jeg' med 'den andens' blik, altså ude fra, som var det imaginære billede,

Titlen på Barthes' bog *RB par RB* indikerer tydeligt over for læseren, at dette er en selvbiografi. På bagsiden af omslaget bliver vi imidlertid bedt om at læse bogen som en fiktion: "Alt dette skal betragtes som fortalt af en romanfigur." Den lille paratekstuelle note er fremhævet ved at være skrevet som i al hast med en meget 'gestisk' (læs: næsten ulæselig) håndskrift:

Tout ceci doit être considéré
comme dit par un personnage
de roman.

Billede 3.
fra *Af Mig Selv*, 1988

Bogen gør altså meget ud af fra starten at fastholde læseren i autofiktionens karakteristiske dobbelte fortællemodus. På den ene side fortæller teksten os, at dens indhold er fiktivt (der er ingen identitet mellem fortæller og skribent), mens dens performative, grafiske udførsel knytter direkte an til et meget kropsligt tilstedeværende, skrivende subjekt.

Bogens første del er fyldt med billeder af Roland Barthes som barn, ung og voksen. Men det bliver hurtigt tydeligt, at fortiden ikke udgør et privilegeret sted, hvor skribenten kan søge tilflugt og erfare sit sande selv. Han noterer sig nemlig, at kroppen på billederne rigtigt nok er hans, men at den historie, som de fortæller, ikke er hans! (1975: 6). Slutningen på bogens første, visuelle del slutter med skriftens begyndelse, så at sige: ”Så snart jeg producerer, så snart jeg skriver, er det Teksten selv, der (lykkeligvis) berøver mig min narrative tilværelse.”³⁹ I bogens anden del er Barthes’ personlige historie delt op i små afsnit, der udgør et slags netværk af ytringer (temaer, erindringer, drømme, teoretiske pointer, noter, grafiske tegninger m.m.) uden entydig reference til hverken fortid eller nutid. Den klassiske fortællings forsøg på at forene fortidens ’jeg’ med det skrivende ’jeg’ i én autentisk, sammenhængende figur er tydeligvis kollapsedet her. Skribenten er ikke interesseret i at rekonstruere én enkelt autentisk historie set fra ét enkelt perspektiv. Tværtimod synes historien ved hvert nyt afsnit at begynde forfra. Med hvert afsnit tilføjer skrivningen et nyt lag til sandheden om en fortid, som dermed omskrives. Denne konstante omskrivning af fortiden, hvorved sandheden hele tiden forrykkes giver læseren indtryk af, at livet ikke bare er, men noget som konstant bliver til i (om)skrivningen:

”Når jeg foregiver at skrive om det, jeg tidligere har skrevet, skabes der på samme måde en ophævelse, ikke en sandhed. Jeg søger ikke at stille min nuværende udtryksform i min tidligere sandheds tjeneste (i den klassiske orden ville man have helliget denne indsats under betegnelsen autenticitet, jeg giver afkald på den udmattende stræben efter et tidligere stykke af mig selv, jeg søger ikke at restaurere mig selv (som man siger om et monument))”⁴⁰

Det er ikke sådan at forstå, at skriften slet ikke kan beskrive fortiden eller, at der ikke er noget liv ”uden for” teksten. Barthes understreger her blot, at skriften kan andet end at fastholde og restaurere fortiden som et ”monument”. Den kan vise, at fortiden også er en ’tekst’, der hele tiden genskabes alt efter hvilket per-

³⁹ På fransk: ”Dès que je produis, dès que j’écris, c’est le Texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative.” (1975: 6).

⁴⁰ På fransk: ”Lorsque je feins d’écrire sur ce que j’ai autrefois écrit, il se produit de la même façon un mouvement d’abolition, non de vérité. Je ne cherche pas à mettre mon expression présente au service de ma vérité antérieure (en régime classique, on aurait sanctifié cet effort sous le nom d’autenticité), je renonce à la poursuite épuisante d’un ancien morceau de moi-même, je ne cherche pas à me restaurer (comme on dit d’un monument).” (1975: 63).

spektiv, det skrivende jeg efterfølgende anlægger. Der findes ingen livshistorie bag om skriften, som læseren kan deducere sig frem til. Historien forbliver på tekstens diskursive overflade, hvis narrative fragmenter kun flettes sammen ”af hånden, der skriver.” (op.cit. 6).

1.3.3. *Det selvbiografiske subjekt som social konstruktion*

Hverken læseren eller skribenten er i stand til at indtage en subjektiv *metaposition*, der ligger uden for eller bag om den fragmenterede, narrative diskurs. Men læser og skribent deler så at sige det samme begær efter at se det ’mig’, der tales om i den selvbiografiske tekst. Og den eneste mulige vej mod svaret løber gennem sproget, ikke forstået som en beskrivende handling, men som benævnelse:

”Jeg opgiver imitationen og giver mig hen i nominationen. Ved jeg ikke, at der på subjektets område ikke findes nogen referent? Kendsgerningen (den biografiske, den tekstuelle) ophæves i signifianten, fordi den er umiddelbart sammenfaldende med den [...]. Jeg er selv mit eget symbol, jeg er den historie, der tilstøder mig: på frihjul i sproget, jeg har ikke nogen at sammenligne mig med [...]: at skrive om sig selv kan synes en prætentios idé; men det er også en enkel idé: enkel som en selvmordstanke.”⁴¹

Barthes tematiserer her den eksistentielle problematik, der ligger i at gøre ’mig’, dvs. den personlig identitet til en historie, dvs. en tekst, der skrives. For nominationen/benævnelsen står, som han siger, på ”dødens side”. Når jeget i den performative skriven falder sammen med sit billede, kører det som et referenceløse jeg ”på frihjul i sproget” og ophører så at sige med at eksistere som ”biografisk kendsgerning”. At tale om sig selv er derfor også at tale ”som var jeg en lille smule død.” (op.cit. 182). Det er da derfor for Barthes heller ikke privatpersonen, som det selvbiografiske fortællerjeg henviser til:

⁴¹ På fransk: ”Je me passe de l’imitation (de la description) et je confie à la nomination. Ne sais-je pas, que, dans le champs du sujet, il n’y a pas de référent? Le fait (biographique, textuel) s’abolit dans le signifiant, parce qu’il coïncide immédiatement avec lui [...]. Je suis moi-même ma propre symbole, je suis l’histoire qui m’arrive: en roue libre, je n’ai rien à quoi me comparer [...]: écrire sur soi peut paraître une idée prétentieuses: mais c’est aussi une idée simple: simple comme une idée de suicide.” (1975: 60-62).

”Et andet imaginære træder nu frem: skriftens. Og for at dette imaginære skal kunne udfolde sig (for det er hensigten med denne bog) uden på noget tidspunkt at blive fastholdt, bekræftet eller berettiget af forestillingen om en privatperson [...]”⁴²

Privatpersonen Barthes undergår en form for transpositionering på skriftens ’scene’. Han flytter sig fra én diskursiv position til den næste og påtager sig den måde flere ”masker (personae), graderet i forhold til scenens dybde (og dog uden nogen bag).” (op.cit. 131). I teksten figureres således den traditionelle selvbiografiske jeg-fortæller, som fra tid til anden viger pladsen for skribenten Roland Barthes, for klasselæreren Monsieur B, filosofen R.B., det episke ’han’ og det imaginære ’du’. Roland Barthes fremstiller sin selvbiografi som en flerstemmig sproghandling, hvor det talende subjekt er knudepunktet for en mangfoldighed af det, som han opfatter som ubevidste/ ideologiske stemmer. Han forklarer:

”Denne bog er gjort af det, jeg ikke kender: det ubevidste og ideologi, noget som kun tales gennem andres stemme. Jeg kan ikke sætte det symbolske og det ideologiske, der gennemtrænger mig, i scene (i tekst) som sådan, eftersom jeg er deres blinde plet (det, der tilhører mig personligt, er mit imaginære, min fantasi: heraf denne bog).”⁴³

Barthes henviser ofte til teksten som et væv (der er ordets etymologiske betydning):

”Tekst betyder *Væv*; men hvor vi hidtil har opfattet dette væv som et produkt, et færdigt slør for en mere eller mindre skjult mening (sandhed), betoner vi nu, i vævet, den generative tanke, at teksten bliver til, udvirkes gennem en kontinuerlig fletning. I dette væv – denne tekstur- fortaber subjektet sig, ligesom en edderkop, der opløser sig selv i sit spinds konstruktive sekreter.”⁴⁴

⁴² På fransk: ”Un autre imaginaire s’avancera alors: celui de l’écriture. Et pour que cet imaginaire-là puisse se déployer (car telle est l’intention de ce livre) sans être jamais retenu, assuré, justifié par la représentation d’un individu civil [...]” (1975: 6).

⁴³ På fransk: ”Ce livre est fait de ce que je ne connais pas; l’inconscient et l’idéologie, choses qui ne se parlent que par le voix des autres. Je ne puis mettre en scène (en texte), comme tels, le symbolique et l’idéologique que me traversent, puisque j’en suis la tache aveugle (ce qui m’appartient en propre, c’est mon imaginaire, c’est ma fantastique : d’où ce livre.” (1975: 155).

⁴⁴ På fransk: ”Texte veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l’idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel ; perdu dans ce tissu –cette texture- le sujet s’y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans ces sécrétions constructives de sa toile.” (1973: 100-101).

Den selvbiografiske tekst bliver også til gennem en sammenfletning af forskellige kulturelle diskurser. Forfatteren fortaber sig nødvendigvis i dette væv, da han ingen kontrol har over de mange historiske, ubevidste og ideologiske stemmer, som han også består af. Hans eneste form for agens er at fremhæve én blandt de forskellige stemmer (fx den æstetiske) og ”lade denne gamle kategori undergå en lettere drejning, som fjerner den fra dens regressive, idealistiske grundlag og nærmer den til kroppen, til afdriften.”⁴⁵

Det billede, som det selvbiografiske subjekt danner af sig selv, er imaginært i og med, at forfatterens ’mig’ forbliver uset og utilgængelig for sproget at repræsentere. Forfatteren er derfor også en tom figur i teksten ”uden dybde”: ”Uden at uddybe, bliver jeg på overfladen, fordi det denne gang drejer sig om ’mig’ (om mit imaginære Jeg), og fordi dybden tilhører de andre.”⁴⁶ Barthes’ selvbiografi giver altså ingen direkte adgang til jegets private rum. Det inderste rum er for jeget en essens, der altid vil eksistere uden for sproget eller *beskrevet* ude fra af ’de andre’, dvs. af samfundets ideologiske magtdiskurser. Relationen mellem subjekt og spejlbillede forbliver derfor en imaginær relation. Det skal imidlertid ikke forstås sådan, at identiteten er uden realitet for subjektet. Skriften (ligesom fotografiet) udgør for Barthes en anden og mere effektiv form for repræsentation (end den mimetiske), der kan skabe en mere direkte kontakt til læseren/beskueren og forbinde ham/hende med virkeligheden, som den var.

1.3.4. Krop og skrift

I Barthes’ sene tekster er subjektet altså vendt tilbage ikke som et stærkt, centreret eller psykologisk subjekt, men som et kropsligt, kulturelt og historisk jeg. Han kalder i *Lysten ved Teksten* det kropslige jeg for en nydelses-krop, der er betinget af både ”biografiske, historiske, sociologiske og neurotiske elementer”:

⁴⁵ På fransk: ”[...] de faire subir peu à peu à cette vieille catégorie une légère torsion qui l’éloignera de son fond régressif, idéaliste, et l’approchera du corps, de la dérive.” (1975: 87, 1988: 91)

⁴⁶ På fransk: ”Loin d’approfondire, je reste à la surface, parce qu’il s’agit cette fois-ci de ’moi’ (du Moi) et que la profondeur appartient aux autres.” (1975: 145, 1988: 155).

”Hver gang jeg forsøger at ”analysere” en tekst, som har fremkaldt lyst hos mig, er det ikke min ”subjektivitet”, jeg genfinder: Det er mit ”individ”, det givne, som gør, at min krop er adskilt fra andre kroppe, og som tilegner den dens lidelse eller lyst. Det er min nydelses-krop, jeg genfinder. Og denne nydelses-krop er også mit historiske subjekt; for det er ved enden af en meget kompleks kombinatorik af biografiske, historiske, sociologiske, neurotiske elementer (uddannelse, samfundsklasse, barndomskonstellation osv.), at jeg regulerer den (kulturelle) lyst og den (ikke-kulturelle) nydelse i deres modsætningsfyldte samspil, og at jeg skriver mig selv som et aktuelt malplaceret subjekt [...]”⁴⁷

I Barthes’ selvbiografi fremstilles det selvbiografiske jeg også som et sådant kropsligt og historisk subjekt. Det selvbiografiske jeg er både fysisk og emotionelt knyttet til den specifikke hånd, der skriver, fordi at skrive først og fremmest er at sanse sig selv gennem kroppen og kroppens erindring. For Barthes er skriften eller Teksten den scene, hvor en ”lettere teatralisk” subjektivitet kan udfolde sig. (1988: 68). I den kropslige aktivitet, som det er for Barthes at skrive, knyttes nemlig en kontakt til det imaginære jeg og en særlig form for teatraliseret kropslighed. Med kroppen forstår han ikke kun det enkelte menneskes biologiske egenkrop. Som han skriver: ”Hvilken krop? Vi har flere.”⁴⁸

For Barthes er den skrevne krop ikke væsensforskellig fra den anonyme, men præsentet krop, der står på scenen i et teaterstykke. Skriften iscenesætter nemlig en krop, der ikke *kun* skal læses som en abstrakt repræsentation af noget fraværende. Kroppen i skriften (som på teaterscenen) er en imaginær krop, der er fysisk tilstede, og som henvender sig til den enkelte læsers/beskuers sansninger, imagination og følelser:

”[...] sensuel, muskulær (forfatterens hånd), humoral, og især: følsom: som er bevæget, flyttet, eller klemt eller eksalteret, eller skræmt, uden at det kan ses.”⁴⁹

⁴⁷ På fransk: ”Chaque fois que j’essay d’ »analyser» un texte qui m’a donné du plaisir, ce n’est pas ma «subjectivité» que je retrouve, c’est mon « individu », la donné qui fait mon corps séparé des autres corps et lui approprie sa souffrance ou son plaisir: c’est mon corps de jouissance que je retrouve. Et ce corps de jouissance est aussi mon sujet historique ; car c’est au erme d’une combinatoire très fine d’éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotique (éducation, classe sociale, configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m’écris comme un sujet actuellement mal placé [...]” (1973: 98-99).

⁴⁸ På fransk: ”Quel corps? Nous en avons plusieurs.” (1975: 65, 1988: 68).

⁴⁹ På fransk: ”[...] sensuel, musculaire (la main de l’écrivain), humoral, et surtout: émotif; qui est ému, bougé ou tassé ou exalté, ou apeuré, sans qu’il y paraisse rien [...]” (1975: 65, 1988: 68).

Barthes opfatter for så vidt ikke kroppen som en (biologisk) apriorisk, strukturel enhed. Den krop, han som subjekt har adgang til, er bl.a. den skrevne krop, den socialiserede krop, fordøjelseskroppen, den mytologiske krop, en parisisk krop, en landlig krop m.m.

Skriveakten er for Barthes en sensuel og emotionel proces, der ikke adskiller sig væsentligt fra den erotiske akt. Barthes knytter i modsætning til fx de Man en fysisk og følelsesmæssig nydelse (fr. *jouissance*) til den symbolske 'lille død', som den selvbiografiske skrivning implicerer. Skriften er ikke kun forbundet med den biologiske krops smertefulde ophør. Den er også akkompagneret af nydelse. Skriveakten er som den erotiske akt ideelt set en proces, hvor to kroppe (skribentens og læserens) anonymiseres, idet deres singularitet og helhed ophæves eller overskrides momentant. De spejler sig i en vis forstand i hinanden som tomme subjekter uden biografi, historie, psykologi.

For Barthes ligger der altså også en nydelse i den ideelt set billede- og ordløs relation mellem skribent og læser. Barthes' drøm om skriftens objektløse performance er her ikke helt uden utopiske undertoner. Drømmen om den ordløse, gestisk skrift er samtidigt en længsel efter et semiotisk (for)stadie, hvor sproget finder tilbage til sin oprindelse i (moderens) tavse krop. I spejlstadiet lider moderens krop ifølge Lacans psykoanalyse en voldsom (symbolsk) død, da det er dette tidspunkt, at barnet forlader symbiosen og træder ind i sprogets symbolske verden. Det er i sproget, at 'jeg' benævnes eller udpeges som 'mig', der er væsensforskellig fra 'dig' underforstået moderen. Barthes' drøm er at genfinde en endnu udelt krop, der hører til uden for sproget, og som er hverken 'din' eller 'min'.

Denne længsel efter at se den splittede og spredte krop samlet i ét billede knytter ham i særlig grad til den gestiske krop i det teater, som han selv mener, ligger "i skæringspunktet for hele værket." (1975: 191). For her er det som om, at kroppen både er og ikke er sin rolle. Den er en rolle og lidt til. Barthes' drøm er, at skribenten (ligesom skuespilleren) med sin krop kan skabe et mere oprindeligt, performativ rum, hvor 'det lille ekstra' kan åbne op for en mere umiddelbar sensorisk kontakt mellem skribentens og læserens kroppe:

”[...] lad os høre åndedraget, ruheden, læbernes kødelighed i deres materialitet, deres sanselighed [...] til at det lykkes den at lede signifiéen langt væk og så at sige kaste skuespillerens [eller skribentens] anonyme krop ind i øret på mig: Det korer, det knitrer, det kærtegner, det rasper, det skærer - det er nydelse.”⁵⁰

For at den selvbiografiske skrift kan generere en så direkte, kropslig effekt, må den moderne skribent indstifte en ganske anden og mere fysisk alliance med læseren end Lejeune ville det. Læserens funktion i Lejeunes kontrakt var jo at ære forfatterens underskrift og bekræfte dens autenticitet. Barthes' kontrakt lægger op til en langt mere deltagende og kropsligt motiveret læserrolle. For skribenten kan kun sikre sig at blive set (som kropsbillede), såfremt han bliver hørt (som tekst). Med Jacques Derrida kan man måske sige, at forfatterens underskrift ikke finder sted i det øjeblik, hvor han skriver, men *posthumt*, når 'den anden', dvs. læseren vælger at indgå i en alliance med ham og i den forstand 'høre ham' fortælle sin historie til sig selv. Derrida skriver (1982/1989):

“In some way the signature will take place on the addressee's side, that is, on the side of him or her whose ear will be keen enough to hear my name, for example, or to understand my signature, that with which I sign. [...] it will take place posthumously [...] when the other comes to sign with him, to join with him in alliance and, in order to do so, to hear him and understand him.”⁵¹

Underskriften er ikke blot et egennavn i teksten. Det er ifølge Derrida hele teksten forstået som én operation, én performativ handling. Det er altså først, når underskriften bliver effektiv, dvs. “performat, performende”, at selvbiografiens selv, 'autos', bliver til (1989: 71). At høre forfatterens stemme i teksten er ikke blot at modtage den. Det er også at intervenere i teksten og (re)producere den. Det er derfor os, der ”politisk og historisk” har fået betroet ansvaret for den ”begivenhed”, hvor forfatterens stemme høres og identificeres som 'hans' eller 'hendes' stemme. (op.cit. 72).

⁵⁰ På fransk: “[...] et fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la ro-caille, la pulpe des lèvres [...] pour que réussisse à déporter le signifié très loin et à jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille: ca granule, ca grésille, ca caresse, ca rape, ca coupe; ca jouit.” (1973: 100).

⁵¹ På fransk: “C'est du côté des destinataire en quelque sorte, du ou de la destinataire, qui aura l'oreille assez fine pour entendre mon nom, par exemple, pour entendre mon signature, ce avec quoi je signe, que la signature aura lieu. [...] elle aura lieu posthument [...] quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, l'entendre.” (1982: 140, 1989: 50-51).

1.3.5. Selvbiografien som litterær performance

Den tredje og sidste fase i det, jeg kalder for selvbiografiens moderne kritikhistorie, har altså formuleret en ny selvbiografisk kontrakt mellem forfatter og læser, der involverer sidstnævnte som et aktivt og kropsligt subjekt i betydningsdannelsen. I midten af 1970erne, da Roland Barthes skrev sin autofiktive roman var interessen for det selvbiografiske stor inden for både litteraturen, billede- og performancekunsten. Suzanne Brøgger (jf. billede 4) var en af de kvindelige forfattere herhjemme, der anvendte den selvbiografiske diskurs til at kritisere de traditionelle (maskuline) subjektkonstruktioner, som historisk og kulturelt knyttede sig til genren.



Billede 4. Suzanne Brøgger

I 1978 udkom første del af bekendelsestrilogien *Crème Fraîche*, der i 1984 fik følge af romanen *Ja* og i 1993 af *Transparence*. Mange kritikere har opfattet de tre romaner som en traditionel, selvbiografisk historie om den virkelige Suzanne Brøggers liv. Litteraturforskeren Louise Zeuthen mener, at romanernes selvbiografiske udforskning af den 'virkelige' Suzanne Brøgger afspejler en stærkere "æstetisk forbindelseslinje" til 1990ernes prosa (Claus Beck Nielsen, Pablo Henrik Llambías, Lone Hørslev m.fl.) end 1970ernes øvrige feministisk inspirerede bekendelseslitteratur (fx Vita Andersen, Herdis Møllehave). (2006: 14-15). Feministisk inspirerede forfattere insisterede på, at der fandtes en essentiel feminin subjektivitet med er særligt værdisæt, som kun kvinder delte med andre kvinder. Undersøgelsen for mange feministiske forfattere gik ud på om, der fandtes særlige kvindelige erfaringer, der kunne udtrykkes i særlige repræsentationsformer, fx en 'kvindelig skrift'.⁵²Suzanne Brøgger opfattede nu ikke den kvindelige identitet som en naturlig eller essentiel størrelse, men snarere som en social konstruktion. Hun skriver i sin debut *Fri os fra Kærligheden* (1973):

⁵² Udtrykket er den franske filosof Hélène Cixous', som første gang brugte det i essayet "The Laugh of the Medusa" (1981), hvor hun bl.a. skriver: "Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies." (Jf. Wikipedia.org/wiki/Écriture_féminine).

”Tiden er inde til at meddele, at der ikke findes naturlige kvinder [...] Den eneste hæderlige måde man kan være kvinde på i dag er at spille rollen helt ud i sin yderste konsekvens – for den sags skyld spille alle kvindrollerne, hvis én er for lidt, men for alt i verden ikke tage dem alvorligt ved at forveksle dem med natur.” (1973: 84).

Etnologen Erving Goffman skrev allerede i 1959, at identiteten kunne beskrives som en social rolle, som selv et træ kan træde ind og ud af inden for rammerne af det, som han kaldte for det moderne livs komplekse, sociale ’spil’. Denne forståelse af kønnet som en social rolle, som individer kan påtage sig, forudsætter imidlertid, at der findes et ikke-kønnet subjekt før valget af køn. Skal identitetsmarkører som køn (nationalitet, etnicitet osv.) dermed betragtes som ydre, sociale konstruktioner eller roller, som individet kan vælge til og fra eller skal køn m.m. opfattes mere grundlæggende, dvs. som direkte konstituerende for subjektets identitet, for dets indre sammenhæng? Louise Zeuthen mener, at Suzanne Brøgger i modsætning til 1970ernes øvrige kvindelige forfattere ikke fremstillede ”selvet som en statisk psykologisk, eksistentiel eller social konstruktion indlejret som en kerne i personligheden.” (2006: 17). Brøgger var interesseret i at gøre op med traditionelle kvindroller og livsformer, men hun opfattede identitet som en ”performativ, dynamisk og relationel bestemmelse [...] som noget, der bliver til – mere som en effekt end en realitet – i en stadig forhandling mellem jeget og omverdenen”, som Zeuthen skriver. (ibid.). Suzanne Brøggers litterære selv fremstillinger peger dermed mere frem mod nyere postfeministiske og performative teorier, der fokuserer på spørgsmålet, hvordan et subjekt overhovedet bliver konstrueret, og hvilken betydning kønnet får i denne proces. Brøgger inddrager ofte medierne som scene for denne selvbiografiske performance, hvor køn, krop og identitet sættes til forhandling. Kønnet fremstilles hos Brøgger som en ’kropslig stil’, der dramatiserer de brydninger, der opstår, når et individ med personlige erfaringer og følelser støder ind i det omgivende samfunds kulturelt (dvs. maskulint) kodede forestillinger om hvad, det vil sige at være kvinde og kunstner. Zeuthen skriver:

”Brøggers værker er blevet læst som ”kvindelitteratur”, og forholdet mellem kønnene er da også særdeles centralt i forfatterskabet. Men væsentligt er det, at kvindeskønnen og kroppen ikke er temaer for Brøggers værk i traditionalistisk feministisk forstand. Snarere bliver det specifikke køn brugt som led i en performativ strategi, hvor langt mere generelle spørgsmål om kunst og identitet bliver sat i spil.” (op.cit. 22).

1.3.6. Selvbiografien som visuel og scenisk performance



Billede 5. *Roberta*, Lynn Hershman, 1976

Også inden for billedkunsten begyndte kunstnere som Lynn Hershman (jf. billede 5), Cindy Sherman, Eleanor Antin, Sophie Calle, Andy Warhol, Jeff Koons m.fl. i 1970erne at eksperimentere med selvbiografien som en identitetskabende narrativ praksis og strategi. Også hos disse kunstnere tog afbildningen af selvets krop, køn og identitet i stigende grad tog karakter af fiktion og iscenesættelse. Den amerikanske performancekunstner Eleanor Antin udtalte i slutningen af 1970erne om sin egen selvbiografiske praksis:

“[It] is a very curious type of autobiography, the depiction of a live, or part of a life, three weeks of a life that is both invention and fact, as all life is.” (citeret i Steiner og Yang 2004: 37).

Cindy Sherman (jf. billede 6.1, 6.2, 7) er en anden performancekunstner, der inddrog sin egen krop til at udforske grænserne mellem kunstner og privatperson. Sherman brugte selvportrættet til at producere en mangfoldighed af historier om den kvindelige subjektivitets stereotypiske repræsentationer i massemedierne og i kunsthistorien. Hun understregede, at selvportrætterne ikke omhandlede hende selv personligt, men at hun blot brugte sig selv som materiale:

”It has nothing at all to do with me. I work with myself, that’s my material somehow, but the finished photograph has something more to offer than reflections of my ”personality”... My photos are certainly not self-portraits or representations of myself, though unfortunately people always keep saying they are.” (citeret i Steiner og Yang 2004: 67).

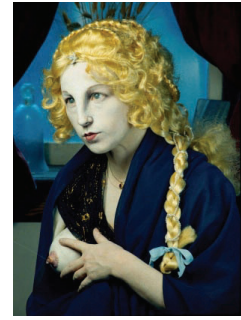
Inden for performanceteatret var 1970erne og -80erne ligeledes præget af en feministisk orienteret interesse for selvbiografien og det diskursive sprog. Marvin Carlson sammenfatter, at der på dette tidspunkt eksisterede to overordnede tendenser inden for performancekunsten:



Billede 6.1 fra serien *Film Stills*.
Uden titel, Cindy Sherman, 1977-80



Billede 6.2 fra serien *Film Stills*.
Uden titel, Cindy Sherman, 1977-80



Billede 7
fra serien *Historiske Portrætter/De Gamle Mestre*, Cindy Sherman 1988-90

“Despite the enormous variety of performance activities during the 1970s and 1980s, it is possible to trace two overall and related trends. First, the initial widespread opposition of performance and theatre has steadily eroded, and second, the initial emphasis on body and movement, with a general rejection of discursive language, has given way gradually to image-centered performance and a return to language [...]” (2004: 128).

Efter 1960ernes fokus på den kropsbaserede performance begyndte kunsten i stigende grad at integrere det verbale sprog og sidestille det med brugen af krop, billede og lyd. I 1970erne og 1980erne brugte performancekunstneren ofte det verbale sprog til at formidle sin livshistorie med særligt fokus på egenkroppens og identitetens sociopolitiske implikationer. ”Det personlige er politisk” blev på dette tidspunkt et dækkende slogan for den kønsorienterede performance. Eleanor Antin understregede netop, at feministisk performance ”has been more a social, political and psychological thing about what it means to be a woman in this society, a particular woman, an artist...very political questions are often considered.” (citeret i Carlson 2004: 162). Skuespilleren Whoopi Goldberg havde også en række dramatiske monologer, hvor hendes marginaliserede position som sort kvinde i underholdningsindustrien og samfundet var det tematiske omdrejningspunkt. Det selvbiografiske blev også brugt som fortællestrategi i den mandlige, amerikanske kunstner Spalding Grays soloperformanceværker i

starten af 1990'erne. Det var narrative performanceværker baseret på personlige erindringer, drømme og refleksioner, som han genfortalte mundtligt siddende ved et bord med sine papirer og et glas vand foran sig. (Carlson 2004: 128). Grays privilegering af det verbale sprog og den selvbiografiske fortælling genfinder man interessant nok i Forced Entertainments forestillinger op igennem 1990'erne, fx i *Exquisite Pain* 2005, som jeg vender tilbage til senere. Her er en lignende minimalistisk setting med ikke én, men to mundtlige historiefortæller placeret bag hver deres skrivebord.

Performancekunsten- og teatrets tilbagevending til det diskursive sprog og den selvbiografiske fortælling betyder ifølge kunstkritikeren Jacki Apple, at i 1990 var *ordet* faktisk blevet "the dominant factor - the performance artist as poet, storyteller, preacher, rapper, with image at the service of text." (Carlson 2004: 128)

Kunsteoretikeren Mette Sandby fremhæver ligeledes ordets tilbagekomst i 1990'erne inden for den fotobaserede konceptkunst. Sandby skriver, at med ordets indtog følger et skift i forestillingen af at "virkeligheden ikke blot er en objektivt registrerbar størrelse, der "ligger derude", men at den i en vis grad altid konstrueres gennem sproget, billeder og fortællingen [...]" (2001: 117). Forestillingen i 1960'ernes kropskunst om, at kunstneren kan sprænge repræsentationens rammer og nærme sig en autentisk kropslig virkelighed, problematiseres altså med ordets og fortællingens indtog. Inden for fotokunsten, som Mette Sandby beskæftiger sig med, problematiseres fotografiets dokumentaristiske evne, dvs. fotografiets karakter af "vindue mod verden", som Sandby skriver (op. cit. 133). Det viser sig bl.a. hos en fotograf som Sophie Calle. Karakteristisk for fotoromanen *Douleur Exquise* (1984-2003) er netop, at fotografierne aldrig får lov at stå alene, men hele tiden forankres i en narrativ diskurs i form af dagbogsnotater, breve og lignende. Kombinationen af tekst og billede i Calles værk ser Sandby som et forsøg på at redefinere fotografiets entydige referentialitet.

Ifølge Rune Gade er der sket et skred i kunstens strategiske brug af selvbiografien fra 1970'erne til i dag. I 1990'erne bruges selvbiografien stadig som performativ fortællestrategi, der kan forholde sig kritisk til samfundets kulturelt kodede identiteter, men på en mere nuanceret og selvreflekteret måde end tidligere. (2005: 38). Kunstneren fremstiller sig ofte som historiefortæller, men den

subjektposition, hvorfra der fortælles, er ikke længere så universelt og selvidentisk, som tilfældet var i tidligere tiders selvbiografiske praksisser. Gade understreger, at de kvindelige historiefortællere ikke længere gør krav på at tale på et helt køns vegne. (ibid.). Nogle kritikere har påpeget, at de kvindelige kunstnere i dag helt har givet køb på 1970er-feminismens grundprincipper. Andre nuancerer sin kritik ved at sige, at en kunstner som fx Tracey Emin stadig engagerer sig i kønspolitik, men ”af en individualiseret slags.” (citeret i Gade 2005: 120).

1.4. KONKLUDERENDE: MOD EN PERFORMATIV KRITIK

Barthes’ selvbiografi var skrevet helt uden brug af egennavne, hvilket tvinger, som Derrida også beskrev det, læseren til at foretage en identifikation og personifikation på diskursens performative niveau. Det viser sig imidlertid, at den teatrale krop, som læseren ifølge Barthes ’hører’, ikke er meget anderledes end læserens egen, eftersom de begge er italesatte og anonymiseret af ”en slags sprog uden erindring som allerede er Folkets, den subjektløse masses (eller det generaliserede subjekts).” (1988: 8).

Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida og Paul de Man er kendt og kritiseret for at betone de ideologiske, sociale, politiske, juridiske diskurser som en magtfuld og autoritativ kontekst, som subjektet ingen mulighed har for at forandre. Sproget kender kun til ét subjekt, og det er det, som ’allerede altid’ er italesat af samfundets magtdiskurser; nemlig det suveræne, maskuline, autonome, vestlige subjekt. Kritikere i dag klandrer dem for, at de i dekonstruktionen af det humanistiske subjekt producerede ”et politisk og socialt handlingslammet subjekt, der ikke er mindre universelt end rationalismens subjekt, og følgelig gør kvinder og andre marginaliserede grupper politisk magtesløse.” (Sidonie Smith citeret i Gade 2005: 33-4).⁵³

Gavin Butt fremhæver i *After Criticism New Responses to Art and Performance* (2005), at 1980ernes dekonstruktion af det autoritative forfatterssubjekt har bidraget til undermineringen af den moderne kritiker ved at pege på, at oplys-

⁵³ Andre kritikere har krediteret poststrukturalisterne for at have peget på identitetens sociale konstruktion og dermed åbnet op for en konstruktion af identiteter (kønnede, etniske, kulturelle, seksuelle osv.), der tidligere havde været undertrykt af samfundets dominerede paradigme.

ningstidens transcendentale, rationelle figur, der mødte kunsten med et særligt udenforstående, desinteresseret og autoritativt synspunkt, blot var en fiktion. Derrida understregede netop, at tekster i stedet skulle læses 'indefra' og 'imod' forfatterens intenderede mening, hvilket i praksis kom til at betyde, at der for kritikeren ikke længere fandtes en absolut, kritisk position at indtage. Teksternes indskrevne magtstrukturer og universelle værdisæt genererede snarere en form for autokritik, som hverken forfatteren eller læseren var ansvarlig for. Den kritiske forskel blev opfattet som en både produktiv og destruktiv kraft, der kunne forny sprog og kultur *indefra*. Butt skriver:

"The traditional authority of the critic, and his special dispensation to discriminate in the name of the universal human values, was gladly bidden goodbye by postmodernists concerned to pay heed to cultural difference." (2005: 3).

Mange kritikere i dag er ifølge Butt fuldt bevidste om, at de (som hvid/sort, kvinde/mand, kunstner/akademiker osv.) aldrig indtager et objektivt og udenforstående standpunkt i forhold til den kunst og kultur, som de beskriver og fortolker. Læseren er bevidst om, at kritik ikke forudsætter distance, men derimod en bevidsthed om at være en del af og på forskellige niveauer (i form af bøger, artikler, foredrag, interviews i medier osv.) bidrager 'kreativt' til produktionen af kunst og kultur. Butt hævder, at kunstnere og kritikere i dag også er skeptiske over for 1980ernes dekonstruktive kritik bl.a. p.g.a. af den meget teoretiske tilgang til litteraturen og kunsten. Den poststrukturelle teori (semiotikken, dekonstruktionen, psykoanalysen m.m.) kom mod sin vilje til at udgøre en autoriserende metadiskurs for samtidens kritik og satte både rammer og begrænsninger for kritikkens sociale og politiske agens eller udsigelseskraft. (op.cit. 4).

I Barthes' autofiktion er det da heller ikke muligt at lokalisere forfatteren som en politisk og social handlekraftig figur bagom eller før den selvbiografiske diskurs. Der findes ingen meta-position uden for teksten, hvorfra han kan udføre sin kritik af eller transformere den personlige identitets diskursive betingelser. Forfatterens agens ligger i, at han kan synliggøre de sprækker eller selvmodsigelser, som, han mener, allerede ligger i den etablerede litterære diskurs. Roland Barthes' lystfyldte manipuleren med den selvbiografiske genres konventioner fremstiller også det overskridende og det transformative som en semiotisk kraft,

der ligger immanent i sproget. For de Man er sprogets semiotiske eller retoriske kraft udelukkende en negativ kraft, der udvisker enhver subjektivitet, også kritikerens. For Barthes betyder denne neutralitet, at scenen er sat for teksten som et effekt- og affektskabende teater, hvor et kropsliggjort læserperspektiv bliver en integreret del af teksten.

Forståelsen af skriften som en singulær, performativ akt, der inkluderer læseren er et vigtigt element i Barthes' litteratur- og kulturkritik. Forfatterens politiske og sociale agens bliver i Barthes' kritik på den måde en indirekte, effektskabende form for ageren, der først og fremmest knyttes til skrivningen som en aktiv, medskabende reception af de sociale diskurser. Skriften er ikke referentielt knyttet til en social og politisk virkelighed uden for sproget, men er altid allerede integreret i og etisk forpligtet på 'den andens tale': "Skrivningen er i virkeligheden, på alle niveauer, den andens tale.", som han skriver.⁵⁴

Gavin Butt henviser også til Roland Barthes' kritiske tilgang til skriften og læsningen og siger, at det netop er i værkets performative henvendelse 'her og nu' til læseren/tilhøreren/beskueren, at ansvaret, forpligtelsen og den kritiske agens kan genfindes i en ny performativ kunstkritik. Butt mener, at en ny generation af performative kunstkritikere (Peggy Phelan, Amelia Jones, Rebecca Schneider m.fl.) følger i Barthes' fodspor, når han understreger, at kritik ikke blot arbejder med fortidens repræsentationer, men også med sin egen fortolkning som en praksis, der foregår 'her og nu'. Butt skriver:

"In so far as the performative is an act then, such scholars –in trying to forge a performative mode of critical writing – have underscored Roland Barthes' view that criticism is, in some very crucial ways, an act undertaken by the critic." (2005: 10-11).

Når Barthes understreger skrivningen og læsningens performative modalitet, dvs. dens egenskab af 'handling', udpeger han samtidigt en ny kritisk subjekt-position og en praksis, der ikke blot reproducerer det objekt, den omtaler, men er bevidst om, at den også (re)aktualiserer dets betydningspotentiale i en ny historisk kontekst. Barthes skriver allerede tilbage i 1964 i essayet "Qu'est-ce que la critique?", at kritikeren skal forstås som et kropsligt og historisk subjekt,

⁵⁴ På fransk: "L'écriture est en effet, à tour les niveaux, la parole de l'autre."(1964: 13).

der ikke har til hensigt at udsige objektive, desinteresserede domme om værkets sandhed, men derimod udføre en kritisk handling, der er både historisk, kropsligt og subjektivt forankret:

”Sagt på en anden måde så er kritikken på ingen måde en resultatliste eller en samling domme, men er essentielt set en aktivitet, dvs. en række intellektuelle handlinger, der er viklet ind i den, der udfører dem, dvs. påtager sig dem og dennes historiske og subjektive eksistens (det er det samme).”⁵⁵

Den førnævnte teatralisering af billedkunsten i 1960erne flyttede som sagt interessen fra den objektbaserede kunstpraksis (som malerkunst og skulptur) til mere begivenhedsbaserede, performance- og installationsorienteret praksisser. Kunstkritiker Michael Fried (1967) brugte betegnelsen ’theatrical art’ som et misbilligende udtryk for 1960ernes eksperimenterende kunst, fordi den er ”an object *in a situation* - one that, virtually by definition, *includes the beholder*.” (1992: 825). Denne nye ’teatrale’ kunst overskred til Frieds beklagelse det modernistiske værks autonomi ved at gøre beskueren til en aktiv deltager, der er fysisk tilstede på den ’scene’, som udstillingen og fremvisningen af værket kom til at udgøre. For sådanne værker var beskuerens krop og nærvær en integreret del af værkets teatrale rum og derfor nødvendig for, at værket kunne fuldendes. Michael Frieds beklagelse over den teatrale drejning i 1960ernes eksperimenterende kunst bliver af den performative kritik i dag opfattet som en meget præcis beskrivelse af den udvikling, der faktisk har fundet sted siden 1960erne frem til i dag. Suzanne Brøgger er et eksempel på en forfatter herhjemme, der ligger særligt vægt på sprogets performative og teatrale dimensioner og fremhæver den æstetiske erfaring som en grundlæggende, kropslig erfaring. Gavin Butt mener, at forfatter/kunstner og kritiker står over for den fælles udfordring i dag at gen-tænke det kritiske perspektiv som et sådant (socialt, politisk og etisk) integreret og kropsliggjort perspektiv. Og Butt understreger, at netop begreberne ’performance’ og ’performativitet’ kan belyse sammenhængen mellem kunstkritikken og den begivenhedsorienterede kunst, der dominerer den kulturelle scene i dag. (2005: 8).

⁵⁵ På fransk: ”En d’autres termes encore, la critique est nullement une table de résultats ou un corps de jugements, elle est essentiellement une activité, c’est-à-dire une suite d’actes intellectuels profondément engagés dans l’existence historique et subjective (c’est la même chose) de celui qui les accomplit, c’est-à-dire les assumes.” (1964: 254).

2. DEL

**MOD EN TRANSMEDIAL OG PERFORMATIV
FORTÆLLETEORI OG -METODE**

2.1. FORTÆLLINGEN SOM TRANSMEDIAL PRAKSIS

Rune Gade betegner selvfremsstillingen som en ”kraftig understrøm” i samtidskunsten, der er rundet af både samtiden her og nu og af en kunsttradition, der går tilbage til 1960'erne og længere endnu. (2005: 15). Én af de historiske linjer, som Gade trækker, går tilbage til det tyvende århundredes tradition for selvportrættering. I og med at Gades forskningsobjekt er selvfremsstillingen i visuelle medier (foto, video, installation m.m.), giver dette god mening. Gade bruger imidlertid også begrebet om det selvbiografiske til at beskrive den konceptuelle rammesætning af kunsternes praksis. Begrebet forbliver dog ikke fuldt udfoldet og giver ikke den åbning ind i værkernes specifikke brug af narrativitet, som jeg mener, at det kan give.

Historiefortælling har igennem kunsthistorien primært været opfattet som et fænomen, der knytter sig til den litterære teksts verbale og syntaktiske struktur. Samtidskunstens stigende inddragelse af tekst, sprog og fortælling har skabt et behov for en metode, der også kan redegøre for visuelle mediers brug af narrativitet. Mieke Bal er en af de teoretikere, der har forsøgt at tage fagspecifikke begreber fra litteraturvidenskaben, kunsthistorien, feministisk teori m.m. og integrere dem i et bredere visuelt felt (jf. *Travelling Concepts* 2002).⁵⁶ I sit interdisciplinære studie gør hun bl.a. op med kunsthistoriens konventionelle opfattelse af billedet som et ’rent’ medium, der fremtræder uden nogen form for narrativ og diskursiv kodning. (2002: 86).

Krops- og performancekunstens stigende brug af tekst, sprog og fortælling i 1970'erne var allerede dengang med til at skabe en erkendelse af, at narratologien måtte udvide sit genstandsfelt til at indbefatte billede-, musik- og bevægelsesbaseret kunst, der jo ikke er narrativt i klassisk forstand. Narratologiens teoretiske tilgang var på dette tidspunkt stadig præget af strukturalismens formalistiske og ahistoriske tilgang til fortællingen, men brugen af de selvbiografiske i andre medier betød, at studiet af selvbiografien ikke længere kun var en opgave for litteraturvidenskaben. Narratologiens interesse for fortællingen som en transmedial praksis fik Mieke Bal til at konkludere i slutningen af 1990'erne, at objektet for den narrative analyse ikke nødvendigvis behøver at være en ’ren’ fortælling, men derimod narrativitet som ”a discursive mode which affects semiotic objects

⁵⁶ Hun kalder her feltet for ”visual and cultural studies” (2002).

in variable degrees” (1997: 17). Den narrative analyse bør ikke kun analysere semiotiske objekter, der *er* narrative, men semiotiske objekter, der *besidder* narrativitet i større eller mindre grad. Marie-Laure Ryan er en anden teoretiker, der mener, at den narrative teori må kunne redegøre for det, som hun betragter som to forskellige narrative modaliteter:

“To describe these two modalities, I propose to make a distinction between “being a narrative” and “possessing narrativity.” The property of “being” a narrative can be predicated on any semiotic object produced with the intent of evoking a narrative script in the mind of the audience. “Having narrativity”, on the other hand, means being able to evoke such a script. In addition to life itself, pictures, music, or dance can have narrativity without being narratives in a literal sense.” (2004: 9).

Ryan er interesseret i at udvikle det som, hun kalder for en transmedial narrativ teori, der er i stand til også at redegøre for ikke-verbale former for fortælling. Hun betragter derfor fortællingen som et dobbeltforankret fænomen. På den ene side er fortællingen en ’tekstuel’ handling, der i litterære tekst, i billeder eller i performanceværker anvender særlige typer af tegn til at indkode narrativ mening. På den anden side kan fortælling forstås som et mentalt billede, et ’kognitivt konstrukt’, som individet/beskueren/læseren danner i fortolkningen ikke bare af repræsentationer som tekster, billeder, performanceværker, men af livet. (ibid.). Mieke Bal arbejder med et lignende dobbelt blik på fortællingen. Fortælling er en semiotisk handling, der producerer både ’tekster’ i bredeste forstand og mentale ’begivenheder’, hvis narrativitet konstrueres performativt i mødet mellem værk og læser/beskuer. Mieke Bal betragter m.a.o. narrativitet bredt som en diskursiv modus eller kraft, der kan kendetegne semiotiske objekter og begivenheder på tværs af kulturelle medier: ”narrative is a mode, not a genre. It is alive and active as a cultural force, not just as a kind of literature” (2002: 10). Narrativitet er i den forstand også en modus, der i større eller mindre grad kan kendetegne alt fra avisartikler, digte og romaner, virtuelle blogs til mundtlig tale på og uden for teaterscenen, digitale computerspil, billede- og performancekunst m.m.

2.1.1. Fortælling som (relativt) medium-uafhængigt fænomen

Jeg betragter Bals narrative metode som transmedial, fordi den behandler narrativitet som en diskursiv modus på tværs af medier. Bal baserer sin transmediale

tilgang til fortællingen i udgangspunktet på en simpel kommunikationsmodel (Afsender – besked – modtager), der oprindeligt kun var tilegnet det verbale sprog. Bal fastholder derved, at en sprogbaseret kommunikationsmodel kan bruges til analyse af også ikke-verbale fortællestrukturer i og med, at den verbale fortællings kommunikative struktur kan genfindes i andre medier. Dette gør det muligt for hende at analysere såvel verbale som ikke-verbale former for narrativitet som en relativt medium-uafhængig, kommunikativ praksis, der implicerer en afsender, et 'jeg' og en modtager, et 'du'. Jeg vender tilbage til Mieke Bals videreudvikling af den traditionelle kommunikationsmodel senere.

Det vigtige her er imidlertid at understrege, at Bals transmediale narrative teori ikke opfatter mediet som et gennemsigtigt, hult rør, der kan transmittere en historie uden, at historiens essentielle egenskaber påvirkes. Det enkelte medium skal snarere opfattes, som noget, der med sine specifikke egenskaber "open[s] up possibilities and impose[s] constraints which [...] shape the narration, the text, and even the story." (Shlomith Rimmon-Kenan citeret i Ryan 2004: 2). For Bal opstiller det specifikke medium en særlig diskursiv ramme for, hvordan en historie fortælles og hvilken narrativ erfaring eller effekt, den producerer. Fx udgør en kunsthøjtid med sine specifikke strukturelle egenskaber rammen for en særlig form for narrativitet, dvs. en særlig narrativ modus og effekt. Ryan og Bal arbejder begge med den grundopfattelse, at der findes andre narrative modi end den aristoteliske, som typisk karakteriserer episke genrer som romanen og dramaet. Fortællingen vil oftest operere lineært og teleologisk, når den udtrykker sig verbalt som i en roman i modsætning til en poetisk tekst som Lyn Hejinians eller, når den kombinerer verbale former for narrativitet med visuelle, gestiske og former, som det er tilfældet i Sophie Calles og Forced Entertainments kunst- og teaterpraksis.

Jeg vil kategorisere den transmediale narrative teori og metode blandt de nye, såkaldte 'postklassiske' narratologier, der havde det tilfælles, at de kritiserede "narratologiens optagethed af fortællingernes universelle struktur og negliger af kulturelle kontekster og de ydre forhold, som er medbestemmende for, hvordan vi kan studere fortællingen." (Iversen og Nielsen 2004: 12).

Det følgende afsnit vil redegøre for de to centrale begreber performativitet og performance, der udgør det teoretiske fundament for udviklingen af det trans-

mediale metodegreb. I afsnittets første del introduceres begreberne, som de udvikles i J. L. Austins talehandlingsteori og i Jacques Derridas dekonstruktive kritik heraf. Her forsøges afklaret den komplekse relation mellem talehandling og kontekst. Afsnittets anden del vil undersøge den betydning, som begrebet om sprogets performativitet har i Kristin M. Langellier diskursteori og Mieke Bals narrative teori. Afsnittet vil munde ud i en bestemmelse af det performative og transmediale greb, som jeg vil praktisere i de tre efterfølgende analysedele.

2.2. OMRIDS AF EN PERFORMATIV SPROGTEORI

TRIN 1: J. L. Austins talehandlingsteori

Den traditionelle (strukturalistiske) narratologi har primært været interesseret i fortællingen som en autonom struktur og tilbyder derfor ikke megen hjælp i forsøget på at forstå nutidskunstens brug af (livs)fortællingen som kommunikativ praksis og strategi. For at kunne analysere fortællingen som en kommunikativ handling eller 'akt' er det nødvendigt at præcisere hvad, talehandlingsteorien traditionelt har forstået ved begrebet talehandling. J. L. Austins pragmatiske talehandlingsteori har pga. Jacques Derridas kritik og videreudvikling af den, haft en stor indflydelse på den performative teori, som udviklede sig i 1990erne inden for en lang række fagdiscipliner. Derfor starter jeg her.

J. L. Austin (1911-1960) var den første, der formulerede en sprogteori om det performative. Ordet 'performativ' er afledt af det engelske verbum 'to perform', 'at udføre', som normalt efterfølges af 'an action', 'en handling'. Austin bruger termen til at understrege, at en sproglig ytring er en aktuel handling foretaget af et empirisk talende subjekt og henvendt til et empirisk lyttende subjekt. Austin interesserede sig nemlig for dagligsproget som en social aktivitet, dvs. som aktuelle 'talehandlinger' udført i en hverdagslig kontekst.

2.2.1. Det konstative og det performative

Austin kommer fra en pragmatisk filosofitradition bestående af det, man kalder for logiske empirister eller positivister. Det er en tradition, der er optaget af 'den fornuftige tale', der er en form for idealsprog, som er logisk konstrueret. Et meget yndet eksempel er udsagnet "katten er på måtten". Det er nemt at foretage sig de nødvendige empiriske undersøgelser for at vurdere om udsagnet er enten

sand eller falsk. For positivisterne findes der ingen tredje mulighed. Austin var i 1950'erne filosof på Oxford universitet og besluttede sig at undersøge, hvordan dagligsproget i forhold til det ideale sprog ikke synes at passe ind i disse to kategorier; udsagn, der enten er sande eller falske. Positivisterne troede på, at alle ytringer beskrev noget i verden, at alle ytringer er ligefremme eller 'konstative' udsagn om kendsgerninger. Dette mente Austin var en fejltagelse, hvilket han satte sig for at bevise. For han mente, at der fandtes ytringer, de såkaldte 'performative' ytringer, som havde helt andre opgaver.

J. L. Austin udviklede sin teori om den performative ytring i hovedværket *How To Do Things With Words* fra 1962 (på dansk: *Ord der virker* 1997). *Ord der virker* blev udgivet efter Austins død af hans studerende og blev til på baggrund af notater, som de skrev til den forelæsningsrække, han holdt ved Harvard i USA i 1955.

Austin lægger i første forelæsning ud med at dele hverdags sproget op i to kategorier. På den ene side er der de konstative udsagn, hvis funktion Austin betegner som repræsentativ eller beskrivende. Et konstativt udsagn beskriver virkeligheden, som den rent faktisk foreligger og kan efterfølgende bedømmes som sand eller falsk. Den anden kategori af sproghandlinger er de såkaldte performative udsagn. Performativen er et udsagn, som er handlingen i sig selv. Eks: "Jeg lover..." eller "jeg vædder..." Det vil sige, at handlingen er udført, idet ordene udsiges. Det performative udsagn er ganske enkelt et udsagn, der "gør" ting. Austin hævder, at der findes eksplicite performativer, det er verber som 'at love', 'at erklære'. 'at vædde' osv., og implicite performativer, som f.eks. brugen af imperativer "gå!", der har omtrent samme betydning som den eksplicite performativ "jeg befaler dig til at gå". En anden ting Austin fremhæver ved performativerne er, at de ofte indbefatter kontraktive forpligtelser (1997: 38), da de performative udsagn etablerer en form for kontrakt med et andet menneske. I løftet "jeg lover at fortælle sandheden og kun sandheden" etableres, som vi også så det med den selvbiografiske sproghandling, en kontrakt mellem et 'jeg' og et underforstået 'du'; 'jeg lover dig'.

Det performative udsagn beskriver altså ikke en faktuel verden og kan ikke bedømmes som sandt eller falsk, men derimod som enten vellykket eller mislykket. Hvorvidt en performative ytring er vellykket eller ej afhænger ude-

lukkende af den sociale kontekst, den udtales i. Det er derfor essentielt for performativen, at den bliver udført i den rigtige kontekst og af den rette person. (op. cit. 45) Det skal f.eks. være den rette, autoriserede person, der fremkommer med ytringen, og de involverede i den sproglige performance skal have de rette intentioner. Et 'ja' i kirken vil ikke være en vellykket performativ sproghandling, hvis man f.eks. er gift i forvejen eller, hvis præsten ikke er præst. Man vil i sådanne tilfælde gøre sig skyldig i 'misbrug' og performativen vil være ugyldig eller virkningsløs. (op.cit. 67). Den bliver ganske enkelt en tom selvreference.

2.2.2. Den performative selvreference

Performative udsagn er ikke mimetiske i klassisk forstand. De repræsenterer ikke en indre, mental handling, som ordene er de ydre, materielle tegn for. Austin er til forskel for fx strukturalisterne ikke interesseret i sprogets betydning, men i dets brug. Det performative udsagn er et selvreferentielt udsagn, da det henviser udelukkende til sig selv som aktuel sproghandling i en social kontekst. Den *fortæller* ikke, at man fx er i færd med at blive gift. Den udfører handlingen. Den performative sproghandling refererer derfor ikke til en ydre, social virkelighed i klassisk forstand, men aktualiserer den totale talesituation, som ytringen er forankret i. Den totale talesituation indbefatter steder, hvor ritualet eller performance foregår og den kontekst af kulturelle koder, normer og sociale konventioner, der indrammer ritualet. Man kan sige, at den performative sproghandling er en *deiktisk* handling, fordi den kun giver mening, hvis den opfattes deiktisk. Præstens performative udsagn giver kun mening, hvis de henviser til talehandlingsituationens her og nu og til det kristne vielsesrituals 'spilleregler'. Det er kun ved at henviser til konteksten, at ytringerne kan få den autoritet og magt til at producere den ønskede effekt på de involverede subjekter:

"Eftersom I forud har lovet hinanden at ville leve sammen i ægteskab og nu har bekræftet dette for Gud og for os, som er her til stede, og givet hinanden hånd derpå, så forkynder jeg jer at være ægtefolk både for Gud og mennesker." (Jf. www.folkekirken.dk)

De performative udsagn er vellykket. De er ord, der virker, hvis de har den ønskede, transformative effekt på de deltagende subjekters civile status; de går fra at være singler til at være ægtefolk. For at den performative sproghandling opnår gyldighed må den altså bekræfte en kontekst, som allerede ligger derude i virkeligheden veldefineret og afgrænselig:

”Der må eksistere et alment accepteret konventionelt sæt af regler med en bestemt konventionel virkning der foreskriver hvordan særlige ord ytres af bestemte personer i bestemte situationer [...]” (Austin 1997: 45).

Betingelserne for at den performative ytring *virker*, dvs. har den intenderede effekt, udgøres af altså konteksten med dens alment accepterede konventionelle sæt af regler. Den sociale kontekst, som man også så det i Philippe Lejeunes kontraktteori, er den performative sproghandlings yderste referent.

2.2.3. *Det intentionelle subjekt*

Konteksten består ikke kun af et konventionelt sæt af spilleregler men udgøres også af sproghandlingssubjektets rette intention:

”Når som helst reglerne foreskriver at de involverede skal tænke og føle på en bestemt måde, og når det fremgår at ytringen skal have bestemte følgevirkninger, så må de involverede også tænke og føle som foreskrevet, og de må have til hensigt at opføre sig som reglerne påbyder.” (1997: 45-6).

Austins talehandlingsteori forudsætter tydeligvis en stærkt, intentionelt subjekt, som siger det han mener, og mener det, han siger. Det performative udsagn må derfor heller ikke siges i sjov eller skrives fx i et digt, så mister udsagnet sin virkning. Det bliver til et tomt, selvrefleksivt udsagn. Ifølge Austin får jeget i den performative ytring sin autoritet og udtrykskraft fra de kontekstuelle omgivelser. Fx præsten i kirken får sin autoritet og udtrykskraft fra Gud og det kristne samfund. Et vigtigt punkt for Austin er også at understrege, at præstens performative udsagn kun har en kraft, hvis den udføres i den ’rigtige’ eller ’normale’ kontekst i dette tilfælde i kirken.

2.2.4. Udelukkelsen af fiktionen

Austins sproghandlingsteori gælder udelukkende for det normale dagligsprog, og altså ikke i kunstens poetiske eller fiktive sprogbrug. En performativ ytring vil mislykkes, dvs. miste sin virkning, hvis den blev udført i en fiktiv situation som fx på en teaterscene:

”En performativ ytring vil på en ganske særlig måde være tom eller ugyldig hvis den siges af en skuespiller på scenen, hvis den står i et digt, eller fremføres i en monolog.” (1997: 51).

Når man bruger tale i ”skuespil, fiktion, poesi, citat og recitation” fremstår ytringen i ”uegentlig og afbleget form.” (op.cit. 190 note 2). En sådan citation af det performative udsagn forskyder udsagnet fra sin oprindelige kontekst (intentionen), hvorved det bliver til fiktion og derved ineffektiv: ”Sprog der bruges under den slags specielle forhold, tæller tydeligvis ikke for pålydende, men fungerer parasitært, som en bleg udgave af normalsprogbrugen. Alle disse situationer beskæftiger vi os ikke med.” (op.cit. 51-2).

Henimod slutningen af Austins forelæsningsrække sker der i midlertidigt en opløsning i modsætningen mellem de konstative og performative udsagn. Austin gør dog et sidste forsøg på at opretholde distinktionen mellem at sige og at gøre ved at opdele sproghandlinger i tre akter. Disse tre sprogakter forstår Austin ikke som tre adskilte sproghandlinger, men som tre sider af den samme sproghandling:

1. Den lokutionære akt: det er ytringen forstået som en betydende handling, hvor en særlig mening og reference finder sted.
2. Den illokutionære akt: det er selve det at gøre noget med sproget. Det er den performative dimension af sproghandlingen. Den angiver hvilken måde, man bruger den lokutionære handling på, dvs. hvilken funktion sproghandlingen har og hvilken udsigelseskraft. Om det fx er en advarsel, en trussel, et løfte.

3. Den perlokutionære akt: det er den dimension af sproghandlingen, der udføres med den tanke at fremkalde en virkning og en respons hos tilhøreren. De illokutionære handlinger kan være rettet mod et bestemt resultat fx et svar, udførelsen af en ordre eller mere indirekte mod en følelsesmæssig reaktion hos tilhøreren.

Austin indser på dette sted i sine forelæsninger, at det ikke er muligt at sige noget konstativt uden samtidigt at udføre både en illokutionær og perlokutionær handling. I den 12 og sidste forelæsning slår han fast, at alle ytringer har en illokutionær (performativ) kraft, inklusiv konstativer: ”Det at konstatere er kun en ud af rigtig mange talehandlinger af den illokutionære type.” (op.cit. 165). Også den lokutionære handling, der afspejler en faktisk virkelighed, har magt til at skabe den verden, den benævner. Sprogets illokutionære kraft består i, at sproget ikke bare henviser til, det udtrykker også en hensigt, fx i form af en kontrakt, der forpligter sprogbrugerne. Denne kontrakt mellem sprogbrugerne kan således producere yderligere en (perlokutionær) handling for sprogbrugerne. Det er ændringer, der ikke er konventionelle som fx konkrete fysiske handlinger (tv’et bliver slukket) eller psykiske ændringer (jeg keder mig, jeg bevæger den anden og får ham til at ændre sit mentale billede af hele situationen). (opcit. 14).

2.2.5. Litterær sproghandlingsteori

Al (standardiseret eller normal) sprogbrug har altså ifølge Austin performative træk. Dette har fået litteraturteorien til at trose Austins oprindelige eksklusion af fiktionen og sige, at den litterære diskurs således også må have performative træk.

I 1970erne og -80erne forsøgte litteraturteoretikere gennem begreberne ’den narrative akt’ eller ’litterære akt’ at overføre det performative perspektiv fra lingvistikken til fiktionen. Man kan inden for feltet af litterære sproghandlingsteorier noget forenklet tale om to tendenser. Én gruppe teoretikere tager udgangspunkt i den specielle del af Austins teori, hvor han endnu opretholder skellet mellem performativer og konstativer. Disse teoretikere mener, at ikke al men noget litteratur handler om sprogets evne til at skabe hvad, det benævner. Én anden gruppe

teoretikere arbejder med det performative ud fra et mere generelt eller alment perspektiv. For teoretikere som Richard Ohmann, Marie Louise Pratt, Susan S. Lanser og Sandy Petrey giver begrebet om det performative anledning til at undersøge, hvad fiktion og litteratur er og hvori dens reference, sandhed og mening består. En af de tidlige litterære sproghandlingsteoretikere Richard Ohmann mener, at den litterære ytring ligesom den sproglige performativ ikke refererer til en verden uden for teksten. Det litterære univers og dets karakterer og handlinger kan derfor ikke bedømmes som enten sand eller falsk. Litteratur som illokutionær handling er derimod orienteret mod de konventionelle og kontekstuelle forhold, som teksten er indhyllet i og, som teksten selv peger på. Litteratur eller 'fiktiver' er ikke rigtige eller forkerte, men vellykkede, hvis de konstruerer verdener, som læseren mener, er i overensstemmelse med normalsprogets sociokulturelle kontekst:

“In short, the reader builds on his tacit knowledge of conventions - past and present, actual and possible –for illocutionary acts, and what he builds is an image of the world implied by the acts that constitute the work.” (Ohmann 1971: 99).

Ohmann fastholder som Austin, at litterære sproghandlinger i sig selv kun er kvasi-sproghandlinger. De imiterer blot normalsprogets sproghandlinger, og har som sådan ikke den illokutionære funktion og perlokutionære kraft, som performative udsagn i en dagligdags kommunikativ situation ellers har. Al litteratur er ifølge Ohmann mimetisk i den forstand, at den passivt imiterer en verden, dvs. en konventionel sociokulturel kontekst, uden at have magten til at indvirke endsige forandre den.

Det interessante ved disse sproghandlingsteoretiske tilgange til litteraturen er imidlertid deres anerkendelse af, at sproget har en evne til at skabe hvad, det benævner. De understreger, at dagligsproget også *skaber* en verden gennem henvisning til sociale og institutionelle konventioner og derved ligner dagligsproget det litterære sprogs måde at skabe imaginære verdener på. Selvom den litterære sproghandling stadig opfattes som et pseudo-udsagn åbner de litterære sproghandlingsteorier op for en ny diskussion af forholdet mellem det normale

⁵⁷ De litterære sproghandlingsteorier foreslår derved en ny måde at betragte relationen mellem normalsprog og det poetiske, litterære sprog på i forhold til den strukturelle lingvistik og litteraturteori, der opretholdt normalsproget og det poetiske sprog som to forskellige størrelser funderet på to uforenelige principper.

og det poetiske sprog som to størrelser, der minder om og blander sig med hinanden. I et sådant performativt perspektiv er det litterære sprog ikke længere et særsprog, da det følger de samme regler og principper som normalsproget.⁵⁷

Et andet interessant aspekt ved de litterære sproghandlingsteorier er, at det performative bliver det begreb, der bryder den ellers næsten hellige forbindelse mellem meningen og det talende subjekts intention, da den handling, som jeget udfører med sine ord ikke er bestemt af intentionen men af de sociale og lingvистiske konventioner. Selvom det kan virke naivt helt at afskære sproghandlingen fra en eller anden form for intentionalitet, er de litterære sproghandlingsteorier et godt eksempel på, hvordan det performative perspektiv åbner op for nye diskussioner af relationen mellem tekst og kontekst (herunder intentionen).

Det problematiske ved de litterære sproghandlingsteorier er dog, at de i kontekstualiseringen af den litterære tekst fastholder – på forskellig vis – en noget forenklet opfattelse af sprogets og tekstens reference til den sociokulturelle kontekst. Den litterære sproghandling er udelukkende konventionelt bestemt, dvs. den kan kun konstruere imaginære verdener inden for den konventionelle kontekst, som teksten udpeger. Og tekstens performative virkeliggørelse af konteksten kan nødvendigvis kun bekræfte den *konstative* påstand om den konventionelle kontekst, som teksten forudsætter. Philippe Lejeunes pragmatisk syn på selvbiografien fremstillede netop den selvbiografiske sproghandling som en slags prototype på den rene, seriøse, performative sproghandling yttret af et intentionelt subjekt, ideelt set en mand, der taler i nu'et i fuld besiddelse af sine sanser. Den selvbiografiske performativ ”jeg lover, at jeg er mig hviler altså på en grundlæggende påstand om, at ”jeg er mig”, dvs. et konstativt udsagn, der hævder, at det repræsenterer tingene, *som de er*. De litterære sproghandlingsteorier inklusiv Philippe Lejeune tog ikke højde for, at den konstative påstand samtidigt pålægger teksten og læseren sine kategorier ved at have en særlig selvidentisk forfatteridentitet som sit udgangspunkt. Men som sagt, så arbejder disse teorier ikke med, at sproghandlingen i litterære tekster kan have en sådan kritisk/transformativ dimension.

I de litterære sproghandlingsteorier forbliver det performative således en passiv udsigelse af en allerede fastdefineret kontekst. Dette betyder også, at de ikke er i stand til at redegøre for litterære tekster, der skaber noget nyt, dvs.

tekster, der bryder med 'et sociolingvistisk fællesskabs' normative opfattelse af, hvad virkeligheden er for en størrelse. Derfor ender de litterære sproghandlings-teorier ofte med et meget legitimerende performativetsbegreb, der understreger teksten som en kulturkonserverende, repræsentationel handling uden nogen mulighed for at overskridelse eller kritik af de regler og konventioner, der betinger den. Derudover synes Austin og de Austin-inspirerede litterære teorier, trods talehandlingsbegrebets kontekstuelle forankring i specifikke kommunikative situationer, ofte at præsentere sine begreber og kategorier som almene og universelle regelsæt, der gælder i alle sociokulturelle kontekster. Det er først i Jacques Derridas dekonstruktive kritik af Austins talehandlingsteori, at sproghandlingen (i tale, skrift og billede) får tilskrevet en potentiel politisk, etisk og kulturfornyende kraft. Derridas understregning af, at også dagligsprogets performative ytringer var underlagt sprogets generelle 'iterabilitet' kom til at få stor betydning for den såkaldte 'performative drejning', som slog igennem i 1990erne inden for en række forskellige fagdiscipliner, lige fra litteraturteori, kunst- og teaterkritik, sociologi, antropologi m.fl.

TRIN 2: Jacques Derridas generelle performativitet

I 1972 skrev Jacques Derrida sin første kritik af J. L. Austins og eleven John Searles talehandlingsteori. John Searle forsvarede efterfølgende Austin i tidsskriftet *Glyph* i 1977, hvilket førte til et gensvar fra Derrida i 1978. Korrespondancen mellem de to samlede Derrida i 1988 i bogen *Limited Inc.* Dette afsnit vil tage udgangspunkt i den kritik, som Derrida fremførte primært i sin første artikel "Signature Événement Contexte" (1972). I dette afsnit bruges den engelske version af artiklen fra 1982. Centralt her står diskussionen om, hvordan relationen mellem sproget som kommunikativ praksis og den sociale kontekst skal forstås i et performativt perspektiv.

Derrida indleder sin kritik med at påpege, at Austins sprogteori er fun-deret på en uholdbar modsætning mellem den standardiserede (normale, rene, intentionelle, selvidentiske, seriøse, ikke-fiktive) mundtlige diskurs på den ene side og den parasitære (useriøse, unaturlige, den syge, ikke-intentionelle) fik-tive diskurs på den anden side. Det vigtigste for Austin ifølge Derrida er at få ekskluderet teatrets og litteraturens parasitære sprogbrug, så han kan beskrive den 'rene', vellykkede performance. Derridas pointe er, at Austin imidlertid selv

siger én ting og gør noget andet, når han ekskluderer det teatrale. Det teatrale refererer nemlig ikke blot til rekontekstualiseringen af talen på teaterscenen, men til sprogets generelle *iterabilitet*.

Iterabilitet er et begreb, som Derrida udvikler til at vise, at ordet ikke skal være bundet til den oprindelige talehandlingssituation for at betyde noget. Det er sprogets iterative natur, at tegnet kan gentages som et meningsfuldt tegn i nye også æstetiske kontekster. Der findes således ingen 'rigtig kontekst' eller intentionel indstilling, der kan garantere en 'ren' og vellykket performance. Sprogets iterative kvalitet betyder samtidigt, at sproget til enhver tid kan misbruges, gentages i den forkerte kontekst. Derrida fremhæver, at løggen og misbruget ligger som en grundlæggende mulighed i sproget. Selv i de mest konstative udtryk er muligheden for bedrag til stede. Derrida påpeger, at den performative ytring eller begivenhed i Austins teori fungerer som en form for underskrift, der skal garantere talens ægthed og sandhed. Men underskrifter kan som bekendt forfalsskes, misbruges eller 'citeres' af enhver på ethvert givent tidspunkt og dermed løsrive ytringen/teksten fra sin oprindelige kontekst.

Iterabiliteten gør, at sproget nødvendigvis vil forandre, transformere evt. forvrænge det, som sproget identificerer:

“Iterability alters, contaminating, parasitically what it identifies and enables to repeat 'itself', it leaves us no choice but to mean (to say) something that is (already, always, also) other than what we mean (to say), to say something other than what we say and would have wanted to say, to understand something other than... etc.” (1988: 62).

Subjekter er underlagt sproget, så det er tvunget til at sige noget, som ”altid, allerede, også” betyder noget andet end det, subjektet ønsker at sige. Subjektet er tvunget til at bruge det konventionelle sprog, selvom det forvrænger intentionen om at udtrykke noget originalt, personligt, sandt, unikt osv. Derridas begreb om sprogets iterabilitet medfører i den forstand en anderledes mimetisk logik (end den klassiske) i og med, at den mening, som ytringen identificerer allerede er 'uren', forvrænget, fikcionaliseret.

Iterabiliteten gælder altså både for 'seriøse' og vellykkede talehandlinger i dagligdagen og 'useriøse' og mislykkede talehandlinger i kunsten. Derrida mener, at de to sprogbehandlinger er struktureret ens, idet de bygger på samme sproglige princip. Den mislykkede performativ kan derfor ikke udelukkes fra en teori om

sproghandlinger, som Austin vil det, fordi selve fejlen og urenheden er en del af selve sprogets struktur. Den 'normale', 'seriøse', 'bogstavelige' talehandling kan altid blive smittet af det 'abnorme', det 'useriøse', 'det fiktive', 'det parasitære'. Det betyder, at denne parasitisme ikke behøver teatret eller litteraturen for at finde sted. Denne mulighed er knyttet til iterabiliteten. Sproget i sin grundstruktur teatralt, perverteret, sygt, både kunstens fiktive sprog og dagligsproget. Det fiktive er derfor ikke noget ydre i forhold til virkeligheden, men fungerer som en 'parasit', der lever af det liv eller 'den krop', den bebor. Dette er derfor ikke det samme som at sige, at alt er fiktion (dvs. opdigtet), men at det opdigtede (det usande, løgnen, fiktionen) er ligeså virkeligt som lovenes, konventionernes og institutionernes 'normative' virkelighed.

Derrida når altså frem til en helt ny slags performativitet end Austins seriøse, standardiserede performativ. Derrida tegner med begrebet iterabilitet en mere 'oprindelig' performativitet, som på sin vis ligger før og under Austins sociokulturelle konventioner. Det er en performativitet, der præformerer de love og regler, den reproducerer. Sproget kan kun 'performe' gennem gentagelse eller 'citation' af 'allerede-sagte', autoritative normer, vanemæssig eller kodet adfærd eller tænkning. Sproget giver eksistens til disse love og konventioner, men har i samme gestus kraft og energi til at desartikulere dem og underminere de modsætningspar (faktuel/fiktional, normativ/parasitær osv.), som de hviler på.

Jonathan Culler skriver i sin introduktion til performativitetensbegrebets historie (1997), at Austin gjorde os opmærksomme på et aspekt af sproget, som indtil da havde været underbelyst. Derrida redefinerede på dette tidspunkt Austins oprindelige skelnen mellem det konstative og det performative ved at påpege, at det konstative nu skal forstås som sproghandlinger, der hævder at repræsentere tingene, som de er, at benævne ting, som allerede er der. Det performative er de sproghandlinger, der underminerer denne påstand ved at pege på de sproglige kategorier, der betinger påstanden, ved at aktualisere ting og organisere verden frem for blot at repræsentere det, som allerede er. (100-101).

2.2.6. Tekst og kontekster

Et andet centralt punkt, som Derrida problematiserer, er Austins definition af den kulturelle kontekst. Austins performativ forudsatte den helt rigtige kontekst samt et 'vidne', en tredje person, der kan garantere, at tingene foregår, som de skal.

For Austin var konteksten et fast, præstruktureret system af regler og konventioner, der kun eksisterede som en ramme *rundt om* talesituationen. Konteksten satte så at sige grænsen for sproghandlingens illokutionære kraft og perlokutionære virkning. For Derrida er den kulturelle kontekst ikke en ramme, der kun ligger rundt om talesituationen eller teksten/værket, men i højere grad indre, forskelsskabende grænse, som sproghandlingen konstant (re)producerer. Sproghandlingens forskelsskabende kraft kan ikke afgrænses af den ydre kontekst, da referenten – grænsen mellem tekstens indre og ydre - (re)produceres i benævnelsen af den. Derrida skriver, at også selvbiografiens grænse mellem forfatterens liv og værk må tænkes som en indre grænse, som er svært lokaliserbar:

“The line that separate an author’s life from his work ... becomes unclear. Its mark becomes divided; its unity, its identity becomes dislocated. When this identity is dislocated, then the problem of the autos, of the autobiographical, has to be totally redistributed... one has to ask whether one will understand the autobiographical in terms of this internal border... or instead rely on the standard concepts prevailing throughout tradition.” (1982: 44-45).

Pga. den selvbiografiske sproghandlings performative reference sløres grænsen altså mellem indre og ydre, værk og liv. I sproghandlingen foldes livet ind i teksten og teksten ud i livet. Identiteten mellem de to er umulig at lokalisere, da de aldrig sammenfalder helt. Sproghandlingen er derfor aldrig fastforankret i én kontekst, fx i et biografisk liv. Sproghandlingen kan principielt bryde med enhver kontekst og genererer en uendelighed af nye kontekster:

“[...] it (the sign) can break with any given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. This does not imply that the mark is valid outside of a context, but on the contrary that there are only contexts without any centre or absolute anchoring.” (1982:12).

En forfatters identitet i en selvbiografisk tekst er derfor altid forvredet eller ’dislocated’, da det sted, hvorfra subjektet fortæller sin historie konstant veksler mellem de skiftende kontekster. Det perspektiv, hvorfra subjektet betragter sig selv er spaltet i et indre og ydre blik, så grænsen mellem hvad, der er virkeligt og hvad, der er kulturelt konstrueret fortaber sig i det uvisse.

Derridas kritik af Austins 'absolutte kontekst' har fået kritikere til at hævde, at Derrida slet ikke betragter sproget som kontekstuel bestemt. Men for Derrida kan betydning kun bestemmes ud fra den diskursive, politiske eller etiske situation, det er forankret i. Sprogets iterabilitet implicerer blot, at konteksten er en tilblivende struktur, der hele tiden redefineres ud fra den konstant skiftende talesituation. Sprogets iterabilitet må, mener Derrida, derfor betragtes som strukturerende kraft, der fungerer uafhængigt af, om afsenderen og modtageren er fysisk nærværende i talesituationen eller fysisk fraværende som i en tekst eller et kunstværk. (1988: 48). Begge begivenheder er radikalt kontekstualiserede, dvs. den information, der kommunikeres og det 'her og nu', som kommunikationen er forankret i, er i begge situationer struktureret af kulturens netværk af love, regler, traditioner, vaner osv.

2.2.7. *Begrænsninger og perspektiver*

Derridas dekonstruktive forståelse af sprogets generelle performativitet har op igennem 1990'erne haft stor betydning for et bredt felt af videnskabelige discipliner, særligt antropologien, sociologien, etnologien og kønsstudier med Judith Butler som hovedfigur. Derridas generelle performativetsbegreb har også mødt kritik og bliver stadig redefineret, så det bedre kan anvendes i de respektive, videnskabelige kontekster. Kritikken går som nævnt ofte på betoningen af performativitetens generalitet og sprogets manglende evne til at udsige det særegne, det specifikke, det unikke. Kritikere som Andrew Parker og Eve Kosofsky Sedgwick mener, at den performative teori har udviklet sig inden for to forskellige fagtraditioner (1995). Inden for filosofien har den dekonstruktive performativitetstænkning på baggrund af Austin, Derrida og Butler udviklet et "introvert performativetsbegreb", der knytter sig til sprogets citationelle processer og dets selvfremstillende og "ontologisk afskårne" karakter. Inden for teatervidenskab har man derimod arbejdet med en teatral tilgang til performativitet, som knytter sig til kroppen, dvs. skuespillerens udadvendte, overskridende og transformatoriske karakter.⁵⁸ Kritikken af Jacques Derridas forståelse af sproget som selvfremstillende og virkelighedskonstituerende fører ifølge kritikere i sidste

⁵⁸ Indledningen til Parker og Sedgwicks bog *Performativity and Performance* (1995) findes på nettet på www.duke.edu/sedgwick/WRITING/PERFint.htm, hvor citaterne er hentet fra. Derfor er der ingen sidetal.

ende til en sproglig cirkel- eller kortslutning, der løsriver subjektet fra ethvert kontekstuel greb og dermed fratager det enhver form for agens eller personligt virke.

På trods af Sedgwicks berettiget kritik af det dekonstruktive performativitetsbegreb, at der et perspektiv i Derridas sene interesse for sprogets politiske og etiske udsigelseskraft, der peger frem mod og kan berige den performative sprog- og fortælle teori. Et vigtigt aspekt af Derridas filosofi er nemlig, at sproget kan generere (sociale, politiske, etiske) forskelle. Hvis man igen går til Derridas tekst om selvbiografien fra 1982, skriver han også, at den altid producerer 'mere end' sig selv. På det performative niveau producerer den selvbiografiske diskurs en begivenhed, hvor en talehandling udføres af et 'jeg' henvendt til 'sig selv', som var det til 'en anden'. Der er tale om, at "jeget hører sig selv fortælle mig min historie." (1982/1989: 35). I den selvbiografiske diskurs åbner 'jeget' sig over for 'noget andet', hvilket kræver, at jeget må lytte indtrængende til sin fortælling. Jeget må lytte med 'et andet øre', som Derrida skriver, dvs. et øre, der kan høre forskellene fx mellem 'jeg' og 'mig': "The ear of the other says me to me and constitutes the autos of autobiography." (op.cit. 51). Derridas selvbiografiske talehandling er performativ i den forstand at den ikke udelukker 'den anden', men orienterer sig mod et ydre 'jeg', eller i hvert fald til et ikke-mig. Om det er et lyttende 'jeg', der opsluges i det talende jeks narcissistiske og introverte diskurs eller om det talende jeg transpositioneres så det 'altid også' taler om og med 'den anden's stemme er et spørgsmål om temperament. Det væsentlige er, at Derridas performativitetsbegreb på niveau med Roland Barthes' åbner op for et ansvarligt, lyttende subjekt, hvor det at læse/høre og forstå den historie, som jeget fortæller, bliver en aktiv og produktiv handling med en både etisk og politisk forpligtelse: "This event is entrusted to us... it is we who are entrusted with the responsibility of the signature of the other's text." (ibid.). Dette gælder ikke blot selvbiografien, men alle tekster. Derrida skriver:

"There would be no event, no history, unless a 'come hither' opened out and addressed itself to someone, to someone else whom I cannot and must not define in advance – not as a subject, self, consciousness, nor even as animal, God, person, man or woman, living or dead." (Derrida citeret i Nealon 1998: 172).

Jacques Derrida har i den sidste del af sit filosofiske virke udvist en stigende interesse for sprogets eksplicite performativer (fx gaven, bønnen, løftet osv.) og udforsket kulturelle teksters etiske og politiske funktion og effekt i specifikke kontekster (fx USAs Uafhængighedserklæring). Jacques Derrida og Roland Barthes' understregning af det etiske niveau i sproget, hvor jeget indgår i en identitetsskabende relation til 'den anden', kan bidrage med en ny forståelse af den eksistentielle funktion, som de selvbiografiske fortællinger har for dem, der fortæller og lytter i litterære tekster, på kunstens scene, i tv-shows, på politikerens personlige blogs osv. Derridas forståelse af sproghandlingen som både kontekstuel og kontekstualiserende har derfor afgørende betydning for min analyse af livsfortællingen som narrativ praksis og strategi i nutidskunsten og -kulturen.

2.3. OMRIDS AT ET PERFORMATIVT METODEGREB

TRIN 1: Kristin M. Langellier:

Den personlige fortælling som sociokulturel praksis

2.3.1. Fortælling som poiesis og praksis

Eric E. Peterson og Kristin M. Langellier skriver i artiklen "The Performance Turn in Narrative Studies" (2006), at performancebegrebet op igennem det 20. århundrede har været brugt til at betegne åbenlyse kunstfænomener som performancekunst installationer, en poetry-slam læsning, musik- og teaterproduktioner og mindre åbenlyse sociokulturelle fænomener som historiefortællingen i virksomheder og institutioner (173). I dag er performance slået igennem som et nyt begreb inden for den narrative teori, der bruges til at betegne fortællingen som "both a making and a doing - both poiesis and praxis, to use the classical Greek terms." (ibid.). Fortællingen er en skabende proces, der former en historie med specifikke elementer, aspekter og strukturer. Som poiesis bestemmes fortællingen typisk som et objekt, et værk eller en tekst, som et individ har forestillet sig, skabt eller formet. Det være sig inden for og uden for kulturens æstetiske sfære. En performanceorienteret narrativ analyse vil ifølge Peterson/Langellier *også* se på, hvordan fortællingen udføres som en handling i hverdagslige, kommunikative situationer fx i familien og blandt samfundets minoritets- og socialt

marginaliserede grupper. Performancedrejningen inden for de narrative studier bidrager altså med et dobbelt perspektiv på fortællingen som både *beskrivende tekst* og som en *performativ gøren*. Peterson/Langelliers performanceorienterede fortællemetode opfatter fortællingen som en konstituerende del af al sociokulturel adfærd, vaner, praksisser og institutioner. Peterson og Langellier forklarer:

“Narrative, understood in this way, emerges from the lived realities of bodily conduct rather than the recognition, representation, or recounting of past experience.” (op.cit. 174).

Peterson og Langellier interesserer sig primært for fortællingen som en socialt situeret og kropsligt forankret performance:

“The utterance ”let me tell you what happened” performs the narrative it announces by constituting possible subject positions (”me” and ”you”) and discourse subjects (”what happened”) within communication relations and conventions (”let me tell you”) that it both draws upon (cites or per-forms) and reworks (recites or transforms).” (ibid.).

Fortællingen producerer ydermere en begivenhed, hvor ”diskursive subjekter” konstitueres. Fortællingen er netop performativ, fordi den producerer, det den refererer til. Den personlige fortælling er en praksis, der konstituerer eller realiserer den identitet, som den udtrykker. Langellier trækker her eksplicit på både J. L. Austins talehandlingsteori og Judith Butlers teori om identitetens performative konstitution. Butler skriver netop i *Gender Trouble*: ”There is no gender identity behind the expressions of gender; [...] identity is performatively constituted by the very ”expressions” that are said to be its results.” (1990: 25). Fortællingen er i den forstand en performance, fordi den gennem en stiliseret gentagelse af samfundets regulative diskurser eller ’forståelsesrammer’ konstituerer fx en families identitet. Peterson og Langellier skriver:

“We argue that family ”make” narratives by remembering, telling, interpreting, and innovating stories through generations; and, we argue that storytelling constitutes one way of ”doing” family by ordering content, tasks, and identities in the formation of a small-group culture.” (2006: 175).

2.3.2. Den personlige fortælling som sociokulturel praksis

Kristin M. Langellier er én af de diskursteoretikere, som er længst fremme med udviklingen af en performanceanalytisk tilgang til fortællingen. Langellier er i sine narrative studier særligt optaget af den genre, som sociolingvisten William Labov i 1972 kalder for 'the personal experience narrative.' (Langellier 1989: 244). Personlige fortællinger betegner de historier, som fortælles af almindelige mennesker om de begivenheder i hverdagen, der markerer dem som mennesker. Langellier deler Labovs interesse i den personlige fortælling, og forstår dem som et medium, der kan give stemme til erfaringer og identiteter, der kulturelt, socialt og politisk er blevet undertrykt og marginaliseret. Ifølge Labov har den personlige historiefortælling to væsentlige funktioner. Fortællingen betragtes først og fremmest som en diskursiv metode til at gengive erfaringer ved at matche et verbalt forløb med en begyndelse, midte, slutning til et forløb af begivenheder, som de faktisk er sket:

“We define narrative as a method of recapitulating past experience by matching a verbal sequence of clauses to the sequence of events which (it is inferred) actually occurred.” (Labov citeret i Langellier 1989: 245).

Den personlige historiefortællings første funktion kalder Labov for 'den referentielle funktion.' (Langellier *ibid.*). Fortællingen repræsenterer begivenheder i den rækkefølge, som de har fundet sted i. Ud over denne referentielle funktion har fortællingen en 'evaluerende funktion', da den hjælper subjektet med at skabe mening ud af sine oplevelser. (Langellier *ibid.*).

Langelliers teorimetodiske arbejde med de personlige fortællinger adskiller sig på et fundamentalt punkt fra Labovs. Langelliers kritik omhandler bl.a. den lineære tidsopfattelse, der ligger bag Labovs narrativitetsbegreb. Men først og fremmest falder kritikken på Labovs traditionelle sprogopfattelse:

“Moreover, relating narrative units to event units implies both a distinction between reality and language, and the view that reality precedes narrative. Hence, the Labovian model presumes that language and narrative are representational of reality rather than constitutive of reality.” (1989: 248).

Labovs model behandler ifølge Langellier fortællingen uden blik for dens performative konstitution. Labov betragter udelukkende fortællingen som en autonom tekst-enhed, ”a story-text”, der reflekterer en given sociolingvistisk virkelighed. Labov mangler at inddrage både fortællingens relation til konteksten og til tilhøreren. (op.cit. 247-248). Langellier er nemlig ikke interesseret i teksten som en abstrakt repræsentation, men som en aktuel, social gøren. Hun påpeger derfor, at det er nødvendigt at forstå, at de personlige fortællinger ikke blot tekstualiserer, de artikulerer ’det personlige’ og ’det virkelige’ i en grundlæggende performativ modus. De personlige fortællinger skal ikke analyseres som stabile og afgrænsede ’tekster’, der repræsenterer på forhånd givne meninger og identiteter. Det personlige skal forstås som et stiliseret personligt og medieret nærvær, dvs. identiteten er underlagt kulturens normative stiliseringer, hvilket medfører, at nærværet i fortællingen altid er et medieret nærvær. Den personlige fortælling opstiller således de diskursive rammer eller betingelser for dannelsen af identitet og erfaring ved at producere og reproducere den kulturelle, sociale og politiske kontekst, som fortællingen refererer til.

Langellier trækker i sin kritik af Labovs performancebegreb tydeligvis på Jacques Derridas teori om sprogets iterabilitet. Langellier understreger netop, at den narrative akt skal forstås som den performative gestus, der indskriver og situerer subjektet i en materiel og social kontekst. På den måde pointerer hun, at det er gennem den narrative akt eller performance, at subjektet situeres i en specifik kontekst, fx i en social familiestruktur. Det er *i* den narrative performance, at subjektet konstitueres og situeret som et kropsligt kønnet, etnisk, seksuelt, osv. ’jeg’ i relation til den sociokulturelle kontekst eller magtdiskurs, som familien udgør. Historiefortælling kan derfor bruges af det enkelte individ som en strategi til at tilkæmpe sig en personlig handlekraft eller agens for at kunne enten legitimere eller påvirke, modstå eller overskride gruppens normative stiliseringer.

Langellier er kort sagt interesseret i måden, som kommunikationen udføres på ”over and above its referential content.” (Bauman citeret i Langellier 2006: 155). Selvom Langellier ofte betoner, at en performancetilgang til fortællingen både skal redegøre for fortællingen som poesis og praksis, flytter hun sit analytiske fokus fra fortællingens sproglige eller litterære formelle aspekter til en analyse af den funktion og effekt fortællingen har som performance på specifikke kroppe, situationer og kontekster.

2.3.3. Fortællingens kontekster

Langellier mener altså, at det er ufrugtbart at tænke den narrative performance uden performativitet:

“Without performativity, however, personal narrative risks being a performance practice without a theory of power to interrogate what subject positions are culturally available, what texts and narrative forms and practices are privileged, and what discursive contexts prevail in interpreting experience.” (1999: 135).

Uden en teori om fortællingens performativitet risikerer analysen at miste blikket for de sociale og kulturelle magtdiskurser (medierne, loven, familien m.fl.), der betinger fortællingens særlige fremstilling af den personlige identitet og erfaring. Performanceperspektivet kan netop belyse det, som Langellier kalder for, fortællingens eller tekstens radikale kontekstualisering. Langellier forklarer: ”By ”radical” we intend its etymological sense of ”to the roots”. By “context” we refer to the ways text and context are inextricably coarticulated in performance.” (*Shifting Contexts* 2006: 152). Den personlige fortælling er, som performance betraget, en mundtlig tekst, der er forankret i tre kontekstuelle lag:

“Embodied in participants who tell personal stories of experience, situated in the interactional and material constraints of the performance event, and embedded within discursive forces that shape experience, narrative, and selves.” (ibid.).

Den mundtlige fortælling er forankret i:

1. fortællerens krop og stemme
2. i den konkrete performance begivenhed fx i en samtale eller i et ritual med en eller flere tilhørere, der er fysisk tilstede.
3. et større kulturelt felt bestående af de diskurser, der former subjektets erfaringer, fortællinger og identiteter (ibid.).

Én af årsagerne til Langelliers mere konkrete tilgang til fortællingens kontekst er, at hun som Austin (primært) er optaget af den mundtlige sproghandling. Hendes pointe er imidlertid den samme som Derridas nemlig, at som performance betraget er subjektets erfaring og identitet underlagt samme diskursive stilisering og medialisering om fortællingen udføres under ’normale omstændigheder’ eller i en æstetisk sammenhæng. Langellier forklarer:

“By making performance constitutive of narrative, [...] avoids the a priori distinction of aesthetic from ordinary discourse, narrative from non-narrative, and the folklore from the personal narrative.” (1989: 255).

Den personlige fortælling kan altså ikke kategoriseres som enten fakta eller fiktion, litterær eller social diskurs, skreven eller mundtlig kommunikation. Den personlige fortælling både de- og rekontekstualiserer, den gentekstualiserer og skaber derved det, som hun med et godt ord kalder ’kontaktzoner’ mellem det æstetisk formgivende og det socialt handlende. Hun skriver:

”[...] between literary and social discourse, between written and oral communication, between public and private spheres of interaction, between ritual performance and incidental conversation, between fact and fiction.” (1999: 138).

Objektet for mit projekts transmediale studie er imidlertid ikke fortællingen, som den udføres af konkrete kroppe i en hverdagslig kontekst, men de æstetiske formede personlige narrativer, som udgør blot en delmængde af de personlige narrativer som sådan. Projektet fokuserer på livsfortællingen, som den udføres i forskellige æstetiske (sproglige, visuelle og sceniske) medier, mens Langellier primært er interesseret i den personlige fortælling som socialt situeret performance i en hverdagslig kontekst. Den narrative performance i en hverdagslig kontekst implicerer en udsigelsessituation, hvor fortæller og tilhører er fysisk til stede samtidigt som skuespilleren, der fortæller sin historie på en teaterscene over for et publikum. Dette er tydeligvis ikke tilfældet, når det handler om personlig historiefortælling i et skriftligt eller visuelt medie, hvor udsigelsen er situeret i teksten eller i billedet og den empiriske fortæller kun er implicit til stede. Langellier skriver, at den empiriske fortæller altid fungerer som ’karakter’ i sin egen historie, men hun ekspliciterer ikke, hvordan man kan redegøre for fortællerens medierede nærvær i en æstetisk formet fortælling. Langellier gør sig i en vis udstrækning ’skyldig’ i en noget generaliseret brug af performancebegrebet, der gør det svært at udpege forskellene mellem den narrative praksis i en hverdagslig og æstetisk kontekst.

Langelliens brug af den *mundtlige* historiefortælling som kommunikationsmodel har altså sine begrænsninger, når den skal bruges til at analysere historiefortælling i litteraturen, kunsten eller teatret. Langellier begrænser modellens

anvendelighed, fordi hun i den metodiske glidning fra 'tekst' til 'performance' kommer til at fastholde en uhensigtsmæssig modstilling mellem de to. Det lykkes m.a.o. ikke Langellier i tilstrækkelig grad at redefinere Labovs strukturalistiske tekstbegreb. For at lægge afstand til det autonome tekstbegreb ender hun med helt at opløse teksten, så den i praksis bliver det samme som konteksten. Hendes interesse for relationen mellem tekst og kontekst i den narrative performance gør hendes metode mindre fokuseret på de interne narrative elementer, aspekter og strukturer, som fortællingen må anvende for at skabe mening og sammenhæng. Derfor har Langellier heller ikke udviklet et nuanceret begrebsapparat, der kan redegøre for fx den personlige fortællings særlige tekstualisering og æstetisering af elementer som stemmen, formen, stilen, subjektivitet, autoritet m.m. Langelliers performanceteori er stærkest i forhold til belysningen af den personlige fortælling som begivenhed og dens kontekstuelle forankring og forskellige terapeutiske, politiske eller etiske funktioner i en social kontekst: "a story of the body told through the body which makes cultural conflict concrete." (1999: 129).

TRIN 2: Mieke Bal: Den personlige fortælling som tværæstetisk praksis

2.3.4. Fortællingen som 'begivenhed'

Langelliers diskursive tilgang til den personlige fortælling efterlader altså et metodisk behov for et mere præcist begreb om den æstetisk formede fortælling. I stedet for at betragte fortællingen som en performance, er det nødvendigt at udvikle et værkbegreb, der kan redegøre for fortællingens dobbelte karakter af referentiel 'tekst' og social 'begivenhed'.

Narratologien har i 1990'erne udfordret det traditionelle tekstcentrerede begrebsapparat ved at interessere sig for kulturelle fænomener og kunstneriske praksisser, der ikke umiddelbart kan opfattes som afgrænsede, tekstuelle objekter. Mieke Bal har rødder i den strukturalistisk orienterede narratologi og er i narratologiske kredse nok bedst kendt for sin gentænkning af Gérard Genettes begreb om fortællingens fokalisering. Ifølge Bal er alle fortællinger fokaliseret, dvs. de implicerer et ideologisk eller subjektivt perspektiv også selvom, at de som Genette mente var fremstillet som 'ufokaliserede', dvs. neutrale. Revisionen

af Genettes fokaliseringsbegreb er blot en del af en mere omfattende gentænkning af det, som Bal med egne ord, kalder for "the nature, modes, functions and forms of narrativity in contemporary culture."⁵⁹ Fokalisering er et centralt begreb i Bals narrative metode, fordi det tillader hende at forbinde studiet af visuelle og narrative objekter med en større kulturteori om kommunikation og agens (*Travelling* 2002: 41). Begrebet fokalisering vil blive belyst og benyttet i afhandlingens anden analyse.

Mieke Bal forstår, som tidligere nævnt, narrativitet som en diskursiv modus, der kan karakteriserer mange forskellige kulturelle fænomener. Det særlige ved Bal er, at hun i modsætning til den strukturelle narratologi, ikke kun betragter den narrative diskurs som en 'tekst', dvs. som en strukturel betydningsenhed, men *også* som en narrativ akt eller begivenhed. Gérard Genette opdelte i sin tid (1972) den litterære tekst i tre niveauer. Tekstens 1. niveau kaldte han for 'historien', dvs. tekstens narrative indhold. Tekstens 2. niveau kaldte han for 'den narrative diskurs' eller blot 'fortællingen'. Genette var, som tidligere nævnt, mest optaget af den narrative diskurs i den fiktive tekst, men han påpegede, at teksten også besidder et tredje niveau. Dette niveau kaldte han for 'narrationen' og definerede som den narrative begivenhed eller akt, der producerer den narrative diskurs. Genette forklarer:

“[...] the narrative discourse depends absolutely on that action of telling, since the narrative discourse is produced by the action of telling in the same way that any statement is the product of an act of enunciation [...].”⁶⁰

Genette tilføjer dermed en tredje dimension til teksten, hvilket egentlig betyder, at han overskrider den oprindelige strukturalistiske dikotomi mellem historie og diskurs. Han er dog ikke selv interesseret i at undersøge, hvad et metodisk blik på tekstens tredje niveau måtte have af konsekvenser for forståelsen af forholdet mellem historie og diskurs, m.a.o. narrativiteten. Studiet af den narrative akt (og her mener Genette den aktuelle skrive-akt), der har produceret fortællingen, vil

⁵⁹ Jf hendes hjemmeside på <http://home.medewerker.uva.nl/m.g.bal>.

⁶⁰ På fransk: "[...] il est tout aussi évident que le discours narratif, lui [...] en dépend absolument, puisqu'il en est le produit, comme tout énoncé est le produit d'un acte d'énonciations." (1972: 72, 1980: 26).

nemlig føre ham ud af den fiktive tekst og ind i en faktuel, historisk virkelighed, hvilket ikke har hans interesse. Den aktuelle skrive-akt foretaget af den empiriske forfatter og henvendt til den empiriske læser er kun mulig at redegøre for indirekte i diskursen i kraft af de spor eller tegn, som den efterlader. Studiet af skrive-akten er således kun interessant for Genette, hvis den forbliver medieret af den narrative diskurs, dvs. fortalt af en fiktiv figur, fx en jeg-fortæller (1980: 28).

For Mieke Bal er narrationen altså betegnelsen for den narrative akt, dvs. selve den sproghandling, der producerer en begivenhed, hvor én person fortæller en historie til en anden. Bal mener som Langellier, at narrationen kan finde sted både i og uden for kulturens æstetiske sfære og ikke, som Genette siger, i *enten* en virkelig *eller* fiktional situation: "the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place." (1972/1980: 27). For Bal skal en forfatter eller kunstner betragtes som kropsliggjorte subjekter, der producerer fortællinger, og som placerer deres erfaringer og viden i en 'kontaktzone' mellem det fiktive og det faktiske.

Men Bal markerer sig på et afgørende punkt fra både Genette og Langellier, som på hver deres måde er optaget af fortælleren som den centrale figur, der organiserer og præsenterer fortællingen. Bals metodiske tilgang til fortælling som en narrativ og medium-uafhængig akt åbner op for en analyse af fortællingen i både narrative og ikke-narrative værker. Fortællingen kan fx også 'ske' i beskuerens, læserens og tilhørerens møde med 'teksten'. For Bal er den narrative agens ikke nødvendigvis knyttet til en autoritativ og central fortæller. Narrationen er en transmedial handling, der kan producere mange forskellige narrative agenter, der igen kan producere forskellige beretninger ud fra forskellige fokaliseringer og svar. Narrationen er således ikke afhængig af et stabilt, centralt fortællerperspektiv, men konstrueres ofte af skiftende fortællervinkler, alt efter hvilken historisk og kulturel kontekst, den foregår i. Når narrationen løsrives et stabilt punkt i fortiden, er det ikke muligt at lokalisere et fast udsigelsespunkt for fortællingens reelle og fiktionalle situering. Fortællingens 'realitet' bliver snarere en effekt, som produceres på forskellig vis af læserens/beskuerens/tilhørerens forskellige fortolkninger. Værkets historie bliver i den forstand til en imaginær konstruktion, der, som Bal udtrykker det, er mere eller mindre fiktional; "it makes fictionality a matter of degree." (1999: 270).

Bals analytiske fokus glider altså fra en traditionel, fortællerbåret narrativitet til en bredere kontekstualiseret forståelse af relationen mellem narrativitet og subjektiv agens. Fortællingen er rigtig nok altid produceret af en afsender og reciperes af en modtager, men subjektpositionerne er sjældent statiske og kan nemt byttes om inden for det, som hun kalder værkets 'sociale felt'.

2.3.5. *Værket som 'socialt felt'*

For Mieke Bal er fortællingen altså både 'tekst', dvs. en strukturel betydningsenhed og en kommunikativ begivenhed. For Bal får fortællingen karakter af begivenhed, når den produceres (skrives, males, fortælles) og reciperes (læses, beskues, høres). Bal reviderer den klassiske kommunikationsmodel ved at formulere værket som både tekst og begivenhed. Bals forståelse af fortællingen som social begivenhed sætter fokus på nutidsaspektet af fortællingen; det, som fortællingen gør, når den udføres i en historisk og kulturel kontekst. For at bruge Labovs udtryk så implicerer narrationen altid en form for 'evaluering' eller fortolkning, hvor et 'jeg' placerer erfaringer, tanker og følelser i en meningsfuld sammenhæng. Narrationen eller den narrative begivenhed producerer i den forstand teksten. Man kan sige, at teksten får begivenhedskarakter i Bals narrative teori.

Bals tekstbegreb er også et 'åbent' tekstbegreb. Hun trækker på Derridas forståelse af værkets betydning som 'ubestemmelig', da værket i kraft af sin iterative natur er både kontekstuel og kontekstualiserende. Bal betragter derfor værket som del af et større socialt felt, hvor meningen bliver til i en åben og dynamisk proces mellem værk og læser/beskuer. Værkets 'mening' re-produceres i forskellige historiske perioder og sociokulturelle kontekster, der inviterer til forskellige performative handlinger, dvs. 'læsninger', der med tiden aflejres ovenpå hinanden. Enhver læsehandling foregår således inden for en sociokulturel kontekst eller 'ramme', der begrænser værkets mulige betydninger. (*Travelling* 2002: 290).

Bal bruger begrebet 'læsning' til at betegne en hermeneutisk handling, der knytter sig både til tekster og billeder. Hun understreger, at det er en metode eller procedure, der ikke har til hensigt at påføre billedet en sproglighed, det ikke i forvejen har, men at vise, hvordan beskuersens blik altid narrativiserer, dvs. indskriver narrativ betydning, hvilket i sidste ende giver læsningen "an important political relevance with a semiotic power of specification." (op.cit. 290-291). Bal forklarer:

“The look that looks away installs narrativity by turning the figure [of Medusa] into the character of a narrative, not the ancient one about Perseus, but the visual one in which things happen between an image and a viewer.” (ibid.).

Fortællingen er i den forstand en begivenhed, hvor billedets semiotiske tegn bliver til narrativ betydning i læserens/beskuersens fortolkning af dem. Bal uddyber:

”Putting myself in the place of the ”you” a text always addresses, but, then, a looking ‘you’. Reading a story that happens in the act of looking; yet reading it.” (ibid.).

Bal understreger, at beskuersens ’læsning’ af teksten eller billedet altid foregår inden for værkets sociokulturelle kontekst. Værket er for så vidt et åbent betydningsfelt, men er altid afgrænset af et større socialt og diskursivt felt. Bryson forklarer i forordet til *Looking In*:

“Meaning-making is an activity that always occurs within a preexisting social field, and actual power relations: the social frame does not “surround” but is part of the work, working inside it.” (2001: 15).

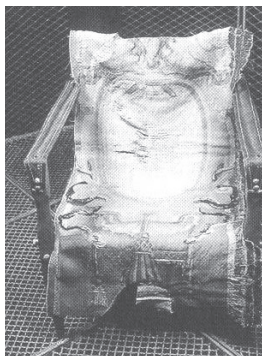
Bal trækker igen på Jacques Derrida og hans idé om konteksten, der altså ikke bare danner en ramme *uden om* værket, men også organiserer værkets indre, ’ubestemmelige’ meningsstruktur. Det er den samme integrerede forståelse af konteksten, som findes i Langelliers performanceteori. Også her anvendes begrebet om fortællingens performativitet til at belyse, hvordan mening altid er kontekstuel og kontekstualiserende. Meningen producerer den kontekst, som den påstår at reflektere. Bal lægger imidlertid større vægt end Derrida på, at værkets mening ikke er en egenskab ved værket selv, men noget, der produceres af de performative handlinger, der finder sted i værkets sociale felt, når et ’jeg’ henvender sig til et ’du’: ”rather than a property the work has, meaning is an event; it is an action carried out by an *I* in relation to what the work takes as *you*.” (2001: 5).

Den narrative diskurs sætter altså scenen for de narrative handlinger, som værket i forskellige kontekster kan give anledning til. I den forstand arbejder Bal med narrationen som en tekstuel handling, der slører grænserne mellem fortælling og teater.

2.3.6. Mellem fortælling og teater



Billede 8 fra *Spider*,
Louise Bourgeois, 1997



Billede 9 fra *Spider*,
Louise Bourgeois, 1997

Installationskunstneren, skulptøren m.m. Louise Bourgeois lavede i 1997 en række selvbiografiske værker med titlen *Spider*. Louise Bourgeois er en kunstner, der ikke har holdt sig tilbage for at levere stærke biografiske læsninger af sine egne værker. Den kæmpestore edderkop i værket *Spider* (jf. billede 8) er ifølge kunstneren en repræsentation af sin egen moder. Den overdimensionerede, 'moderlige' edderkop troner beskyttende over et rundt jernbur, der er 5 meter højt og 4,5 meter i diameter. En dør er stillet på klem. Inden i buret er der placeret en lænestol af læder med et slidt tæppe over (jf. billede 9). Installationen skaber et stykke arkitektur, hvis vægge enkelte steder er plastret til med afrevne stykker af vævet tapet. Installationen konstruerer i den forstand et erindringsrum med kun enkelte objekter og fragmenter, hvilket ikke kan generere nogen egentlig historie om kunstnerens liv. *Spider* er et selvbiografisk værk, der producerer en anden selvbiografisk ramme end den, man kender fra den klassiske, litterære fortælling. For det første er fortælleren fraværende. Stolen er tom. I stedet opfordres beskueren til at tage plads i den gamle læderstol, læne sig tilbage, lukke øjnene og forestille sig hvem, der har iscenesat denne 'fortælling': "This performative narrative is done by the viewer", som Bal skriver. (*Autotopography* 2002: 175). Narrativiteten i *Spider* er ikke knyttet til værkets fortid, men til værkets nutid, dvs. til den aktuelle udsigelsessituation, hvor værkets 'jeg' inviterer beskueren til at indtage rollen som værkets 'du'. Den performative narration knyttes i dette værk til erindringen, som en handling, der er situeret i nu'et, og som gør fortiden 'synlig'. Bal skriver i sin analyse:

"Memory is an act of 'vision' of the past but, as an act, situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere into a story, so that they can be remembered and eventually told. But as is well known, memories are unreliable [...]. Hence, the 'story' the person remembers is not identical to the one she experienced." (op.cit. 147).

Narrationen er altså en handling, som udføres af beskueren og er i den forstand knyttet til den enkelte beskuers møde 'her og nu' med værket. Samtidigt er den fysiske beskuer i stolen ligesom kunstneren selv fanget i den imaginære 'tekst' eller 'livsfortælling', som forestillingsevnen/erindringen er i stand til at spinde. Bourgeois iscenesætter erindringen som en narrativ handling, der konstituerer subjekter, der både er reelt tilstede på værkets scene samtidigt med, at de inddrages i værket som en imaginær spiller i den diskursive konstruktion af fortiden. Det selvbiografiske værk tilfredsstiller derfor ikke beskuerens nysgerrighed efter at kende kunstners livshistorie bagom værket, men sætter scenen for konstruktionen af kunstnerens biografiske liv og person. For at blive i Bourgeois' metaforik producerer beskueren et klæbrigt edderkoppenet af mulige historier om kunstnersubjektet, som kommer til at udgøre en slags (kon)tekst, der væves i og rundt om værket. Ifølge Bal kan en kunstners eksplicite kommentarer til sit eget værk ikke redegøre for det biografiske liv, som værket fremstiller. Kunstnerens egne kommentarer skal i stedet ses sammen med beskuerens 'performative fortælling' som en del af værkets udvidet udsigelse, dvs. som en del af værkets diskursive rammesætning på lige fod med værkets øvrige para- og intertekster (udstillingstekster, programmer, avisomtalte, andre værker m.m.). Værkets paratekster danner en form for dynamisk rammestruktur, der ifølge Bal inddrages, aktiveres og transformeres gennem beskuernes forskellige performative læsninger.

Narrationen genererer m.a.o. en særlig form for fiktion, som Bal kalder for "fictions of presence." (*Autotopography* 2002: 180). Den virkelighed, som narrationen præsenterer, er ikke fiktiv i traditionel forstand, men knyttet til den diskursive handling, som værket udfører (174). Bal pointerer, at værket ikke repræsenterer, men præsenterer en narrativ begivenhed, hvor narrationen gør noget nærværende, dvs. skaber en *virtuel* virkelighed, der forbinder værkets fortid med beskuerens nutid. Den selvbiografiske fortælling bliver i den forstand iscenesat som en diskursiv handling, der genererer en både reel og imaginær begivenhed, hvor beskueren producerer fortællinger om den selvbiografiske identitet, som værket hævder at referere til.

2.3.7. *Narrativ agens*

I modsætning til Langelliers forestilling om den narrative performance som en kommunikativ handling, der er forankret i empiriske kroppe, er værket's 'jeg' og 'du' ifølge Bal tomme diskursive konstrukter. Det er først, når værket læses, dvs. når det indsættes ind i en konkret historisk og kulturel ramme, at subjektpositionerne materialiserer sig og får betydning. (*Travelling* 2002: 43). Fx kan et museums udstillingspraksis analyseres som et 'jeg', der taler til et 'du' (publikum) om 'dem' (kunstnerne). I denne konkrete sociokulturelle ramme producerer interaktionen mellem subjektpositioner så en specifik betydning. Bal henviser direkte til Émile Benvenistes sprogteori til at forklare, hvordan værket kan betragtes som en social interaktion, der producerer subjektivitet:

“As is well known, reference [...] is secondary to deixis, the 'I-you' interaction that constitutes a referential merry-go-round. Yet it has not been one of Benveniste's *concepts* that has had the decisive influence. Rather, it is one of his basic *ideas*: the idea that subjectivity, produced through the exchange between the 'I' and the 'you', not 'reference', is the essence of language.”
(op.cit. 41)

Bal trækker på Émile Benvenistes teori om det subjektkonstituerende element i sproget i sin bestemmelse af værket's sociale felt.⁷² Bal betragter således sproget som en dynamisk og åben struktur, hvor spørgsmålet om reference underlægges sproghandlingens deiksis som det tidsrum, hvor subjektiviteten produceres.

Styrken i Mieke Bals performative og transmediale narrative teori er hendes forståelse af relationen mellem fortælling og subjektivitet. Fortællingen er som sagt en diskursiv praksis, der producerer dén subjektivitet, som er nødvendig for, at kommunikationen overhovedet kan finde sted. Centralt i Bals narrative teori står derfor også en performativ fortolkning af begrebet 'agens'. Bal beskriver her. (*Travelling* 2002), hvordan performativitetetsbegrebet har undergået en udvikling fra at betegne det intentionelle subjekts sproghandlinger i talehandlingsteorien til at betegne en sproglig proces, der giver mulighed for social forandring og subjektiv agens:

“From an originating, founding act performed by a willing, intentional subject, performativity becomes the instance of an endless process of repetition; a repetition involving similarity and difference, and therefore relativising and enabling social change and subject's interventions, in other words, agency.” (179).

⁶² Hun skriver eksplicit: “His linguistic theory lends itself to interdisciplinary crossover in ways that inform the creation of new concepts and insights. [...] His work is also key to understanding developments in analytical philosophy as they have filtered through into the study of literature and arts in the concepts of performance.” (2002: 40).

Narration er for Bal en diskursiv praksis, der muliggør subjektiv agens og social forandring. Den narrative agens er for Bal knyttet sammen med det subjektive nærvær, der findes i en given fortælling, og som hun har givet navnet 'fokalisator'. Bal forklarer:

“Yet all narratives are not only told by a narrative agent, the narrator, who is the linguistic subject of utterance; the report given by the narrator is also, inevitably, focused by a subjective point of view, an agent of vision whose view of the events will influence our interpretation of them. In my previous works I have given this subjective presence the name of *focalizer*, and the activity in question, *focalization*.” (1997: 270).

Fortællinger er ikke blot fortalt af en narrativ agent, som er ytringens sproglige subjekt; de er altid fokaliseret, dvs. indbefatter også et *andet/ydre* blik eller et intersubjektivt perspektiv, der så at sige rammesætter fortællingen. Semiotiske objekter som tekster og billeder rummer altid et kulturelt eller intersubjektivt aspekt, der giver plads til den subjektive agens. Bal mener, at det er en illusion at tro, at man som læser, beskuer eller kritiker kan se bort fra denne implicite, kulturelle rammesætning og indtage en objektiv, desinteresseret relation til værket: ”[it is] an illusion, typical of enlightenment thought, that the subject can stand outside of what it criticizes, analyses, understands.” (op.cit. 222).

2.4. KONKLUDERENDE

Den narrative analyse må derfor stå ved, at den indgår i en dobbelt relation til fortælling som semiotisk 'tekst' og som social 'begivenhed'. Den narrative analyse er derudover altid subjektivt fokaliseret. I modsætning til den poststrukturelle kritiker er den performative kritiker ifølge Bal et kropsliggjort subjekt *med* en individuel historie, biografi og psykologi. Fortolkningen af værket vil derfor altid være forankret i et subjektivt perspektiv, dvs. i en singular krop, der er situeret i et specifikt historisk tidspunkt og kulturelt sted. Dvs. kritikerens egenkrop materialiserer, som Kristin M. Langellier understregede det, de diskursive kræfter, der konstituerer subjektpositioner og ordner kontekster. (1999: 129). Når kritikeren intervenserer i eller indtræder i værkets sociale felt, inddrager han/hun således sine personlige erfaringer og oplevelser. Den hermeneutiske proces producerer en mening, der er subjektivt farvet og samtidigt underlagt de dis-

kursive kræfter, dvs. institutionaliserede magtrelationer, der har formet værkets 'jeg' og som udgør værkets 'indre' kulturelle ramme. Værkets individualiserede stemme er derfor altid allerede er rammesat, dvs. foldet ud i en større historisk, kulturel og institutionel kontekst. Det omvendte perspektiv er også muligt: den ydre kontekst er foldet ind i værket. Uafhængigt af hvilket fokus man anlægger, bliver værkets egne kontekstualiseringer også til en vis grad beskueren/læseren/kritikerens. Kritikerens opgave er dog ikke at bekræfte meningen, som var den en egenskab ved værket selv. Meningen bliver til som en dialog mellem de skiftende relationer mellem værket 'jeger' og værkets 'duer'. Kritikerens aktiverer m.a.o. værkets potentielle mening og (re)aktualiserer den ud fra sit specifikke subjektive perspektiv:

“[...] interpretation is both subjective, and susceptible to cultural constraints – framings- that make the process of interpretation of more general interest, turns narrative analysis into an activity of 'cultural analysis'.” (Bal 1997: 11).

Det skal heller ikke forstås sådan, at værket skal bekræfte en specifik historisk kontekst eller kritikerens egen teoretiske pointe. Værkets mening bør forblive 'ubestemmelig'. Fortolkningen af værkets mening drejer sig mere om at belyse, hvordan værket kan indskrive sig i sin nutid og generere virkningsfuld kulturel betydning. Bryson forklarer Bals opfattelse af, hvordan værket *medierer* konteksten frem for passivt at afspejle den:

“The work of art is recognized as not only reflecting its context but mediating it, reflecting upon it; and the work is understood as not simply passive with regard to the cultural forces that have shaped it, but active –it produces its own range of social effects, it acts upon the surrounding world.” (2001: 2).

Når værket medierer de kulturelle kræfter, der har formet det, skabes der også en mulighed for at artikulere dem på en anderledes måde. Værket udgør et kommunikativt felt, men kommunikationen udtrykker ikke en mening i klassisk forstand. Bals performative fortolkning af den traditionelle kommunikative model bygger på den opfattelse, at værket besidder et anderledes semiotisk, mobilt rum. Værket kan derfor løsrive sig fra sin oprindelige kontekst; fra afsenderen og den historiske periode, værket blev skabt i. Værkets mening kan således forandre sig i overensstemmelse med de fremtidige, nye situationer og omstændigheder, som

det læses og fortolkes i. Værket genererer i den forstand en kritisk performance inden for sit eget meningsfelt, men uden, at kritikken nogen sinde kan aktualisere eller totalisere værkets semantiske potentiale.

Værket medierer konteksten, ligesom kritikerens analyse medierer værket: ”The act of framing [...] is performed by an agent who is responsible, accountable, for his or her acts”, som Bal skriver. (*Travelling* 2002: 135). Kritikeren må derfor stå ved og tage ansvaret for den aktive rolle han/hun spiller i værkets meningskonstruktion. At fortolke er ikke en handling, der udtrykker en mening, som ligger som et a priori faktum, men er en aktiv og meningskonstituerende handling, der fokaliserer og *gør* noget ved den mening, som den hævder, at værket giver udtryk for. Den enkelte analyse skal derfor tydeliggøre det kritiske greb, som fokaliserer analysen, så det bliver synligt for læseren, hvilke kulturelle kræfter eller forståelsesrammer, der medierer kritikerens fortolkning.

I de følgende tre analyser afprøves et sådant performativt og transmedialt metodisk greb på en række værker, der forsøger på forskellig vis at opstille nye diskursive rammer for den selvbiografiske praksis. Mit performative metodegreb består i at undersøge, hvordan de valgte historiefortællere på tværs af medier anvender forskellige selvbiografiske taktikker til at udforske relationen mellem fortælling og identitetsdannelse. Analyserne vil anlægge et dobbelt perspektiv på det enkelte værk og redegøre for de narrative elementer, aspekter og strukturer som karakteriserer det som ’tekst’ og ’begivenhed’ og som del af et større ’socialt felt’. Analyserne vil således også belyse, hvilken illokutionær (etisk, social, kulturel, politisk) funktion fortællingen har i det enkelte værk og hvilke perlokutionære effekter, den producerer i forhold til den sociokulturelle kontekst, som værket aktualiserer.

3. DEL

SELVBIOGRAFIEN SOM PERFORMATIV STRATEGI I NUTIDIG LITTERATUR, VISUEL KUNST OG PERFORMANCE

A. DEN SELVBIOGRAFISKE FORTÆLLESTRATEGI I LYN HEJINIANS MY LIFE

**“Language is the history that gave me shape
and hypochondria.”**
My Life

3.1. SELVFORTÆLLINGEN SOM RETORISK PRAKSIS

Den første analyse i denne tredje del vil stille skarpt på nutidsaspektet ved den selvbiografiske fortælling, eftersom: ”Life stories are told in the present, the present of the narrative event... It is the here and now of the narrative speech act – telling of the story to somebody.” (Brockmeier 2001: 286). Til den narrative begivenhed knytter sig den handling, som Labov kaldte for ‘evaluation’, som er den retoriske praksis, hvormed en række begivenheder finder sin plads i en meningsfuld kontekst. At undersøge fortællingens retoriske dimension i en litterær tekst handler derfor om at se på, hvad narrationen *gør* og hvilke funktioner fortællingen har i forhold til tilhøreren/læseren.

Den amerikanske digter Lyn Hejinian (f. 1941) udgav i 1987 det selvbiografiske prosadigt *My Life*. Teksten *My Life* er valgt som et eksempel på en forfatter, der anvender den selvbiografiske selvnarration til at nedbryde genregrænserne mellem poesi og prosa og komponere en narrativ diskurs, der fremstiller selvbiografiens traditionelle komponenter (erindring, erfaring, sprog, identitet, krop og agens) på en ny måde. Hejinians bruger sproget som medium til at udforske og nedbryde de iboende værdistrukturer, der ligger i den traditionelle, selvbiografiske diskurs og opstille nye diskursive rammer for fremstillingen af en anderledes selvbiografisk subjektivitet. Hejinians digt er mindre en refleksion af Hejinians eget liv og mere en selvbiografi, der diskuterer, hvordan subjektivitet konstrueres og personificeres, hvorfra subjektet taler og med hvilken effekt.

3.1.1. Strategisk sprogdigtning

Lyn Hejinian debuterede i 1976 som digter, men er derudover en kendt essayist og prisbelønnet oversætter af russisk litteratur. I 1978 udkom den fjerde digtsamling *Writing Is An Aid to Memory*, som betød hendes gennembrud i USA. *Writing Is An Aid to Memory* er en både filosofisk og poetisk udforskning af forholdet mellem sprog, hukommelse og subjektivitet, der er en tematik, som Hejinian videreudvikler i *My Life*.

Fra begyndelsen af 1970erne var Hejinian aktiv inden for den stærkt teoretiske poesiretning, der gik under navnet ”Language Poetry”. Sprogdigtningen opstod på dette tidspunkt i New York og San Francisco som en strømning, der tog udgangspunkt i sproget og ville lave ”en kritisk undersøgelse af forudsætningerne for betydningsdannelse overhovedet.” (Niels Frank 2001: 307). Inspireret

af den tidlige skrifteksperimenterende poesi hos Gertrude Stein og John Ashbury dekonstruerede sprogdigtere som Bruce Andrews og Charles Bernstein sprogets grammatik, syntaks osv. for at bryde med de sociale, kulturelle og politiske strukturer og koder i sproget. Sprogdigterne påpegede, at sproget ikke skal opfattes som et neutralt medium for virkelighedsgengivelse, men tværtimod ses som et medium, der med sine egne iboende værdistrukturer udgør den ramme, som vi som individer oplever virkeligheden igennem.

Lyn Hejinian står som hoveddelen af sprogdigterne for en meget skriftorienteret poesi, der problematiserer den tidligere generations mundtlige poesi praktiseret af bl.a. Charles Olson og Beat-poesiens digtere. I den mundtlige poesi betonedes åndedrættet og stemmens fysiske energi. Generelt dyrkede de det mundtlige jeks naturlige, spontane udtryk, der blev opfattet som en direkte manifestation af menneskets 'indre', autentiske stemme. Sprogdigterne kritiserede de mundtlige digtere for udelukkende at opfatte sproget som et naturligt kommunikationsmiddel og for at fremhæve digtningen som mere sand og autentisk end den fiktive prosa. Hejinians *My Life* er en selvrefleksiv tekst, der beskriver sin egen genreblanding som "a healthy dialectic between poetry and prose." (1987: 110). Som i de fleste af Hejinians digte og essays væves det poetiske sprog sammen med æstetiske og filosofiske refleksioner ofte udført i en næsten videnskabelig tone. Sammenblandingen af genrer og diskurser understreger, at digtet på linje med videnskabelige tekster er en refleksiv praksis og dynamisk proces, der foregår i sproget og på sprogets betingelser. Digtet er ikke kun en tekst, dvs. en repræsentation, men en strategisk aktivitet, der genererer nye tanker og idéer, som er i konstant bevægelse, og som har en direkte effekt på den måde, hvorpå vi som læsere kognitivt tænker og forstår os selv og vores omverden.

3.2. ANALYSE:

NARRATIV STRATEGI OG TAKTIK I *MY LIFE*

Lyn Hejinian udgav *Mit Liv* første gang i 1980 med 37 afsnit, som hver havde 37 sætninger svarende til hendes alder (37 år) på skrivetidspunktet. I 1987 fulgte hun op med en ny version, hvor de oprindelige 37 afsnit var vokset til 45 med hver 45 sætninger, svarende til Hejinians alder i 1986. Det er denne sidste version, der er objekt for analysen. Lyn Hejinian skulle eftersigende have skrevet flere afsnit til sin selvbiografi, men de findes endnu ikke i bogform.

My Life er en selvbiografisk historie fortalt af en jeg-fortæller, der beretter om sine egne fortidige oplevelser. Litteraturforskeren Gorm Larsen kalder en sådan fortællemodalitet for 'selvnarration', hvor et tænkende jeg i form af fortalt og citeret monolog leverer performative udsagn såsom domme, meninger, følelser osv. (2005: 204).⁷⁴ Selvnarration kan kun optræde i 1. personsfortællinger, men selvnarrationen kan glide over i fortalt og citeret monolog, der også findes i 3. personsfortællinger (304). Gorm Larsen definerer 'fortalt monolog' som en bevidsthedsrepræsentation, hvor karakterens bevidsthedsindhold er iblandet fortællerens sprog eller synsvinkel. Karakteren bliver således et fortalt 'han' eller 'hun'. Derudover betyder selvnarration, at historien er fortalt, som var det en citeret dialog, dvs. en monolog, der "dækker en karakterbevidstheds umedierede tanker, tankerækker og associationer." (op.cit. 287). Selvnarrationen er i Hejinians digt er karakteriseret ved netop en sådan glidning mellem fortalt og citeret monolog. Jeg vender senere tilbage til, hvordan jegets tanker ikke bare er farvet af fortællerens sprog, men fremstår eksplicit som citater af fx hendes families sociale sprogbrug. Dette gør selvfortællingen ikke bare tostemmig, men flerstemmig.

Digtets jeg-fortæller er nemlig bare én ud af mange historiefortællere i hendes familie. Digtet er, som der står, selve familiens mundtlige historie nedskrevet på papir: "An 'oral history' on paper. *That morning this morning.*" (1987: 14). For som der står: "Every family has its own collections of stories, but not every family has someone to tell them." (op.cit. 20). *My Life* er i den forstand Lyn Hejinians personlige historie, men filtreret gennem de mange historier, som hun har fået fortalt gennem sit liv. Historier, som på sin vis har gjort hende til en 'fortællerkarakter', et fortalt 'hun' i sit eget liv. I digtets 3. afsnit gives et eksempel på den retoriske funktion, som den personlige historiefortælling har i hendes familie. Her handler det om hendes gamle tante, der:

"[...] entertained us with her lie, a story about an event in her girlhood, a catastrophe in a sailboat that never occurred, but she was blameless, unaccountable, since, in the course of the telling, she had come to believe the lie herself [...] Because of their reoccurrence, what had originally seemed merely details of atmosphere became in time, thematic." (op.cit. 20/22).

Selvfortællingen beskrives her som en ritual, retorisk handling, hvor en påstået traumatisk oplevelse evalueres igen og igen i en sådan grad, at spørgsmålet

om fortællerens etiske ansvar for historiens sandhed ikke længere er aktuelt. Historiefortællingen i familien er gået hen og blevet en social performance, hvor erfaringen underlægges en ”a stylized act of repetition, [...] a re-doing and citation of norms and forms”, som Kristin M. Langellier har formuleret det. (2006: 156).

3.2.1. Mellem personlig og kulturel erindring

Ifølge Philippe Lejeune var det i parateksten, at den selvbiografiske kontrakt mellem forfatter og læser blev forhandlet. Titlen *My Life* giver da også indledningsvist læseren en klar forventning om, at denne tekst skal læses som en gennemsigtig ”skærm”, hvor Lyn Hejinians biografiske liv så at sige er indkodet. Når man læser videre, opdager man, at jeg-fortællerens egennavn imidlertid aldrig nævnes i digtet. De læsere, som måtte savne en sådan referentiel forankring af fortællingen, får gentagne gange at vide, at navnet blot ”forstyrres”: ”The reference is a distraction, a name trimmed with colored ribbons.” (op.cit. fx 120). Fortællerjeget har faktisk ’glemt’ sit eget navn og går fra, som her, at benævne sig som et ’jeg’ til det anonyme, neutrum ’it’:

“I remind myself, I don’t exactly remember my name, of a person, we’ll call it Asylum, a woman who, and I’ve done this myself, has for some reason renounced some point, say the window in the corner of the room, and then accepts it again.” (ibid.).

Sætningens opbrudte syntaks er her struktureret omkring et metonymisk “missing link”, nemlig det navngivne jeg, som ellers ville have kunnet knytte syntaksen sammen til et meningsfuldt hele. Den eksilerede jeg-fortæller bebor blot et midlertidigt hjem, ”an Asylum”, for erindringen har tydeligvis den sideeffekt, at mens den synliggør noget mere alment, udvisker den det mere individuelle og singulære, som her: ”For example, I remember the blue coat with the red piping but I don’t remember myself in it.” (op.cit. 110).

Allerede i digtets første sætning bliver det klart, at fortællingen ikke er en traditionel gengivelse eller beskrivelse af livet, men derimod en retorisk handling, der organiserer og komponerer et subjektivt billede af det erindrede:

“A moment yellow, just as four years later, when my father returned home from the war, the moment greeting him, as he stood at the bottom of the stairs, younger, thinner than when he had left was purple – though moments are no longer so colored.” (op.cit. 12).

Sproget reflekterer mindre hvad, der faktisk skete og mere selve erindringen, som en sproglig proces, der gør noget aktivt (og narrativt) ved de minder, der beskrives.

Mieke Bal beskriver erindringen som en aktiv, *visualiserende* handling, der er situeret i nutiden og som ofte er narrativ i sin måde at konstruere sammenhæng på. (1999: 147). Erindring er ifølge Mieke Bal en performativ handling, der ikke bare naivt gentager fortidens begivenheder, men som visualiserer og aktivt sætter fortiden i scene. Livsfortællingen i *My Life* fremstilles ikke som en lineær og teleologisk fortælling. Forskellige narrative taktikker producerer derimod en fortælling bestående af lange, figurative associationsrækker, bevidsthedsmæssige tankeforløb og spring. På den måde mimer den narrative diskurs erindringens performative modus, hvordan den bevæger sig i spring og i gentagelser af motiver, der afsnit for afsnit moduleres og varieres.

My life er en tekst, der forsøger at reartikulere det, som man kan kalde for et kropsligt forankret erindringsrum. I digtets første sætning (citeret ovenfor) beskrives erindringen om, hvordan hun som lille pige stod på trappen og kiggede ned på sin far, som vendte hjem fremmedgjort af krigens hærgen. Beskrivelsen af denne scene er et eksempel på det, som Mieke Bal kalder for ”et narrativt minde.” (1999: viii). Mieke Bal definerer narrative minder som komprimerede beskrivelser af øjeblikke, der alle er farvede, dvs. har følelser knyttet til sig, hvilket gør dem mindeværdige. *My life* begynder med en beskrivelse af et sådant narrativt minde. Senere, 39 afsnit senere for at være præcis, dukker det op igen blot med en ny farvning: ”Thirty-nine years later than the yellow moment. Green.” (170). I stedet for verbalt at udtrykke en specifik følelse af fx sorg, bekymring, vrede eller glæde, beskrives følelsen som var det en farve på et faktisk billede. Dette er en meget visuel måde at fortælle sine tanker på, der understreger, at selvfortællingen er både perciperet udefra og oplevet indefra. Digterjegets manglende emotive relation til det fortalte gør, at den narrative stemme forbliver en underlig anonym figur.

My life's første erindringsbillede er et godt eksempel på den narrative stemmes dobbelt fokalisering. Erindringsscenen er oplevet indre fra barnets synsvinkel, men formet og per-formet ude fra af erindringens sproglige moduleringer: "Somewhere, some there, disorder out, entangled in language", som der står et sted. (1987: 120). Det oplevede rum, dengang og dér, er altid foldet ind i den sproghandling, som erindringen udfører. Livsfortællingen er hele digtet igennem fortalt med et stærkt indefrasyn, som skifter i overensstemmelse med jeg-fortællerens skiftende livsfaser fra barn i efterkrigstiden til ung kvinde i 1970erne og mor og karrierekvinde i 1980erne.

Mieke Bal arbejder med et begreb om kulturel erindring, der sætter fokus på forholdet mellem subjektets private erindringsrum og den kulturelt kodede netværk af fortællinger, der siden barndommen har dannet de diskursive rammer for hvad, mennesket som individ er i stand til at erindre. Kulturel erindring, skriver Bal:

"[...] is not merely something of which you happen to be a bearer but something that you actually perform, even if, in many instances, such acts are not consciously and wilfully contrived." (1999: 1).

Den kulturelle erindring er en tillært viden, der ligger som en urfortælling, som Bal kalder det, under vores handlinger. Den kulturelle erindring kan godt opleves som noget automatisk, dvs. en vane, som mennesket ubevidst gentager. Erindringen skal imidlertid ikke betragtes som en psykologisk aktivitet, der kontrolleres af et autonomt og selvidentisk subjekt, da evnen til at huske netop er formet af den kulturelle urfortælling. Mennesket kan kun huske de ting, der kan indskrives i denne livsfortælling; alt andet fortrænges eller glemmes.

Kritiker Linda Anderson mener heller ikke, at erindring skal betragtes som en handling, der genskaber noget, der er tabt eller identificere et led i kæden, der før har været borte:

"To remember is not to restore something previously lost, to find a link in a chain which was previously missing. Rather the past can only be known belatedly, restructuring in the present what has previously been thought of as past." (2002: 61).

I *My Life* fremstilles erindringen heller ikke som et middel til at rekonstruere en glemt livshistorie, men derimod som en retorisk handling, der rekonstruerer fortiden ud fra, som der står: "What she felt, she had heard as a girl." (1987: 82). *My Life* beskriver, hvordan sproget, dvs. de ting, som hun siden hun var lille pige har hørt i sin familie, i skolen, i sit arbejde osv., og som har indvirket på hendes måde at tænke på. Alle disse ord beskrives i digtet som en stil, hun har måttet tage på sig eller iklæde sig som den blå regnfrakke, hun bar som barn. Erindringen er derfor ikke en traditionel autentisk og autentificerende handling. Tværtimod påvirker de forskellige miljøers kulturelle stiliseringer erindringen i en sådan udstrækning, at konturerne af det selvbiografiske subjekt udviskes, dvs. anonymiseres eller typificeres til ukendelighed.

3.2.2. *Livet i ordene*

Selvbiografien vil i sin traditionelle narrative form altid forsøge at udvise den hånd, der skriver i forsøget på at repræsentere fortiden i umedieret form. Den selvbiografiske fortælling i *My Life* anvender imidlertid ikke sproget som et gennemsigtigt og neutralt medium:

"The general form tends to grow quite naturally under the hand that writes it, but until a thing is completed, it need to be explained." (1987: 139).

Hvis man ser på digtets narrative form, så er den i bogstaveligste forstand biografisk med tryk på grafisk. Forfatteren præsenterer sig synekdotisk som "the hand that writes." Livsfortællingen er med sine 45 afsnit med 45 sætninger i hver en levende organisme, der vokser i takt med, at den skrives. Den er m.a.o. metonymisk bundet til det liv, som den forsøger at benævne. Afsnit for afsnit skabes en indre logik, en narrativ struktur bliver til og et liv tegner sig. Digtet minder konstant læseren om, at jeg-fortællerens erindringer er medieret i et poetisk sprog, der er produceret af en tidslig og kropslig situeret sproghandling, dvs. forfatterens aktuelle skriven. Forfatterskribenten citerer ofte direkte sin indre strøm af tanker, mens hun reflekterer over de transformative øjeblikke i den poetiske proces, hvor det oplevede bliver til det erindrede, det erindrede til det fortalte, det fortalte til det skrevne. Der står fx: "An "oral history" on paper. *That morning this morning*", "But wait, I can't go on, at least not for a minute, the pen is out of ink" og "Are your fingers in the margin." (1987: 14, 184, 18). Digtet flytter så-

ledes læserens opmærksomhed fra den fortalte historie til skrivningens verbale niveau, hvor der undersøges, hvordan erindringende kan mediere de mange overgange og genskabe mere ”organiske” forbindelser eller sammenhænge imellem det, som jeg-fortælleren har oplevet og det, som tilhøreren i sidste ende læser. Hejninian gør i digtet erindringen til det diskursive greb, der forbinder jeg-fortællerens historie med livet, som det skrives/læses ’her og nu’: ”Thinking about time in the book, it is really the time of *your* life.” (Min understregning. Op.cit. 92). Her peger digtet på det performative rum i digtet, der fungerer som stedet, hvor fortællerjeget relaterer til sit liv som en historie læst af et ’du’. Erindringen er i den forstand en performativ handling, der producerer en form for subjektiv ’intertekst’, der i lige så høj grad er ’din’, som den er ’min’.

Der er altså ikke tale om et traditionelt, mimetisk 1:1 forhold mellem liv og tekst i dette digt. Hejninians livshistorie fortælles derimod i en særlig *nærhedsrelation* til det levede liv. Gilles Deleuze hævder, at den litterære skrift ikke bør handler om:

”[...] at opnå og antage en form (identifikation, imitation, Mimesis), men at finde en nærhedszone, en uskelneligheds- eller uadskillelighedszone, således at man ikke længere kan udskille sig fra *en* kvinde, *et* dyr, *et* molekyle.” (1995: 58).

Ifølge Deleuze er det at skrive ikke et spørgsmål om at repræsentere livet, men at aktualisere det *i* sproget. Han forklarer:

”At skrive er et spørgsmål om tilblivelse, en altid ufuldbyrdet tilblivelse, altid i færd med at tage form [...]. Det er en proces, det vil sige en passage af Liv, der skærer igennem det som kan opleves og det oplevede.” (ibid.).

Sproget er således i stand til at gribe og aktualisere livet i den performative sproghandling, hvori det benævnes. Det liv, der aktualiseres i skrivehandlingen udgør en slags kontaktzone eller ’uadskillelighedszone’ mellem noget unikt, særegent, bestemt og noget alment, generelt og ubestemt.

3.2.3. Selvførelles stemmer

“And if I feel like a book, a person on paper, I will continue.

What is a gender on paper”.

My Life (132)

Selvnarrationen i *My life* er en fri, indirekte tale, hvor synsvinklen eller fokaliseringen som sagt ligger, som den traditionelt gør i selvbiografien, hos 1. person fortælleren. Den fri indirekte tale indikerer, at jeg-fortælleren taler i eget navn, men ’på afstand’. Den fri, indirekte tale udføres af en narrativ stemme, der kommer ’udefra’ så at sige, men er samtidigt karakteriseret ved, at den taler i den tone eller stil, der kendetegner de beskrevne karakterer. Som jeg har været inde på før, bliver det både fortæller og karakter, der høres i den fri, indirekte tale. Digterjegets stemme i er netop karakteriseret af en sådan flertydig personificering. Den er med andre ord ikke fortalt ud fra én stabil synsvinkel, da den hele tiden skifter mellem forskellige positioner, som her: ”I quote my mother’s mother’s mother’s mother’s mother: ”I must every day correct some fault in my morality or talents and remember how short a time a have to live”.” (op.cit. 60). Fortællingen er i det hele taget komponeret af sådanne ’lånte’ eller citerede ytringer, som jeget har hørt livet igennem (fra forældrene, bedsteforældrene, lærerinden, ægtemanden osv.). Fortællingen er komponeret af mere eller mindre eksplicite citater af kulturelle, generationstypiske og familiære performative ytringer som denne. I ét afsnit kan fortællerkarakteren variere sin udsigelsesposition fra et øjeblik til det næste, fra sætning til sætning alt efter kontekst. Fortællerkarakterens stemme er m.a.o. spredt ud på en række udsigelsespositioner, et ’jeg’, et ’vi’, et ’os’ eller et ’man’, der er indskrevet i forskellige kontekstuelle lag eller kæder af kontekster. Ét sted associeres den narrative stemme med en lillepigeidentitet, når jeget igen og igen citerer (uden citationstegn) en sociokulturel konvention, som her: ”Pæn er den som ter sig pænt”. De mange forskellige stemmer udgør i den forstand tråde, der væves på kryds og tværs af teksten og konstituerer hvad, der bedst kan karakteriseres som Lyn Hejinians virtuelle stemme.

Det er heller ikke et traditionelt plot, der giver subjektet karakter i Hejinians selvbiografiske digt. Fortællerkarakteren citerer Nietzsche: ”For, as Nietzsche put it: ”If a man has character, he will have the same experience over and over again.”” (op.cit. 100). Lyn Hejinians liv fremstilles derimod som et forløb i tid, der får karakter igennem sine mange gentagelser, variationer osv. af det speci-

fikke narrative mønster, der har formet hendes liv. For Hejinian er det at skrive fortællingen om livet det samme som at realisere fortællingen om livet som en begivenhed her og nu i sproget. Livets erfaringer er udsat for en kontinuerlig forandringsproces og udforskning i sproget, således også det selvbiografiske subjekt, der derfor også præsenteres som en ”papirsperson”, der er rykket ud af både fortid og fremtid, men historisk bundet til det skrivende, nærværende øjeblik: ”As such, a person on paper, I am androgynous.” (op.cit. 186).

Det selvbiografiske subjekt præsenterer sig som et kønsneutralt, androgyn selv, hvilket ikke skal forstås som et ukønnet selv. Digtet er, som det selv udtrykker det, en udforskning af ”what is a gender on paper.” (op.cit. 132). Det selvbiografiske subjekt er androgyn i den forstand, at det ikke er begrænset af køn, race eller alder. Dette indikeres bl.a. med den hyppige brug af det kønsneutrale og anonyme ’man’ (eng. *one*) som her:

“In the sentence, ”one climbs five worn wood stairs and turns left to the scarred open door, then crosses a hall and two feet of linoleum to the four foot Formica counter with two sacks of groceries in seven steps, “, I am the one.” (min understregning. Op.cit. 140).

Digtet igennem forsøger jeget at undgå den normale sætnings entydige identifikation og derved forblive relativt ubenævnt. Den anonyme ’man’ eller ’én’ er et stedord, der kan bebos af enhver. Ifølge kritiker Juliana Spahr er *My Life* således en tekst, der udforsker relationen mellem eksperimentale sproglige former og de identitetsbilleder, som disse afføder. Spahr spørger retorisk, om ikke den klassiske selvbiografi med dens lineære, narrative struktur, grammatik og syntaks fastholder essentielle subjekttopfattelser:

”How does the linear structure of narrative, which in autobiography is centered around the subject, perpetuate essentialist notions of the subject? How do the grammatical structures of our language bestow being on the subject by virtue of its primacy in the sentence?” (1996: 152).

My Life er ifølge Spahr et eksempel på en postmoderne selvbiografi, der viser, at identitet er måden, man fortæller på og ikke det, man fortæller om. Sætningskonstruktionerne i *My Life* afspejler derfor en subjektivitet, der bliver til som en effekt af de skiftende perspektiver, hvorfra der fortælles.

My Life fremstiller sproget som en sociokulturel stil, der ikke er talt af ét

enkelt subjekt, men som tværtimod italesætter en mangfoldighed af udsigelsespositioner. Fortællekarakterens stemme er i den forstand blot effekter af særlige måder at tale og tænke på, som i generationer har karakteriseret jegets familie og slægt. Det lægger op til en forståelse af tekstens fortællerkarakter som en figur, der er radikalt kontekstualiseret. Henry McDonald beskriver meget rammende i artiklen ”The Narrative Act: Wittgenstein and Narratology” (1994) jeg-fortællerens performative nærvær som en deleuziansk ”fold i de sociale og kulturelle overflade, der konstituerer vores forståelse af subjektivitet”:

”The ”narrator” is thus not a private, internal subject distinct from the more ”external” forces of culture but rather the workings of the discourses of culture. As a performative presence dispersed along the temporal axis of the text, she or he may be pictured as a fold in the social and historical surfaces which constitutes our sens of subjectivity – of the ’I.’”⁶³

Den narrative akt refererer ifølge McDonald ikke til et selv. Den narrative akt konstituerer et selv og som enhver performativ akt, har den brug for en kontekst, dvs. læserens kulturelle kontekst, for at få mening. *My Life* beskriver selv meget præcist, hvordan fortællerens performative subjektivitet konstrueres og gennemspilles, som den foldes ind og ud af den temporale struktur, dvs. i den begivenhed, som fortællingen aktualiserer. Det er i den forstand, at teksten får begivenhedskarakter. Fortælleren konkluderer:

“I was eventually to become one person, gathered up maybe, during a pause, at a comma.” (Min understregning. 1987: 42).

Deleuze hævder, at i teksten (forstået som begivenhed) bliver et sådant immanent liv eller subjekt til. Det er et liv, han karakteriserer som et ubestemt, virtuelt liv, der er både mit og ikke-mit. Det er *et* liv, der er:

”[...] gjort af virtualiteter, begivenheder, singulariteter. Det virtuelle er ikke noget, som mangler realitet; det indgår i en aktualiseringsproces ifølge det plan, som forlener det med dets særlige virkelighed.” (1995: 69).

⁶³ Artiklen findes i det elektroniske tidsskrift *Surfaces*, hvor der ingen sidetal er anslået.

I *My Life* foldes som sagt noget meget personligt og noget meget alment ind eller ud i et socialt og kulturelt sprog. På den vis præsenteres det selvbiografiske subjekt som en *virtuel* figur, der først i ”den sproglige aktualiseringsproces” forlenes med ”dets særlige virkelighed.” I den forstand minder *My Life* om Hejinians forbillede Gertrude Steins egen selvbiografi, der bar titlen *Everybody’s Autobiography* (1937). Her forbliver selvbiografiske jeg i handling og stil uadskilleligt fra de andre jeger i bogen. Også her taler den narrative stemme fra en position, der er både singulær og kollektiv, personlig og almen, min og ikke-min.

3.2.4. *Selvfortællingens tid*

“What follows a strict chronology has no memory.”

My Life (22)

Midt i digtet reflekterer fortællerkarakteren over selvbiografien og dens særlige tidslige varen: ”This autobiography of expansive sensations is divided horizontally.”(1987: 104). I modsætning til traditionelle selvbiografier, hvor livsfortællingen er et narrativt forløb, hvor fortælle tid og fortalt tid følger hinanden i en naturlig, kronologisk orden, består denne selvbiografi af en tidlig varighed, der knytter sig specifikt til skrivningen og til læsningen. Her er ”sansninger er opdelt og sidestillet horisontalt.” I digtets første afsnit beskrives, hvordan den lineære tid er udskiftet med hvad, der bedst kan beskrives som skriftens evne til at skabe tidsflimmer:

“Somewhere, in the background, rooms share a pattern of small roses. Pretty is as pretty does. In certain families, the meaning of necessity is at one with the sentiment of pre-necessity. The better things were gathered in a pen.” (op.cit.12).

Fortællerkarakteren negligerer i et tekstfragment som det ovenstående fortællingens strenge kronologi og springer således mellem fortid og nutid, mellem observationer og refleksioner. Selvfortællingens tid i *My Life* er karakteriseret ved et sådant sammenbrud af linearitet og tegner et meget godt billede af de overspring, udeladelser og brud på historiens kronologi, der karakteriserer erindringer som praksis. Tekstfragmentet munder til sidst ud i en metakommentar om skriftens evne til, i bedste patchworkstil, at forbinde bevidsthedens løsrevne erindringsfragmenter i én grafisk bevægelse.

Erindringens narrative desorganisering afslører eller udtrykker derfor ikke nogen egentlig historie. I denne metarefleksion beskriver fortælleren, hvor-

dan historiefortællingen er en performativ praksis i familien, hvor fortælling er mere begivenhed end historisk reference:

“There were more storytellers than there were stories, so that everyone in the family had a version of history and it was impossible to get close to the original, or to know ”what really happened”[...] The lobes of autobiography.”
(op.cit. 36).

I den narrative begivenhed refokaliseres og varies historien konstant for til sidst helt at forsvinde. Lyn Hejinians egen livsfortælling kan også bedst beskrives som en sådan virkelig, men *virtuel* konstruktion, der konstant bygges op, organiseres og reorganiseres i digtets narrative performance uden at afsløre nogen referentiell sandhed. Den selvbiografiske fortælling er derfor også karakteriseret af, som der står: ”Hence, lacking, not in authenticity, but in reality” (op.cit. 72).

3.2.5. *Livsmønstre*

“The obvious analogy is with music.”

My Life (32)

Hvis man ser nærmere på digtets poetiske diskurs er det tydeligt, at sætningerne sjældent relaterer kausallogisk eller tidsligt til hinanden. Den normale syntaks er ødelagt, så sætningerne kaster sjældent nogen umiddelbar, referentiell mening af sig. Den enkelte sætning består derimod af fragmenter, der kombineres demonstrativt på kryds og tværs. Digtet beskriver sin egen verbale fremgangsmåde som: ”Only fragments are accurate. Break it up into single words, charge them to combination.” (1987: 92). Digtets poetiske diskurs er generelt karakteriseret af en sådan sprængt syntaks med paratakse (sideordnede, selvstændige sætninger), forskydninger, ellipser (overspring eller udeladelse af ord eller sætningsled), og fyldt med sproglige gimmicks som rim, ordspil, leg med ordenes lydige sider, sammenstilling af højlyriske og decideret fremmedlyriske fragmenter. Alt sammen noget, som Niels Frank med rette mener, skaber ”et uvejsomt terræn for læsningen.” (2001: 15).

Isoleret set er ordet sprængfyldt med virtuel betydning. Ordet er i sig selv en tom beholder, men indsat i forskellige diskursive sammenhænge eller sproglige ’miljøer’, genererer det nye betydninger. Det er her, at ordet så at sige flyder over og betyder noget. I teksten står: “But a word is a bottomless pit. It became

magically pregnant and one day split open, giving birth to a stone egg, about as big as a football.” (op.cit. 12). Denne kombinatoriske sprogbrug betyder, at sætningerne enkeltvis må læses som ’verbale svar’ på den kontekstuelle sproglige placering, som sætningen har i den konkrete paragraf. Ordene genererer inden for den enkelte tekstparagraf betydning ved at trække linjer med sig på kryds og tværs af afsnittene. På den måde genereres små narrative forløb på tværs af teksten: ”Long time lines trail behind every idea, object, person, pet, vehicle, and event”, som der står. (op.cit. 12). Narrativiteten ligger derfor blot som en virtualitet, som det er op til læseren at realisere. Det er ikke en traditionel kausal logik, der binder historiens narrative fragmenter sammen, men læserens associative logik, der skaber små narrative forløb gennem metonymiens mange loops af forskydninger og gentagelser. Således både på sætningsniveau som på plotniveau: ”-all this is metonymy. The ”argument” is the plot, proved by the book. Going forward and coming back later.” (op.cit. 100). Fortællingen udgår i den forstand et performativt felt, hvor den narrative mening ikke fremstilles som en egenskab ved værket, men er noget, der bliver til i mødet med læseren.

Det enkelte afsnit skal derfor heller ikke læses som ”en syntaktisk enhed”.⁶⁴ Hver af de 37 afsnit indledes med en poetisk sætning der, som et slags motto, slår afsnittets tema eller stemning an. Det er et motto, der også gentages med en vis frekvens digtet igennem. Både titlen *My Life* og de enkelte paragrafers mottoer fungerer på den måde som paratekster, der bringes ind i teksten og starter en form for betydningsmæssig kædereaktion. Digtets første afsnit indledes eksempelvis med ordene: ”A pause, a rose, something on paper.” (op.cit. 12).⁶⁵ Det er en poetisk sætning, der beskriver et centralt tema i digtet, nemlig erindringen som en billedskabende kraft, som skriften forsøger at mime. Denne sætning gentages som et motiv mange gange digtet igennem. De mange gentagelser af centrale motiver skaber en rytmisk diskurs eller diskursivt mønster, som digtet selv sammenligner med musik: ”The obvious analogy is with music.” (32). Jeppe Brixvold skriver:

”Ligesom et musikstykke principielt kun er et forløb i tid, men får karakter igennem sine gentagelser, variationer osv., får Lyn Hejinians lineære livshistorie karakter gennem sit mønster, som ikke er lineært.” (2001: 9).

⁶⁴ ”A paragraph is a time and place, not a syntactic unit.” (170).

⁶⁵ Som er en henvisning til Gertrude Steins berømte og meget citerede sætning ”A rose is a rose is a rose”.

My Life er en tekst, der genererer den særlige narrative rytme eller det narrative mønster, som Hejinian mener, har formet hendes historie og organiseret hendes livsforløb. Digtets poetiske diskurs optegner selve det gentagelsesmønster, der strukturerer Lyn Hejinians livshistorie og implementerer narrativiteten som en grundlæggende performativ og interrelationel kraft mellem fortællerkarakteren og tilhøreren, der potentielt set genererer nye fortolkninger og dermed nye historier, nye variationer. Livet, som det fortælles, er derfor aldrig identisk med sig selv. Livet skabes og genskabes på ny som en konsekvens af de mange forskellige måder, som historien kan (gen)fortælles på.

3.2.6. Erfaringseffekter

I den traditionelle selvbiografi taler erfaringen for sig selv. Erfaringen betragtes som et uomtvisteligt bevis på, at den historie, der fortælles, er sand. I *My Life* fremstilles den personlige erfaring ikke som et autoritativt bevis, der over for læseren kan bekræfte fortællingens sandhed eller autenticitet. *My Life* lægger op til en ny forståelse af relationen mellem erfaring og fortælling. I *My Life* er erfaring ikke noget, der bare *er*, men noget, der konstrueres, får form og stemme, i fortællingen. Det er ikke selve stoffet, dvs. den specifikke erfaring, som Hejinian beskriver, men erindringen som en formdannende, æstetisk aktivitet, der danner narrative mønstre, som erfaringen så konstrueres igennem.

Det selvbiografiske subjekt fremstilles heller ikke som et individ, der *har* en erfaring, men som et subjekt, der konstitueres gennem erfaring. Kritiker Joan Scott forklarer denne performative 'drejning' af forholdet mellem erfaring og subjektivitet således:

“It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience. Experience in this definition then becomes not the origin of our explanation, not the authoritative (because seen or felt) evidence that grounds what is known, but rather what we seek to explain, that about which knowledge is produced.” (1998: 60).

Den traditionalistiske, selvbiografiske kritik opfatter, som tidligere beskrevet, erfaring som enten en objektiv eller subjektiv sandhed. Philippe Lejeune udskiftede det objektive sandhedsbegreb med en forestilling om den selvbiografiske fortællings autenticitet. Da det ikke altid er muligt for læseren at verificere forfatterens historie gennem empiriske fakta, mente Lejeune, at fortællingen sna-

rere skal læses som et subjektivt vidnesbyrd, fordi vidnesbyrdet var som den mest autoritative, umiddelbare og autentiske form for sandhed. For den traditionalistiske kritik refererede erfaring, både forstået som objektivt og subjektivt sandt, til noget, der er ydre i forhold til individet, til såkaldte 'virkelige' ting, som individet reagerer i forhold til.

Når erfaring defineres om noget ydre, opfattes den som noget materielt, som bevidstheden reagerer på. Når erfaring defineres som noget indre, opfattes den som udtryk for et individs væsen eller bevidsthed. I begge tilfælde er erfaring noget, som mennesket *har*. Joan Scott mener, at det er nødvendigt at redefinere forståelsen af erfaring, således, at individets eksistens ikke tages for givet. (op.cit. 61). Hun mener, at erfaring skal ses som en proces, hvor jeget indruges i en social virkelighed og ser, føler og forstår sig selv (refererer til sig selv som subjekt) i relation til andre subjekter og til de givne sociale og kulturelle diskurser. Ifølge Scott skal erfaring derfor ikke analyseres som *årsag* til den viden, som fx en selvbiografisk eller historisk tekst genererer. Erfaringen kan ikke genkaldes i sin originale form, men kan genkaldes filtreret og konstrueres som *en effekt* af tekstens retoriske processer. (op.cit. 59). Subjektet er på samme måde ikke årsagen til den viden, som den selvbiografiske tekst genererer. Den viden om forfatterens liv og personlighed, som læseren sidder tilbage med, konstrueres på baggrund af tekstens retoriske evne til at producere en særegen, narrativ logik, der under forskellige omstændigheder giver skiftende form til erfaringen, og som derfor opridser et fluktuerende billede af en evigt tilblivende subjektivitet. Subjektdannelsen foregår ifølge Scott altid:

“[...] within a ideological construction that not only makes individuals the starting point of knowledge, but also naturalizes categories such as man, woman, black, white, heterosexual, or homosexual by treating them as given characteristics of individuals.” (op.cit. 61).

Lyn Hejinians selvbiografi er heller ikke forankret i en autentisk, kvindelig erfaring, som så mange af 1970ernes feministiske selvbiografier var det. Som læseren sidder man tilbage efter endt læsning uden nogen fornemmelse af, hvem Lyn Hejinian “egentligt” er. Selvbiografien bliver brugt som en performativ strategi, der ikke genererer ingen viden om privatpersonen Hejinian, men derimod om de sprogomgivelser, der har konstrueret det, man kunne kalde for et radikalt, kon-

tektualiseret jeg. Hejinians narrative strategi har haft til hensigt at opbygge en narrativ diskurs, der afspejler, at subjektet altid er dobbelt forankret. I sit forsøg på at fortælle og skrive sin livsfortælling er jeget underlagt familiens og samfundets øvrige sociale og kulturelle magtdiskurser. Det er i subjektets omsætning af de diskursive praksisser, at jeget tilskrives forskellige individuelle karakteristika (som pige, kvinde, moder osv.). I den forstand fremstilles sprogets indskrevne magt som en bemyndigende proces, der sætter en bestemt subjektivitet i stand til at spille en formativ rolle i relation til de kulturelle diskurser, som har formet den. Hejinian ekspliciterer, at det at fortælle sin historie er en bemyndigende proces, hvor fortællerkarakteren udpeger over for læseren hvad, det er for de begivenheder, der har været formative for hendes liv, og som hun identificerer sig med. Trods det, at Hejinians livsfortælling aldrig samler sig i ét traditionelt forfatterfortæller-perspektiv, peger den ofte på, at fortællingen er historisk forankret i et skrivende 'nu' og er som sådan etisk forpligtet til et læsende 'du'.

3.2.7. Narrativ identitet

Paul Ricoeur er af den overbevisning, at vi som mennesker forstår os selv på samme måde, som vi forstår karaktererne i en fiktiv fortælling. I den hermeneutiske fortolkningsproces får læseren en forståelse af karakterens identitet, som den konstrueres i fortællingens organisering af plottet. Fortællingen, mener Ricoeur, "constructs the durable properties of a character." (1991: 195). Den historiske person, der skriver selvbiografien får sin narrative identitet ifølge Ricoeur ved at bruge de narrative plotstrukturer og - mønstre, der er kulturelt tilstede på et givent tidspunkt. Som individer er vi således "entangled in stories", eftersom vi er flettet ind og konstrueret af alle de historier, som andre fortæller om os, og som vi fortæller om dem. (1996: 6).

Ricoeur arbejder med to former for identitet: idem og ipse. Idem-identiteten er et substantielt begreb om identitet som det uforanderlige, 'det samme' (hvad selvet er) til forskel fra ipse-identiteten, der rummer et begreb om tidslighed som en integreret del af selvets identitet. Ved at fortælle historier om dette selv søger jeget svaret på, hvem jeg er. Det interessante ved Ricoeurs teori er her, at han belyser sammenhængen mellem tid, fortælling og identitet, nærmere betragtet, hvordan den narrative konfiguration af erfaringsmaterialet, dvs. plotstrukturen, og identitetens figuration er interrelaterede størrelser. Paul Ricoeur understreger,

at liv og fortælling deler samme vilkår; nemlig tiden. Tiden strukturerer livet, som den strukturerer sproget, hvorved det får karakter af fortælling. Han forklarer:

“My first working hypothesis is that narrativity and temporality are closely related –as closely as, in Wittgenstein’s terms, a language game and a form of life. Indeed, I take temporality to be that structure of existence that reaches language in narrativity and narrativity to be the language structure that has temporality as its ultimate referent.” (1980: 165).

Fortællerkarakteren i *My Life* synes at være enig med i den personlige identitets narrative konstruktion. Hun citerer her den engelske forfatter(inde) George Eliot, som er kommet frem til en lignende konklusion: ”I never believed more profoundly than I do now that character is based on organisation (George Eliot)” (1987: 166). I *My Life* er det dog en anden tidslighed, der konstituerer den narrative identitet. Det er en rytmisk, tilbagevendende tidslighed baseret på gentagelsen, der strukturerer fortællingen og ikke en lineære tidsrepræsentation baseret på kronologi, som hos Ricoeur. Derfor organiserer fortællingen sig heller ikke omkring et egentligt plot for, som der står: ”But the argument decays, the plot goes bit by bit.” (124). Filosofen Calvin O. Schrag mener, at det netop er kendetegnende for den postmoderne, narrative identitet, at den ”leaves room for variations on the past – a ‘plot’ can always be revised - and also for initiatives in the future. It is an open-ended identity.” (1997: 38). Som man ser det i *My Life*, betyder den manglende evne til at konstruere en helstøbt fortælling imidlertid ikke, at der ikke er noget rum for narrativ agens. Fortællingen konfigurerer rigtignok ingen entydig karakter eller idem-identitet, der forbliver den samme på tværs af tid. I *My Life* akkumuleres data fortællingen igennem, men blot for at karakterisere en narrativ identitet, der er fanget i en evig konfigurationsproces eller konstruktionsproces, som der står: ”My life is as permeable constructedness [...] Permanent constructedness.” (1987: 166).

3.2.8. Identitet og etik

Lyn Hejinians selvbiografi kan ses som en postmoderne fremstilling af en narrativ identitet. I fortællingen rekonfigureres en ny form for subjektivitet, genopstået efter det humanistiske subjekts død. Niels Frank kalder det genopstandne subjekt for ’det performative subjekt’:

”Det mest dækkende begreb for genopstandne subjekt er derfor vel nok ’det performative subjekt’, et selv, der uden ophør er i færd med at samle nye fragmenter til en stadigt voksende identitet.” (2001: 11).

Det performative subjektet får i *My Life* sin identitet i en proces af forhandlinger, der foregår i det, som Mieke Bal kaldte for et større intersubjektivt eller socialt felt. For det at fortælle sin historie er, som Walter Benjamin også udtrykte det i essayet *Historiefortælleren* (1936), at udveksle erfaringer, så jegets personlige erfaringer bliver til du’ets personlige erfaringer. Jeg-fortælleren i *My Life* formulerer det sådan her:

“It is a way of saying, I want you, too, to have this experience, so that we are more alike, so that we are closer, bound together, sharing a point of view – so that we are ’coming from the same place.’” (1987: 36).

Der er således en stærk, etisk motivation for jeget til at fortælle sin historie til et andet menneske er, nemlig den at dele sin synsvinkel med tilhøreren/læseren for en stund. At ’sætte sig i den andens sted’ er en opgave for fortæller og tilhører, der går begge veje. At skrive sin livshistorie er for Hejinian ikke så meget et spørgsmål om at få empati fra læseren og blive vurderet som et godt menneske, men mere et spørgsmål om at dele erfaringer og forbinde sig med et andet menneske. I den forstand er historiefortællingen en etisk handling, der for fortæller-jeget har knyttet til sig en oplevelse af både tryghed, glæde og en særlig form for ansvarlighed for den anden:

”Am I a kind, a good person. Fonder of the place we’ve found. A noise in the dark even safer, more curious. The difference between empathy and responsibility.” (1987: 140-142).

Synsvinklen betegnes ifølge Seymour Chatman som:

“[...] a physical space or ideological situation or practical life orientation to which narrative events stand in relation. Voice, on the other hand, is the expression of that point of view [...] It is a set of attitudes, opinions, and personal concerns that constitutes someone’s stance in relation to the world.” (1978: 56).

Den autoritære narrative stemme, som kunne knytte alle livsfortællingens sætningsfragmenter sammen til en helhed er i digtet spredt ud på mange forskellige synsvinkler i en sådan udstrækning, at den narrative stemme ikke længere kan forstås som udtryk for synsvinklen, som Chatman hævder, men omvendt. Også relationen mellem synsvinkel og stemme må derfor undergå en performativ 'drejning'. Den narrative stemme bliver i *My Life* fremstillet som en subjektiv effekt af fortællingens skiftende fokaliseringer. *My Life* understreger hermed, at det ikke er fortællingens stemme, men fokalisering, der indskriver subjektivitet. Jeg citerer igen Mieke Bal, der netop fremhæver fokaliseringen, som den handling, der rammesætter fortællingen og indsætter den i et større socialt felt:

“Yet all narratives are not only told by a narrative agent, the narrator, who is the linguistic subject of utterance; the report given by the narrator is also, inevitably, focused by a subjective point of view, an agent of vision whose view of the events will influence our interpretation of them. In my previous works I have given this subjective presence the name of focalizer, and the activity in question, focalization.” (1992: 270).

Fortællinger er ikke blot fortalt af en narrativ agent, som er ytringens sproglige subjekt; de er altid fokaliseret, dvs. indbefatter også et *andet/ydre* blik eller et intersubjektivt perspektiv, der så at sige rammesætter fortællingen. Fortællerkarakteren i *My Life* er bevidst om, at det er dette intersubjektive perspektiv, der både både betinger hendes blik, men også tilføjer det et synsover- eller underskud: ”I want to remember more than more than that, more or less as it really happened.” (1987: 20).

3.2.9. Fortælling og etik

I *My Life* udpeger synsvinklen altså den intersubjektive og etiske position, som de narrative begivenheder står i relation til. Fortællerkarakterens tanker, handlinger, sansninger er alle udtryk for en eksplicit etisk holdning til det erindrede, og til selve det at erindre sit liv og fortælle andre om det.

James Phelan skriver i *Living to tell about it* (2005), at enhver fortælling udkaster en etisk position, der er et resultat af en dynamisk interaktion mellem 4 etiske 'situationer':

1. karakterernes etiske position i historien; hvordan de opfører sig og forholder sig til andre.
2. Fortællerens etiske relation i forhold til den narrative handling, det fortalte og til publikum.
3. Den implicitte forfatters etiske relation til den narrative handling og det fortalte samt den implicitte forfatters relation til fortællingens implicitte modtager f.eks. i forhold til den implicitte forfatters valg af narrative strategi og dens effekt på publikums etiske svar på fx karaktererne.
4. den etiske relation til den empiriske læser i forhold til det værdisæt, de tros-systemer osv. som er på spil i situationerne 1-3. (23)

Fortællingens etiske implikation tematiseres på alle fire måder i digtet. Som karakter i historien fremstilles det selvbiografiske subjekt som et stærkt, etisk 'jeg', der altid føler, tænker og handler i forhold til 'den anden', det være sig over for sin mand, sine børn, sine kolleger osv. Bl.a. beskrives begærets insisterende blik mellem fortællerjeget og en 'han' i denne lille scene som en sådan etisk, forpligtende gestus, hvor venskab bliver til kærlighed:

“He looked at me and smiled and did not look away, and thus a friendship became erotic.” (Hejinian 1987: 130).

Jegets erotiske følelser fremstilles her som en effekt eller et nonverbalt 'svar' på det maskuline blik 'udspil'. Det er altså ikke kun ord, men udvekslingen af blikke, der kan have en så stærk perlokutionær og etisk kraft, at 'jeg' kan transformeres til et fælles 'vi'.

“I want to be free of you, in order to do things, things of importance which will impress you, attract you, so that you can be mine and I can be yours, forever. [...] Make it go with a single word. We.” (op.cit. 136).

3.2.10. Læseren som performer

“Are your fingers in the margin.”

My Life (19)

Det er ikke blot relationen mellem historiens karakterer, der formulerer fortællingens etiske position. Størst etisk kraft har det læsende blik, der forudsættes mellem forfatterfortælleren og den implicitte modtager og som senere aktualiseres af den empiriske læser:

“[...] and doesn't it make a difference to me, reading this book now, to know that you are going to read the same book afterwards, in the same copy, these selfsame words –and would that difference may? be different if you were reading your own copy of the book at the same time that I was reading mine.”
(op.cit. 132).

Som Jacques Derrida gjorde opmærksom, så finder forfatterens underskrift heller ikke sted her i det øjeblik, hvor hun skriver, men *posthumt*, når 'den anden', dvs. den empiriske læser vælger at indgå i en alliance med hende og i den forstand 'høre hende' fortælle sin historie til sig selv. Det er læseren, der i sin læsning rekonstekstualiserer værket, dvs. aktualiserer og giver det udsigelseskraft:

“After crossing the boundary which distinguishes the work from the rest of the universe, the reader is expected to recross the boundary with something in mind.” (op.cit. 132)

Læsningen overskrider værkets grænse og inddrager det i den nye materielle og kulturelle kontekst, som den empiriske læser er situeret i. *My Life* rammesætter således mødet mellem digtets implicite forfatter-jeg og tekstens implicite læser-du som et etisk møde, hvor subjektpositionerne i bedste fald kan sammenfalde og indtage en fælles 'vi'-position i forhold til det fortalte. Fortæller og læseren knyttes sammen i en fælles bestræbelse på for at benævne forfatterens identitet. Kritikerens Juliana Spahr konkluderer således i sin artikel:

“Hejinian demands just one thing of her readers: that they acknowledge their own roles not simply in the constitution of the text's meaning but also in the constitution of the author as subject.” (1996: 151).

Den empiriske læsers rolle er altså ikke blot at ære forfatterens underskrift og bekræfte dens autenticitet, som Lejeune ville det. Hejinians narrative strategi i *My Life* gør den implicite tilhøreren til en eksplicit og aktiv deltager, som en, der kan konstruere alternative logikker og skabe nye narrative sammenhænge ud fra fortællingens virtuelle komposition. Spahr skriver i sin artikel, at *My Life's* afvisning af forfatterens autoritære stemme og synsvinkel netop giver plads til en læser, der ikke er fri og autonom i sin fortolkningsfrihed, men som er forpligtet på at respondere på tekstens sociale og kulturelle 'udspil'. Spahr uddyber:

“Invites participation, rejects the authority of the writer over the reader and thus, by analogy, the authority implicit in other (social, economic, cultural) hierarchies.” (ibid.)

Hejinians selvbiografi forsøger helt overordnet at tænke den personlige fortælling ud af de meget snævre narrative rammer, som den traditionelle selvbiografi har opstillet. Selvbiografiens konventionelle narrative struktur er tydeligvis kollapsede. I *My life* er det derfor ikke den empiriske forfatter, men den empiriske læser, der tilskrives den personlige agens eller handlekraft, der kan forløse fortællingens overordnede strategiske målsætning. Ved at iklæde det implicite ’du’ en etisk form for agens opfordres den empiriske læser til at tage ansvaret på sig og skabe nye, alternative selvfortællinger, der kan generere nye, alternative identitetsbilleder. Denne inddragelse af læseren i aktualiseringen af fortællingens skiftende plots skaber identitetsbilleder, der er narrative men ikke fiktive. De er ” more fluid and ingeniously inventive than fiction, especially as they have to be continuously reassessed and updated to take account of shifting circumstances and new evidence.” (Whitebrook 2001: 39).

Kritiker Lisa Samuels skriver i ”Eight justifications for canonizing *My Life*” (1997), at læserens opgave ikke er at fortolke forfatterens definition af en virkelighed, men derimod at *percipere* forfatterens beskrivelse af virkeligheden, som hun husker den: “Perception of description, not interpretation of definition, becomes the reader’s task.”⁶⁶ Teksten lægger derfor ikke op til en traditionel hermeneutisk afkodning af fortællingens mening eller sandhed. For der er tilsyneladende ikke noget under fortællingens tekstuelle overflade. Teksten tilbyder sig for læseren som en form for grafisk patchwork, der opfordrer mindre til dybdesøgende, kognitiv fortolkning og mere til perception og til aktivt at genskabe den verden, som teksten taler om ud fra nye (læse)perspektiver. Litteraturforskeren Tania Ørum beskriver her, hvordan ’den performative tekst’ ikke blot gør fortælleren, men også læseren til performer:

⁶⁶ Lisa Samuels artikel er elektronisk og har ingen sidetal.

”Til denne analogi mellem verden og tekst føjes endnu et niveau, idet den performative tekst også forvandler sin læser til performer. For overhovedet at blive læselig tvinger teksten læseren til at deltage aktivt, læseaktivt, i den genskabelse eller nyskabelse af verden, som teksten taler om og som. Gennem denne læseproces udvikler læseren både et begreb om perceptionen af genstands-eller/og bevidsthedsverdenen (eftertrykket kan ligge enten på den subjektive perception eller det perciperede objekt) og en erfaring af præmisserne for iagttagelse, gengivelse og komposition i sprog. To niveauer, der har hver sin realisme.” (1996: 48-49).

3.3. KONKLUDERENDE

Den empiriske læser, i dette tilfælde mig, finder ingen forløsning, hvis analysen af *My Life* forbliver på et kognitivt niveau, dvs. hvis jeg blot forsøger at forklare *hvad*, jeg som læser erfarer, uden at se på *hvordan* og *hvorfor*. Analysen har primært forsøgt at beskrive digtets implicite narrative strategi og de verbale taktikker, det har benyttet sig af. Min beskrivelse af digtets narrative strategi har samtidigt været en fortolkning, der reagerer på og forholder sig til den kritiske rolle, jeg, som læser indtager i forhold til teksten. Digtet er karakteriseret ved et fravær af moralsk stillingtagen eller emotiv forholden sig til det liv, der fortæles. Her er ingen ekstreme følelser, såsom smerte og lidelse. Her er ingen spor efter sex, vold, tragedie eller sorg. Det etiske i Hejinians fortælling foreskriver ingen moral, men er udelukkende en opfordring til læseren om selv at foretage sin værdisættelse og vurdering af den fortalte historie. Det, som James Phelan kalder for fortællingens emotive dimension, dvs. hvordan det føltes dengang og hvordan det kom til udtryk, undviger sproget i Hejinians selvfortælling. Der står fx om faderens kræftsygdom:

”It was cancer but we couldn’t say that. A name trimmed with colored ribbons. It was a warning that ”things will go our way” no longer. Snakes cannot roll like hoops and bees do not definitely suck their young wholly formed from flowers.” (1987: 68).

En forklaring på selvfortællingens manglende emotivitet kan, at sproget for Hejinian et medium til både konstruktion og kreation af narrative erfaringer. Traumatiske, smertefulde, sorgfulde og seksuelle erfaringer fremstilles som ikke-narrativerbare og forbliver derfor for så vidt ubenævnt i Lyn Hejinians selvfortælling. *My Life* er konstruktion og sproget er i stand til at skabe og orga-

nisere en virkelighed, der er lykkelig fri for smerte, hvilket, som jegfortælleren siger, giver fortællingen et strøg af utopi: "The trend of my theory may sometimes run utopianward in reality." (1987: 100).

I Lyn Hejinians selvbiografi er historien fortalt af et anonymt 'jeg', der er fokaliseret og rammesat af skiftende historiske og sociokulturelle kontekster. Værkets individualiserede fortælling er på både subjektivt farvet og underlagt de diskursive kræfter, dvs. diskursive magtrelationer, der har formet værkets 'jeg'. Det selvbiografiske 'jeg' har for så vidt ingen kontrol eller agens i forhold til sin histories forløb. Den 'ydre' sociale kontekst er altid allerede foldet ind i værkets 'indre' med den konsekvens, at værkets individualiserede stemme anonymiseres fra 'begyndelsen', så den altid er både min og ikke-min. Den anonymisering, der følger med en så radikal kontekstualisering af jeget, fremstilles ikke som *et tab* af krop, køn og identitet, men som et selvfortælling, der hviler på en sproglig åbenhed, der kan bruges til at artikulere alternative (kropslige og kønnede) subjektpositioner. *My Life* er ikke en refleksion af forfatterens private 'mig', men en fortælling, der har en evne til at sætte os - forfatteren og læseren - i hinandens sted og opfinde et intersubjektivt, tredje sted, hvorfra den personlige historie kan fortælles.

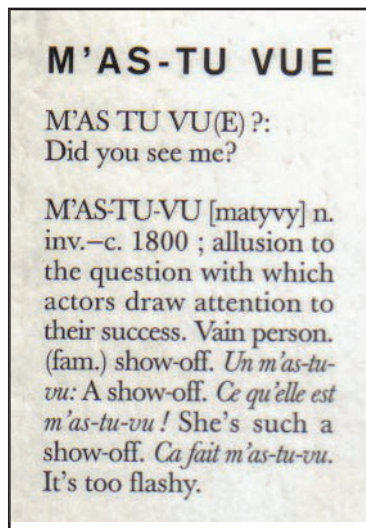
3. DEL

B. DEN SELV BIOGRAFISKE FORTÆLLESTRATEGI I SOPHIE CALLES *DOULEUR EXQUISE*



Billede 10: Selvportræt af Sophie Calle fra udstillingskataloget: *M'AS-TU VUE* (2003),

3.4. HVOR ER JEG? EN EKSISTENTIEL TEMATIK



Billede 11, bagtekst på kataloget
M'AS-TU VUE, 2003

Sophie Calle er fotograf, forfatter, installations- og konceptkunstner. Hun er født i Frankrig i 1953, hvor hun stadig bor og arbejder. Det gennemgående træk ved hendes fotokunst er narrative tekster af selvbiografisk tilsnit kombineret med amatørfotografiske billeder. Det tematiske omdrejningspunkt for Calles kunstneriske praksis har fra begyndelsen i 1970'erne været en undersøgelse af, hvordan mennesker forstår sig selv i relation til hinanden og deres omgivelser. I 2003 åbnede en retrospektiv udstilling på *Georges Pompidou* i Paris med Sophie Calles samlede værker med den selvironiske titel *M'AS-TU VUE*

(på dansk: *HAR DU SET MIG*).⁶⁷ Titlen er et lånt

udtryk, der på fransk henviser til det spørgsmål, som forfængelige mennesker fx skuespillere stiller for at drage opmærksomhed omkring deres succes (jf. billede 11). Titlen rammer tonen i Calles værker, der ofte blander selvfortællingen med selvanalyse, selvforståelse, selvbedrag, selvpineri og selvironi. Men titlen skal også tages alvorligt som en opfordring til beskueren om at gå med på legen og indgå i identifikationen og analysen af det selvbiografiske subjekt.

Det centrale værk i den retrospektive udstilling *M'AS-TU VUE* var det selvbiografiske værk *Douleur Exquise* (1984-2003), der undersøger, hvordan personlig historiefortælling kan bruges til at undersøge hvad, der giver jeget eksistens eller væren og afklare i relation til *hvad* eller måske snarere i relation til, *hvor* jeget er. Analysen i denne tredje del vil undersøge, hvordan historiefortælling anvendes som en personlig form for 'traume-terapi' efter et smertefuldt kærlighedsbrud. Den personlige historiefortælling bliver samtidigt brugt strategisk som en

⁶⁷ Alle billeder og de engelske tekstciter i denne analysedel er fra udstillingskataloget *M'AS-TU-VUE* fra 2003. De væsentligste citater vil samtidigt kunne læses i sin originale franske form i fodnoten. De franske citater er fra bogudgaven *Douleur Exquise* (2003). Da ikke alle tekster er blevet oversat til engelsk i forbindelse med den retrospektive udstilling, vil nogle af de franske citater være oversat til dansk af mig. Den originale franske version vil stadig være at finde i fodnoten.

udforskning af det ontologiske grænseland mellem værk og kunstner, værk og liv og mere generelt af, hvilken virkelighedsstatus den performative kunst kan tilskrives. Kan kunst bruges som en identitetsskabende og – fornyende kraft på et personligt og mere alment menneskeligt plan?

Sophie Calles samlede værk er karakteriseret ved en stædig udforskning af fotografiet og den skrevne tekst som to forskellige medier med hver deres medie-specifikke måder at fortælle historier på. Analysen vil indledningsvist undersøge, hvordan Calle i en række værker gør brug af de to medier, og hvordan de på forskellig vis italesætter og fokaliserer den personlige historie. Netop fokalisering er et begreb, der vil blive anvendt til at belyse, hvordan Calles værker rammesætter den personlige historie på en måde, der inddrager læseren som et vidne eller tredje blik. Den strategiske brug af den personlige fortælling har hos Sophie Calle som hos Lyn Hejinian et andet formål ud over at repræsentere en personlig erfaring. Calle anvender i sin konceptbaserede fotokunst den personlige fortælling som en performativ fortællestrategi, der producerer 'tekster' som begivenheder, hvor beskueren kan indtræde og spille en aktiv rolle i identifikationen og personifikationen af det selvbiografiske subjekt.

3.4.1. Konceptkunst



Billede 12: *Fountain*,
Michel Duchamps, 1917

Sophie Calle er en konceptuel kunstner, der må siges at arbejde i forlængelse af en lang kunsthistorisk tradition. Konceptkunsten kulminerede i 1960erne og -70erne, men går helt tilbage til 1913 med Michel Duchamp og hans dagligdagsobjekter eller 'ready-mades'. Konceptkunst er en kunstpraksis, hvor kunstneren frem for at forme et materiale på traditionel vis, tager et materiale eller en oplevelse som objekt for nogle æstetiske betragtninger. Fokus ligger på det mentale koncept eller ideen bag værket, hvorimod selve værkets ofte visuelle udformning er underordnet, nogle gange helt fraværende. Duchamps konceptkunst er blevet kaldet for anti-kunst og opfattet som en kritik af kunstinstitutionens udnævnelse af hvad, der kunst og hvad, der ikke er. Et værk som

Fountain fra 1917 (jf. billede 12) rummer da heller ingen store æstetiske værdier, men har en udpræget performativ karakter i sin påstand om, at 'dette er kunst'. Konceptkunsten var allerede hos Duchamps karakteriseret af en høj grad af teatralitet i den forstand, at værket udgjorde en begivenhed, en situation, en scene i sig selv, hvor beskuerens oplevelse eller 'læsning' af værket blev den handling, der konstituerede det.

Sophie Calles performative værker kan placeres i grænselandet mellem visuel kunst, performance og det virkelige liv, hvilket kobler hende til 1960ernes og -70ernes konceptkunst. Udgangspunktet fra Sophie Calles kunstpraksis er performativ i den forstand, at hun altid tager afsæt i en bestemt idé eller et forudbestemt sæt af spilleregler, en form for manuskript, der danner den konceptuelle ramme for de begivenheder og handlinger, som hun efterfølgende dokumenterer i tekster og billeder. Som kunstner realiserer hun altid sine idéer gennem faktiske, fysiske handlinger. De iscenesatte handlinger er ofte så 'hverdaglige', at de næsten fletter sig usynligt ind i dagligdagens øvrige performative handlinger, fx hendes personlige ritualer og vaner.

Kunstneren Calles performative adfærd gør det umuligt at lave en klar skelnen mellem den virkelige, 'autentiske' Sophie Calle og de mange teatraliserede figurer eller roller, som hun lægger krop til i sin kunst. I den forstand arbejder hun også i forlængelse af *Kropskunsten* (eng. *Body Art*), der slog igennem i USA i 1970erne, der netop forsøgte at nedbryde grænserne mellem kunsten og det virkelige liv ved at pege på kroppens performative og højst teatraliserede adfærdsmønstre, kropslige ritualer m.m. For amerikanske kunstnere som Bruce Naumann, Chris Burden og Vito Acconco var kroppen både subjekt og objekt for en eksperimenterende udforskning og manipulation af kroppen og dens fysiske nærvær i et konkret moment og i en konkret situation. Hvor Bruce Naumann og andre af 1960ernes tidligere kropskunstnere registrerede den fysiske krops mere hverdaglige 'realitids' aktiviteter, fx at gå, at sove, at spise osv., blev 1970ernes kropskunstnere mere ekstreme i udforskningen af kroppens fysiske og mentale grænser. I Chris Burdens første store performanceværk, *Five-Day Locker* (1971), lukkede han sig fx inde i 5 dage i en lille kasse i et kunstgalleri. Senere samme år fik en ven til at skyde sig i armen. Fremstillingen af sådanne radikale kropssituationer var ifølge ham selv et forsøg på at skabe ekstreme mentale tilstande

og på den måde komme i kontakt med en virkelighed, der var mere autentisk end den iscenesatte virkelighed, som teatret traditionelt udstiller: ”Getting shot is for real... there’s no element of pretense or make-believe in it.” (Carlson 2004: 112). 1960ernes og -70ernes *Kropskunst* kan i modsætning til Sophie Calles performancepraksis ses som et ønske om at forankre kunsten i et mere umiddelbart fysisk nærvær eller nærhed til en virkelighed, som de oplevede, lå uden for sprogets og repræsentationens rammer. Sophie Calles performative kunstpraksis forudsætter ikke et sådant umiddelbart kropsligt nærvær, men undersøger i stedet, hvad det er for en virkelighed, der knytter sig til subjektets stærkt medierede (visuelt, narrativt) identitet og egenkrop.

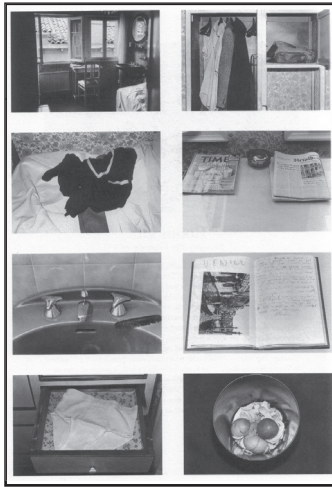
3.4.2. *At se sig selv blive set*

Sophie Calles performative værker udfolder sig ofte som en slags antropologisk undersøgelse af fremmede menneskers liv og adfærd.⁶⁸ I værket *Suite Vénitienne* (1980) optræder Calle fx helt konkret som en detektiv, der følger efter en fremmed mand fra Paris til Venedig (jf. billede). Værket åbner med denne paratekst, der over for læseren/beskueren sætter den narrative ramme omkring værket:

“I followed strangers on the street. For the pleasure of following them, not because they particularly interested me. I photographed them without their knowledge, took note of their movements, the finally lost sight of them and forgot them. At the end of January 1980, on the streets of Paris, I followed a man whom I lost sight of a few minutes later in the crowd. That very evening, quite by chance, he was introduced to me at an opening. During the course of our conversation, he told me he was planning an imminent trip to Venice. So I decided to follow him.” (2003: 85).

Værket *The Hotel* (1981) (jf. billede 13) er et andet eksempel på en antropologisk praksis, hvor faktiske handlinger og performance smelter sammen. Her tager Calle et job på et hotel i Venedig som rengøringspige. Hver dag tager hun billeder af hotelværelserne med gæsternes personlige ting, som hun så bagefter laver detaljerede beskrivelser af. Calles narrative registrering af de spor og aftryk, som hotelgæsten efterlader sig i sengen, i skraldespanden, på gulvet og på møblerne tegner omridset af et menneskes biografi, psykologi og historie.

⁶⁸ Jf. Malene Vest Hansen, som i sin ph.d.-afhandling kalder Sophie Calles kunstpraksis for ’social arkæologi.’ (*Identitetsbilleder og social arkæologi*, 2002).



Billede 13, *The Hotel*,
Sophie Calle, 1981

Calles forskellige rollespil som fx detektiv og rengøringskone giver hende mulighed for at udforske relationerne mellem mennesker og de klassiske rollemønstre, som man gentager i forhold til hinanden, fx mellem subjektet, der observerer og objektet, der observeres.

I værket *The Shadow* (1981) beslutter hun sig for at bytte rollerne om og få sin mor til at hyre en detektiv til at følge efter og levere fotografisk bevis for hendes "eksistens", som hun kalder det:

"In April 1981, at my request, my mother went to a detective agency. She hired them to follow me, to report my daily activities and to provide photographic evidence of my existence." (2003: 101).



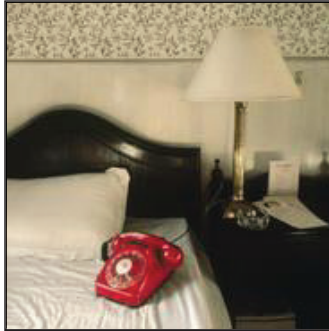
Billede 14: Fra *The Shadow*,
Sophie Calle, 1981

Undersøgelsen af sådanne reversible subjektpositioner eller -figurer er led i Sophie Calles overordnede selvbiografiske fortællestrategi, der har den målsætning at afsøge og indfange hendes personlige identitet verbalt og visuelt. I værket *The Shadow* (jf. billede 14) indsætter Calle sig selv som objekt i nøje koreograferede live-begivenheder, der i høj grad tematiserer hendes eget selvbiografiske begær efter at blive set af 'den anden' og derved få tilskrevet en form for eksistens eller værdi. Et værk som *The Shadow* gør beskuerne til 'vidner', til et tredje blik, der som et forsinket 'svar' på billederne og optegnelserne kan bekræfte, at hun faktisk eksisterer. Calle

har brug for beskuerens tredje blik til at bevidne sine iscenesatte live-performances og tilskrive dem en form for virkelighedsstatus eller -effekt. Beskuerens rolle som vidne er endnu en social figur, som Calle eksperimenterer med. Vidnet tilskrives ofte en anonym magt, som hun spiller op til, leger med og skiftevis gør sig til objekt og subjekt for.

3.5. ANALYSE:

NARRATIV STRATEGI OG TAKTIK I *DOULEUR EXQUISE*



Billede 15: Fra *Douleur Exquise*, Sophie Calle, 2003

Historiefortælling er en gennemgående kommunikativ strategi i Calles værk. Hun bruger ikke blot fortællingen som et verbalt medium i sine fotobaserede værker, men har indsat hele sin kunstpraksis i en selvbiografisk ramme. Hele værket kan som sådan betragtes som én lang narrativ akt eller performance, hvor et selvbiografisk 'jeg' præsenterer og dramatiserer sine erfaringer over for en tilhører, et 'du'.

I det selvbiografiske værk *Douleur Exquise* (1984-2003) anvender Calle en række narrative taktikker for verbalt at finde forløsning fra sit traumatiske kærlighedsbrud. I 2003 vælger hun at udgive værket i bogform, hvilket understreger værkets i forvejen dokumentaristiske karakter. Værket fremstår som en slags fotoroman bestående af lige dele faktuel fortælling i form af dagbogsnotater, rejsebrev, personlige historier (hendes egne og andres) m.m. og fotografier. Værkets bogform understreger, at Calles sande historier imidlertid er medierede historier, dvs. underlagt en diskursiv (skrive)proces, der tekstualiserer dem, dvs. giver dem romankarakter, sammenhæng og struktur. Også Sophie Calle er optaget af den personlige fortællings evaluative funktion og den måde, hvorpå teksten ordner 'det fortalte' temporalt og spatialt. Bogen er trykt i et japansk inspireret design i sort og hvid med røde fløjskanter, der således udgør en meget æstetisk ramme for den personlige historiefortælling.

Douleur Exquise begynder, som så mange af Calles værker, med en paratekst strategisk placeret på grænsen mellem teksten 'fortalte historie' og historiens faktiske forankring i forfatteren Sophie Calles liv.

"In 1984 I was awarded a French foreign ministry grant to go to Japan for three months. I left on October 25, not knowing that this date marked the beginning of a 92-day countdown to the end of a love affair –nothing unusual, but for me then the unhappiest moment of my whole life. I blamed the trip." (M'AS-TU VUE 2003: 352).⁶⁹

⁶⁹ På fransk: "En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis parties le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable." (*Douleur Exquise* 2003: 13).

Bogens japanske design refererer altså direkte til det sted, hvor historien faktisk foregik. Den selvbiografiske historie fortælles retrospektivt af en fortæller, der ser tilbage og udpeger over for læseren den begivenhed, nemlig modtagelsen af et studielegat til tre måneder i Japan, der skulle vise sig at markere begyndelsen på nedtællingen til og fortællingen om ”the unhappiest moment of my whole life”. Vi får yderligere at vide, at beslutningen om at rejse var svær, fordi det ville betyde, at hun skulle sige farvel til den mand, som hun har været forelsket i siden hun var barn, men først kort tid inden havde fået et forhold til. Manden var i øvrigt hendes fars bedste ven. Calle besluttede sig alligevel at rejse på den betingelse, at han ville rejse ud og møde hende på et hotel i New Delhi 92 dage senere. Manden møder ikke op.

Hjemvendt fra Japan beslutter Calle sig for at fortælle sin banale, men for hende tragiske kærlighedshistorie. Fortællingen, beslutter hun, skal have samme funktion som et eksorcistisk ritual, så historien genfortælles lige så mange gange, som det tager at få smerten uddrevet. Der står:

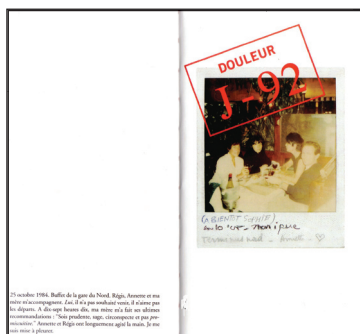
“Back in France on January 28, 1985, I opted for exorcism and spoke about my suffering instead of my travels. In exchange, I started asking both friends and chance encounters: “When did you suffer most?” This exchange would stop when I had told my story to death, or when I had relativized my pain in relation to other people’s. The method was radically effective: three months later, I was cured. The exorcisme had worked. Fearing a possible relapse, I dropped the project. By the time I returned to it, fifteen years had gone by.” (op.cit. 264).⁷⁰

Sideløbende med den narrative proces stiller Calle spørgsmålet ”Hvornår har du lidt mest?” til venner, bekendte og mennesker, som hun møder tilfældigt på gaden, til fester og lignende Steder i denne periode. At sammenligne sin smerte med andres viser sig, skriver hun, at have en lindrende effekt.

⁷⁰ Den franske tekst lyder: ”De retour en France, le 28 janvier 1985, j’ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contreparties, j’ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : ”Quand avez-vous le plus souffert ?” Cet échange cesserait quand j’aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : en trois mois j’étais guéri. L’exorcisme réussi, dans la crainte d’une rechute, j’ai délaissé mon projet. Pour l’exhumer quinze ans plus tard.” (op.cit. 203-4).

3.5.1. Selvfølgeligens narrative struktur

Douleur Exquise falder i to dele: *før smerten* og *efter smerten*. Den første del udgør en form for en log- eller skrapbog, hvor Calle dagligt lægger stykker af information ind (fotografier, rejsenotater, breve til kæresten osv.), der vedrører rejsen fra den dag, hvor hun forlader Paris til den dag, hvor kæresten brænder hende af.

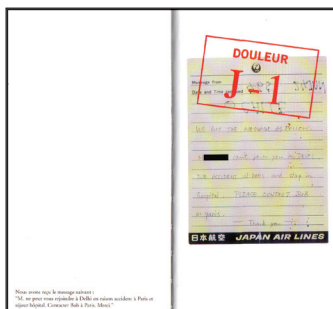


Billede 16: *Douleur Exquise*, Sophie Calle, 2003

Hvert fotografi har i denne del fået et stempel med en ordlyd som fx ”92 days to unhappiness” (fr. ”Douleur J-92”) (jf. billede 16). Stemplet har Calle tydeligvis selv lavet for at give billedet en snert af ægthed og knytte det indeksikalt til de hændelser, der fandt sted den pågældende dag på det præcise tidspunkt. Den skrevne tekst underbygger indeksikaliteten:

”25. oktober 1984. Buffeten på Gare du Nord. Régis, Annette og min mor har fulgt mig til toget. Han havde ikke lyst til at komme med, han kan ikke lide afskeder. Klokkeren 17.10. gav min mor mig sine bedste råd [...]”⁷¹

Stemplet sætter samtidigt hver tekst- og billededformation ind i et større narrativt forløb således, at der med stor suspense tælles ned til den dramatiske begivenhed, der betyder enden på hendes rejse.



Billede 17: *Douleur Exquise*, Sophie Calle, 2003

Fotografiet af telegrammet, som Calle modtager på smertens sidste dag (dag 1 i fortællingen) er indlagt i logbogen for at dokumentere dette (jf. billede 17). I teksten, der akkompagnerer billedet, står:

”M. can’t join you in Delhi due to accident in Paris and stay in hospital. Contact Bob. Thanks.”⁷²

⁷¹ Teksten findes ikke oversat til engelsk, derfor den danske ordlyd. På fransk: ”25 octobre 1984. Buffet de la gare du Nord. Régis, Annette et ma mère m’accompagnent. Lui, il n’a pas souhaité venir, il n’aime pas les départs. A dix-sept heures dix, ma mère m’a fait ses ultimes recommandations [...]” (2003: 14).

⁷² På fransk: ”M. ne peut vous rejoindre à Delhi en raison accident à Paris et séjour hôpital. Contacter Bob à Paris. Merci.” (2003: 196).



Billede 18: *Douleur Exquise*, Sophie Calle, 2003

Bogens anden del *Efter smerten* består af mere tekst end billede. Et fotografi af den tomme seng med en knaldrød telefon på et hotelværelse dokumenterer stedet, hvor Calle gennemlevede sit livs mest traumatiske døgn (jf billede 15).

Fotografiet er placeret øverst på hver venstre side, mens teksten, Calles triste historie om sin elskers svigt, er placeret under billedet. På hver højre side står de lidelseshistorier, som hun har indsamlet fra venner og bekendte. Disse historier akkompagneres med skiftende fotografier, der er placeret øverst på siden. (jf.billede 18)

3.5.2. *Fra fakta til fiktion og tilbage igen*

I *Douleur Exquise* er Calles historie skrevet med blæk, der for hver ny version falmer mere og mere. Den første version fylder en hel side, mens den andensidste version består af to næsten ulæselige linjer, der siger: ”98 days ago the man I loved left me. Enough.”⁷³ De første mange versioner af den triste historie varierer næsten ikke. Hun fortæller løs om sin smerte og sin vrede over at være blevet forrådt og over hans løgn. Hans eneste ulykke viste sig at være en nedgroet negl!

Efterhånden, som fortælleren får talt sig igennem den værste smerte, sker der et skift i jeg-fortællerens forhold til sin historie. Fra den 30. dag begynder hun at interessere sig for det kunstneriske potentiale, der kunne ligge i den traumatiske oplevelse. Jeget betragter i de efterfølgende versioner i stigende grad hele situationen som et teaterstykke iscenesat (fr. ”mis en scène”) og rammesat (fr.”dans ce triste décor”) af hendes kæreste. Det var nemlig ham, der i sin tid bestemte i hvilket land, hvornår og på hvilket hotel, de skulle mødes. Den 96. dag skriver hun:

⁷³ På fransk: ”Il y a 98 jours, l’homme que j’aimais m’a quittée. Le 25 janvier 1985. Chambre 261. Hôtel Impérial. New Delhi. Suffit.” (op.cit. 272).

”Det er 96 dage siden, at manden som jeg elsker, forlod mig.
Sted: rum 261 på Hotel Imperial i New Delhi.
Dato: den 25. januar 1985, kl. to om natten.
Handling: brud over telefonen.
Særligt kendetegn: heltens neglebetændelse.
Værkets titel: Den hemmelige neglebetændelse. Reglen om de tre enheder blev overholdt, men replikkerne var ringe, udgangen jasket, intrigen ordinær.” (2003: 270).⁷⁴

Den traumatiske oplevelse er efterhånden blevet til et dramatisk ’værk’, der endda overholder dramaturgiens krav om tidens, rummets og handlingens enhed.

Calles personlige historie fremstilles ikke som en præ-narrativ enhed med en begyndelse, midte, slutning, men blot som en virtuel konstruktion, som plottet gentager og reviderer for hver ny version. Den evaluative retoriske proces, hvori de traumatiske oplevelser opnår en narrativ sammenhæng, fremstilles som en handling, der strukturerer, men også tømmer historien for referentiel mening. Fortællerkarakteren i *Douleur Exquise* anstrenger sig meget for at fastholde historiens forankring i en faktisk virkelighed. Dette gør hun netop ved stædigt, historie for historie, at henvise til det eksakte tidspunkt og sted for den smertefulde begivenhed: ”Den 25. januar 1985, kl.02 om morgenen i værelse 261 på Hotel Imperial i New Delhi.”⁷⁵ Historiens deiktiske elementer gentages så mange gange, at de efterhånden tømmes for referentiel betydning og blot kommer til at stå som et tomt, diskursivt koordinatsystem, der kan generere konstant skiftende narrative scenarier.

Efterhånden som Calles personlige historie tømmes for indhold, synliggøres selve de diskursive greb, hvormed historien i stigende grad fiktioniseres. Den selvbiografiske fortællings referentielle status svækkes, hvilket problematiserer den umiddelbare identitet mellem forfatter, fortæller og hovedperson. Den rituelle gentagelse af historien har den paradoksale effekt på fortællerens relation til det fortalte; på den ene side kommer hun tættere og tættere på sin smerte, på

⁷⁴ På fransk : ”Il y a 96 jours, l’homme que j’aime m’a quittée.

Lieu: la chambre 261 de l’hôtel Impérial à New Delhi.

Date: le 25 janvier 1985, à deux heures du matin.

Action: rupture au téléphone.

Signe distinctif: le panaris du héros.

Titre de l’oeuvre: Le panaris perdu.

La règle des trois unités fut respectée, mais les répliques étaient pauvres, la sortie bâclée, l’intrigue ordinaire.”

⁷⁵ På fransk: ”Le 25 janvier 1985, á deux heures du matin, dans la chambre 261 de l’hôtel Impérial, á New Delhi.” (2003 : 232).

en anden side kommer hun længere og længere væk fra den. Narrativiseringen af den traumatiske erfaring forandrer hendes forhold til erfaringen i en sådan udstrækning, at den ikke længere synes at være hendes egen. Den personlige fortælling nærmer sig et øjeblik autofiktionen, der som bekendt siger ”jeg, forfatteren, vil fortælle dig en historie, hvor jeg er helten, men som aldrig er sket for mig.” Identiteten mellem forfatter, fortæller og karakter brydes imidlertid aldrig i Calles værker. Det er stadig hende, som det hele handler om. Sproget fiktioniserer til en vis grad, men det er en fiktion, der udpeger og inkluderer hende som forfatter. Forfatteren er ikke død, men lever altså i bedste velgående i værket. Calles faktiske jeg kan udmærket fremstilles via fiktionen, eftersom det er fortællingen *om* subjektet, selve narrativiseringen af jeget, der udpeger og indskriver hende som forfatter til hendes egen historie.

3.5.3. *Plottet som performativt greb*

Sophie Calle bruger fortællingen som en måde at fortolke sine oplevelser på ved at skabe struktur og sammenhæng, hvor der ingen var før. Plottet i *Douleur Exquise* fremstilles ikke som en atemporal og universel struktur, men som en dynamisk, diskursiv operation, der hele tiden udvælger og ordner de oplevelser, begivenheder og handlinger, som hun fortæller om, på nye måder. Peter Brooks redefinerede netop plottet som ”the dynamic shaping force of narrative discourse.” (1984: 13). Brooks refererer her til Paul Ricoeur, der definerede plottets funktion i fortællingen således:

“[...] the plot’s connecting function between an event or events and the story. A story is made out of events to the extent that plot makes events into a story. The plot therefore, places us at the crossing point of temporality and narrativity...” (op.cit. 14).

For Ricoeur er plottet det narrative greb, der forbinder ’sjuzet’ (rækkefølgen af begivenheder, som de præsenteres i fortællingen) med ’fabula’ (rækkefølgen af begivenheder, som fortællingen refererer til, dvs. ”hvad der virkelig skete”). Ifølge den klassiske narratologi privilegeres ’fabula’ over ’sjuzet’, eftersom historien er et direkte udtryk for, hvad der virkelig skete. Plottet skærer ifølge Brooks og Ricoeur lige ned gennem fabula/sjuzet eller histoire/discours distinktionen, da plottet skal forstås som en del af ’sjuzet’, som det greb, der kaster lys over

'fabula'. Plottet knytter sig således ifølge Brooks til den narrative diskurs som en slags fortolkende aktivitet. Men hvem og hvad er det, som fortolkes i Calles dynamiske plot?

I *Douleur Exquise* knytter det egentlige drama sig ikke til 'fabula', dvs. det traumatiserende forløb af hændelser, ej heller til 'sjuzet', dvs. historien som den præsenteres i fortællingen. Den er, som der står, "ordinær". Dramaet knytter sig derimod til den narrative akt eller begivenhed, der producerer plots og skaber fiktioner. Calle går et skridt videre end Brooks og Ricoeur i forståelsen af plottets funktion. Den narrative diskurs deformerer de referentielle begivenheder i en sådan udstrækning, at 'fabula' til sidst står som en mimetisk illusion, en fiktion, tømt for referentiel mening. Plottet er således ikke blot "den narrative diskurs formative kraft", men et performativt greb, der ikke blot knytter det fortalte til fortællingen, men *deformerer* fortællingen i en sådan udstrækning, at læseren fratages muligheden for overhovedet at forstå hvad, 'der faktisk skete'. Plottet organiserer og strukturerer altså ikke bare; det er en greb, der giver fortælleren (og læseren) mulighed for at rekonstruere 'fabula' hele tiden på nye måder.

Calles performative omvendning af styrkeforholdet mellem fortællingen 'fabula' og 'sjuzet' sætter fokus på den narrative akt og dens evne til at tilskrive fortællingen jeg'er og du'er en ny form for autoritet og agens. Vladimir Propp opfattede den narrative akt i de folkløriske fortællinger som en abstrakt struktur, der er løsrevet fra de subjekter, der artikulerer dem (1929). I *Douleur Exquise* er Sophie Calle som fortællingen 'dramatis persona' ikke en fast determineret funktion af plottet, men en agent, der er i stand til at påvirke det og forandre det. Den narrative akt gør hende i stand at genindsætte sig selv som forfatter til en strategisk historiefortælling, der aktivt inddrager læseren i forsøget på at forstå den terapeutiske effekt af den narrative proces:

"The method was radically effective: three months later, I was cured. The exorcism had worked. Fearing a possible relapse, I dropped the project. By the time I returned to it, fifteen years had gone by." (2003: 353).

Sophie Calles fotokunst lægger i den forstand op til en særlig dialogisk form for agens, der kan siges at betinge værkernes performative narrativitet. Her er ingen oprindelseslængsel efter at nå ind til et mere autentisk, selvbiografisk "jeg"

bagom alle fortællingerne. I selvportrættet *M'A TU-VUE* tematiserer hun som sagt også synet som en handling, der tilskriver beskueren en dialogisk agens i udpegningen og identifikationen af hvem, der ser. I *Douleur Exquise* gør hun det samme med sproghandlingen, der tilskriver hende en eksistens som en 'dramatis persona' både i hendes egne og læserens øjne.

3.5.4. Fortælling og etik

Værkets mange genfortællinger af den traumatiske historie tilføjer hele tiden noget nyt til historien. Fortællingen peger i sin form på, at den nutid, hvori den fortælles hele tiden forskyder sig. Fortællingen er ganske rigtigt en jeg-fortælling, men jeget er et nomadisk punkt og underlagt er række skiftende synsvinkler. Fortællingens skiftende fokaliseringer understreges af værkets kontrapunktiske komposition. I *Douleur Exquise* er Calles personlige fortælling som sagt placeret i relation til en lang række mikro-fortællinger, der er fortalt til hende af både venner og tilfældige mennesker. Calles egen fortælling spejler sig på den måde i hele dette katalog af stemmer, der hjælper hende til at forstå, at hendes historie ikke kun er hendes; "Det er den samme historie", som hun skriver den 95. dag og henviser til en anonym kvindes ulykkelige kærlighedshistorie:

"Den 8. august 1983 kl. 16.30 sagde han til mig: "Jeg elsker dig ikke mere". Det var i Sydfrankrig, værelset vender ud mod en eng. Det er måske ikke min største sorg, men det er den seneste, og det gør den til den mest værdifulde, hvis jeg kan sige det på den måde, og den mest præsent i min erindring."⁷⁶

Calles selvbiografiske værk inkluderer som antydnet både fiktionen, illusionen og forklædningen, hvilket synes at give hende mulighed for at indtræde i en konstant dialog med nye udsigelsespositioner. *Douleur Exquise* udtrykker på den måde en etisk bevidsthed om, at 'jeg' kun kan definere og artikulere 'min' eksistens *sammen* med og blandt andre mennesker på baggrund af de midler, dvs. gennem de narrative modeller (litterære genrer, plotstrukturer osv.), som min kultur nu tilbyder mig. Den narrative agens knyttes til jegets evne til at re-formu-

⁷⁶ På fransk: "Le 8 août 1983, à seize heures trente, il m'a dit: "Je ne t'aime plus." C'était dans le Sud de la France, la pièce donnait sur un pré. Ce n'est peut-être pas mon plus grand chagrin mais c'est le dernier, ce qui fait de lui le plus précieux, si j'ose dire, et le plus proche de ma mémoire." (2003: 269).

lere de narrative processer, der udgør grundlaget for jegets og andre menneskers forståelse af sig selv. At fortælle sin historie fremstilles af Calle mindre som en kommunikativ og mere som en etisk gestus, der skaber en omend midlertidig form for samhørighed, intimitet eller nærhed blandt en gruppe forskellige mennesker.

Sophie Calles strategiske brug af den personlige fortælling i *Douleur Exquise* fremhæver fortællingen som en kommunikativ handling, hvor det er interaktionen mellem værkets implicite jeg'er og du'er, der producerer værkets subjektivitet.⁷⁷ *Douleur Exquise* er et værk, der fremstiller den personlige fortælling som en retorisk handling, hvor et fortællerjeg præsenterer sig, positionerer sig som et talende subjekt over for et lyttende subjekt, værkets 'du'. I den personlige fortælling kan dette 'du' for så vidt både referere til fortælleren selv, og det kan betegne den tilhørerinstans, som værket implicit forudsætter. 'Jeg'et er en særlig sproglig størrelse, eftersom en person kun kan sige 'jeg' til et 'du'. Pronomenerne 'jeg' og 'du' er reversible størrelser, da 'jeg'et kan svinge rundt og blive til et 'du' for et nyt 'jeg'. At sige 'jeg' er samtidigt en udpegning af et 'du', som dette 'jeg' forsøger at påvirke på en eller anden måde.

Anonymiseringen af Calles specifikke traumatiske historie er et vidnesbyrd til læseren om, at den selvidentitet eller selvindsigt, der bliver til i hendes personlige fortælling er intimt forbundet med de andre fortælleres og potentielt også læserens. Tavsheden i slutningen af Sophie Calles fortælling vidner måske mest af alt om, at hun er blevet hørt af et 'du': "Det er 98 dage siden manden som jeg elskede forlod mig. Den 25. januar 1985, værelse 261, hotel Imperial, New Delhi. Nok" (2003: 272).⁷⁸ Fortællingen er passeret gennem kroppen; den er blevet sagt og hørt af en anden krop, som i etisk forstand er hendes egen og læserens 'fælles', lyttende krop.

3.5.5. Fortælling i tekst og billede

Også i *Douleur Exquise* kobles Calles personlige fortællinger med fotografier. Billederne, der er valgt, har alle et bevidst nøgternt, registrerende formsprog og

⁷⁷ Mieke Bal er inspireret af lingvisten Émile Benvenistes arbejde med sprogets subjektivitet. Han forstår subjektivitet som den talendes evne til at fremstille sig i sproget som subjekt over for den lyttende, som et 'jeg' over for et 'du'. (2002: 43).

⁷⁸ På fransk: "Il y a 98 jours, l'homme que j'aimais m'a quittée. Le 25 janvier 1985, Chambre 261, Hôtel Impérial, New Delhi. Suffit."

er ofte i sort-hvid. De fremstår bevidst amatøragtige, hvis tilfældige skønhed afhænger mindre af billedets 'framing' og mere af motivets eventuelle æstetiske skønhed. Mieke Bal mener, at alle billeder (ikke kun dem, der illustrerer en historie) er narrative, fordi beskuerens fortolkning altid er narrativ. (*Travelling* 2002: 89). Teksterne er alle karakteriseret af en beskrivende, opremsende og ofte tør prosastil. Den narrative stemme er som blikket anonymt og neutralt konstaterende, hvilket tilskriver tekst og billede en særlig virkelighedseffekt. Ved at sammenkoble tekster og billeder understreger Calle imidlertid, at billederne trods deres tilsyneladende reference, er afhængige af den retoriske framing, som teksterne bidrager med.

Calles indeksikale brug af fotografiet har kun på overfladen til hensigt at verificere begivenhedernes faktualitet. Fotografierne i *Douleur Exquise* synes nemlig ikke at referere til andet end den historie, som teksten fortæller. Teksterne beskriver også kun den virkelighed, der vises på billederne. Mette Sandby skriver om Calles fotografier, at de er karakteriseret af en "referentiel tomhed":

"Det er samtidigt i denne uhåndterlige og referentielle tomhed, i begæret efter en uopnåelig nærhed med det virkelige, at projektets fascinationskraft ligger. [...] Fotografiet både afslører og skjuler. Det er ikke et stykke virkelighed, men en håndgribelig repræsentation, der henviser til et fraværende, fjernt, uvirkeligt og for altid uopnåeligt objekt." (2001: 209, 213).

Sandby mener, at fotografierne ikke er i stand til at synliggøre den virkelighed, som de har til hensigt at dokumentere, men registrerer blot de sort-hvide spor efter virkelighedens forsvinden eller fravær, som enhver repræsentation forudsætter.

Hvis Calles billeder skal læses som repræsentation af et fravær, som Sandby foreslår, er Calles repræsentation en cirkel, der aldrig lukker sig og derfor aldrig kan tilbyde nogen sikker viden om noget. Fraværet skal derfor ikke opfattes som værkets endelige slutpunkt (eller begyndelse for den sags skyld), eftersom den referentielle kortslutning bevirker, at fotografi og tekst ender med at autentificere hinanden. Sandby er inde på det, når hun siger, at det fraværende "kun (eksisterer) i sporerne, i erindringen, i fortællingerne, i mellemrummene mellem tekst og billede." (2001: 214). Billederne har ikke det formål at henvise til nogen (fraværende) virkelighed, men skitserer, som jeg ser det, sammen med teksterne *et tredje rum*. Calles strategiske brug af fortællingen skaber et tredje,

performativt rum, der udspiller sig i beskuerens/læserens imagination midt mellem repræsentation og begivenhed. Calle forsøger som en anden detektiv for-gæves at deducere sig frem til virkeligheden på baggrund af de materielle spor, som personer eller hændelser har efterladt sig; hvad skete der? Hvorfor kom han ikke? Men virkeligheden i Calles værker begrænser sig ikke til en den faktisk foreliggende materialitet. Hvert spor i sneen, hvert tegn på papiret eller aftryk i hotelsengens lagner rummer en virtuel historie, dvs. en uåndgribelig sammenhæng og identitet, der opleves lige så virkelig for Calles som dens faktiske materialitet.⁷⁹

3.5.6. *At spille med virkeligheden*

Sophie Calles fotokunst bliver ofte fortolket som udtryk for en særlig postmoderne fraværsontologi. Den amerikanske performanceteoretiker Peggy Phelan mener, at Sophie Calles kunst er et eksempel på, at performanceværkets manglende referentialitet er performansens ontologiske betingelse. Hun forklarer:

“The disappearance of the object is fundamental to performance; it rehearses and repeats the disappearance of the subject who longs always to be remembered.” (1993: 147).

Sophie Calles fotokunst tematiserer det, som Phelan kalder for ”the disappearance of the subject” eller ”a disappearance of Being.” (op.cit. 147). Men hvis man fastholder at betragte Sophie Calles fotokunst ud fra et sådant fraværsperspektiv, mister man imidlertid et væsentligt aspekt af hendes performative praksis. Linda M. Park-Fuller formulerer her en mere affirmativ forståelse af det fravær, som performativiteten (også) producerer:

“In the midst of these absences, ’something’ is perceived, given shape, performed, named.” (2000: 20).

I *Douleur Exquise* fremstilles fraværet eller tavsheden (jf. fortællingens sidste ord ‘Suffit’) heller ikke som en negativ betingelse. Som Parker-Fuller skriver, så er der ’noget’ endnu ikke identificérbart, der er under tilblivelse i for-

⁷⁹ Filosoffen Rob Shields definerer netop det virtuelle ”som det, der ikke kendes direkte, men kun gennem den effekt, den har.” (2006: 229).

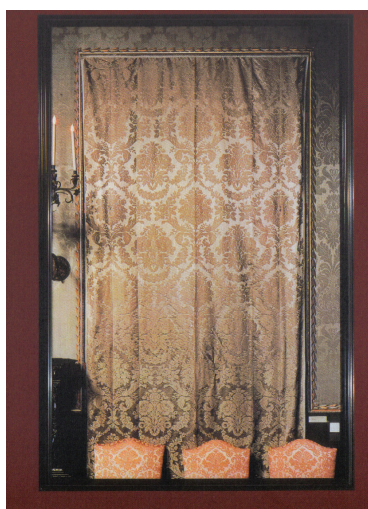
tællingen, og som beder om at blive set, formgivet, udført, benævnt. Fraværet eller tabet af den elskende triggede som beskrevet det narrative begær i Calle og en ny subjektiv agens manifesterede sig undervejs i den narrative proces. Repræsentationen er måske forankret i dette tab eller fravær, men ikke determineret af det.

Selvfortællingen i det selvbiografiske værk fremstilles som en akt eller performance, der indstifter nye relationer mellem en faktisk, materiel virkelighed og en imaginær virkelighed. Sophie Calles værker fluktuerer i dette 'ontologiske flow' (jf Shields 2006: 235) eller vekselvirkning mellem nogen faktisk foreliggende og noget imaginært. Fraværet (af det virkelige fx tematiseret ved tabet af den elskede) gør det muligt for Calle via en særlig diskursiv taktik at indtræde i et narrativt *spil* med det faktiske liv. I dette narrative spil indsættes det faktiske virkelighed konstant i nye relationer til andre former for væren; det virtuelle (minderne), det abstrakte (begreber om smerte og lidelse) og det ideelle (idealet om den romantiske kærlighed). Jeg mener, at Calles performative fortællestrategi i dette værk aktualiserer det, som Rob Shields kalder for en "udvidet forståelse af virkeligheden", hvor der gøres op med "den sædvanlige cartesianske dualisme, der fastholder en objektiv materialisme på den ene side og en subjektiv abstraktion og fiktion på den anden." (2006: 231).

3.5.7. *Det performative blik*

I fotoudstillingen *Absence/Last Seen*⁸⁰ (1991) viser Calle, at det usynlige, det, som er fraværende for blikket, ikke skal forstås som noget, der *ikke* er virkeligt eller faktisk. Det usynlige skal så at sige læses med som en virtuel del af billedets samlede materialitet. *Absence/Last Seen* består af en serie fotografier af en række mesterværker af henholdsvis Degas, Rembrandt, Flinck, Manet og Vermeer, der d. 18. marts 1990 blev stjålet fra *Isabelle Stewart Gardner* museet i Boston.

⁸⁰ *Last Seen* er én ud af 4 fotoudstillinger, der er centreret omkring studiet af fravær.



Billede 19.1:
Fra *Absence/Last Seen*, Sophie Calle, 1991



Billede 19.2:
Fra *Absence/Last Seen*, Sophie Calle, 1991

Forhistorien til denne fotoserie er, at Sophie Calle rejser til Boston for at fotografere de steder nu tomme, hvor billederne har hængt. Hun beder i den forbindelse kuratorer, vagter og andre ansatte i museet om at beskrive de forsvundne objekter, som de husker dem. *Absence/Last Seen* består således af en transskription af de ansattes 'erindringstekster', som er placeret ved siden af det sted, hvor maleriet i sin tid hang (jf. billede 19.1 og 19.2).

I *Absence/Last Seen* inddrager Calle ikke blot kunstinstitutionen og værkerens daglige 'brugere' i værkerens samlede sociale 'felt', men udpeger også en konkret begivenhed (tyveriet/fraværet af kunstværkerne) som den faktiske omstændighed, der ansporede eller triggede historien. *Absence/Last Seen* handler ikke om tyveriet af kunstværkerne, men om erindringen som en imaginær kraft, der kan rematerialisere de virtuelle objekter gennem ord på et stykke papir. Det er altså ikke så meget et spørgsmål om, hvorvidt værket referer til en virkelighed, der er fraværende eller ej, men med hvilken imaginær kraft den aktualiseres.

Absence/Last Seen er også et værk, der sætter fokus på betragterpositionen som det perspektiv, der ultimativt skaber værket. Dette perspektiv er i Calles værk altid et kropsliggjort perspektiv, dvs. kønnet og mærket af alder, etnicitet osv. De udspurgte 'brugere' af værkerne beskriver alle billederne ud fra deres specifikke materielle og diskursive lokalisering, hvilket afspejler sig tydeligt i teksternes skiftende modus. At skabe mening er for Calle netop en aktivitet, der finder

sted i et socialt felt og inden for specifikke magtrelationer og institutioner i dette tilfælde kunstmuseet. Calles fotografier af de manglende kunstværker fremstår i vanlig stil faktuelle eller neutralt dokumenterende og visuelt tomt for indeksikalt indhold.

Spørgsmålet, som Calle undersøger i dette værk, er endnu engang hvad, det er for et blik, der rammesætter billedet og med hvilken effekt. Mieke Bal har en teori om synet, som hun betragter som mere semiotisk end optisk. Ifølge Bal fremtræder verden altid for blikket som visuelle tegn. Øjet er med en Foucaults formulering ”et talende øje”. (2000). Billederne fremtræder altid som diskursivt struktureret og fyldt med (potentielt) narrativt indhold.

Værket her synes i den grad at fremstille sig som en ’tekst’, der producerer en mangfoldighed af mulige historier, som beskueren så bliver læser af. Billederne er jo referentielt tomme, der er ingen ting at se. Fraværet trigger erindringer og det narrative begær i beskuerne, der fylder den tomme ramme til bristepunktet med fortællinger. Indeksikaliteten, det faktiske maleri, der var den oprindelige årsag til værket, eksisterer nu blot som en effekt af de mange virtuelle historier, som beskuerne fortæller.

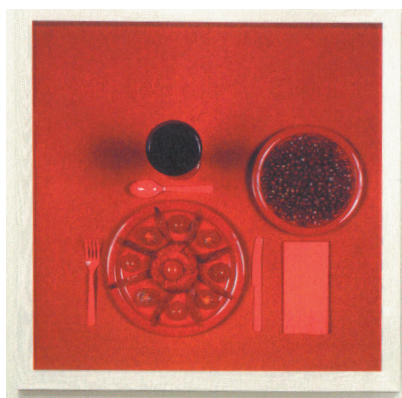
3.5.8. Fortælling og identitet

Hvis vi vender tilbage til selvfortællingen som en gennemgående performativ modus i Calles værk; hvilken virkelighedsstatus har det selvbiografiske subjekt så i det førortale ontologiske flow mellem det faktuelle og det virtuelle? I hvilken forstand er fortælleren identisk med kvinden og kunstneren Sophie Calle?

Calles fortællestrategi har værket igennem det formål at blive den personlige fortællings 3. person, at gestalte sig som en karakter, at falde sammen med den dramatiske ’persona’, der agerer i hendes egen biografi. En sådan selvbiografisk figur er som sagt på én gang materiel, konkret, faktisk og imaginær, abstrakt, virtuel. Fortællingens 3. person er karakteriseret ved at være det subjekt, som altid er fraværende fra den ytring, som benævner det. Den 3. person står så at sige uden for diskursen som den, der tales om. Værket *Double Game* fra 1999 er et konkret eksempel på, hvordan Sophie Calle gennem performance, fotografi og skrift forsøger at smelte sammen med en fiktiv karakter. *Double Game* består bl.a. af værket *Gotham Handbook*, der er endnu en performativ selvfortælling denne gang baseret på et manuskript med titlen ”Personal Instructions for Sophie

Calle to Improve Life in New York (because she asked...)" skrevet af forfatteren Paul Auster (1994). Teksten er et sæt af spilleregler, som Calle vælger at følge til punkt og prikke, fx små ritualiserede og arbitrære handlinger som at dekorere en telefonboks og starte en samtale med fremmede på gaden.

Forhistorien til *Double Game* er, at Paul Auster i 1992 skriver romanen *Leviathan*, hvor han bruger forskellige perioder fra Sophie Calles liv til at skabe en fiktiv figur kaldet Maria Turner. Maria har i romanen mange forskellige ritualer, som hun gennemlever hverdag, som alle er hentet fra Calles katalog af performanceprojekter, f.eks. Calles job på hotellet i Venedig. Efter at have læst romanen får Calle den idé at gentage Marias mange rituelle handlinger i romanen for, som hun siger "at komme tættere på Maria."⁸¹ F.eks. spiser Maria hver dag madvarer valgt ud fra, at de har den samme farve. Det gør Calle så også og dokumenterer dette (jf. billede 20).



Billede 20, Fra *The Chromatic Diet*, Sophie Calle, 1997

Calles iscenesatte gentagelser af Marias rituelle gentagelser af kunstneren Sophie Calles performances gør det muligt for Calle at træde ind i Austers fiktive univers og lade sig definere af det univers og de diskursive og materielle spilleregler, som bogen sætter. Ved at aktualisere eller spille Marias fiktive rolle, skaber Calle en tredje, virtuel identitet, der eksisterer i et ontologisk flow mellem en autentisk og teatraliseret identitet. Den faktiske kvinde Sophie Calle fremstår

igen som en virtuel størrelse, på én gang subjekt og objekt for sin egen fortælling, på én gang fortalt og fortællende.

Credeet for Sophie Calle er altså ikke "at fortælle, altså er jeg", men derimod *at blive fortalt, altså er jeg*. At blive gjort til objekt for et andet jeks fortælling er for Calle ensbetydende med at blive gjort nærværende i sproget som en forfatterfigur, der både er materielt til stede inden for og virtuelt til stede uden for fortællingen på én og samme tid.

⁸¹ På engelsk: "In order to bring Maria and closer together during the week of December 8-14, 1997, I decided to go by the book." (*M'AS TU-VUE* 2003: 281).

3.6. KONKLUDERENDE

Sophie Calles samlede værk synes at artikulere en paradoksal form for subjektivitet. I *Douleur Exquise* viste den selvbiografiske fortælling sig som en retorisk handling, der på én og samme tid personificerer og afpersonificerer en individuel erfaring og identitet. Det selvbiografiske subjekt i Calles værker i øvrigt fremstilles som lignende skyggefulde og anonyme figurer, som hun narrativt og fotografisk forsøger at indfange og bevidne. Sophie Calle kan så at sige være hvilken som helst hvid, midaldrende, identitetssøgende kvinde. Blikket og sproget har det tilfælles, at de narrativiserer det selvbiografiske subjekt i en sådan grad, at alle personlige træk udviskes og subjektet næsten bliver til en ren fiktiv karakter uden fast forankring i virkeligheden. Det var også det, der ifølge Paul de Man er selvbiografiens centrale dilemma:

“[...] to call up a figure for the self which is by the same token a 'disfiguring', to depend for its 'life' on the same textual figure that contains its own death.”
(citeret i Linda Anderson 2001: 14).

I selvportrættet *M'AS-TU VUE* er Calles ansigt delvist dækket til eller skjult for beskuerens blik. Selvportrættet peger på Calles gennemgående leg med beskuerens blik og undersøgelse af, hvordan hun som menneske kan generere sin egen subjektive figur gennem forskellige former for performativ adfærd primært i relation til 'en anden person', dvs. de konkrete beskuer/læsere. Teaterteoretiker Erika Fischer-Lichte skriver i *Ästhetik des Performativen* om, at den subjektive identitet eller figur er performativt konstitueret i den forstand, at den ikke defineres ud fra indre, psykologiske tilstande, men gennem kroppens performative handlinger:

”Figur wird nicht länger durch innere Zustände bestimmt, die der Schauspieler/Performer mit seinem Körper zum Ausdruck bringen muss. Figur ist vielmehr das, was durch die performativen Akte hervor - und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor - und zur Erscheinung bringt.“ (2004: 146).

Den subjektive figur opstår i Calles værk primært i den visuelle kontaktzone mellem jeget og den andens blik. Jegets 'kropsfigur' bliver på den måde en relationel egenskab, der binder jeget til andre og deres blikke. Sophie Calles samlede værk synes i den forstand at være en direkte opfordring til den enkelte beskuer: ”fang mit blik, se på mig og fortæl mig hvem jeg er!” For det er først

som objekt for den andens blik, at hun så at sige får et ansigt, bliver til som subjekt for et andet subjekt. Beskuernes svar på spørgsmålet vil i sagens natur aldrig blive ens, men variere alt efter hvem, der ser og hvorfra, der ses.

Hvor forfatteren Lyn Hejinian forudså og fandt glæde ved tanken om tekstens fremtidige møde med det læsende blik, forbliver Sophie Calle længsel efter et sådant etisk 'ansigt-til-ansigt' møde imidlertid en utopisk drøm.⁸² Calles jagt efter identitet synes altid at fejle. Detektivens kamera afslører i *The Shadow* intet skarpt billede af hende, men fanger kun skyggen af hende. Dette synes for Calle at være menneskets eksistentielle vilkår.

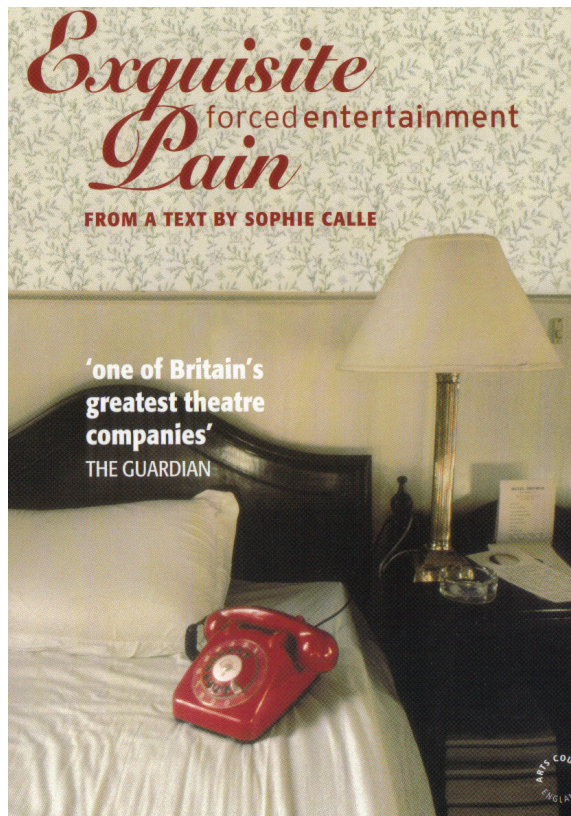
Ifølge fænomenologen Maurice Merleau-Ponty er subjektets selvbevidsthed mærket af et blindt punkt (lat. *punctum caecum*). Det medvirker, at mennesket altid vil længes efter at besidde den andens subjektivitet, at tilegne sig og tage bo i den andens krop. For Sophie Calle synes den andens blik at besidde en særlig normaliserende eller anonymiserende magt. Det bevirker i udgangspunktet et vist tab af frihed eller forudsætter en vis nøgenhed at blive set, men dette opfattes ikke som en trussel som hos fx Jean-Paul Sartre, hvor mennesket ikke kan undslippe den andens blik. Hos Sartre fandtes ingen mulighed for udveksling mellem subjektet, der ser og objektet, der ses. Blikket er ubarmhjertigt og altid moralsk fordømmende. Det er det ikke hos Calle. For Calle er blikket *performativt* konstituerende, dvs. subjektets status af objekt er blot *effekten* af en synshandling og derfor ikke totalt determineret af dette blik. Forbindelsen mellem subjekt og objekt er relationel og derfor til stadig forhandling. Blikket udtrykker ingen moralske vurderinger, eftersom det ikke reflekterer nogen virkelighed, der kan bedømmes som enten sand eller falsk. Subjektet er som sagt forankret i en virkelighed, der først bliver til i to personer eller fleres udveksling af blikke eller historier.

At blive set er et grundlæggende etisk behov, der for Calle medfører et vist tab af frihed - men altså uden Sartres skam og kvalme. At *lade sig* blive set af den andens 'talende øje' tilbyder derimod et nyt rum for agens. For det andet blik tilføjer altid noget nyt til jegets egen selvopfattelse. Det ser altid mere, det italesætter, det forandrer, det tilbyder nye versioner af jeget. Kunstneren Sophie Calle møder aldrig sig selv i sine værker, men hun opnår at situere sig menneske i et intersubjektivt felt, hvor beskueren aktivt inddrages i forhandlingen om hendes altid foranderlige identitet.

⁸² Jeg refererer her til filosofen Émmanuel Lévinas' begreb om det etiske møde som et sådant konkret og intimt møde mellem to ansigter. (1971).

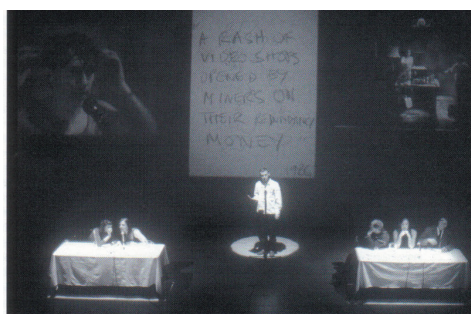
3. DEL

C. DEN SELVBIOGRAFISKE STRATEGI I FORCED ENTERTAINMENTS *AND ON THE THOUSANDTH NIGHT...* OG *EXQUISITE PAIN*



Billede 21: Fra programmet til *Exquisite Pain*,
Forced Entertainment, 2005

3.7. PERSONLIG FORTÆLLING SOM KULTUREL PRAKSIS



Billede 22: Fra *A Decade of Forced Entertainment*, 1994

“They drew a map of the country [England] and marked on it the events of the last ten years –the sites of political and industrial conflict, the ecological disasters, the showbiz marriages and celebrity divorces. On the same map, they marked the events of their own lives –the performances they’d given, the towns and cities where they’d stayed, the places where they’d incurred injuries of some kind or another, the places where they’d fallen in and out of love.”

(Peggy Phelan i Etchells 1999: 11).

I 1994 lavede den engelske teatergruppe en ’performance-forelæsning’ med titlen *A Decade of Forced Entertainment* (jf. billede 22) til markering af deres ti års jubilæum. Værket var i bogstaveligste forstand en kortlægning af dét England, der har inspireret dem de første ti år som performanceteatergruppe. På kortet blev faktuelle begivenheder, der havde markeret denne periodes politiske og kulturelle miljø kombineret med begivenheder, der havde påvirket gruppemedlemmernes eget liv. Baseret på gruppens fælles historier og personlige erindringer om de sidste ti års performanceværker, kærlighedsforhold, ulykker og smertefulde opbrud, konstruerede gruppen et nyt og anderledes kulturhistorisk og geografisk kort over Sheffield og omegn. Programteksten til dette værk beskrev værket som ”part autobiography, part historical meditation and part theoretical speculation [...]” (1999: 29).

Den strategiske brug af den personlige fortælling er et gennemgående for Forced Entertainments tilgang til performanceteatret. Fra midten af 1980erne har de nedbrudt grænserne mellem teater og performance og anvendt sprog og fortælling på lige fod med billeder og bevægelse. Deres strategiske arbejde med fortællingen er et godt eksempel på den verbalsproglige drejning, der tog fart i 1980ernes performanceteater (Marvin Carlson 2004).

3.7.1. Livekunst

Forced Entertainment har siden 1984 produceret en lang række teaterforestillinger, performance- og installationsværker, video, film og digitalkunst. Hver gang fremhæves værket som ’live-begivenhed’, dvs. som en performativ handling, der

foregår i 'realtid' over for et publikum. I forsøget på at opfinde nye performative rum for deres kunst med nye relationer til publikum finder deres værker ikke kun sted i det etablerede teaterrum, men lige så ofte på offentlige steder som på et bibliotek, på internettet, i en turistbus, i et kunstgalleri m.m.

Live Art er en ny betegnelse for 1990ernes og 2000ernes formeksperimenterende kunst. Livekunsten skal ikke opfattes som en særlig genre, men er snarere en fællesbetegnelse for kunstformer (fx installation, performancekunst, danseteater), der betoner værkets performative handlingsdimension, dens fokus på begivenheds- og oplevelsesdimensionen samt værkets kontekstuelle forankring i et specifikt sted. Trods live-værkets karakter af 'site-specific' er det, som *A Decade of Forced Entertainment* viste, svært at fæstne værket til ét specifikt sted, det være sig æstetisk-formelt, konkret-spatialt og kulturelt-kritisk. Kritiker Lois Keidan påpeger, at *Live Art* betegner mindre en særlig æstetisk form eller disciplin og mere en "cultural strategy to include processes and practices that might otherwise be excluded from more established curatorial, cultural and critical discourses." (2006: 9).

Livekunsten udspringer af 1960ernes kropskunst, performancekunst og happenings, men problematiserer, som også Sophie Calle gjorde, synet på begivenheden som et umedieret nu og kroppen som et privilegeret sted for et autentisk og personligt nærvær. *Forced Entertainment* er en gruppe, der i høj grad udforsker teatrets performancesituation, dvs. det sociale rum, der eksisterer mellem performere og publikum og de konventioner, regler og forventninger, der betinger det. I performanceværket knytter 'live-begivenheden' sig præcis til den sociale, kommunikative situation, som publikum deler med skuespillerne, men uden som sådan at udgøre et egentligt, autentisk øjeblik. Skuespillernes faktiske kroppe, der kan siges at materialisere begivenhedens 'her og nu', er som også Sophie Calles mange sociale figurer på én og samme tid kropsligt nærværende og stærkt medieret. *Forced Entertainments* kunstneriske leder og instruktør Tim Etchells har udtalt, at de laver teater til den generation, der netop er vokset op i en stærkt medialiseret kultur, hvor tv har spillet den altafgørende rolle i vores erfaring og forståelse af os selv og den omgivende verden:

“We always loved the idea [...] of the media space with its images everywhere, always, already. That (lucky) experience of having seen only two dead bodies and yet thousands upon thousands of TV corpses –real deaths and fictional deaths, mediated deaths. We wanted to speak of what it felt like to live in this space –of second-, third- and fourth-hand experience.” (1999: 20-21).

Tim Etchells tager i deres værker udgangspunkt i en virkelighed, der sjældent opleves på første hånd. Det moderne menneske er sjældent førstehandsvidne til verdens store begivenheder, men oplever dem oftere på 2., 3. eller 4. hånd gennem løse rygter eller mediernes fragmenterede og kunstens fiktioniserede fortællinger. Kritiker Peggy Phelan skriver, at Forced Entertainments værker viser, at den virkelige verden aldrig er ren fakta. Sproget, kulturen og vores forestillings-evne udgør virkelighedens ”material-reel” og er den kognitive ramme, som det moderne menneske erfarer virkeligheden igennem (i Etchells 1999: 11). Phelan mener, at kunst i forlængelse heraf ikke kan fastholdes som ren ”show business”, dvs. som en autonom, fiktiv sfære, men skal betragtes som en del af samfundets sociale politik, dvs. ”the real business.” (ibid). Deres performanceteater er ifølge Phelan også altid politisk i den forstand, at historierne om det moderne liv, som de ønsker at fortælle, er konstrueret af lige dele fakta og fiktion hentet fra samme ’virkelige verden.’ (ibid.). Forced Entertainments primære interesse ligger i at undersøge, hvordan det enkelte menneske er i stand til at væve oplevelserne af en sådan narrativt fragmenteret og kulturelt medialiseret virkelighed sammen til sin egen helt personlige historie. Det tematiske omdrejningspunkt i mange af deres performanceværker er derfor også det moderne menneskes påtrængende behov for at bekende sig til et andet menneske og i bekendelsen af sine allermeste intime oplevelser at (gen)tilegne sig en personlig identitet, der ellers synes svær at få adgang til. Den sidste analyse i denne tredje del fokuserer derfor også på sceniske værker, der udforsker den personlige fortælling og relationen mellem personlig og kulturel identitet.

Exquisite Pain (2005) er Forced Entertainments første performance, der er blevet til på baggrund af en egentlig tekst. Teksten er som bekendt ikke et drama fra teaterhistoriens kanon, men Sophie Calles selvbiografiske fotoroman af samme navn. Inden analysen af den performance vil jeg præsentere en væsentlig problemstilling, der vedrører forholdet mellem den litterære tekst og teaterforestillingen. Siden begyndelsen af det 20. århundrede har en anti-litterær hold-

ning formet diskursen inden for teatervidenskaben omkring teatret og deres egen forståelse af det specifikt teatrale. I 1999 udkom Hans-Thies Lehmanns *Postdramatic Theatre* (på engelsk i 2006), hvor han argumenterer for, at teatret i perioden 1970 til 1990 har udviklet sig væk fra det naturalistiske teater og den sceniske repræsentation af en litterær tekst, et drama. Forced Entertainment bliver her brugt som eksempel på det såkaldt postdramatiske teater, der således er mindre tekst og mere performance, mindre repræsentation og mere præsentation. Det spørgsmål, som jeg gerne vil undersøge er, om det nu også er frugtbart at fastholde en underliggende modsætning mellem tekst og teater eller, om det ikke snarere er nødvendigt at redefinere relationen mellem netop tekst og teater for at forstå selvfortællingen som performativ strategi i Forced Entertainments performancepraksis.

3.8. MELLEM TEKST OG TEATER

Tilbage i slutningen af 1920'erne forsøgte den franske dramatiker og surrealist Antonin Artaud ihærdigt at gøre op med det litterære teater og dets privilegering af teksten og ordet. Teksten og ordet var det bærende element i det, som Artaud kaldte for det borgerlige, psykologiske teater (også kendt som det naturalistiske teater). Teatrets fornemmeste funktion var på dette tidspunkt at repræsentere et litterært drama over for et publikum, han her beskriver som passive 'voyeurer':

”En idé om teatret er gået tabt. Og for så vidt teatret indskrænker sig til at lade os trænge ind i tilfældige marionetdukkes privatliv og forvandler publikum til voyeurer, forstår man godt at eliten vender sig bort [...]” (Det Dobbelte Teater 1967: 86).

I 1930'erne udgav Artaud en række manifeste om et nyt og anarkistisk teater med navnet *Grusomhedens Teater*, der beskrev, hvordan teatret skulle bryde ud af eller transcendere repræsentationen (særligt den sproglige og narrative), som han betragtede som et fængsel. I stedet skulle teatret tale ”scenens konkrete fysiske sprog” og dermed få direkte adgang til livet i al sin voldsomhed, primitive og kødlige essens. Dette skulle bl.a. opnås ved at afskaffe afstanden mellem scenen og salen og ”erstatte dem med en slags ud-i-ét-rum, uden skillevej eller barriere af nogen slags.” (op.cit. 98). Artauds ambition var overordnet set at nedbryde

dualismen mellem scene og sal, instruktør og skuespiller, krop og bevidsthed, tekst og scene, skuespiller og publikum, som han mente, at det vesterlandske teater var funderet på. I *Grusomhedens Teater* skulle krop og sprog forenes på scenen og fanges i det øjeblik, hvor artikulationen så at sige ikke længere var skrig, men endnu ikke diskurs. Det grusomme teater skulle ”give de deltagende et piskeslag i sanserne og følelserne”, som han skrev (op.cit. 154).

Jacques Derrida påpegede, at Antonin Artauds opgør med forfatterens autoritet og tekstens dominans i teatret ikke skulle forstås som et opgør med sproget som sådan, men med ”den efterlignende (mimetiske) opfattelse af kunsten og med aristoteliske æstetik.” (1967/1991: 30). Antonin Artauds utopiske drøm handlede nærmere om, at teatret skulle fremstille sproget som en ren, performativ gestus i præ-moderne betydning⁸³, hvor de talte ord i kraft af dets lydlighed, dets intonation havde samme affektive, energistiske og kødlige eksistens som i drømme. Gennem betoning af lyd, lys og kropslig bevægelse skulle et umiddelbart og autentisk nærvær etableres på scenen, der skulle tale direkte til publikums sanser frem for til deres fornuft. Jacques Derrida understregede, at Artauds kropsteater var udtryk for en nostalgi efter at bekræfte livet ’her og nu’ som et oprindeligt nærvær og autenticitet uden nogen form for indre afstand eller forskel. ”Livet er”, ifølge Artaud, ”repræsentationens ikke-repræsenterbare oprindelse”, som Derrida udtrykte det. (1967/1991: 30).

Det konstituerende ved teatret var for Artaud det autentisk talende subjekt, hvis naturlige, selvevidente sprog var i stand til at undslippe gentagelsen, citationen, repræsentationen af det, som han kalder for ’skaberens’ tanker, dvs. forfatterens og i sidste instans Guds. Skuespillerens talte ord skulle ikke illustrere, ledsage, tjene eller ornamentere, men knytte direkte an til øjeblikket *før* den klassiske repræsentation. Nærværet på scenen var for Artaud knyttet til en form for nutid *uden for* tiden. Teatret skulle bestræbe sig på at overskride repræsentationen og realisere et sådant evigt eller fremtidigt nu således, at nærværet aldrig skulle løsrive sig fra livets rene oprindelse.

⁸³ Henry McDonald beskriver (2003) idéen om et ursprog eller natursprog, der deltager i og ligner rent sanseligt (fx lydmæssig) den virkelighed, som det repræsenterer, som en præ-moderne form for sproglig performativitet, der er knyttet til en specifik nærværsmetafysik. I dette ur- eller natursprog benævnes tingene i sin essens. Her er den levende gestus og tale, lyd og begreb, signifié og signifiant endnu ikke skilt af repræsentationens logik.

Et sådant præ-moderne, performativt syn på teatret og dets relation til livet, er ikke kun (teater)historie. Den postmoderne kritik Peggy Phelan, som jeg har berørt før, for en lignende opfattelse af performancen som en privilegeret kunstform, der er direkte forankret i livet, som det erfares umedieret 'her og nu':

“Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does, it becomes something other than performance.” (1993: 146).

Derridas pointe var imidlertid, at Artaud selv oplevede stor frustration netop i forhold til drømmen om nærværet og det autentisk talende subjekt på scenen. Også for Artaud måtte teatret nødvendigvis altid være det, som han selv kaldte for ”Skabelsens anden omgang”. Konklusionen var, at der ikke findes teater eller performance uden re-præsentation. Ordene på scenen vil uværgeligt være dikterede eller, som Derrida kalder det, ’stjålne’ (fr. ’la parole soufflée’), da de, efterhånden som de gentages, vil fortsætte med at reproducere forskellen til skabelsens oprindelige første omgang. Dette skyldes sprogets iterative natur, der ifølge Derrida gav Artaud en vedblivende følelse af tyveri eller fremmedgørelse i forhold til det talte sprog.

Artaud forstod altså det specifikt teatrale som den autentiske enhed af krop og sprog. Det viste sig imidlertid utopisk for ham at realisere et teater, hvor en sådan idé om det teatrale kunne praktiseres. Hans teoretiske tekster, der er samlet i *Le Théâtre et son Double* (1964) har dog været til stor inspiration for teaterfolk efter 2. Verdenskrig. Opgøret med det tekstbundne teater og fadermordet på forfatteren vandt genhør i europæiske og amerikanske teaterkredse, bl.a hos Gertrude Stein, der begyndte at opfinde nye relationer mellem tekst og performance. Hvor Gertrude Stein kobede teatraliteten til en specifik egenskab ved det litterære tekst, knyttede Artaud den udelukkende til kroppen og teatrets nonverbale, sanselige kontakt med publikum. Artauds kropsbaserede, rituelle og ceremonielle teater kom til at påvirke teatret markant tydeligst i 1960erne og -70ernes kropskunst og performanceteater. Det er stadig en kropsmetafysisk, der karakteriserer megen performancepraksis i dag, hvor netop det umiddelbare live-element og den sanselige og affektive dialog mellem skuespiller og publikum er den konstituerende faktor.

3.8.1. Teksten i det postdramatiske teater

Antonin Artauds forsøg på at revolutionere tekstteatret implicerede, som Derrida gjorde opmærksom på, et opgør med kunstens efterlignende og aristoteliske måde at fortælle historier på. Dette projekt ser jeg videreført i Hans-Thies Lehmann *Postdramatic Theatre* (1999/2006), hvor han beskriver en ny 'postnarrativ' æstetik i det nutidige europæiske og amerikanske teater.

I perioden 1970-1990 har postdramatiske dramatikere, instruktører, ko-reografer, performancekunstnere, teatergrupper som Robert Wilson, Jan Fabre, Heiner Goebbels, Robert Lepage, Pina Bausch, Bobby Baker, The Wooster Group, Forced Entertainment m.fl. ifølge Lehmann udviklet end ny, postdramatisk æstetik. Her har teksten mistet sin autoritære status og bliver nu (hvis der overhovedet er en tekst) betragtet som en del af den samlede komposition på lige fod med bevægelse, musik og billeder. Postdramatiske kunstformer som danse-teater, performancekunst, -teater m.m. er hybrider, der ikke længere repræsenterer fiktive historier på aristotelisk manér. Lehmann finder det derfor nødvendigt at tænke de klassiske aristoteliske begreber om fortælling og narrativitet ud af det, som han betragter som en alt for snæver litterær ramme.

I stedet for at forstå sig selv som en mimetisk repræsentation af et litterært drama, skal teatret først og fremmest ses som en live-performance, der er lokaliseret i en 'ansigt-til-ansigt' situation med publikum. Postdramatisk teater er for Lehmann derfor mere:

“[...] presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information.” (2006:85).

Det postdramatiske teater er ikke længere kommunikationen af en prædetermineret narratologisk konstruktion. Den repræsenterede virkelighed på scenen skal ikke opfattes som en fiktiv totalitet afgrænset af den fjerde væg, men som en verden, der er åben for publikum og fyldt med potentiel betydning. Man kan sige, at det postdramatiske teater i slutningen af det 20. århundrede ikke fokuserer så meget på mimesis, dvs. det repræsenterede/det fortalte, men på diegesis, dvs. det, der vises her og nu. Den narrative enhed, der præsenteres for beskueren er ikke spejlbillede af en historie, men en præsentation af en begivenhed, en fælles narrativ begivenhed. Dramatikere som Heiner Müller, Elfriede Jelinek, Sarah

Kane m.fl. skrev i denne periode det, som Karen Jürs-Munby i indledningen til bogen kalder for 'åbne' tekster, der inddrager publikum aktivt som en slags co-skrivere:

“Alle these writers producere what could be called 'open' or 'writerly' texts for performance, in the sense that they require the spectators to become active co-writers of the (performance) text. The spectators are no longer just filling in the predictable gaps in a dramatic narrative but are asked to become active witnesses who reflect on their own meaning-making and who are also willing to tolerate gaps and suspend assignment of meaning.” (op.cit. 6).

Den dramatiske fortælling foreligger ikke som en færdig tekst, som performancen skal illustrere, men som en åben betydningsstruktur, der til dels skrives i det øjeblik, hvor publikum perciperer og fortolker den.

Lehmans teori om det postdramatiske teater kan ses som et forsøg på at redefinere teatret i en Artaud-inspireret, postnarrativ tradition, hvor den dramatiske tekst ikke længere udgør teatrets konstituerende element. I stedet for at betragte teatret som mimesis skal teatret først og fremmest forstås som en performancesituation, der producerer nærvær. Performancen er netop karakteriseret ved (og her citerer han H. U. Gumbrecht), at den “[moves] things within reach so that they can be touched.” (op.cit. 141). Lehmann understreger, at Gumbrecht dog ligesom ham selv er bevidst om, at nærværet i performancen aldrig er fuldstændigt “there” eller “fulfilled”, men forbliver noget 'imaginært', som man længe efter eller henviser til. (ibid.).

For Lehmann, som for Artaud, forbliver kroppen imidlertid teatrets konstituerende element: “The body becomes the center of attention, not as a carrier of meaning but in its physicality and gesticulation.” (op.cit. 95). Dette hænger sammen med, at teatret i forhold til teksten “kom først”, som Lehmann skriver:

“The historical drifting apart of text and theatre demands an unprejudiced redefinition of their relationship. It proceeds from the reflection that theatre existed first: arising from ritual, taking up the form of mimesis through dance, and developed into a full-fledged behaviour and practice before the advent of writing.” (op.cit. 47).

Det teatrale defineres derfor igen i sin modsætning til den skrevne tekst (litteraturen) som noget, der knytter sig til performansens karakter af live-begivenhed:

“The mode of relationship of the performance to the spectators, the temporal and spatial situation, and the place and function of the theatrical process within the social field [...]” (op.cit. 85).

På trods af teatrets virtuelle former for nærvær giver teatret adgang til det, som Lehmann kalder for en etisk overdetermineret form for *ko-eksistens*, der i første omgang henviser til det fælles *nu*, som vi som subjekter deltager i. (op.cit. 141).⁸⁴ Teatret er i første omgang en etisk erfaring og i anden omgang en æstetisk. Publikum konfronteres først med erfaringen af at bevidne en fælles begivenhed, som derefter ’tænkes’ eller reflekteres i en efterfølgende diskursiv handling: ”then the processing of this experience by an act of retroactive remembering, contemplating and reflecting.” (op.cit. 142). Lehmann fastholder altså, at det postdramatiske teater er en performance, der om end blot et øjeblik foregår ’beyond representation’ i et kropsligt forankret, fælles ’nu’:

“Perhaps in the end postdramatic theatre will only have been a moment in which the exploration of a ’beyond representation’ could take place on all levels.” (op.cit. 144).

Lehmanns understregning af teatrets fundamentale performancekarakter er væsentlig også i forhold til Forced Entertainments teaterpraksis. Hans betoning af performancesituationen som en grundlæggende etisk situation kan ligeledes bruges til at belyse fortællingens funktion i deres performancepraksis. Problemet opstår, når Lehmann forankrer det etiske i en umedieret kropslig erfaring og derved adskiller det fra det æstetiske, der betragtes som en afledt diskursiv og derfor også rationel handling. I ambitionen om at fastholde teatrets etiske forankret i en umedieret, perception af en fælles kropslig realitet reproducerer Lehmann helt i Artauds ånd en række uproduktive modsætninger mellem præsentation og repræsentation, virkelighed og fiktion, krop og sprog.

⁸⁴ Lehmann vil derfor hellere tale om det postdramatiske teater som ”a theatre of the *present*” og ikke ”theatre of the *presence*.” (Min understregning op.cit. 143).

Det lykkes altså ikke Lehmann at skabe en overbevisende tredje position, der kan åbne op for en mere produktiv forståelse af relationen mellem sprog og krop i det postdramatiske teater. Trods postdramatiske dramatikere som Heiner Müller, Elfriede Jelineks, Sarah Kane m.fl. produktion af såkaldte 'åbne tekster', hvor det teatrale opfattes som en immanent, strukturel egenskab ved teksten, fastholder Lehmann en opfattelse af den litterære tekst som en lukket repræsentation, som teatret så kan vælge at forholde sig eksperimenterende til. Han synes blot at omvende det hierarkiske forhold mellem de to, når han taler om, at det postdramatiske teater skal forsøge at genetablere et (prædiskursivt og -narrativt) sprog "without telos, hierarchy and casuality, without fixable meaning and unity." (2006: 146).

Et af problemerne ved Lehmanns argumentation er, at han betragter både tekst og teater uden performativitet. Relationen mellem dem forbliver ensidig, da de er forankret i to væsensforskellige verdener. Han skriver afslutningsvist i sin bog: "Theatre is not a performative act in the full sense of the word... It is - even if this may seem paradoxical only pretending to perform." (op.cit. 179). Lehmann vil for alt i verden undgå, at teatret opluges og bliver til en metafor i en større performanceteori om livets generelle performativitet. Den performative handling er nemlig, og her sammenligner han med terrorhandlingen: "intentional, [...] performative through and through, an act and a postulate in the realm of the logic of means and ends." (op.cit. 180). For at opretholde skellet mellem teater og omverdenen vælger Lehmann at forstå den performative sproghandling i traditionel Austinsk forstand som en intentionel akt med en specifik funktion og målsætning i en ikke-æstetisk kommunikativ kontekst.⁸⁵ I sin ambition om at redefinere teatret som performance, ender han paradoksalt nok med at reducere performancen til teater og forankrer det endnu engang i repræsentationens 'as if'. Det er for Lehmann ikke muligt for teatret både at betyde noget symbolsk og 'gøre' noget, der kan påvirke virkeligheden fx politisk. Teatret er derimod "*afformance art*, in order to allude to the somehow non-performative in the proxim-

⁸⁵ I Karen Jürs-Munbys introduktion til bogen står der: "The turn to performance is thus precisely not a turn to performativity in the sense of Austin's speech act theory. While performance can address, show, destabilize and interrupt the 'performativity' of nationalism, racism, sexism or ageism, it does so not through a direct efficacy or real doing, not primarily by producing political meaning, but through some-thing Lehmann calls 'afformance art.' With this term Lehmann locates the political in perception itself, in art as a poetic interruption of the law and therefore of politics." (op.cit. 6).

ity of performance.” (op.cit. 179). Lehmann udfolder ikke videre, hvordan begrebet 'afformativ kunst' adskiller sig fra det relationelle og kontekstuelle kunstbegreb, som den performative teori i øvrigt har udviklet i løbet af 1990erne. Umiddelbart virker forskellene ikke substantielle. Han synes imidlertid opsat på for alt i verden at distancere "theatrical discourse from literary discourse" i dette tilfælde Austins sproghandlingsteori, om det så betyder, at han ender med at fastholde en uhensigtsmæssig og traditionel modsætning mellem repræsentationen (teatret) og virkeligheden. (ibid.)

I det følgende afsnit vil jeg undersøge, hvad et performativ perspektiv på Forced Entertainments brug af tekst, sprog og fortælling kan bidrage med i forståelsen af alternative, narrative former, som privilegeres i Forced Entertainments performanceværker. Forced Entertianments performative brug af fortællingen foreslår selvsagt en anden narrativitet end den aristoteliske og er i den betydning postdramatisk uden af den grund at holde fast i en essentialistisk modstilling mellem tekst og teater, repræsentation og teater, fiktion og teater.

I en performativ narratologisk optik, hvor forskellen mellem at fortælle og at gøre er ophævet, vil det ligeledes være problematisk at fastholde en enten-eller analysemodel, som jeg mener, at Lehmanns teori lægger op; altså at analysere teatret enten som 'tekst' eller 'performance'. Også i denne tredje og sidste analyse vil jeg anvende et integreret metodisk greb, der betragter både det teatrale og performative som indbyggede strukturer i den narrative tekst. I denne analyse vil jeg fremhæve teatraliteten ved den performative brug af sprog, tekst og fortælling for at undersøge, hvordan Forced Entertainments performanceværker knytter an til en større kulturel kontekst.

3.2.8. *Performanceteksten*

“There was a lot of talk at some point about non-narrative theatre.

We said we had nothing against narrative at all

– in fact, we just wanted lots of it.”

Etchells (2004)

Marvin Carlsons redegørelse for tilbagevendingen af det talte og skrevne sprog i performancekunsten og – teatret viser sig tydeligt i Forced Entertainments performanceværker. I modsætning til andre performanceteatergrupper som fx ame-

rikanske The Wooster Group og Goat Islands, der i 1990'erne dekonstruerede de store klassiske dramatiske tekster (Shakespeare, Ibsen m.fl.), valgte Forced Entertainment tidligt at gå nye veje i forsøget på at forny tekstens rolle i teatret. Tim Etchells finder ikke primært sine tekster i kunsten og litteraturen. Han er snarere inspireret af tekster, der befinder sig i rummet mellem drøm og virkelighed, fiktion og virkelighed. I essayet *On Performance Writing* opstiller han lister over tekster af sociokulturel art, der kunne ende med at blive en del af den samlede performancetekst:

1. A text to be whispered by the bedside of a sleeping child.
2. A text to be yelled aloud by a single performer in a car park at dawn.
3. A text to be left on the ansaphones of strangers.
4. A text to be spoken while fucking secretly with the partner of your good friend.
5. A text for megaphone.
6. A text which could be used as a weapon. (*Certain Fragments* 1999: 98).

Man kan umiddelbart kategorisere disse teksttyper som narrative sproghandlinger, der udfolder sig i en specifik relationel situation mellem en fortæller og en tilhører. Som sproghandling betragtet fremhæves tekstens illokutionære forankring og perlokutionære effekt, for at bruge Austins udtryk, som det væsentlige og ikke så meget den historie, som den måtte udtrykke. Udsigelsens performative gøren kan fx have den virkning på tilhøreren (fx barnet), at søvnen udsættes eller modsat, at den fremskyndes. Den kan såre én, som man elsker, sætte et publikum i affekt osv. Virkningen af de performative tekster, som Etchells her opregner, sikres gennem den rette verbale modus og medium (en hvisken, råben osv.) og den rette spatiotemporale kontekst (på sengekanten om aftenen, i en parkeringskælder ved daggry osv.). I sin oprindelige, kommunikative kontekst sikres det mundtlige udsagns mening gennem de rette kontekstuelle forhold, præcis som J. L. Austin i sin tid formulerede det. Det giver sig selv, at teksten vil skifte betydning alt efter om den, fx godnathistorien, råbes i en parkeringskælder ved daggry eller viskes som en kærlighedserklæring i øret på sin elsker.

For Etchells bliver det imidlertid først interessant, når de performative sproghandlinger løsrives fra deres forankring i den oprindelige kommunikative situation, når båndene så at sige skæres, og de genindsættes som tekster inden for rammerne af den iscenesatte performance. For hvad sker der, når en personlig

historie bliver til en skreven tekst læst på en scene af en performer, som det er tilfældet i performancen *Exquisite Pain*? Når en personlig oplevelse genfortæles på en ny måde, i et nyt medium og i en ny kontekst? Etchells ønsker netop at udforske det spillerum, der opstår som resultat af den afstand, der findes mellem tekstens oprindelige intention og de nye betydninger, forskelle, afvigelser, effekter, som den skaber i sine nye omgivelser.

Når Etchells skriver teksten til gruppens performanceværker, er han interesseret i såvel ”virkelige” som ”mulige” tekster. (1999: 98). Det kan være tekster, som han hører læst op eller får fortalt af venner og bekendte, af journalister på tv, af ukendte mennesker på internettet, af skuespillere i film, af fiktive fortællere i litteraturen osv. For Etchells er vittigheder, rygter, eventyr, personlige fortællinger og litterære fiktioner alle ’kulturelle tekster’, for at bruge Mieke Bals udtryk. Også litterære tekster betragtes som performative sproghandlinger, der ikke skal læses isoleret, men på lige fod og i interaktion med andre kulturelle sproghandlinger. Etchells behandling af æstetiske tekster som performative sproghandlinger, bryder jo med Austins oprindelige udskillelse af litteraturens poetiske og teatrets iscenesatte sproghandlinger som væsensforskellige fra normalsprogets. Den poetiske sproghandling var for Austin en slags pseudo-sproghandling, der ikke besad en egentlig performativ kraft, eftersom den ikke blev udført i den virkelige verden med et empirisk subjekt som modtager. Austin fastholdt altså en skarp skelnen mellem det såkaldte normalsprog på den ene side og det poetiske, litterære sprog på den anden side. Denne modstilling findes ikke i Tim Etchells performancetekster. Her skelnes ikke mellem det normale sprog og det poetiske sprog for som performance betragtet er begge bundet op på kontrakter, konventioner, forventninger mellem taler og tilhører. Om en sproghandling opfattes som normalsproglig afhænger af den diskursive kontekst, som betinger tilhørerne/publikums oplevelse og forståelse. Etchells behandler i sine tekster ikke det litterære sprog som et særsprog, der følger et andet princip end normalsproget. Betragtet som en kulturel performance har de fiktive sproghandlinger i en litterær tekst potentielt lige så stor performativ effekt i forhold til sin æstetiske kontekst, som en normalsproglig ytring måtte have i en given hverdagssituation. Forskellen mellem sproghandlinger i normalsproget og i det poetiske sprog synes blot at være, at sproghandlinger i normalsproget ofte søger at bekræfte de forudgivne betingelser og regelsæt, som bestemmer sproghandlingen (for at

facilitere kommunikationen), hvor sproghandlingerne i performanceværker som Forced Entertainments typisk vil søge at udnytte sprogets performative evne til at transformere de forudgivne betingelser og regelsæt og således skabe en ny virkelighed for teatret.

Performanceteksten skal altså betragtes som en udvidet tekstuel størrelse til forskel fra den klassiske dramatiske tekst. Analysen af performanceteksten skal derfor ikke blot redegøre for tekstens narrative struktur, men skal også kunne gøre rede for publikums interpretive rolle og den konkrete kontekst, som den aktuelle performance finder sted i. Kritiker Karel Vanhaesenbrouck foreslår en (kognitiv) narratologisk model til at belyse performansens diskursive rammesætning, som hun mener igen er forankret i en større sociokulturel kontekst. Performansens sociokulturelle kontekst består af:

1. Beskuerens generelle baggrundsviden.
2. Beskuerens kendskab til mediet.
3. De diskursive elementer, der omgiver den specifikke performance fx en litterær tekst, et teaterprogram, anmeldelser, artikler, interviews m.m.
4. Den viden, der opnås under selve performance.(2004)⁸⁶

Ifølge denne kontekstuelle logik er fortællingen ikke en prædetermineret konstruktion. Performanceteksten rummer en række semiotiske, herunder narrative koder, der genererer potentielle narrativer i en konstant forhandlingsproces mellem beskueren, den diskursive rammesætning og den konkrete sociokulturelle kontekst. En konsekvens heraf er, at ikke alt i performance giver mening for alle. Nogle narrative tegn (ord, billeder, gestik, lyd) forbliver ulæselige for nogen. Dette afhænger af den individuelle måde, hvorpå beskueren aktiverer eller intervenerer i den diskursive ramme.

Forced Entertainments performanceværker reflekterer en høj grad af bevidsthed om den diskursive rammesætning og sociokulturelle kontekstualitet, som værkerne implicerer. Tim Etchells bidrager selv flittig med en produktion af

⁸⁶ Jf. artiklen ”Towards a theatrical Narratology?” i *Online Magazine of the Visual Narrative Image & Narrative*, der er uden sidetal. (www.imageandnarrative.be/performance/vanhaesebrouck.htm.)

essays, artikler, bøger, interviews osv., der bliver en del af den massive, diskursive rammesætning af deres performances.⁸⁷ Etechells mange og ofte citerede udsagn om deres egen praksis kommer også i denne analyse til at udgøre kulturelle udsagn, der lægger sig til værket som en del af værkets udvidede udsigelse så at sige. Etechells kommentarer og betragtninger bliver da ikke brugt til at *forklare* værkernes mening, men inddrages som en integreret del af værkernes kommunikative og diskursive rammesætning, der jo bliver aktiveret og transformeret gennem mine forskellige bud på performative læsninger.

3.9. ANALYSE 1:

NARRATIV STRATEGI OG TAKTIK I *AND ON THE THOUSANDTH NIGHT...*

Et eksempel på Forced Entertainments performative brug af en litterær tekst er den 6-timer lange performance ved navn *And on the Thousandth Night...* fra 2000.⁸⁸ Her fremstilles fortællingen som en social performance, hvor selve varigheden (6 timer) af den narrative akt er det konstituerende aspekt (genren kaldes med rette 'durational performance').

Som i så mange af deres performanceværker anvendes forskellige taktikker, der leder publikums opmærksomhed hen på performancen som en mundtlig, kommunikativ situation. Her er tale om en form for 'showing of the telling', kan man sige. En ofte brugt taktik er nemlig at læse tekster op og henvende sig til publikum fra kanten af scenen. På den måde punkteres publikums forventning om den litterære tekst som en lukket, fiktv enhed og opmærksomheden falder hen på den narrative begivenhed, som teksten udgør.

⁸⁷ Forced Entertainment har gjort deres værker til en del af et større kulturelt kommunikationsprojekt ved bl.a. at udarbejde undervisningsmateriale til bl.a. folkeskoler om deres arbejdsmetoder, forestillinger osv. Jf. deres hjemmeside www.forcedentertainment.com.

⁸⁸ Forced Entertainment spiller stadig denne performance. Denne analyse og den følgende (af *Exquisite Pain*) er skrevet på baggrund af de forestillinger, som de gav under performancefestivalen The Spills i London i april 2007



Billede 23:
Fra *And on the Thousandth Night...*, Forced Entertainment, 2000

I And on the Thousandth Night... er fire mænd og fire kvinder placeret på en række foran på scenen, mens de stirrer ud på publikum. (jf. billede 23) De er klædt som konger og dronninger for en aften, mens de fortæller historier til hinanden og til publikum. Hver historie starter med eventyrets velkendte og rituelle

formulering "Once upon a time.." og slutter ofte meget abrupt, før en egentlig historie når at forme sig. Denne performance er m.a.o. ikke teater i traditionel forstand, men en form for leg, der befinder sig på grænsen mellem det imaginære og det reelle. I denne forestilling er det en strategisk leg, der er struktureret i overensstemmelse med et helt bestemt sæt af regler; en fortæller begynder som sagt en historie, men må afbrydes af en anden, hvis den første fx taber tråden eller hvis én begynder at kede sig. Den næste fortæller kan enten begynde, hvor den anden slap eller starte en helt ny fortælling. I løbet af de 6 timer vender de halv-fortalte historier ofte tilbage i andre versioner fortalt fra en ny vinkel. Ingen historier fortælles til ende, ofte hænger de slet ikke sammen, men kolliderer hver gang én ny tager over eller hvis fortælleren helt mister gejsten. Det bliver dog tydeligt midt imellem de mange narrative forsøg eller anslag, at de forskellige fortællere har hver deres personlige perspektiv eller tematiske indgang til historierne.

Dramaet ikke knyttet til de fortalte historier, men udvikler sig som små konflikter mellem historiefortællerne, når de kæmper om at fortælle fx den mest ydmygende historie eller den mest uhyggelige historie. Én af spillets regler er, når en af fortællerne bliver træt eller bare irriteret over at været blevet afbrudt, kan vedkommende rejse sig, tage sin stol og sætte sig bagest på scenen. Der står et bord med mad og drikke, hvor de kan forsyne sig.

Efterhånden som legen udvikler sig, vokser et helt netværk af mulige og endnu ikke fortalte fortællinger frem. Bidder af bibelske temaer, eventyr, tragedier blander sig med komedier, myter, trivielle kærlighedshistorier fra det virkelige liv, uhyggelige historier fra film og litteratur, personlige sexfantasier m.m.

Alle disse halvt-fortalte historier udgør tilsammen en potentielt uendeligt, tæt-vævet 'tekst' af narrativitet, der imidlertid ikke er i stand til at tilvejebringe en egentlig dramatisk historie. Narrativitet fremstilles derimod som det stof, som vores 'kulturelle erindring' anno 2007 er gjort af – for at bruge Mieke Bals udtryk. Kulturel erindring er netop det kulturelt kodede netværk af fortællinger, som siden barndommen har udgjort de diskursive rammer for hvad, vi som individer er i stand til at erindre. (1999).

Når Forced Entertainment *performer* denne kulturelle erindringstekst, skelnes der ikke mellem performernes personlige, faktuelle oplevelser, politiske dramaer og fiktive historier. Erindringsteksten består af en række forskellige fortællinger, der aktivt griber ind i hinanden. De personlige historier bliver taget ud af munden på én fortæller og genfortalt af en anden og korrigeret af en tredje. Sådanne skift i fortælleperspektivet bliver en pointering af, at 'min' historie aldrig kun 'min', men igen betinget af den, der lytter og de narrative formater og skabeloner, som er kulturelt tilgængelig fx som her eventyret. Kulturelle historier og personlige historier er så at sige er vævet af samme narrative stof.

Forced Entertainment undersøger altså også i hvor høj grad, at den personlige historiefortælling er 'bundet' til tidens kulturelle modeller. I hvilken udtrækning kan man opfinde nye fortællinger, der kan ændre eller måske erstatte dem, der allerede definerer vores kultur? For der er en vis grad af narrativ frihed i Forced Entertainments leg med de kulturelle genrer og narrative modeller. Én målsætning med de narrative taktikker, som gruppen ofte bruger, er at blive bedre til at fortælle 'dårligt' eller 'to fail better' som én af deres store inspirationskilder Samuel Beckett har udtrykt det. I et performanceværk som *Club of No Regrets* (1993) er der flere direkte henvisninger til Samuel Becketts romaner bl.a. med replikker som "No point in going on", "We are like Godot" m.fl. Også i teaterforestillinger som *Pleasure* (1997) og *Filthy words & Phrases* (1998) udforskes sprogets manglende evne til at udtrykke det liv, som det søger at beskrive. Det er med andre ord afgrunden mellem sprogets intention og dets effekt, dvs. de forskelle, afvigelser, misforståelser, som sproghandlingen producerer, der interesserer Forced Entertainment. Sprogets 'fejlen' kan også forstås i derridask forstand, hvor sproget grundet sin iterative natur altid kan misbruges, dvs. løsrives fra den oprindelige kontekst og indsættes i nye sammenhænge og dermed betyde noget andet end intenderet. Etechells udtaler:

“Perhaps our first subject was always this inadequacy of language. Its unsuitability for the job it has to do, its failure. And this failure –by definition language is not and cannot express what it seeks to describe - an admission of the struggle in everyday life - to get blunt tools to do fine work, to carve out in life, around, despite of and through what passes for culture in the late twentieth century.” (1999:102).

Henimod slutningen af denne 6-timer lange performance er historiefortællerne efterhånden blevet så udmattede, at det er blevet sværere og sværere for dem at fastholde den ’rette’ distance til det sprog, som de bruger. Performererne bliver ganske enkelt dårligere og dårligere historiefortællere, bl.a. til at huske deres historier og generelt til at spille spillet. Når performerne taber tråden, bliver rørt eller irriterede, er det som, at skellet mellem fiktion og virkelighed skrider og legen truer med at bryde sammen. Denne performative ’fejlen’ i forhold til legens spilleregler er dog en effekt, som er tilstræbt af gruppen. Den aristoteliske fortælling har den kognitive funktion, at en kaotisk erfaring bindes, gøres bekendt og ultimativt bliver til viden. Det er dette immanente løfte om erkendelse og sikker viden, som Forced Entertainment bevidst forsøger at omgå, fx ved at fortælle historier uden en sikker følelse af orientering og mål, hvor fortælleren afgiver en kontrol, hvor fejl begås og erkendelsen udebliver. Den performative fejlen er ikke intentionel i traditionel forstand, da den ikke kan skabes ud af fri vilje. Det er en effekt, der kan opstå som konsekvens af det, som Etchells kalder for ’personlig investering’:

“Investment comes when we’re beaten so complex and so personal that we move beyond rhetoric into events. Investment forces us to know that performative actions have real consequence beyond the performance arena.” (1999: 49).

I en performance som *And on the Thousandth Night...* kan performerne gennem historiefortælling knytte an til en mere kropslig dimension af legen:

“Not even a game anymore. Go too far. Go too far.
Edges of the game - where it comes back to the real. Back to the blank facts.
The material. What is, here. Now.
The game is in dialogue with the now. It cannot escape it.” (1999: 70).

I de øjeblikke, hvor legen truer med at bryde sammen, understreger performancen den omstændighed, som det traditionelle mimetiske teater forsøger at skjule,

nemlig den kropslige og fysiske anstrengelse, der ligger bag udførelsen af de performative handlinger på scenen. Fiktionen er altså ikke en tekst, der lukker sig om sig selv, men en sproghandling, der konstruerer og teatraliserer et sted, dvs. skaber en scene, der er både 'her og der', både faktisk foreliggende og sprogligt repræsenteret. Ved fx at synliggøre fortællingens deiktiske forankring i den begivenhed, som de deler med publikum, får performerne understreget, at fortællingen *også* er en reel begivenhed, der har virkelige konsekvenser for konkrete kroppe:

“A theatre that placed you in a world rather than describing one to you. Or which placed you in a situation rather than describing one to you. A theatre in which your agency as a watcher was acknowledged and known part of the performance from the out-set. A theatre that felt more like event [...]” (Etchells 2005: 287)

3.9.1. *Tekstens teatralitet*

Tekst og teater er for Forced Entertainment ikke noget, der kan adskilles. Det teatrale fremstilles som et grundlæggende aspekt ved al sproglig adfærd, om det foregår på teaterscenen, i soveværelset, i et klasseværelse eller i en parkeringskælder ved daggry. Sproget teatraliserer den virkelighed, det benævner, dvs. det skaber rammerne for, hvordan noget kan opleves som virkeligt. Det teatrale kan derfor forstås som en effekt af det, man kunne kalde for sprogets dialogicitet eller relationelle karakter. Det dialogiske i teksten betegner den omstændighed, at den performative sproghandling, som teksten formidler, altid foregår mellem en udsiger og en fortolker. Udsigelsens performative og dialogiske gøren skaber det omtalte 'sociale felt' eller scene, hvor læseren/beskueren inddrages aktivt som fortolker og medskaber af tekstens betydning. Teatraliteten knytter sig ifølge Erika Fischer-Lichte sig til en særlig semiotisk proces og til beskuerens perception af den. Teatraliteten er m.a.o. knyttet til en særlig sprogbrug, hvor tegnet produceres og perciperes i en form for dobbeltkodning, som "signs of signs", som hun udtrykker det. (1995: 97). Man kan sige, at teatraliteten er en særlig kodicifering af den semiotiske betydning og dialogiske relation, der eksisterer mellem tekstens udsiger og fortolker, som peger på, 'at dette er teater'. Denne teatrale ramme indstifter således en form for distance til den performative handling, rolle eller begivenhed på scenen, og indikerer over for beskueren, at dette er en konstruktion. Teatraliteten indtænker på den måde en reference til en given forestilling om hvad, der er teater og hvad, der er virkeligt.

Forced Entertainment er en performanceteatergruppe, der fremstiller teatraliteten som en konventionel diskurs, som de på én gang er underlagt, men samtidigt forsøger at transformere. Etheells betegner primært teatralitet som noget negativt: ”something that is trying to hard to affect you and is distorting itself by doing this.” (2004: 91). I teaterstykket *First Night* (2001) undersøges fx hvad, der sker, når de konventioner, regler og forventninger, der betinger den teatrale begivenhed ikke overholdes.



Billede 24:
Fra *First Night*, Forced Entertainment, 2001

First Night tematiserer publikums blikke og leger med de magtrelationer, der ligger i relationen mellem skuespiller og publikum. Skuespillerne på scenen spiller op mod de forventninger, som de tror publikum (jf. billede 24) kommer med ved skiftevis at prøve at behage dem eller forsvare sig mod dem bl.a. gennem direkte verbale angreb. Også i performanceværket *Showtime* (1996) tema-

tiseres beskueren som et vidne, der finder både nydelse, tilfredsstillelse, fascination, skam og smerte ved at overvære performerne i intime, sårbare situationer på scenen. Efter en rørende scene, hvor en kvinde fortæller om en selvmordsfantasi, henvender et træ sig pludseligt til publikum:

“What the fuck are you looking at? What the fuck is your problem? Fuck off! Voyeurs! There’s a fucking line and you’ve crossed it. Where’s your human decency? Call yourself human beings? Why don’t you fuck off, piss off, cock off, wankers, voyeurs. Fuck off. Go on, pick up your things, pick up your coats and your fucking bags and bugger off just fucking cocking buggering walk off!” (2004: 35).

Sådanne performanceværker peger på, at der også i det såkaldt konventionelle teater ligger en etisk implikation. Ved at blive bevidst om de magtrelationer, der rammesætter teaterbegivenheden har beskueren mulighed for at træde ud af den passive rolle og blive aktive vidner. Ifølge ham bliver man som vidne anderledes inddraget og forpligtet til at reagere og reflektere over sin rolle i begivenheden:

“To witness an event is to be present at it in some fundamentally ethical way, to feel the weight of things and one’s place in them, even if the place is simply, for the moment as on on-looker.” (1999: 17).

I et værk som *And on the Thousandth Night...* er publikum heller ikke blot beskuerer. De er til stede i en mere antropologisk forstand som en gruppe individer, der sammen overværer og støtter performerne i at udføre en bestemt opgave eller spille et bestemt spil. Jeg var som publikum vidne til en live-begivenhed, der viste, hvordan en gruppe mennesker, der har sat sig for at løse en opgave, håndterede de svære situationer, der opstår undervejs. Der var ingenting skjult. Som publikum så man deres tricks og mislykkedes forsøg, deres begejstring og tiltagende udmattelse, i deres stædige forsøg på konstant at genstarte legen og genopfinde deres egen rolle i den.

3.9.2. *At fortælle for at leve - og dø*

Titlen *And on a Thousandth Night...* refererer til de velkendte arabiske myter og legender, der er samlet i fortællingen *Tusind og én Nats Fortællinger*. I stedet for at forsøge sig med en mimetisk repræsentation af tekstens historier, vælger Forced Entertainment i denne performance at 'citere' tekstens metanarrative diskurs, dvs. at understrege fortællingen som en mundtlig, kommunikativ handling med en specifik funktion i forhold til de involverede subjekter. Den narrative akt i *Tusind og Én nats fortællinger* har som bekendt den funktion at udsætte døden for kongens tjeners datter, jomfruen Scheherazade, som kongen står til at ægte. Dette gør hun ved hver aften at fortælle kongen en ny historie, der slutter på et så spændende sted, at han må skåne hende for døden, så han kan høre slutningen dagen efter. Men når den næste dag oprinder, begynder hun på en ny historie. Historiefortællingen for Scheherazade er direkte forankret i hendes krops dødelighed; så længe hun fortæller, holdes døden for døren. Performererne i *And on the Thousandth Night...* fortæller også i en vis forstand for at udsætte døden godt nok en scenedød, men en tavshed, der vil betyde enden på legen.

For i denne performance, som i så mange af Forced Entertainments værker hersker sproget og talen. Men det er ikke sproget som kommunikation, fordi der ikke er nogen mening at formidle og ingen verden 'beyond representation' at referere til. Som teaterkritikeren Gerald Siegmund pointerer, så refererer sproget i *And on a Thousandth Night...* til sig selv som en performativ 'kraft':

"In this instance, language loses its communicative character and only refers to itself as force which - as in pieces by Forced Entertainment - creates an imaginary world. In this state of self-referentiality, language makes audible the absence of the real world and of the subjects at its edges." (2004: 214).

I *And on the Thousandth Night...* er de narrative handlinger i stand til at skabe et imaginær univers på baggrund af den virkelige verden, som er fraværende på scenen. Historiefortællerne i denne performance placeres som subjekter på grænsen mellem to verdener, da de både fremstår som fiktive figurer inden for og faktisk figurer uden for fortællingens imaginære univers. Som performere sidder de i kød og blod på scenen foran os klædt i bevidst dårligt konstruerede, næsten barnlige kongekostumer. Samtidigt forsvinder de som historiefortællere i det øjeblik, hvor historien slutter. Performanceværket viser, at også fortællerens (og publikums) fysiske tilstedeværelse i rummet er performativt konstitueret og forankret i de diskurser, der betinger den fortalte historie. Det er ikke kun vores rolle som 'fortæller' og 'tilhører', der konstitueres i fortællingen, men også vores kropslige (dvs. sanselige, emotionelle) deltagelse i og oplevelse af den narrative performance er 'mærket' af den fortalte histories diskursive kodning. Langellier forklarer:

“In performativity, narrator and listener(s) are themselves constituted (“I will tell you a story”), as is experience (“a story about what happened to me”). Identity and experience are a symbiosis of performed story and the social relations in which they are materially embedded: sex, class, race, ethnicity, sexuality, geography, religion and so on.” (1999: 129).

At fortælle sin historie har for performerne på scenen samme etiske effekt som for Scheherazade, da at fortælle er lig med at leve. Historiefortællingen tilskrives så at sige samme værdi, nemlig livet. Forced Entertainment nærmer sig på den måde indirekte det kropslige nærvær, der betinger fortællehandlingen. Det er et kropsligt nærvær, der tydeligvis ikke er knyttet til det enkelte subjekt på scenen, men derimod til det flygtige 'nu', der deles af skuespiller og publikum, og som begge er ansvarlige for at skabe. De subjektpositioner, som den performative sproghandling forudsætter, er derfor midlertidige og foranderlige, da dens betydning er betinget af fortællingens skiftende fokaliseringer og dens processuelle og dynamiske narrativitet. Der er også altid knyttet en melankoli til den narrative akt i Forced Entertainments værker, da den som performance altid "becomes itself through disappearance", som Pegge Phelan udtrykker det. (1993: 146). Fortællingen forsøger hele tiden at udsætte døden og fastholde det liv 'her og nu', som den søger at benævne. Dette er også tilfældet i forestillingen *Exquisite Pain* fra 2005, hvor tavsheden, smerten og tabet af en elsker udgør motoren for subjektets personlige fortællinger.

3.10. ANALYSE 2:

NARRATIV STRATEGI OG TAKTIK I *EXQUISITE PAIN*

Performanceværket *Exquisite Pain* (2005) er som sagt baseret på tekstversionen af Sophie Calles selvbiografiske værk af samme navn. Det er første gang, at Forced Entertainment tager udgangspunkt i en egentlig tekst, men som før beskrevet er personlige fortællinger, godnathistorier, telefonbeskeder m.v. alle kulturelle tekster, der cirkulerer i Forced Entertainments værker. Sophie Calles selvbiografiske tekst bliver i hænderne på Forced Entertainment endnu en fortælling, der løsrevet fra sin oprindelige selvbiografiske kontekst, gentekstualiseres inden for rammerne af en teaterperformance. Men som analysen viste, så er den personlige fortælling i Calles værk allerede dekontekstualiseret, dvs. den referentielle tilknytning til det empirisk, talende subjekt fremstilles som noget, der fremskrives performativt af beskueren.

Sophie Calle har selv udtalt, at hun var nysgerrig efter at se hvad, der ville ske med hendes tekst, når den blev placeret i en live-situation foran et publikum og opfordrede derfor den tyske teaterdirektør Christine Peters (*Theater der Welt*, Stuttgart) til at finde en kunstner, der var interesseret i just det. Denne analyse vil redegøre for de diskursive greb, hvormed Forced Entertainments overfører Calles selvbiografiske fortælling fra et medium (tekst) til et andet (live-performance) med det formål at belyse den særlige transmediale narrativitet, der karakteriserer selvfortællingen.

3.10.1. Selvfortællingens postdramatiske struktur



Billede 25:
Fra *Exquisite Pain*, Forced Entertainment, 2005

I *Exquisite Pain* bliver Calles skrevne ord helt konkret til talte ord i munden på forestillingens to historiefortællere. (jf. billede 25) I denne performance er Calles fortælling synlig som værkets 'paratekst' i form af den stak af papirer, der ligger foran hver af de to performere. Begge er placeret siddende ved et træbord, der

vender med fronten ud mod publikum. Det er en minimalistisk rammesætning, der igen peger på teaterrummet som et konstrueret og iscenesat rum, der i denne skræbete udgave minder om så mange af hverdagslivets andre små sociale scener, fx klasseværelset eller mødelokalet.

Teksten på bordet udgør selve manuskriptet, som de to performere, en mand og en kvinde, skiftes til at læse op af. Når den ene læser, lytter den anden, kigger ud på publikum, tager en tår vand fra flasken og venter på, at det bliver hans/hendes tur igen. Performanceen har på den måde en meget enkel dramaturgisk struktur, der er formet som en transaktion à la: "Jeg fortæller dig min triste historie, hvis du fortæller mig din." Performanceen følger på den måde den narrative struktur i Calles tekst, hvor der veksles mellem Calles selvbiografiske fortælling og en anonym fortællers lidelseshistorie. EtcHELLS meget bogstavelige iscenesættelse understreger på den måde det interrelationelle eller dialogiske i tekstens oprindelige, narrative form. Den minimalistiske scene og performernes anonyme udseende fremhæver ydermere den anonyme og hverdagslige erfaring og identitet, der knytter sig til Calles personlige fortælling.

Exquisite Pain er endnu en performance, hvor Forced Entertainment udforsker alternative fortælleformer med en anderledes dramaturgi end den klassiske, aristoteliske. I denne performance udgør fortællingen en flad linje, så at sige. Ingenting sker ud over de små variationer i den narrative diskurs og i de historier, der fortælles. Der er ingen teatralisk illusion for hverken performer og publikum at forsvinde ind i. Det narrative ved denne performance ligger altså ikke i fortællingens dramaturgiske enhed og helhed, men knytter sig igen til udsigelsens performative gøren.

3.10.2. Performative fortællere

Plottet i *Exquisite Pain* er konstrueret som så ofte i Forced Entertainments værker af ganske få deiktiske elementer (personlige pronomener, steds- og tidsadverbialer m.m.). Som den forrige analyse viste, blev Calles personlige historier drevet frem af et stærkt narrativt begær efter et plot, der imidlertid var så spinkelt, at det opløste sig selv efterhånden, som det blev udfoldet. I Forced Entertainments iscenesættelse bliver det tydeligt, at det narrative begær ikke gestalter nogen traditionel mimetisk karakter. Ikke alle i salen vil vide, at forestillingen er en dramatisering af en selvbiografisk tekst. Men dem, der har læst programmet,

vil måske undre sig over, hvor eller hvem, der taler i fortællingen, når nu Sophie Calle ingen steder er at se. Calles historie fortælles af en anonym fortæller, der læser den op med lige del distance og indlevelsessevne. Tim Etchells har udtalt, at hans tekster på scenen skal ses og læses, ikke tales. (1999: 89). Ordene skal ikke fiktioniseres, men forblive forankret i performancens teatrale 'nu'. Derfor er der heller ingen rene dialoger, dvs. direkte samtaler mellem to fiktive karakterer i Etchells performancetekster. I stedet findes der masser af dialoger i form af interviews eller quizlignende spørgsmål-svar udvekslinger, som man bedst kender dem fra tv-shows.



Billede 26:
Fra *Quizoola*, Forced Entertainment, 1996

Fx i den 6 timer-lange performance *Quizoola* (1996) improviserer to performere med klovne makeup i ansigtet over en tekst bestående af 2000 spørgsmål, som de skiftevis retter mod hinanden og opfinder mulige svar på. (jf. billede 26).

I *Exquisite Pain* beretter to historiefortællere deres historier på skift nogle gange med en ironisk distance, andre gange i en kold, mekanisk oplæsningsstil og nogle gange i en 'naturlig', følelsesladet tone. Sådanne skift i fortællemodus har den effekt, at ordene fremstår som et fremmed, diskursivt materiale, dvs. en tekst, der er skrevet af en anden, og som kan 'citeres' og fokaliseres på mange forskellige måder. Det er tydeligvis ikke en selvidentisk, autentisk fortællestemme, der taler på scenen, men midlertidige fortællerpositioner (en mand, en kvinde, en mor, en søn, en datter osv.). For historiefortællerne på scene bliver de fortalte historier gengivet som 2., 3. eller 4. håndsudsagn. Når performerne fastholder distancen til de ord, de udsiger, synliggøres den fremmedgjorthed og anonymitet, der allerede karakteriserede fortællerkarakteren i Calles tekst.

I Tim Etchells iscenesættelse bliver afstanden mellem fortæller og karakter til et performativt rum for improvisation og leg, når performerens skal gestalte sin figur. I *Exquisite Pain* synliggøres fortællingen som en performativ handling, der ikke blot transformerer den traumatiske oplevelse til en ufarlig, banal historie, men også konfigurerer en subjektiv figur, en personlig identitet, der er "subject to play and change", som Etchells udtrykker det:

“[...]Identity on stage is now rarely a fixed point. More often...the performers are seen as sharing a constituency of texts in which their own part or parts must be worked out, or in which their role is ever fluid – subject to play and to change.” (2004: 108).

Den karakter eller identitet, som historiefortællerne gestalter på scenen, er ikke en fastdefineret fiktiv rolle. Den selvbiografiske historiefortælling er radikalt performativ; den producerer dét selvbiografiske 'selv', som, den hævder, har af født tekstens 'jeg'. Og det er ifølge Etchells et 'selv', hvis identitet er flydende og foranderlig og ude af stand til at garantere historiens enhed og sandhed. I *Exquisite Pain* er den selvbiografiske fortælling derfor ikke betinget af forfatteren Sophie Calle og hendes fortid, men af det præetablerede sæt af spilleregler, der også konstituerede Calles værk. Det er med andre ord spillet ("jeg fortæller dig min, hvis du fortæller mig din – om og om igen"), der betinger og regulerer performernes fortællinger på scenen - og ikke en biografisk forfatter-figur.

Performernes forsøg på at gestalte en selvbiografisk figur 'onstage' ligner på mange måder den proces, hvormed subjektets identitet ifølge Judith Butler konstrueres 'offstage': "the act than one does, the act that one performs, is, in a sense, an act that has been going on before one arrived on the scene." (1990: 277). Performerne på scenen synes at deltage, som ethvert andet individ i samfundet, i en social performance, hvor identitet konstrueres som en effekt af en teatraliseret eller ritualiseret gentagelse af et allerede givet manuskript af socialt etablerede normer og koder. I *Exquisite Pain* fremstilles teatraliteten som denne dobbelt-hed, der kendetegner subjektets status som en både virkelig person og virtuel figur. Forestillingens performative sprog reflekterer den omstændighed, at også kroppen på scenen konstitueres af 'lånte' handlinger og ord. Performernes identitet skabes gennem en 'reenactment' af allerede fortalte ord og handlinger, nedskrevet og formidlet i Sophie Calles selvbiografiske værk. Med andre ord: "They play somebody playing being played", som Hans-Thies Lehmann beskriver det (*Shakespeare's Grin* 2004: 109). Som beskuer bliver det derfor meningsløst at forsøge at opnå en klar og sikker viden om det subjekt, der tales i fortællingen. I stedet opfordrer værket sit publikum til at føle fortællingens terapeutiske kraft og erfare den som en både identitetsskabende og – forandrende aktivitet samt reflektere over de sproglige virkemidler, som den strategiske fortælling anvender for at nå netop dette mål.

3.10.3. Legen som kulturskabende praksis



Billede 27:
Fra *12am Awake & Looking Down*,
Forced Entertainment, 1993

I Forced Entertainments værker fremstilles legen som en rituel praksis, hvor performerne "under the law of return and repetition" kan underlægge sig og forsøge at variere dens normative regelsæt. (Walter Benjamin 1928: 120). Legen bliver ikke anvendt som en klassisk repræsentation, som en "doing as if", men som et diskursivt greb, der har gentagelsen som strukturerende princip, "a doing the same thing over again", som Benjamin skriver. (ibid.). I denne 'gøren om-igen' ligger der nemlig en mulighed for transformation, som ifølge Benjamin er legens essens. Legen har fra vi var børn været en måde at bryde hverdagens regler på og giver os mulighed for at gennemspille den traumatiske, ikke-narrativiserbare erfaring og transformere den til en vane: "the transformation of a shattering experience into habit - that is the essence of play." (ibid.). Akkurat som fortællekarakteren i Calles historier gør det. Det er netop gennem legens mange gentagelser, at vi som børn først "gain possession of ourselves", som Benjamin siger; altså konstitueres som stabile og autonome subjekter. (ibid.). For Benjamin har historiefortællingen samme eksistentielle funktion for voksne, som legen har for barnet. Den voksnes livserfaringer er underlagt historiefortællingen og den struktur og kontrol, som syntaksen og sprogets repræsentationelle logik udøver. I historiefortællingen gentages disse diskursive strukturer, hvormed subjektet understøttes og 'holdes på plads'.

Legen er generelt det strukturerende princip for den narrative performance i Forced Entertainments værker. Dens funktion ikke er at imitere sociale strukturer eller vanemæssige måder at tænke og fortælle på. Legen har derimod vist sig effektiv, når det handler om at nedbryde teatrets konventionelle modsætning mellem fiktion og virkelighed, det autentiske og det teatrale. Etchells skriver:

"Play is a state in which meaning flux, in which possibility thrives, in which versions multiply in which the confines of what is real are blurred, buckled, broken. Play as endless transformation, transformation without end and never stillness. Would that be pure play?" (1999: 53).

Den 6-12 timer lange performance *12am Awake & Looking Down* (1993) (jf. billede 27) er nok det bedste eksempel på en forestilling, hvor legens identitetska-

bende og – forandrende logik presses til sit yderste (jf billede). 5 performere står på en scene, der er flankeret af lange stativer med tonsvis af tøj. På gulvet rundt omkring ligger bunker af papskilte, som med en sjusket håndskrift meddeler publikum de skiftende karakterernes navne. Scenen befolkes efterhånden af en gruppe personligheder, der er hentet fra performernes personlige liv, historiens store mænd og kvinder og fra filmen og litteraturens verden. Etchells beskriver dette kulturelle landskab, der udgør vores kollektive, urbane og usammenhængende ubevidste, således:

“[...] characters that came from the great crowd of some scrappy urban collective unconscious –a crowd containing FRANK (DRUNK), THE EX-WIFE OF THE EX-PRESIDENT OF THE UNITED STATES, A BLOKE WHO’S JUST BEEN SHOT, A 9-YEAR-OLD SHEPHERD BOY, AN EU NEGOTIATER, LEAH BETTS and A BOXER WITH A TORN RETINA.” (1999: 54).

Efter 6 timers konstant kostume- og navneskiftet er der opstået en kalejdoskopisk form for fortælling bestående af lutter potentielle subjektpositioner og historier. Performanceværket fremstiller kulturen som en narrativ maskine, der genererer en række diskursive subjektpositioner, der ikke er selvbiografiske i klassisk forstand, men som imidlertid alle besidder en høj grad af subjektiv agens i forhold til den sociokulturelle diskurs, som må siges at betinge deres personlighed og historie hver især. Karakterernes identitet synes aldrig fuldt ud determineret og aldrig fuldt ud arbitrær, men ændres hele tiden som en effekt af en diskursiv, dvs. narrativ praksis, der også hele tiden forandrer sig. Det bliver derfor op til publikum at 'læse' forestillingen og forsøge at sammenstykke med afsæt i de løst skitserede karakterer de sceniske optrin små narrative eller tematiske forløb. Det er ikke et spørgsmål om, at publikum får til opgave at fylde hullerne ud og sammenfatte en færdig fortælling, men snarere om, at publikum tilskrives en dialogisk form for agens (på linje med computerspillets interaktive brugere) i ambitionen om at konstruere og variere de personlige fortællingers identitet og historie i det uendelige.

3.11. KONKLUDERENDE

Ved at anvende spillet som en performativ kunststrategi fremstiller Forced Entertainment den personlige identitet som performativ konstitueret inden for

de rammer, som sproget, kulturen og forestillingsevnen stiller op. Helt specifikt fremstilles subjektet i deres performanceværker som en historiefortæller, en narrativ agent, der i første omgang ikke indtager en decideret forfatterrolle eller producent, men snarere fremstilles som en modtager, der kæmper for at manøvrere i det overskud af historier, som hverdagen, kunsten og kulturen generelt producerer. I et værk som *Exquisite Pain* bryder den postdramatiske fortælling de aristoteliske regler for den 'gode' historie. Samtidigt opstilles en ny narrativ diskurs, der i sin sproglige struktur er både performativ og teatral og som i stedet for at holde "subjektet på plads" (jf. Benjamin) inviterer til en ny form for dialogisk agens. Karaktererne i Forced Entertainments performanceværker kæmper alle for at transformere sin status fra passive modtager til aktive fortæller for med et særligt etisk engagement, tilstedeværelse og nærvær og blive i stand til at forfatte historier, der bærer et personligt vidnesbyrd om kulturens faktiske tilstand, drømme og fejltagelser.

KONKLUSION OG PERSPEKTIVER

MELLEM TEKST OG BEGIVENHED

I dette projekt har jeg argumenteret for nødvendigheden af en transmedial og performativ fortælle teori og - metode til analyse af den selvbiografiske fortælling, som den praktiseres i nutidig litteratur, fotokunst og performance. Analyserne af Lyn Hejinians digt, Sophie Calles fotoroman og Forced Entertainments performanceværker har vist, at et performativt perspektiv kan redegøre for selvbiografien som en kommunikativ praksis og strategi. Teoretisk har jeg taget udgangspunkt i performativitet- og performance-begrebet, som de er blevet udviklet af centrale positioner inden for lingvistikken, filosofien, poststrukturalismen og kønsteorien. Disse begreber har i dette projekt dannet basis for en teoretisk rekonceptualisering af det klassiske, strukturalistiske tekstbegreb med den hensigt at redegøre for den performative fortællings dobbelte status som 'tekst' og 'begivenhed'. I forlængelse heraf udvikles, med inspiration fra Mieke Bal, et begreb om det performative værk som et intersubjektivt eller 'socialt felt' til belysning af relationen mellem værk, læser/beskuer og den sociokulturelle kontekst.

I den sammenhæng har det vist sig nødvendigt at reformulere den klassiske, verbale kommunikationsmodel (afsender – budskab – modtager), der betragtede det verbale sprog som repræsentation af et statisk, referentielt indhold. Det performative værk skal i stedet betragtes som en åben semiotisk aktivitet, der producerer det, den benævner. Meningen er ikke en egenskab ved værket, men produceres i en dialogisk forhandling med den konkrete læser/beskuer i en specifik kulturel kontekst. Det dialogiske værkbegreb har især vist sig frugtbart til at analysere netop det sociale aspekt, der knytter sig til det performative værk. Forced Entertainments performanceværker har her til slut vist, at afsender og modtager ikke skal forstås som empiriske personer i en statisk historisk og kulturel kontekst, men derimod som diskursive subjektpositioner, der konstitueres og materialiseres i værkets konstante rekontekstualisering. Fortællingens afsender og modtager skal derfor ikke forstås som intentionelle, rationelle subjekter forankret i en stabil historisk kontekst, men som diskursive subjektpositioner, hvis erfaring og identitet først dannes, dvs. får krop og stemme i den konkrete narrative begivenhed. Heller ikke selvbiografiens autoriale stemme (den implicite forfatter) kan derfor ikke siges at referere i til en empirisk forfatterperson uden for fortællingen.

Men hvad er det så for et forfattersubjekt, som læsere/beskueren møder

i det selvbiografiske værk? For Roland Barthes var det forfatterens historiske og kulturelle identitet, som blev konstitueret i selvfortællingen eller selvteksten. Dvs. en imaginær identitet, der taler til den enkelte læsers/beskuers sansninger, forestillingsevne og følelser. For Barthes var den individuelle identitet derfor ikke personlig, men socialt og kulturelt bestemt. Den forblev imaginær og som sådan uset og ubenævnt.

I Lyn Hejinians, Sophie Calles og Forced Entertainments selvbiografiske praksisser udpeges den autoriale stemme som et performativt nærvær, der både er faktisk og virtuelt tilstede. Forfatterens personlige identitet fremstilles ikke kun som en mental forestilling (et imaginært billede), men som en virtuel konstruktion, der ikke er underlagt en ontologisk skelnen mellem fiktion og virkelighed. Den performative selvfortælling understreger derimod identiteten som noget, der produceres og aktualiseres i den sociale relation mellem værkets fortæller og læser(e). Den performative selvfortælling i Hejinians digt, Calles fotoroman og Forced Entertainments performanceværker skaber således anderledes måder, hvorpå læseren/beskueren/fortolkeren kan erfare den fortalte virkelighed. I stedet for at dømme forfatterens virtuelle eller konstruede personlige identitet som fiktiv og dermed i modsætning til virkeligheden, opfordres læseren til at producere nye sammenhænge og relationer mellem det faktiske, det virtuelle og det ideelle og ko-realisere en personlig identitet i overgangen de forskellige realitetsniveauer.

Afhandlingens analyser har yderligere vist, at den performative 'drejning' af klassiske narratologiske begreber som 'den narrative stemme' og 'fokalisering' har givet mulighed for at analysere, hvordan subjektiviteten bliver til ikke som et produkt af en reference eller autorial intention, men i interaktionen mellem fortællingens 'jeg' og 'du', mellem den narrative stemme og fortællingens skiftende fokaliseringer. Hermeneutiske spørgsmål om *hvem, der taler* og *hvad, det betyder*, er blevet erstattet med spørgsmål om, *hvor meningen kommer fra* og *hvor den bevæger sig hen*. Begrebet om forfatterens intention har jeg i forlængelse heraf erstattet med et begreb om subjektiv agens, der knytter sig ikke til den autoritative fortæller, men til de skiftende fokaliseringer eller perspektivmuligheder, som den narrative diskurs har knyttet til sig.

Ordet *mod* i overskriften *Mod en transmedial og performativ fortælle teori og -metode* indikerer, at den performative tilgang til narrativitet endnu ikke har nået sit mål og forhåbentligt aldrig gør det. Begrebet performativitet implicerer en semiosis, der af natur er tilblivende, dynamisk, prøvende, spørgende og i proces. 'Mod' understreger også, at jeg i afhandlingen har en dialogisk tilgang til metoden. Som Bal også viser i sine analyser, handler det ikke om, at den klassiske narratologi ikke længere kan bruges. Men ved at udvælge centrale narratologiske begreber og 'udsætte' dem for et performativt greb (ikke et over-greb) sættes de to teorier i forbindelse med hinanden forhåbentlig med den effekt, at de indbyrdes både modificerer og beriger hinanden. Jeg vil derfor plædere for, at den performative narratologi fortsat udvikler sig til en ny teoridannelse og fordring, der hviler på åbenhed, dialog og en vis grad af uvidenhed.

PERFORMATIV IDENTITET

De nye såkaldte 'postklassiske' narratologier er bl.a. kendetegnet ved deres fokus på etiske problemstillinger og på meningen som et produkt af dialogiske forhandlinger. (Rimmon-Kenan 2002). Det dialogiske og kontekstuelle værkbegreb har netop vist sig at åbne op for nye etiske perspektiver i den performative selvnarration, som den praksiseres i nutidens selvbiografiske kunst. De tre performative analyser har alle haft tematisk fokus på, hvordan den selvbiografiske subjektivitet konstrueres på tværs af æstetiske medier og sociale kontekster. For at forstå den etiske implikation, der ligger i det postmoderne, performative subjekt er det, som jeg ser det, nødvendigt at tænke identitetsbegrebet ud af en traditionel identitetspolitik.

Inden for humanvidenskaberne kan opfattelsen af identitet deles i to lejre som enten (biologisk) essentielt eller (socialt eller historisk) konstrueret og underlagt de institutionelle matrixer og diskursive strukturer, der former magt- og videnssystemerne. Essentialismen og konstruktivismen er moderne diskurser, der definerer identitet på baggrund af forskelle (fx mellem mand og kvinde og mellem jeget og den anden). Disse forskelle betragtes ofte som en negativ kraft, som uoverkommelige kløfter, der gør, at målet for det enkelte individ (den stabile identitetsenhed) aldrig nås.

Den performative teori tilbyder en tredje vej. Lyn Hejinian spørger i *My Life* "what is a gender on paper" (1987: 132) og digtet viser, at også det biologiske køn eller 'jeg' er en performativ konstruktion, der bliver til i den narrative akt. Identitetsmarkøren, kvinde-kønnet, fremstilles ikke som en subjektiv forskel, der har defineret hendes pige- og kvindeidentitet som ufuldendt eller mangefuld. Hejinians selffortælling er fortalt fra et kvindeligt synspunkt, men taler ikke på vegne af et kollektivt kvinde-køn i håbet om at skabe en fælles mod-identitet. Hejinians selvtekst er et eksempel på, at kønnet er et *skrevet* køn, dvs. et konstruerede køn, der skabes i dialogen mellem et skrivende 'jeg' og et læsende 'du' og et 'han', et 'man' og et 'os', dvs. i et intersubjektivt og mellemmenneskeligt felt. Hejinian ligger derfor ikke langt fra Judith Butler, der ligeledes understreger, at det biologiske køn også er performativt konstitueret. Hejinians selvbiografiske 'jeg' er om noget et etisk subjekt, måske endda et overbebyrdet etisk subjekt, hvis eksistens og identitet afhænger næsten udelukkende af det andet menneskes synspunkt og mening. Selvnarrationen i et radikalt kontekstualiseret værk som Hejinians skal derfor ikke forstås som en klassisk monologisk diskurs, hvor læserens rolle er at bekræfte og fuldende 'jeget'. Selvnarrationen skal ikke forstås som en egoistisk, selvoptaget handling.

Analyserne har vist, at den personlige identitet i værkerne er socialt konstrueret. Der er imidlertid ikke tale om et socialt determineret subjekt uden nogen form for agens i forhold til de diskursive strukturer, der har formet subjektets sprog og identitet. Individet har altid mulighed for at svare igen og genindskrive sig på en ny måde i de allerede eksisterende sociokulturelle koder. Subjektets 'fejlen', som Forced Entertainment viser det i forhold til at underlægge sig en gentagelse af de kulturelle normer, fremstilles som en mulighed for at variere, rekonfigurere eller forandre sin personlige identitet.

PERFORMATIV ETIK

Det performative subjekt har vist sig at være etisk forankret i en mobil, social kontekst. I Forced Entertainments performanceværker fremstilles selvnarrationen som 'site-specific', men det er en handling, der er deiktisk forankret i et 'sted uden sted' så at sige. I *Exquisite Pain* blev Sophie Calles personlige historie lagt i munden på en anden person; en performer. Den personlige fortæller er altså en erstattelig subjektposition, da fortællerens 'her' viser sig at være grundlæggende betinget af tilhørernes forskellige fokaliseringer og skiftende 'der'. Med andre

ord fremstår den personlige fortælling ikke som en konstativt svar på spørgsmålet 'hvem er jeg?', men som et performativt svar 'her er jeg!' på læserens spørger: 'hvor er du?'.

Filosoffen Emmanuel Lévinas har formuleret en såkaldt postmoderne etik, der kan ses som et forsøg på at genindsætte et performativt begreb om etisk agens efter oplysningsfilosofiens humanistiske subjekts død (Nealon 1998: 31). Levinas' etik bekræfter, som jeg ser det, en dimension, der allerede ligger i Roland Barthes' æstetik, mest udfoldet i hans teatrale tekstbegreb, men også i Kristin M. Langelliers interpersonelle performancebegreb og Mieke Bals sociale værkbegreb. Hos Lévinas er etikken en performativ praksis i den forstand, at subjektet *præformes*, dvs. får først en eksistens, en væren, en identitet, når det *performs* i mødet med 'den anden'. Denne eksistentielle performance forudsætter en etisk relation mellem jeget og den anden, dvs. en relation, der hviler på menneskelighed og ansvarlighed personerne imellem. Lévinas placerer det etiske på et næsten ontologisk niveau *før* den sproglige performance, som finder sted i det sociale møde. En parallel kan måske drages her til Judith Butler, der også understreger det sociale, intersubjektive felt som stedet, hvor også kroppens, kønnets og identitetens etiske effekter forhandles. Kritiker Sara Salih mener, at Butler i sidste ende essentialiserer det sociale som en "ontologisk socialitet." (Citeret i Gade 2005: 35). Jeg tror snarere, at der inden for den performative teori, om det er på det æstetiske, etiske og sociale felt, er tale om, at meningen, eksistensen og identiteten har det tilfælles, at de *præformes*, dvs. sprogliggøres, når den *performs* i mødet med den anden person.

Lévinas' etik understreger, at det er en performativ praksis, hvor empiriske mennesker forholder sig til hinanden i konkrete situationer. Etik i en sådan forstand refererer ikke til et abstrakt, universelt værdisystem eller lignende, men udtrykker sig i menneskets følelse af ansvarlighed, retfærdighed og optagethed af den andens ve og vel i konkrete, sociale situationer. En performativ etik uden et universelt og fastdefineret værdisystem at referere til belyser den stærke eksistentielle og etiske komponent, som jeg finder i værket *Douleur Exquise* og i Sophie Calles selvbiografiske praksis som sådan. Hendes selvbiografiske strategi forudsætter, at hun som narrativt subjekt opgiver eller ofrer sin autonomi og sin kontrol over sin selvfortælling for i stedet at tilkæmpe sig en eksistens og en agens i den etiske relation mellem narrationens 'jeg' og dens læsere/tilhørere/

beskuere. Jeg mener, at det performative subjekt fremstilles af alle tre forfattere og kunstnere som et individ, der netop erkender, at hans/hendes eksistens, væren og identitet er eksistentielt og etisk betinget og afhængig af den andens spørgen, blik og fortælling. Dette implicerer, at den postmoderne, menneskelige subjektivitet er baseret på en form for passivitet eller måske snarere en eksistentiel åbenhed over for og investering i 'den anden'. Forskellen mellem jeget og den anden har i hvert fald vist sig i de udvalgte performative værker at have en produktiv og også anarkistisk effekt på menneskets mulighed for at skabe endnu usete og ukendte sociale situationer og begivenheder på tværs af samfundets konventionelle magtdiskurser.

PERFORMATIV KRITIK

Begrebet om værket som socialt felt har vist sig at åbne op for et nyt etisk perspektiv i den selvbiografiske fortælling. Performativtetsbegrebet har været frugtbart i forhold til at belyse den åbenhed, der ligger i sproget (og i værket), der gør, at også kritikeren kan "svare" tilbage på værket ikke med konstative svar, men med endnu en kritisk handling eller performance. Fortolkningen af værket ligger i den forstand implicit eller præformet i værket som en endnu ikke realiseret, fremtidig handling. De tre analyser i afhandlingen har vist, at den selvbiografiske fortælling artikulerer en subjektivitet, der mindre former sig som en moralsk holdning og mere som et åbent svar, der kalder på nye spørgsmål. Den selvbiografiske stemme udtrykker ikke noget entydigt moralsk eller emotivt synspunkt. Den performative selvfortælling undsiger faktisk helt at tage moralsk stilling til hvad, det gode liv er, hvornår man er et godt menneske, en god mor osv.

Fælles for de performative værker er, at de udpeger læseren/beskueren som et vidne til en begivenhed. De performative værker tiltaler læseren/beskueren som et enkelt, empirisk individ med et etisk medansvar for begivenheden. Det performative værk indstifter en kontrakt mellem værkets afsender og modtager(e) ved at udtrykke en appel til et 'du' og forvente en følelsesmæssig, kognitiv, etisk eller måske en direkte politisk reaktion. Som kritiker af det performative værk kan man ikke undsige sig den etiske tiltale, men man kan vælge at svare tilbage med en skuldertrækning, en hovedrysten, vrede eller måske ligefrem frygt for at blive *for* involveret. Den performative fortæller undsiger sig

måske at artikulere en generel moralsk eller emotiv holdning til sit eget liv og den sociale virkelighed, som fortællingen intervenserer i, men det betyder ikke, at historierne om menneskets smerte, død, lidelser, ensomhed, længsler, drømme og kærlighed er fortalt helt uden moralsk refleksion over, hvorfra eller fra hvem mennesket får sin værdi, sin eksistens, sin frihed og sin lykke. Den performative selvfortælling synes netop at understrege den empiriske 'anden person' som det postmoderne jags *mulighed* for at undslippe sig selv og sin egen egoistiske selvoptagethed. Hejinian, Calle og Forced Entertainment er historiefortællere, der som flere andre i den nutidige litteratur, visuelle kunst og performance (tænk på Tracey Emin, Elke Krystufek, Peter Land, Suzanne Brøgger, Claus Beck Nielsen og mange flere) leger med, dvs. skiftevis underlægger sig og manipulerer med de magtdiskurser og -relationer, der betinger fortællingens etiske dimension. De forskellige performative former for selvfortælling skal derfor ses som æstetiske aktiviteter, der viser, at kunsten ikke kun er passiv repræsentation, men også implicerer en særegen mulighed for at udøve social, etisk og politisk agens i forhold til de offentlige magtdiskurser, institutionelle rammer og konventionelle kategoriseringer, som omverdenen, herunder kritikken, artikulere. En performativ analyse af den selvbiografiske fortælling forudsætter altså, at jeg som fortolker er villig til at gå i dialog og forhandling om effekten af de identiteter, meninger og moraliteter, som værkerne producerer. At jeg oplever mig selv som et etisk vidne i en narrativ begivenhed, der gør mig til en del af en kollaborativ proces, der involverer både dig og mig. Jeg har derfor ikke forsøgt at finde et hermeneutisk svar på og lave en moralsk vurdering af, hvad den performative selvfortælling, subjektivitet og etik betyder. Jeg har ladet mig tiltale af værkerne og inden for min egen metodiske ramme forsøgt at belyse, hvorfra det performative subjekt taler, på hvilken måde og med hvilken effekt.

Resumé

TEKST OG BEGIVENHED

**SELVBIOGRAFIEN SOM PERFORMATIV STRATEGI
I NUTIDIG LITTERATUR, VISUEL KUNST OG
PERFORMANCE**

TEORI OG METODE

I dette projekt har jeg argumenteret for nødvendigheden af en performativ teoretisk, metodisk og analytisk tilgang til den selvbiografiske fortælling, som den praktiseres i nutidig litteratur, fotokunst og performance. Efter en gennemgang af selvbiografiens moderne kritikhistorie i *afhandlingens 1. del* viser jeg, at hverken den biografiske, den strukturelle eller poststrukturelle kritik kan redegøre for selvbiografien som performativ og transmedial praksis. Den performative kunst kalder på en ny narrativ teori og metode, der kan lægge til grund for en ny kunst- og kulturanalytisk praksis.

I afhandlingens teoretiske og metodiske 2. del redegør jeg for, hvordan fortællingen kan forstås som et relativt medium-uafhængigt fænomen. Selvfølgelig er en sproghandling, der kan analyseres på tværs af medier. Det specifikke medium opstiller diskursive rammer for den narrative sproghandling og sætter således både begrænsningerne og mulighederne for den narrative begivenhed, dens funktion og effekt. Efterfølgende tager jeg udgangspunkt i performativitetens- og performancebegrebet, som de er blevet udviklet af centrale positioner inden for lingvistikken, filosofien, poststrukturalismen og kønsteorien. Disse begreber danner basis for en teoretisk rekonceptualisering af det klassiske, strukturalistiske tekstbegreb med den hensigt at redegøre for den performative fortællingens dobbelte status som 'tekst' og 'begivenhed'. I forlængelse heraf udvikles, med inspiration fra Mieke Bal, et begreb om det performative værk som et intersubjektivt eller 'socialt felt' til belysning af relationen mellem værk, læser/beskuer og den kulturelle kontekst.

I den sammenhæng har det vist sig nødvendigt at reformulere den klassiske, verbale kommunikationsmodel (afsender – budskab – modtager), der betragtede det verbale sprog som repræsentation af et statisk, referentielt indhold. Det performative værk skal i stedet betragtes som en åben semiotisk aktivitet, der producerer det, den benævner. Meningen er ikke en egenskab ved værket, men produceres i en dialogisk forhandling med den konkrete læser/beskuer i en specifik kulturel kontekst. Afsender og modtager skal ikke forstås som empiriske personer i en statisk historisk og kulturel kontekst, men som diskursive subjektpositioner, hvis erfaring og identitet først dannes, dvs. får krop og stemme i den konkrete narrative begivenhed.

Den performative 'drejning' af klassiske narratologiske begreber som 'den

narrative stemme' og 'fokalisering' har givet mulighed for at analysere, hvordan subjektiviteten bliver til ikke som et produkt af en reference eller den autoriale intention, men i interaktionen mellem fortællingens 'jeg' og 'du', mellem den narrative stemme og fortællingens skiftende fokaliseringer. Hermeneutiske spørgsmål om *hvem, der taler* og *hvad, det betyder*, er erstattet med spørgsmål om, *hvor meningen kommer fra*, og *hvor den bevæger sig hen*. Begrebet om forfatterens intention er i forlængelse heraf erstattet med et begreb om subjektiv agens, der knytter sig ikke til den autoritative fortæller, men til de skiftende fokaliseringer eller perspektivmuligheder, som den narrative diskurs har knyttet til sig. Selvfortællingen fremstilles i værkerne som et dynamisk kommunikativt felt, der opfordrer læseren til at indgå i forhandlinger med værkets 'jeg' om betydningen af de effekter (meninger og identiteter), som den producerer.

Ordet *mod* i overskriften *Mod en transmedial og performativ fortælle teori* peger på, at den performative tilgang til narrativitet endnu ikke har "nået sit mål" og forhåbentligt aldrig gør det. Begrebet performativitet implicerer en semiosis, der af natur er tilblivende, dynamisk, prøvende, spørgende og i proces. 'Mod' understreger også, at jeg i afhandlingen har en dialogisk tilgang til metoden. Som Bal også viser i sine analyser, handler det ikke om, at den klassiske narratologi ikke længere kan bruges. Men ved at udvælge centrale narratologiske begreber og 'udsætte' dem for et performativt greb (ikke et over-greb) sættes de to teorier i forbindelse med hinanden forhåbentlig med den effekt, at de indbyrdes både modificerer og beriger hinanden. Jeg plædere derfor i afhandlingen for, at den performative narratologi fortsat udvikler sig til en anderledes metodisk dannelse og fordring, der hviler på åbenhed, dialog og en vis grad af uvidenhed.

ANALYTISKE TEMATIKKER OG PERSPEKTIVER

Afhandlingens tredje og analytiske del har vist, at de selvbiografiske værker af Lyn Hejinian, Sophie Calle og Forced Entertainment udpeger den autoriale stemme et performativt nærvær, der både er faktisk og virtuelt tilstede. Forfatterens/kunstnerens personlige identitet fremstilles ikke, som en mental forestilling (et imaginært billede), men som en virtuel konstruktion, der ikke er underlagt en ontologisk skelnen mellem fiktion og virkelighed. Den performative selvfortæl-

ling understreger derimod identiteten som noget, der produceres og reproduceres i den dialogiske relation mellem værkets fortæller og læser(e). Den performative selvfortælling i Hejinians digt, Calles fotoroman og Forced Entertainments performanceværker skaber således anderledes måder, hvorpå læseren/beskueren/fortolkeren kan erfare den fortalte virkelighed. I stedet for at dømme forfatterens virtuelle eller konstruede identitet som fiktiv og dermed i modsætning til virkeligheden, opfordrer værkerne læseren til at indgå aktivt og producere nye sammenhænge og relationer mellem den personlige fortællings forskellige realitetsniveauer og således bidrage med at realisere den personlige identitet i overgangene mellem det faktiske, det virtuelle og det ideelle.

Performativ identitet

De tre performative analyser har alle haft tematisk fokus på, hvordan den selvbiografiske subjektivitet konstrueres på tværs af æstetiske medier og sociale kontekster. For at forstå den etiske implikation, der ligger i det postmoderne, performative subjekt har det været nødvendigt at tænke identitetsbegrebet ud af en traditionel identitetspolitik. I konklusionen argumenteres for, hvordan essentialismen og konstruktivismen begge er moderne diskurser, der betragter forskellen fx mellem mand og kvinde og mellem jeget og den anden som en negativ kraft, som uoverkommelige kløfter, der gør, at målet for det enkelte individ (den stabile identitetsenhed) aldrig nås.

Afhandlingens selvbiografiske værker fremstiller ikke det biologiske køn ud fra en sådan negativ position. Også det biologiske køn er en konstruktion, der skabes i vedvarende (for)handlinger mellem et 'jeg' og et 'du', dvs. i et intersubjektivt og mellemmenneskeligt felt. Selvnarrationen i de udvalgte værker er derfor heller ikke en klassisk monologisk diskurs, hvor læserens rolle kun er at bekræfte og fuldende 'jeget'. De subjektive forskelle mellem værkernes 'jeg'er' og 'du'er' skal derimod forstås dialogisk og positivt, som noget, der producerer åbne, dynamiske identiteter, der altid er under tilblivelse.

Analyserne har vist, at den personlige identitet er socialt konstrueret, men uden at betyde, at individet ikke har nogen subjektiv agens i forhold til de diskursive matrixer og strukturer, der har formet identiteten. Der er ikke tale om et socialt determineret subjekt, da subjektet altid har mulighed for at svare igen og genindskrive sig på en ny måde i de allerede eksisterende sociokulturelle ko-

der. Subjektets 'fejlen' i forhold til at underlægge sig en gentagelse af de sociale normer fremstilles som *muligheden* for at variere, rekonfigurere eller forandre subjektets identitet.

Performativ etik

Analyserne har yderligere belyst, at det performative subjekt er etisk forankret i en dynamisk, social virkelighed. Den selvbiografiske praksis i Forced Entertainments performanceværker er fx en handling, der er deiktisk forankret i et 'sted uden sted' så at sige. I *Exquisite Pain* blev Sophie Calles personlige historie lagt i munden på en anden person, en performer. Den personlige fortæller blev fremstillet som en erstattelig subjektposition, da fortællerens 'her' viste sig at være grundlæggende betinget af tilhørernes forskellige fokaliseringer og skiftende 'der'. Med andre ord fremstod den personlige fortælling ikke som et konstativt svar på tilhørerens spørgsmål 'hvem er jeg?', men som et performativt svar 'her er jeg!' på læserens spørgen: 'hvor er du?'

I afhandlingens konklusion inddrager jeg Emmanuel Lévinas' etiske filosofi for at belyse, hvordan det er muligt at tænke et performativt begreb om etisk agens efter oplysningsfilosofiens humanistiske subjekts død. Levinas' etik perspektiverer det etiske element, der allerede ligger i Roland Barthes' teatralitetsbegreb, i Kristin M. Langelliens performancebegreb og i Mieke Bals begreb om værkets sociale felt. Etikken er performativ i den forstand, at subjektet *præformes*, dvs. får først en eksistens, en væren, en identitet, når det *performes* i mødet med 'den anden'. I denne eksistentielle performance dannes en etisk relation mellem jeget og den anden og dermed indskrives en særlig form for menneskelighed og ansvarlighed mellem de to personer. Levinas' etik er en performativ praksis, hvor empiriske mennesker forholder sig til hinanden i konkrete situationer. Etik, i en sådan performativ forstand, refererer ikke til et abstrakt, universelt værdisystem eller lignende, men udtrykker sig i menneskets følelse af ansvarlighed, retfærdighed og optagethed af den andens ve og vel i konkrete, sociale situationer.

Jeg konkluderer derfor afslutningsvist, at den selvbiografiske praksis i de udvalgte værker portrætterer det performative subjekt som et individ, hvis eksistens, væren og identitet er eksistentielt og etisk betinget af den andens spørgen, blik eller fortælling. Den menneskelige subjektivitet er i den performative kunst

baseret på en form for passivitet eller er måske snarere 'altid allerede' investeret i den anden. Det her ontologiske flow mellem jeget og den anden viser sig at have en produktiv og også anarkistisk effekt på menneskets evne til at skabe endnu usete og ukendte æstetiske begivenheder og sociale situationer på tværs af samfundets konventionelle magtdiskurser.

Performativ kritik

Afhandlingens tre analyser har anvendt begrebet performativitet til at belyse den åbenhed, der ligger i sproget (og i værket), der gør, at også fortolkeren og kritikeren kan "svare" tilbage på værket ikke med konstative svar, men med endnu en kritisk handling eller performance. Fortolkningen af værket forstås i den forstand som implicit eller præformet i værket som en endnu ikke realiseret, fremtidig handling. De tre analyser i afhandlingen har vist, at den selvbiografiske fortælling artikulerer en subjektivitet, der mindre former sig som en moralsk holdning og mere som et åbent svar, der kalder på nye spørgsmål. Den selvbiografiske stemme udtrykker i de performative værker ikke noget entydigt moralsk eller emotivt synspunkt. Den performative selvfortælling undsiger således at tage moralsk stilling til hvad, der er det gode liv, og hvornår er man et godt menneske, en god mor osv.

Fælles for de performative værker er, at de udpeger læseren/beskueren som et vidne til en begivenhed. De performative værker tiltaler læseren/beskueren som et enkelt, empirisk individ med et etisk medansvar for begivenheden. Det performative værk indstifter en kontakt mellem værkets afsender og modtager(e) ved at udtrykke en appel til et 'du' og forvente en følelsesmæssig, kognitiv, etisk eller måske en direkte politisk reaktion.

Som kritiker af det performative værk kan man ikke undsige sig den etiske tiltale, men man kan vælge at svare tilbage med en skuldertrækning, en hovedrysten, vrede eller måske frygt. Det performative værk undsiger sig måske at artikulere en generel moralsk eller emotiv holdning til den sociale virkelighed, som værket intervenerer i, men det betyder ikke, at historierne om menneskets smerte, død, lidelser, ensomhed, længsler, drømme og kærlighed er uden moralsk refleksion over hvorfra og fra hvem mennesket får sin værdi, sin eksistens, sin frihed og sin lykke. I afhandlingens konklusion argumenterer jeg for, at den performative selvfortælling udpeger en empirisk 'anden person' som det post-

moderne jeks *mulighed* for at undslippe sig selv og sin egen egoistiske selvoptagethed. Hejinian, Calle og Forced Entertainment er historiefortællere, der leger med, dvs. skiftevis underlægger sig og manipulerer med de magtdiskurser og -relationer, der betinger også den etiske relation mellem det selvbiografiske jeg og den konkrete 'anden person'. De forskellige performative former for selvfortælling skal derfor forstås som æstetiske forsøg på at tydeliggøre, at kunsten ikke kun er passiv repræsentation, men også implicerer en særegen mulighed for en social, etisk og politisk agens i forhold til de offentlige magtdiskurser, institutionelle rammer og konventionelle kategoriseringer, som omverdenen, herunder kritikken, artikulerer. En performativ analyse af den selvbiografiske fortælling forudsætter altså, at jeg som fortolker er villig til at gå i dialog og forhandling om effekten af de identiteter, meninger og moraliteter, som værkerne producerer. At jeg oplever mig selv som et etisk vidne i en narrativ begivenhed, der gør mig til en del af en kollaborativ proces, der involverer både dig og mig. Afhandlingen har derfor ikke forsøgt at finde hermeneutiske svar og lave moralske vurderinger af, *hvad* den performative selvfortælling, subjektivitet og etik betyder. Jeg har derimod ladet mig tiltale af værkerne og inden for min egen metodiske ramme forsøgt at belyse, hvorfra det performative subjekt taler, på hvilken måde og med hvilken effekt.

Abstract

TEXT AND EVENT

**AUTOBIOGRAPHY AS A PERFORMATIVE
STRATEGY IN CONTEMPORARY LITERATURE,
VISUAL ARTS AND PERFORMANCE**

THEORY AND METHOD

In this thesis, I have argued for the necessity of a performative theoretical, methodical and analytical approach to the autobiographical narrative in contemporary literature, visual art and performance. Having gone through the modern critical history of the autobiography *in the first part of the thesis*, I have showed that neither biographical, structural nor post-structural criticism can account for the autobiography as a performative and transmedial practice. Performative art calls for a new narrative theory and method that can become a starting-point for a new way of analysing art and culture.

In the second and theoretical and methodological part of the thesis, I explain how the narrative can be seen as a phenomenon that is relatively independent of its medium. The self-narration is a discursive act that can be analysed regardless of the medium involved. The specific medium provides the discursive framework for the narrative act and thus determines the limitations as well as the possibilities of the narrative event, its function and effect. I have then taken the concepts of performativity and performance as my starting-point, as they have been developed by central positions within the fields of linguistics, philosophy, post-structuralism, and gender theory. These concepts make the foundation for a theoretical reconceptualisation of the classic, structuralistic notion of text in order to be able to account for the status of den performative narrative as both text and event. In continuation of this and inspired by Mieke Bal I develop a concept of the performative artwork as an intersubjective or a "social field" in order to examine the relation between the artwork, the reader/viewer and the cultural context.

It has been necessary to redefine the classic model of verbal communication (sender - message - receiver) in order to account for the performative artwork which is considered an open semiotic activity, that produces that which it names. The meaning is not a property of the artwork, but is produced in a dialogical negotiation with the concrete reader/viewer in a specific cultural context. The dialogic artwork has proved to be fruitful as a means to analyse the social aspect of the artwork. The sender and receiver are no longer to be considered empirical persons in a static, historical and cultural context, but discursive subject positions whose experience and identity are formed – that is, given body and voice – in the specific narrative event.

The performative “twist” on classic, narratological concepts such as “the narrative voice” and “focalisation” has enabled me to analyse how the subjectivity comes into existence, not as the product of a reference or the authorial intention, but in the interaction between the “I” and “you” of the narrative, between the narrative voice and the changing focalisations of the narrative. Hermeneutic questions of *who is speaking* and *what it means* are replaced by questions about *where does the meaning come from* and *where is it going*. The notion of the intention of the author is replaced by a notion of subjective agency that is not tied to the authoritative narrator, but to the changing focalisations or possibilities of perspective that the narrative discourse has attached itself to. In the artworks, the self-narration is presented as a dynamic, communicative field that encourages the reader to enter into a negotiation with the “I” of the work – to discuss the effect of the meanings and identities it produces.

The word *towards* in the headline *Towards a transmedial and performative narrative theory and method* points to the fact that the performative approach to narrativity has not yet “reached its goal” and hopefully never does. The concept of performativity indicates, as I see it, a semiosis that is forever coming into existence, dynamical, searching, asking, and in process. “Towards” also emphasises that the thesis has a dialogical approach to the method. As Bal shows in her analyses, the argument no longer goes that we cannot use classic narratology anymore. But by selecting central narratological concepts and “laying them open to” a performative approach, the two theories make a connection that hopefully modifies and enriches each other. In this thesis, I therefore hope that the performative narratology will continue to evolve as a methodology that rests on openness, dialogue, and a certain degree of ignorance.

ANALYTICAL THEMES AND PERSPECTIVES

The third and analytical part of the thesis has shown how autobiographical works by Lyn Hejinian, Sophie Calle, and Forced Entertainment identify the authorial voice as a performative presence that is both actually and virtually present. The personal identity of the author/artist is not just presented as a mental conception (an image), but as a virtual construct that is not subject to an ontological

distinction between fiction and reality. On the contrary, the performative self-narration emphasises identity as something that is produced and reproduced in the social relation between the narrator and the reader(s) of the work. Thus, the performative self-narration in Hejinian's poem, Calle's photo novel, and Forced Entertainment's performance works create new ways in which the reader/viewer/interpreter can experience the reality that is being told. Instead of deciding that the virtual or constructed identity of the author is fictitious and thus opposed to reality, the works encourage the reader to become actively involved and produce new associations and relations between the various reality levels of the personal narrative, thereby helping to realise the personal identity of the narrative.

Performative identity

All three performative and transmedial analyses thematically focus on how the autobiographical subjectivity is construed across aesthetic media and social contexts. In order to understand the ethical implication that is inherent in the post-modern, performative subject, it has been necessary to think the notion of identity out of traditional identity politics. In the conclusion, I argue that essentialism and constructivism are both modern discourses that see the difference between, for instance, man and woman, and between the I and the other, as a negative force, as insurmountable differences that mean that the goal of the individual person (the stable identity unit) is never reached.

The autobiographical works included in the thesis do not portray the biological sex on the basis of that kind of negative position. The biological sex is also a construct that is created in a constant negotiation between an "I" and a "you", that is, in an inter-subjective field of human interaction. The self-narration of the selected artworks is thus not a classic monological discourse in which the reader is supposed to do nothing but confirm and complete the "I". The subjective differences between the "I"s and "you"s of the artworks should, on the contrary, be seen as dialogical and positive – something that produces open, dynamic identities that are always in progress.

The analyses have shown that personal identity is a social construct, which does not mean that the individual has no subjective agency when it comes to the discursive matrixes and structures that have shaped the identity. We are not dealing with a socially determined subject, because the subject can always answer

back and write him- or herself into the already existing socio-cultural codes in a new way. When it comes to subordinating to a repetition of the social norms, the “failure” of the subject is presented as an *opportunity* to vary, reconfigure or change the identity of the subject.

Performative ethics

Furthermore, the analyses have illustrated that the performative subject is ethically rooted in a mobile social reality. The autobiographical practice in the performance works of Forced Entertainment is an act that is deictically rooted in a “place without a place”, so to speak. In *Exquisite Pain*, Sophie Calle’s personal history was put into the mouth of another person; a performer. The personal narrator was presented as a replaceable subject position, as the “here” of the narrator turned out to be fundamentally conditioned by the various focalisations and changing “there”s of the audience. In other words, the personal narrative was not presented as a constative answer to the question, “Who am I?”, but as a performative answer to the reader asking, “Where are you?”

In the conclusion of the thesis, I draw in Emmanuel Lévinas’ ethical philosophy in order to illustrate how it is possible to work with a performative notion of ethical agency after Enlightenment philosophy has laid the humanist subject to rest. Lévinas’ ethics underlines the ethical element found in Roland Barthes’ concept of the theatricality of language, in Kristin M. Langellier’s concept of the cultural performance and in Mieke Bal’s concept of the artwork as a social field. Lévinas’ ethics is performative in the sense that the subject is preformed, that is, does not get an existence, a being, an identity, before it is *performed* in the meeting with “the other”. In this existential performance, an ethical relation is formed between the I and the other, which inscribes a special kind of humanity and responsibility between the two persons. Lévinas’ ethics is a performative practice in the sense that empirical people relate to each other in specific situations. Ethics, in a performative sense like that, does not refer to an abstract, universal value system or some such thing, but expresses itself in the human being’s feeling of responsibility, justice, and interest in the other’s well-being in specific social situations.

I am therefore able to conclude that the autobiographical practice of the selected artworks portrays the performative subject as an individual whose existence, being, and identity is existentially and ethically conditioned by the questions, the gaze and the narrative of the other person. In performative art, the human subjectivity is based on a kind of passivity, or is perhaps rather always already invested in the other. This performative flow between the I and the other turns out to have a productive and almost anarchistic ability for the individual to create hitherto unseen and unknown aesthetic events and social situations across the conventional power discourses of society.

Performative criticism

The three analyses of the thesis have used the concept of performativity to portray the openness that is inherent in the language (and in the artwork), and which also enables the interpreter and the critic to “answer” back at the work – not with constative answers, but with another critical act or performance. In that sense, the interpretation of the artwork is understood as implicit or preformed in the work as a yet unrealized, future act. The three analyses of the thesis have shown that the autobiographical narrative articulates a subjectivity that is shaped more like an open answer that calls for new questions than as a moral attitude. In the performative artworks, the autobiographical voice expresses no unambiguous moral or emotive points of view. The performative self-narration thus refuses to take a stand on what the good life is, what makes a good person, a good mother etc.

What the performative artworks analysed in the thesis have in common is that they invite the reader/viewer to be a witness to an event. The performative artworks address the reader/viewer as one specific, empirical individual with an ethical co-responsibility for the event. The performative work establishes a connection between the sender and the receiver(s) of the work by expressing an appeal to a “you” and by expecting an emotional, cognitive, ethical or perhaps downright political reaction.

As a critic of the performative artwork, one cannot escape the ethical address, but one can choose to answer back with a shrug of the shoulders, a shake of the head, anger or perhaps fear. The performative artwork might avoid expressing a general moral or emotive attitude to the life and social reality that the work

intervenes in, but that does not mean that the stories of a human being's pain, death, sufferings, loneliness, longings, dreams and love lack moral reflection on from where and from whom the human being gets it value, its existence, its freedom, and its happiness. In the conclusion of the thesis, I argue that the performative self-narration invites an empirical "other person" to be the post-modern I's opportunity to reach beyond itself and its own selfish self-centredness. Hejinian, Calle, and Forced Entertainment are storytellers, who play with, that is, alternately subject themselves to and manipulate with the power discourses and relations that condition the ethical relation between the autobiographical I and the specific "other person". The various performative forms of self-narration should therefore be seen as aesthetic attempts to clarify that art is not just a passive representation, but implicates a social, ethical, and political agency when it comes to the public power discourses, institutional frameworks, and conventional categorisations that are articulated by the outside world, including the critics. A performative analysis of the autobiographical narrative thus presupposes that I, as an interpreter, am willing to enter into a dialogue and negotiation about the effects of the identities, meanings, and moralities produced by the artworks. That I see myself as an ethical witness in a narrative event that makes me become a part of a collaborative process that involves both you and me. The thesis has thus not sought to find hermeneutical answers to and make moral judgments of *what* the performative self-narration, subjectivity, and ethics mean. On the contrary, I have let myself be addressed by the artworks and have, within my own methodical framework, sought to illustrate where the performative subject is speaking from, how it speaks, and to what effect.

BIBLIOGRAFI

- Anderson**, Linda: *Autobiography*. London and New York: Routledge, 2001.
- Artaud**, Antonin: *Det Dobbelte Teater* (1964). Fredensborg: Arena, 1967
- Augustin**, Saint: *Confessions*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- Austin**, J. L.: *How To Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962/1975. På dansk: *Ord der virker*. København: Moderne Tænkere, Gyldendal/Samlerens Bogklub, 1998.
- Bal**, Mieke: *Narratologie*. Utrecht: HES, 1983.
- Bal**, Mieke: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: 2. udg., University of Toronto Press, 1997.
- Bal**, Mieke: *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hannover and London: Red. Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, University Press of New England, 1999.
- Bal**, Mieke: *Looking in. The Art of Viewing*. G+B ARTS international, 2001.
- Bal**, Mieke: *Travelling Concepts in the humanities. A rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Bal**, Mieke: "Autotopography, Louise Bourgeois as Builder" i *Interfaces Women/Autobiography/Image/Performance*. Michigan: Eds. Sidonie Smith & Julia Watson, University of Michigan Press, 2002
- Barthes**, Roland: «Préface» i *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- Barthes**, Roland: "La mort de l'auteur" (1968) i *Le Bruissement de la langue*. Paris: Éditions de Seuil, 1984.
- Barthes**, Roland: *Le Plaisir du Texte* (1973). Paris: Seuil, 1993. På dansk: *Lysten ved teksten og Variationer over skriften*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 2003.
- Barthes**, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975/1980. På dansk: *Af Mig Selv*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1988.

- Barthes**, Roland: "Qu'est-ce que la critique?" (1964) i *Oeuvres Complètes*, bd. 1. Paris: 1994.
- Beckett**, Samuel: *The Unnamable* (1959). Calder & Boyars, 1975.
- Behrendt**, Poul: *Dobbelkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal, 2006.
- Benjamin**, Walter: "The Storyteller" (1936) i *Illuminations*. New York: red. Hannah Arendt, Schocken, 1969.
- Benjamin**, Walter: "Toys and Play" (1928) i *Selected Writings 1927-1930*, bd. 21. Red. Michael William Jennings og Howard Eiland. Harvard University Press, 2005.
- Benveniste**, Émile: "De la subjectivité dans la langue" i *Problème de Linguistique Générale I*. Paris: Gallimard, 1966.
- Brockmeier**, Jens og **Carbaugh**, Donal : *Narrative and Identity. Studies in Autobiography, Self and Culture*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Co., 2001.
- Brooks**, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Harvard University Press, 1984.
- Brøgger**, Suzanne: *Fri os fra kærligheden*. København: Rhodos, 1973.
- Burke**, Seán: "Forfatteren som læser. Selvbiografiens splittede subjekt hos Eliot, Proust og Beckett" i *Modernismens Betydende Former*. København: red. Gorm Larsen og John Thobo-Carlsen, Akademisk Forlag, 2003.
- Burke**, Seán: *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: 2. udgave, Edinburgh University Press, 1998.
- Butler**, Judith: *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- Butler**, Judith: *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- Butt**, Gavin: *After Criticism. New Responses to Art and Performance*. London: Red. Gavin Butt, Blackwell Publishing Ltd., 2005.

- Carlson**, Marvin: *Performance. A Critical Introduction*. New York og London: Routledge, 2. udg. 2004.
- Calle**, Sophie : *Douleur Exquise*. Paris: Actes Sud, 2003 samt kataloget til udstilling: *Sophie Calle M'AS-TU VUE*. Munich: Prestel Verlag, 2003.
- Chatman**, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithica, NY: Cornell University Press, 1978.
- Culler**, Jonathan: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Darrieussecq**, Marie: "L'autofiction, en genre pas sérieux" i *POÉTIQUE* nr. 105. Paris: Février 1996.
- Deleuze**, Gilles: "Fem små essays. Gilles Deleuze –en filosofisk profil" i *Kritik*, nr. 118. årg. 28. København: 1995.
- de Man**, Paul: "Autobiography as De-Facement" i *Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1979/1989.
- Derrida**, Jacques: *L'oreille de l'autre*. Québec: VLB Éditeur, 1982. På engelsk: *The ear of the other: otobiography, transference, translation : texts and discussions with Jacques Derrida*. Red. Christie McDonald. Nebraska: University of Nebraska Press (A Bison book), 1989.
- Derrida**, Jacques: "Signature, Événement, Contexte" i *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. (Oversat til engelsk: "Signature, Event, Context" i *Margins of Philosophy*. Brighton: University of Chicago, Harvester Press, 1982.)
- Derrida**, Jacques: *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- Derrida**, Jacques: *Limited Inc.*, Northwestern University Press, 1988.
- Derrida**, Jacques: "Grusomhedens teater" og "Repræsentationens lukning" (1967) i tidsskriftet *Passage* nr. 9, 1991.
- Dobrovsky**, Serge: *Fils*. Paris: Gallilée, 1977.
- Etchells**, Tim: *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*. Oxon: Routledge, 1999.

- Etchells**, Tim: « *Not Even a Game Anymore* » *The Theatre of Forced Entertainment*. Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Fischer**, Walter R. *Human Communication as Narration: Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action*. Columbia: University of South Carolina Press, 1987.
- Fischer-Lichte**, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Fischer-Lichte**, Erika: "From theatre to theatricality; how to construct reality" i *Theatre Research International*, 20:2, summer, 1995.
- Forced Entertainment**: *Exquisite Pain*. Sheffield: Workstation, 2005. (DVD er vedlagt som bilag).
- Foucault**, Michel: *Klinikkens Fødsel*. 2000.
- Frank**, Niels: *Nye Sætninger*. København: Legenda, Forfatterskolens Skriftserie nr.2, 2001.
- Fried**, Michael: "Art and Objecthood" (1967) i *Art in Theory 1900-1990 An Anthology of Changing Ideas*, red. Charles Harrison og Paul Wood. Cambridge: Blackwell, 1992.
- Foucault**, Michel: *Klinikkens Fødsel*. København: Hans Reitzels Forlag, 2000.
- Gade**, Rune: *Kønnet i Kroppen i Kunsten. Selvfremstillinger i Samtidskunsten*. København: Informations Forlag, 2005.
- Genette**, Gérard: "Discours du récit" i *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. På engelsk: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. New York: Cornell University Press, 1980.
- Genette**, Gérard: *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- Genette**, Gérard: *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.
- Genette**, Gérard: *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- Giddens**, Anthony: *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*. København: Hans Reitzels Forlag A/S, 1996.

- Goffman**, Erving: *The Presentation of Self in Everyday Life*. University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre, 1958.
- Gustorf**, Georges: "Conditions and Limits of Autobiography" (1956) i *Autobiography: Essays Theoretical and Critical* ed. James Olney. Princeton: NJ, Princeton University press, 1980.
- Hansen**, Vest Malene: *Identitetsbilleder og Social Arkæologi*. Ph.d.-afhandling, 2002.
- Hejninian**, Lyn: *My Life/Mit Liv* (1987). København: Borgens Forlag, 2001.
- Iversen**, Stefan og **Nielsen**, S. Henrik (red.): *Narratologi*. Århus: Aarhus Universitetsforlag Moderne Litteraturteori, 2004.
- Keidan**, Lois: "This Must be the Place; Thoughts on Place, Placelessness and Live Art since the 1980s" i *Performance and Place*. Red. Leslie Hills og Helen Paris. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- Kondrup**, Johnny: *Erindringens udveje: studier i moderne dansk selvbiografi*. Disputats. Amadeus, 1994.
- Lacan**, Jacques: "Le stade du miroir" i *Ecrits*. Paris: Seuil, coll. "Le Champ Freudien", 1966.
- Labov**, William: *Language In The Inner City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- Langellier**, Kristin M.: "Personal Narratives Perspectives On Theory and Research" i *Text and Performance Quaterly*, vol. 9, 1989.
- Langellier**, Kristin M.: "Personal Narrative, Performance, Performativity: Two or Three Things I Know For Sure" i *Text and Performance Quaterly*, vol. 19, 1999.
- Langellier**, Kristin M.: "Shifting Contexts in Personal Narrative Performance" i *The Sage Handbook of Performance Studies*, A Sage Production, by?, 2006.
- Langellier**, Kristin M., **Peterson**, Eric E.: "The Performance Turn in Narrative Studies" i *Narrative Inquiry* 16:1, John Benjamins Publishing Company, 2006.

- Larsen, Gorm:** *Udsigelsens arkitektur. Træk af en dialogisk narratologi.* Ålborg: Ph.d.-afhandling, Institut for Kommunikation, Aalborg Universitet, August 2005.
- Lehmann, Hans-Thies:** *Postdramatic Theatre.* London and New York: Routledge, 2006.
- Lehmann, Hans-Thies:** "Shakespeare's Grin" i « *Not Even a Game Anymore* » *The Theatre of Forced Entertainment.* Berlin: Alexander Verlag, 2005.
- Lejeune, Philippe:** *La Pacte autobiographique.* Paris: Édition du Seuil, 1975.
- McDonald, Henry:** "The Narrative Act: Witthenstein and Narratology" i det elektroniske tidsskrift *Surface* bd. IV, 1994. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, jf. www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol4/mc-donald.html.
- Lévinas, Emmanuel:** *Totalité et Infini. Essais sur l'Extériorité.* Paris: Livre de Poche biblio essais, (opr.) 1971.
- McDonald, Henry:** "The Performative Basis of Moderne Literary Theory" i *Comparative Literature*, bd. 55, nr. 1, Vinter 2003. Eugene: University of Oregon.
- Nealon, Jeffrey T.:** *Alterity Politics. Ethics and Performative Subjectivity.* Durham and London: Duke University Press, 1998.
- Ohmann, Richard:** "Speech Act and the Definition of Literature" i *Philosophy and Rhetoric* 4, 1971.
- Olney, James:** *Autobiography: Essays Theoretical and Critical.* Ed. James Olney. Princeton: NJ, Princeton University Press, 1980.
- Olney, James:** *Metaphors of the Self: The Meaning of Autobiography.* Princeton: NJ, Princeton University Press, 1972.
- Olney, James:** *Memory and Narrative. The weave of life-writing.* Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Pascal, Roy:** *Design and Truth in Autobiography.* Cambridge: MA, Harvard University Press, 1960.

- Parker**, Andrew, **Sedgwick** Eve K.: *Performativiy and Performance*, Routledge, 1995. Indledningen findes på www.duke.edu/sedgwick/WRITING/PERFint.htm.
- Parker-Fuller**, Linda M.: "Performing Absence: The Staged Personal Narrative as Testimony" i *Text and Performance Quaterly*, vo. 20, no.1, Jan., 2000.
- Phelan**, James: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2005.
- Phelan**, Peggy: "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction" i *Unmarked: The Politics of Performance*. New York and London: Routledge, 1993.
- Ricoeur**, Paul: "Narrative Time" i *On Narrative*. Red. W.J.T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- Ricoeur**, Paul: *On Paul Ricoeur*. Red. D. Wood. London: Routledge, 1991.
- Ricoeur**, Paul: "A New Ethos for Europe" i *Paul Ricoeur: The Hermeneutics of Action*. Red. R. Kearney. London: Sage, 1996.
- Rimmon-Kenan**, Shlomith: *Narrative Fiction*. 2. udg. Oxon: Routledge, 1983/2002
- Ryan**, Marie-Laure: *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Samuels**, Lisa: "Eight Justifications for canonizing Lyn Hejinian's *My Life*" opr. publiceret i tidsskriftet *Moderne Language Studies*, 1997. Findes også elektronisk på www.wings.buffalo.edu/epc/authors/samuels/mylife.html.
- Sandby**, Mette: *Mindesmærker. Tid og Erindring i fotografiet*. København: Rævens Sorte Bibliotek, 2001.
- Schechner**, Richard: *Performance Studies. An Introduction*. Routledge, 2002.
- Schrag**, Calvin O.: *The Self after Postmodernity*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.

- Scott**, Joan: "Experience" (1993) i *Women, Autobiography, Theory. A Reader*. Red. Sidonie Smith og Julia Watson. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.
- Shields**, Rob: "Uhåndgribeligheder og virtualiteter" i *Kultur Uden Centre* red. Anne Scott Sørensen og Martin Zerlang. Århus: Klim, 2006.
- Siegmund**, Gerald: "The Dusk of Language. The Violet Hour in the Theatre of Forced Entertainment" i « *Not Even a Game Anymore* » *The Theatre of Forced Entertainment*. Red. Judith Helmer/Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag Berlin, 2004.
- Smith**, Sidonie og **Watson**, Julia: *Reading Autobiography. A Guide to Interpreting Life Narratives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- Smith**, Sidonie og **Watson**, Julia (red.): *Getting a Life: Everyday Uses of Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, 2. udg. 2000.
- Smith**, Sidonie og **Watson**, Julia (red.): *Interfaces. Women/Autobiography/Image/Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.
- Spahr**, Juliana: "Resignifying Autobiography: Lyn Hejinians My Life" i *American Literature*, 68.1, 1996.
- Sprinkler**, Michael: *Fictions of the Self: The End of Autobiography*, 1981.
- Stein**, Gertrude: *Everybody's Autobiography* (1937). Vintage Books, 1973.
- Steiner**, Barbara and Yang, Jun: *Autobiography*. London: Thames & Hudson. Art Works, 2004.
- Thobo-Carlson**, John: *Litteraturen, Kroppen, Masken. Til en læsningens semiotik*. Odense: Odense Universitetsforlag, 1999.
- Vanhaesebrouck**, Karel: "Towards a Theatrical Narratology?" i *Online Magazine Image and Narrative*, Issue 9. Performance, Okt. 2004.
- Weintraub**, Karl: *The Value of the Individual: Self and Circumstance in Autobiography*. Chicago, IL, and London: University of Chicago Press, 1978.

Whitebrook, Maureen: *Identity, Narrative and Politics*. London and New York: Routledge, 2001.

Zeuthen, Louise: ” »Som sædvanlig mere end villig... » : Susanne Brøggers erindringsføljeton genlæst i et performativt perspektiv” i *Den Blå Port* nr. 71. København: Forlaget Arena, 2006.

Ørum, Tania: ”Modernismens Realisme” i *Gensyn med Realismen*. Red. Jørgen Holmgaard. Ålborg: Medusa, Ålborg Universitet, 1996.

