

Hvem har ordet?

En narrativ og geopolitisk analyse av utfordringene ved å snakke for den marginaliserte med utgangspunkt i romanene *Hva er dette Hva* av Dave Eggers (i samarbeid med Valentino Achak Deng) og *Fuglene under himmelen* av Nils Harald Sødal (i samarbeid med Sarah)

Agnes Solem-Aicher

Masteravhandling i nordisk litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Våren 2013

Universitetet i Oslo

Sammendrag

Med utgangspunkt i teori fra samfunns- og litteraturvitenskapen, analyserer jeg i denne avhandlingen to romaner som utfordrer grensene mellom fakta og fiksjon, såkalte faksjonsromaner. Romanen *Hva er dette Hva* er resultat av et samarbeid mellom den amerikanske forfatteren Dave Eggers og den sudanske flyktingen Valentino Achak Deng, mens romanen *Fuglene under himmelen* ble til etter flere møter mellom den norske forfatteren Nils Harald Sødal og den sudanske flyktingen Sarah. Jeg undersøker i analysene hvordan skjeve maktforhold mellom forfatterne og flyktingene kommer til uttrykk i romanene. Min problemstilling *Hvem har ordet i romanen, og hvem blir hørt?* har derfor både geopolitiske og narrative aspekter.

Jeg hevder i analysene at både *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* er kosmopolitiske romaner, fordi romanene viser at forhold ett sted i verden har verdensomspennende konsekvenser. Nyere kosmopolitismeteorologi som Ulrich Becks har derfor vært sentral i analysene, sammen med subaltern, dialogisk/refleksiv eller kritisk kosmopolitismeteorologi som forener postkolonial og kosmopolitisk teori. Postkolonial teori, spesielt Gayatri Chakravorty Spivaks insistering på at vestlige intellektuelle ikke kan formidle den underordnedes stemme uten å opphøye seg selv, og at de underordnede kvinnenes stemmer forstummer, er dessuten relevant i avhandlingen. Ethiske spørsmål er sentrale i analysene, og litteraturteorien jeg bruker, består derfor hovedsakelig av litteraturettikk som filosofen Martha Nussbaums og litteraturteoretikerne James Phelans og Wayne C. Booths.

Analysene mine viser at Eggers' narrative strategier i høyere grad enn Sødals er egnet til å bidra til å formidle flyktingens stemme. *Hva er dette Hva* er preget av integrasjon på alle nivåer, og Dengs og Eggers' stemmer smelter sammen til en hybrid stemme i *karakteren* Valentino. Vi blir i stand til å se verden med Valentinos subalterne blikk. *Hva er dette Hva* er derfor en *skapende subaltern kosmopolitisk roman* som er løsningsorientert i sin kritikk. Sødal har på sin side skrevet seg selv inn i teksten, og fortelleren "Sødal" fremmedgjør "Sarah" i sine refleksjoner. Han ser ut til å bli hemmet av sin doble dominans som både "vestlig" og mann, og det foregår en kamp om ordet i romanen.

Et sentralt spørsmål i avhandlingen er om det er mulig og etisk forsvarlig å fortelle den marginaliseres historie. Jeg konkluderer med at verken Eggers eller Sødal har handlet uetisk, blant annet fordi det var flyktingene som kontaktet dem og ønsket å få sin historie fortalt. Det etiske ansvaret er også leserens i møtet med teksten. Vi må ikke utelukkende lete etter skjulte maktmønstre i teksten, men også etter de marginaliseres stemmer. Faksjonsromaner som er

resultat av et reelt samarbeid mellom den såkalt marginaliserte og "vestlige" intellektuelle, *kan* bidra til at vår kosmopolitiske empati og forestillingshorisont utvikles og utvides, slik at vi kan få et bevisst kosmopolitisk blikk. Som "vestlig" akademiker må dessuten *jeg* være bevisst mitt vitenskapelige ståsted, slik at jeg ikke bidrar til å forsterke kategorier som Oss og Dem, eller undergraver Dengs og Sarahs integritet.

Forord

Denne masteravhandlingen markerer slutten på fem flotte studieår ved Universitetet i Oslo. Det har vært en sann glede å skrive en master i nordisk litteratur. Å ha fått arbeide så dyptpløyende med noe av det som betyr mye for meg også i hverdagen, litteraturen, har vært et stort privilegium. Jeg har hatt stort utbytte av alle de litteraturemnene jeg har hatt på Blindern i årenes løp, men jeg vil her benytte anledningen til spesielt å takke foreleserne i emnet NOR1300, Nordisk, særlig norsk, litteratur 1800-2000 høsten 2009 for interessante, inspirerende og nyttige forelesninger.

Det er med et visst vemod jeg leverer fra meg denne avhandlingen, både fordi studietiden nå er over, og fordi det har gitt meg så mye å arbeide med den. Samtidig er jeg takknemlig for at også min siste tid på Blindern stort sett har vært preget av gode stunder, og for alt det jeg har lært i løpet av skriveprosessen. Javisst er det slitsomt å skrive en master, men jammen er det morsomt også! Takk til min veileder Elisabeth Oxfeldt som alltid har klart å finne en rød tråd i mine til tider kaotiske tanker. Takk for tips til utfordrende, spennende og fruktbar teori og presise og konstruktive veiledninger. Jeg vil også takke deg for ditt engasjement, din tro på prosjektet mitt, og for at du er interessert i studenters faglige innspill.

Jeg vil også takke Valentino Achak Deng og Sarah for at de har villet dele sine historier med oss, og Dave Eggers og Nils Harald Sødal som har forsøkt å formidle deres stemmer. Teoretikerne jeg har støttet meg på i mine analyser fortjener å hedres. Teoriene deres har gitt meg hodebry, noen ganger provosert meg, oftest inspirert meg og ikke minst gitt meg nye innsikter. Litteraturteoretikeren Wayne C. Booth mener at både bøker og forfattere kan bli leserens venner. Jeg vil hevde at det kan oppstå vennskap også mellom teoretikere og dem som anvender deres teorier.

På universitetet har jeg vært så heldig at jeg har blitt kjent med mange flotte mennesker. Jeg har satt stor pris på å få kunne diskutere alt fra fonemer, syntaks, kongesagaer, didaktikk og diktanalyse med likesinnede. Takk også for hyggelige og langvarige kaffepauser.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke min familie som har gitt uttrykk for at det å skrive en master er vel anvendt tid, og at de har troen på meg. En spesiell takk går til min mann Aasmund som har støttet meg underveis, holdt ut med meg når jeg har vært frustrert og som har lest avhandlingen og gitt meg gode råd.

Agnes Solem-Aicher

Innhold

1.0 Innledning	1
1.1 Den fiksjonaliserte selvbiografien.....	1
1.2 Teoretisk bakgrunn og metode.....	7
1.3 Avgrensing av materialet.....	9
1.4 Disposisjon.....	9
2.0 Handlingssammendrag	11
2.1 <i>Hva er dette Hva</i>	11
2.2 <i>Fuglene under himmelen</i>	12
3.0 Teori	13
3.1 Den postkoloniale romanen.....	13
3.11 Postkolonialisme.....	13
3.12 Postkolonial litteratur og lesing.....	14
3.13 Gayatri Chakravorty Spivak og de dobbelt underordnede kvinnene.....	14
3.14 Den intellektuelle og den underordnede.....	16
3.2 Kosmopolitisme.....	18
3.21 Ulrich Becks kosmopolitisme.....	18
3.22 Kosmopolitisme som filosofi, eller normativ kosmopolitisme.....	19
3.23 Kosmopolitisme i dag, eller kosmopolitisme som ubevisst tilstand.....	21
3.24 Det kosmopolitiske blikket.....	22
3.25 <i>Weltrisikogesellschaft</i> , kosmopolitisk empati og institusjonalisert kosmopolitisme.....	23
3.26 Røtter og vinger.....	25
3.3 Subaltern, dialogisk/refleksiv eller kritisk kosmopolitisme.....	26
3.4 Postkolonialisme og kosmopolitisme - oppsummert.....	28
3.5 Litteraturetikk.....	29

4.0 Hva er dette Hva	32
4.1 Sjanger og stemme.....	33
4.11 Romanens epitekster.....	33
4.12 Et subalternt kosmopolitisk prosjekt.....	38
4.2 Narrative strategier.....	41
4.21 Romanens peritekster - inngangen til og utgangen fra teksten.....	42
4.22 Rammefortellinger, metafiktive kommentarer og romanens tittel.....	44
4.221 Rammefortellingen som mise-en-abyme, eller metapoetikk.....	45
4.222 Metafiktive kommentarer og de mange rammefortellingene.....	48
4.223 Tittelen Hva er dette Hva.....	51
4.23 Narrative strategier i rammefortellingene.....	53
4.231 Forfatteren styrer vår sympati.....	53
4.232 Kontrastering for å problematisere kategorien "de Andre".....	54
4.233 Fortellinger i fortellingen som kritikk av kosmopolitiske/globalt institusjoner.....	56
4.234 Det narrative forløpet som skapende kritikk myntet på det amerikanske samfunnet.....	57
4.235 Karakteren Valentinos henvendelser til leseren og fortellingens makt.....	59
4.236 Romanen som et ansikt-til-ansikt-møte.....	62
4.237 Stemmen som får den vestlige verden til å se.....	64
4.3 Oppsummering og konklusjon.....	65
5.0 Fuglene under himmelen	68
5.1 Sjanger og stemme.....	70
5.11 Romanens epitekster.....	70
5.12 Utdfordringen ved å fortelle den marginaliserte kvinnens historie.....	75
5.2 Narrative strategier.....	77
5.21 Romanens (manglende) peritekster.....	77
5.22 <i>Verfremdungseffekt</i> og avstand.....	79

5.221	<i>Ydmyk og ærlig = pålitelig?</i>	82
5.23	"Sødal" som narsissist?.....	83
5.231	<i>Metafiktive kommentarer og speilinger: Kommunikasjonen mellom "Sødal" og leseren</i>	83
5.232	<i>Forfatteren styrer vår sympati</i>	86
5.24	Språk er makt	88
5.241	<i>Sødals språk</i>	88
5.242	<i>Tid</i>	91
5.243	<i>Tittelen Fuglene under himmelen og miraklene, eller "Sarahs" kommunikasjon med leseren</i>	92
5.244	<i>Definisjonsmakt og "Sarahs" blick</i>	94
5.25	Den subalterne kosmopolitten Sarah og leserens ansvar.....	96
5.3	Oppsummering og konklusjon.....	98
6.0	Avsluttende kommentarer	100
	Bibliografi	107

Jeg lever, og du lever, og derfor må vi fylle luften med ordene våre. Jeg skal fylle denne dagen med dem, og morgendagen og alle andre dager helt til Gud tar meg vekk herfra. Jeg skal fortelle min historie til alle som vil lytte, og til folk som ikke vil lytte, til dem som oppsøker meg, og til dem som helst vil rygge unna. Hele tiden vil jeg vite at du er der. Hvordan kan jeg late som om du ikke finnes? Det ville vært like umulig som at du later som om jeg ikke finnes.

(Valentino)¹

1.0 Innledning

1.1 Den fiksjonaliserte selvbiografien

Etter utallige samtaler over en treårsperiode mellom Valentino Achak Deng, en ung flyktning fra Sudan, og forfatteren Dave Eggers, ble romanen *Hva er dette Hva* (orig. *What Is The What*) utgitt i USA i 2006. Undertittelen *Valentino Achak Dengs selvbiografi. En roman* gir en første pekepinn på deler av denne avhandlingens tematikk, nemlig romanen som utfordrer grensene mellom fakta og fiksjon. Boken gir seg ut for å være både en selvbiografi og en roman.

Historien til flyktningen Deng er fiksjonalisert og skrevet av den amerikanske forfatteren Eggers.

Sommeren 2010 tok Sarah, flyktning i Norge som følge av borgerkrigen i Sudan, kontakt med journalisten, forfatteren og operasangeren Nils Harald Sødal.² Hun ønsket å fortelle sin historie og ville få den skrevet ned. Resultatet av møtene mellom Sarah og Sødal er romanen *Fuglene under himmelen* som ble utgitt i 2011.³ Historien er Sarahs, forfatteren er Sødal. Han sier selv at han har forandret minimalt på historien hennes, utover å tilføre litt koloritt og tilrettelegge den litterært siden hun fremstilte livet sitt veldig faktabasert og nøkternt: "Jeg har forsøkt å formidle stemningen hun satte *meg* i".⁴

Vi har i begge romanene med en sjangerblanding å gjøre som er interessant og svært aktuell. I norsk og internasjonal sammenheng sørget Åsne Seierstads roman *Bokhandleren i Kabul - Et familiedrama* fra 2002 for heftige debatter i offentligheten. Etter å ha levd sammen

¹ Dave Eggers, *Hva er dette Hva*, overs. av Hege Mehren og Isak Rogde (Oslo: Gyldendal, 2010), 571. Valentino er fortelleren i romanen. I fortsettelsen av avhandlingen vil sitater fra *Hva er dette Hva* angis med sidetall i brødteksten.

² Jeg må i avhandlingen skille mellom de historiske personene og fortellerne i romanen. Jeg vil bruke navnet Deng når jeg refererer til den historiske personen Valentino Achak Deng, og navnet Valentino om fortelleren i romanen. Sarah er et pseudonym. Jeg vil i avhandlingen bruke navnet Sarah når jeg refererer til den historiske personen og "Sarah" om fortelleren i romanen. Skillet mellom forfatter og implisitt forfatter vil jeg komme tilbake til senere.

³ Nils Harald Sødal, *Fuglene under himmelen* (Oslo: Piratforlaget, 2011). Sitater fra *Fuglene under himmelen* vil i fortsettelsen angis med sidetall i brødteksten.

⁴ Merete Skogrand, "Jeg har seks barn, men aldri hatt sex", intervju med Nils Harald Sødal og Sarah, *Dagbladet*, 28. november 2011 (min utheving). I flere av epitekstene (både avisartikler og andre artikler) manglet det sidetall i originalen, så disse vil derfor heller ikke kunne bli referert til med sidetall i avhandlingen.

med bokhandleren Shah Mohammeds familie i Afghanistan i nærmere fem måneder, utga Seierstad en bok om familiens liv. Shah Mohammed fikk ikke boken i hendene før etter at den var gitt ut, og han mente at Seierstad hadde utlevert hans familie på det groveste og føyd til hendelser som ikke var sanne. Selv om historien ble gitt ut som roman, hevdet Seierstad at alle hendelsene og samtalene hun refererer til er sanne: "Dette er ting de har fortalt meg".⁵ Hun ville heller ikke foreta endringer i romanen ut fra bokhandlerens kritikk, siden hun mente at dette var hennes bok.⁶ Mye av kritikken fra fagpersoner i Norge rettet seg mot det at Seierstad i romanen har kamouflert seg selv som forteller, noe som gjør det vanskelig å oppfatte at det som fortelles, faktisk er hennes versjon av saken: "Hun er usynlig som subjekt, selv om hun ikke makter å holde sin *subjektivitet* utenfor".⁷ Seierstad hevdet altså at alt som ble gjengitt i boken, var fremstilt og gjenfortalt slik det skjedde eller ble fortalt i virkeligheten, samtidig som boken fikk sjangerbetegnelsen roman. Hun sikret seg dermed retten til å ta seg kunstneriske friheter og gjøre stoffet til sitt eget. Debatten rundt *Bokhandleren i Kabul* viser at det å blande fakta og fiksjon kan være problematisk. Også romanene *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* plasserer seg altså i dette spenningsfeltet mellom to sjangrer, og jeg vil kategorisere dem som *faksjonsromaner*.⁸ Det finnes klare og betydelige forskjeller mellom Seierstads roman og de to romanene jeg skal analysere i avhandlingen, men ut fra den korte fremstillingen av debatten rundt *Bokhandleren i Kabul* ovenfor vil jeg foreløpig utlede to viktige spørsmål som er aktuelle for denne avhandlingen: *Hvem har ordet, og hvis historie eller sannhet er det som presenteres i romanene?* Dette er spørsmål om makt.

I mine analyser vil blant annet maktforholdet mellom flyktningene og forfatterne stå i fokus. Deng og Sarah er flyktninger fra Sudan, et av verdens fattigste og mest krigsherjede land.⁹ Eggers er amerikaner, og Sødal er norsk; de er mannlige, privilegerte "vestlige" forfattere.

⁵ Åsne Seierstad, "- Tror ikke boken er farlig", *Verdens Gang*, 29. august 2003.

⁶ Seierstad, "-Tror ikke boken er farlig".

⁷ Jo Bech-Karlsen, "Analyse: Det retusjerte subjekt i Kabul", bokanmeldelse av *Bokhandleren i Kabul*, av Åsne Seierstad, *Morgenbladet*, 12. september 2003.

⁸ I avissammenheng har ofte betegnelsen *new journalism* blitt brukt om blandingen av fakta og fiksjon. I forbindelse med romanutgivelser blir oftest begrepet *faksjon* brukt. *Faksjon* er en form for fiksjon som har klare fiksjonskennetegn samtidig som den er historisk forankret og søker å belyse historiske hendelser eller utviklingstrekk. Jf. Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007), 61-62. I avhandlingen vil jeg for enkelthetsens skyld stort sett kun bruke betegnelsen roman om *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen*.

⁹ Sudan løsrev seg fra kolonimakten Storbritannia i 1956. Britene etterlot seg et politisk kaos. Politikken i Sudan har etter løsrivelsen i stor utstrekning vært preget av skismaet mellom et arabisk/muslimsk nord og et svart kristent/animistisk sør. Militærregimer som støttet islamsk-orienterte regjeringer dominerte den nasjonale politikken. Nord-Sudans dominans innenfor såvel økonomiske, politiske som sosiale domener har vært kilden til konflikter mellom Nord og Sør. Konflikten eskalerte i to lange og blodige borgerkriger i siste halvdel av 1900-tallet. Den andre krigen startet i 1982/1983 som følge av blant annet innføringen av shari'a-lovgivning også i Sør, samt en inndeling av Sør-Sudan i tre provinser. Da sørsudanske geriljagrupper gjorde opprør, svarte det sudanske regimet med omfattende militære angrep, som i vesentlig grad ble rettet mot sivilbefolkningen, ved

I begge tilfellene var det flyktingene som søkte etter noen som kunne fortelle deres historie. De ønsket at andre skulle høre hva de hadde opplevd, men de trengte en "oversetter", en som kunne videreformidle deres livsfortellinger til primært lezerskaren i vertslandet.¹⁰ Slik kommer dette til uttrykk med Dengs egne ord, sitert av Eggers i artikkelen "It Was Just Boys Walking": "You have to be a writer", [he said to Eggers]. "Do it the way you think it will best reach people".¹¹ Eggers og Sødal kan sies å forsøke å gi de to flyktingene en stemme i det offentlige rom, noe som reiser et interessant og viktig spørsmål: *Hvis stemme/r er det vi egentlig hører i romanene?* Dette spørsmålet, samt de to spørsmålene i forrige avsnitt, er aktuelle å utforske på to nivåer: et geopolitisk og et narrativt.¹² Mellom disse nivåene er det glidende overganger siden de påvirker hverandre, til dels speiler hverandre og dermed er knyttet tett sammen. For å belyse spørsmålene i en narrativ analyse, er det mye å hente i postkoloniale studier som har studert maktforholdet mellom de gamle koloniherrne og de tidligere koloniene, mellom Vesten og "Den tredje verden" eller mellom makthaverne og de marginaliserte.¹³ Litteraturstudier innenfor dette feltet har beskjeftiget seg med herske- og marginaliseringsteknikker som kan finnes i litteraturen. I denne avhandlingen vil blant annet postkoloniale teorier danne et utgangspunkt for å undersøke om det skjeve maktforholdet mellom flyktingene og forfatterne i den "virkelige verden" speiles i romanene. Er fortellingene virkelig sett og fortalt fra de marginalisertes synsvinkel, eller foregår det en kamp om ordet?

I avhandlingen er flere av begrepene jeg benytter meg av, spesielt begreper som blir brukt innenfor postkoloniale studier, problematiske. Begreper som *den Andre*, *the subaltern* og *den undertrykte/underordnede* kan etter min oppfatning bidra til at fokuset rettes mot forskjeller mellom det vi oppfatter som Oss og Dem. Enkelte teoretikere poengterer imidlertid at forskjellene mellom Oss og Dem i vår kosmopolitiserte verden er i ferd med å viskes ut.

å ødelegge avlinger, forhindre matforsyninger og fordrive folk fra sine hjem. Gjentatte tørkekatastrofer i 1980-årene samt krigen i Sør-Sudan har hatt alvorlige følger for befolkningen og for den økonomiske utviklingen. Det anslås at nærmere fire millioner sudanere ble fordrevet fra sine hjem, og at over to og en halv millioner menneskeliv, hovedsakelig sivile, gikk tapt i løpet av krigsårene. Etter en folkeavstemning oppnådde Sør-Sudan sin selvstendighet i 2011. Forholdet mellom de to landene er imidlertid fortsatt anstrengt og preget av uroligheter. Dag Leraand, "Sør-Sudan - historie", *Store norske leksikon* (lest 12.11.2012) og "World Factbook", *Central Intelligence Agency*, søkeord "South Sudan" (lest 12.11.2012). Per dags dato (1.09.2012) meldes det om kamper mellom opprørsgruppen SPLM-N og den sudanske hæren. Flere hundre tusen sørsudanese er igjen på flukt, og en gruppe på 67 folkemordepakter frykter et nytt folkemord. Kristoffer Rønneberg, "Ekspert slår alarm: 'Minner om massedrapene i Darfur'", *Aftenposten*, 1. september, 2012.

¹⁰ Jeg vil i avhandlingen bruke betegnelsene vertsland eller Vesten om USA og Norge.

¹¹ Dave Eggers, "It Was Just Boys Walking", *The Guardian*, 26. mai 2007.

¹² Geopolitikk: "Politics as they affect the whole world; global politics". *Collins English Dictionary*, søkeord "Geopolitics" (lest 29.04.2013).

¹³ Verken Norge eller USA har hatt kolonier. Jeg mener likevel at bruken av postkolonial teori er passende i denne avhandlingen fordi den nettopp beskjeftiger seg med maktforhold og herske- og marginaliseringsteknikker i litteraturen, noe som er sentrale anliggender i analysene av romanene i denne avhandlingen. På verdensbasis dominerer Vesten fortsatt politisk/militært og økonomisk, noe som også kan knyttes til kulturell dominans.

Kategoriene er dessuten ikke stabile, men relasjonelle. I enkelte situasjoner er vi dominerende, i andre "underlegne". Såkalt underordnede individer nekter dessuten i dag i større og større grad å la seg plassere i en underordnet posisjon.¹⁴ Deng og Sarah ser ikke ut til å oppfatte seg selv som underordnede individer. Hvilken rett har jeg da som vestlig akademiker til å kategorisere dem som det? I en avhandling der jeg skal undersøke maktforhold, er jeg likevel nødt til å trekke et skille mellom henholdsvis Deng og Sarah, Eggers og Sødal. Jeg bruker altså de ovenfornevnte begrepene i avhandlingen. For å variere begrepsbruken, vil de ulike betegnelse bli brukt i samme betydning. Jeg vil poengtere at begreper som de ovenfornevnte av meg forstås som relasjonelle, og de utsier ikke noe om egenskaper ved individene. Eventuelle forskjeller i maktposisjon i et samfunn, er oftest betinget av politiske og/eller økonomiske forhold. Også i dag finnes det grupper og enkeltindivider som er marginaliserte i samfunnet/verden, en posisjon de har blitt *plassert* i. Jeg vil derfor også bruke begrepet *den marginaliserte* fordi jeg mener det i høyere grad fanger opp relasjonelle forhold. Begrepet *subaltern kosmopolitt* er i avhandlingen betegnelsen på individer som på grunn av ytre omstendigheter har måttet flytte på seg på tvers av nasjonale landegrenser. I vertslandene er de marginaliserte, har ofte liten innflytelse i samfunnet, og de kan oppfattes som fremmede. Den subalterne kosmopolitten oppfatter seg på tross av dette ikke som et hjelpeløst offer, hun nekter å la seg plassere i en underordnet posisjon, og hun tør å heve stemmen i offentligheten og inkludere seg i den kosmopolitiske diskursen.

Deng og Sarah ønsket altså å fortelle sin historie. Men de trengte som sagt hjelp fordi de ikke behersket språket romanene skulle skrives på, og fordi de ikke er forfattere. Derfor kan valget av sjangeren som deres historier har blitt skrevet i, ha stor betydning for hvis stemme som høres i romanen. Eggers påpeker at han har reflektert over dette:

In an attempt to kickstart the writing of the book, I published an account of the trip [Eggers and Deng visited the south of Sudan and Marial Bai in 2003] in journalistic form in the *Believer* magazine. The exercise made clear, though, that my telling of Valentino's story, in my voice, would be distracting and tonally incorrect. In the account I wrote, I was present, both as narrator and as the guy riding in the cargo hold next to Valentino; there was no way to excise myself from the story. But in the book, I knew I had to disappear completely.¹⁵

Eggers' intensjon var altså å få frem Dengs stemme ved å usynliggjøre seg selv. Han ønsket ene og alene å fungere som talerør for Deng, og mange kritikere mente at Eggers hadde lykket godt i forsettet.¹⁶ Samtidig fantes det kritiske røster. Skribenten og kritikeren Lee Siegel var en av

¹⁴ Jf. Beck (2004), Coronil (1994) og Mendieta (2009).

¹⁵ Eggers, "It Was Just Boys Walking".

¹⁶ Jf. Elizabeth Twitchell, "Dave Eggers's What is the What: Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", i *American Literature* 83/3 (2011) og Jason Cowley, "Why We Have Fallen for Africa's Lost Boys", *The*

dem som påpekte de *etiske* dilemmaene ved å fiksjonalisere traumatiske hendelser man ikke selv har opplevd: "The eerie, slightly sickening quality about *What Is The What* is that Deng's personhood has been displaced by someone else's style and sensibility - by someone else's story. Deng survived his would-be killers in the Sudan, only to have his identity erased here".¹⁷ Ifølge ham eksisterer ikke Deng i romanen. Eggers stemme er overalt i boken "in a way that it would never have been if he had stuck with his original intention to write a conventional biography. No one would ever confuse a biographer's voice, no matter how strong, with that of his subject. But Eggers has totally subsumed his Sudanese hero's voice into his own".¹⁸ Jeg vil i avhandlingen argumentere for at min analyse av romanen viser at Eggers ikke sluker Dings stemme.

Også Sødal ville fortelle Sarahs historie. I et slags forord i romanen *Fuglene under himmelen* sier han at: "Dette er historien om Sarah...".¹⁹ Allerede i denne første setningen i boken finner jeg to interessante punkter på det narrative nivået i romanen som berører tematikken i avhandlingen. Det ene er at setningen er "Sødals". Vi hører hans stemme først.²⁰ Han kunne ha valgt å gi Sarah det innledende ordet. Det andre er det lille ordet *om*. Den første setningen i boken kunne for eksempel ha vært formulert slik: "Dette er Sarahs historie...". Han har foretatt narrative valg som etablerer ham som en viktig instans med en tydelig stemme i romanen.

Eksemplene ovenfor leder frem til oppgavens hovedproblemstilling: *Hvem har ordet i romanene, og hvem blir hørt?* Problemstillingen har som sagt både et geopolitisk og et narrativt aspekt, og undersøkelser av maktforhold er sentrale i analysene. Også leserens ansvar i møtet med teksten vil bli diskutert. Å komme frem til et entydig svar på problemstillingen er ikke avhandlingens mål siden jeg ikke tror at det finnes ett endelig svar på spørsmålene. For noen lesere trer flyktingens stemme tydelig frem, mens andre først og fremst hører forfatteren tale. Ulike synspunkter som har blitt fremmet i anmeldelser av og artikler om romanene, vitner om dette. En av konklusjonene ut fra *min* akademiske lesing, er likevel at Dings stemme formidles gjennom *Hva er dette Hva*, mens Sarahs stemme svekkes gjennom *Fuglene under himmelen*,

Observer, 29. april 2007.

¹⁷ Lee Siegel, "The Niceness Racket", bokanmeldelse av *Hva er dette Hva*, av Dave Eggers, *Powells*, 19. april 2007.

¹⁸ Siegel, "The Niceness Racket".

¹⁹ Sødal, *Fuglene under himmelen*, 5.

²⁰ Spesielt i analysen av *Fuglene under himmelen* er det viktig å skille mellom den historiske og implisitte forfatteren, siden Sødal har skrevet seg inn i romanen som forteller. Når jeg i fortsettelsen refererer til den implisitte forfatteren/fortelleren vil jeg skrive "Sødal". I analysen av *Hva er dette Hva* har jeg ikke laget noe slikt skille, fordi hovedfokuset er sammensmeltningen av Deng og Eggers i *karakteren* Valentino. Der jeg mener det er av betydning, vil jeg klargjøre skillet mellom den historiske og implisitte leseren.

noe som blant annet henger sammen med forfatterens narrative valg.

Jeg vil i avhandlingen gjøre rede for at både *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* er resultater av at verden kosmopolitiseres. Grenser mellom land og kategorier som Oss og Dem blir mer flytende når mennesker forflytter seg, hendelser fra andre steder i verden daglig blir presentert i mediene og hendelsene diskuteres i offentligheten. Romanene er *kosmopolitiske romaner* og eksempler på at de såkalt underordnede i dag i større grad inkluderer seg i den kosmopolitiske diskursen. Både Sarah og Deng er *subalterne kosmopolitter*.²¹ De er på mange måter marginaliserte i vertslandene, men de opplever ikke seg selv som underordnede. Min tese er som sagt likevel at Eggers i større grad enn Sødal lykkes i å få frem den marginaliseres stemme. *Hva er dette Hva* er en *skapende subaltern kosmopolitisk roman* som er fremadrettet i sin kritikk. Den formidler Dings *subalterne stemme* gjennom *karakteren* Valentinos *hybride* stemme, noe som gjør at vi kan se verden fra den Andres perspektiv. Sarahs subalterne stemme svekkes og står i fare for å forstumme i *Fuglene under himmelen*, fordi det i romanen foregår en kamp om ordet mellom "Sarah" og "Sødal". "Sødals" blick dominerer i høy grad i romanen, og "Sarah" får i mindre grad være med på å forme det bildet vi danner oss av henne. I intervjuer og anmeldelser av *Fuglene under himmelen* har Sødals posisjon som "vestlig" formidler og *mann* ikke blitt diskutert i noen særlig grad, noe jeg synes den bør. Sødals doble dominans må etter min oppfatning ha spilt en avgjørende rolle i utformingen av romanen.

I faksjonsromaner ligger det et unikt potensiale for å få frem den marginaliseres stemme, og ifølge Homi K. Bhabha, en av de mest sentrale teoretikerne innenfor postkoloniale studier, kan "the study of world literature ... be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of 'otherness'".²² Romaner kan gi oss et alternativt blick på vår egen kultur, og jeg vil hevde at faksjonsromaner har et unikt potensiale for å la oss se verden og vårt samfunn fra et nytt perspektiv. Romanene *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* fremstår imidlertid som svært forskjellige, på tross av at rammene rundt tilblivelsen av romanene til dels er like. Marginaliserte stemmer kan forstumme. Siden språk er makt, og romanene i denne avhandlingen er resultat av et samarbeid mellom personer i ulike maktposisjoner, er det derfor nødvendig å undersøke og stille kritiske spørsmål om forholdet mellom stemmene i romanene.²³ I det følgende avsnittet vil jeg kort presentere teoriene som

²¹ Min tidligere definisjon av den subalterne kosmopolitten inneholder til dels et politisk aspekt. Som det vil fremgå senere i avhandlingen, er det vanskeligere å definere *Fuglene under himmelen* som et politisk prosjekt enn *Hva er dette Hva*. Jeg vil likevel argumentere for at jeg ut fra enkelte av "Sarahs" kommentarer mener å kunne lese også et (skjult) politisk formål med romanen. Derfor hevder jeg at den historiske personen Sarah er en subaltern kosmopolitt.

²² Homi K. Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 12.

²³ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial*

ligger til grunn for de spørsmålene jeg stiller i denne avhandlingen, og hvilke metoder jeg vil benytte meg av i tekstanalysene.

1.2 Teoretisk bakgrunn og metode

I likhet med Bhabha, blir den indiske teoretikeren og filosofen Gayatri Chakravorty Spivak regnet som en av de mest innflytelsesrike teoretikerne innen postkoloniale studier.²⁴ Artikkelen hennes "Can the Subaltern Speak?" fra 1988 er et svært viktig bidrag innenfor postkolonial teori.²⁵ *The subaltern* er en gruppe mennesker som ikke har noen stemme i offentligheten, og de blir derfor ikke hørt. I artikkelen kritiserer Spivak (de vestlige) ekspertene og intellektuelle, representert ved Michel Foucault og Gilles Deleuze, som tror de kan være talerør for *the subaltern*.²⁶ Å tro at man kan representere den underordnede ved å snakke for ham eller henne er en form for selvopphøyelse og et (uuttalt) ønske om å bevare Vesten som subjekt.²⁷ Den intellektuelle forsøker å usynliggjøre seg i prosessen, og vi blir forledet til å glemme at den underordnedes stemme nødvendigvis er "filtrert" gjennom den som snakker. Maktrelasjonen blir altså fordekt.²⁸ *The subaltern* blir avhengige av at (vestlige) intellektuelle "taler på vegne av" dem om deres vilkår, heller enn at de får muligheten til å tale for seg selv. Prosjektene til Deng og Eggers og Sarah og Sødal vil med utgangspunkt i Spivaks teori prinsipielt være dømt til å mislykkes. Eggers og Sødal forsøker det umulige - det finnes ingen måte å snakke for den underordnede på, slik at det virkelig er hennes stemme som blir hørt. Siden *the subaltern* ikke har noen stemme, slår Spivak fast at målet må være å lytte til deres taushet. Det avgjørende er altså ikke hva de underordnede sier, men det som blir hørt, eller ikke hørt.²⁹ Er det umulig å snakke for *the subaltern*? Er det uetisk å gjøre et forsøk? Er det etisk forsvarlig å la være? Jeg vil i avhandlingen argumentere for at det er utfordrende, men mulig å formidle den marginalisertes stemme; og det å forsøke kan være en etisk handling.

Eggers har altså blitt anklaget for at han ved å skrive romanen *Hva er dette Hva* har stjålet Dengs identitet.³⁰ Det er imidlertid et vesentlig poeng at det i forbindelse med romanene som analyseres i denne avhandlingen, var flyktningene, Deng og Sarah, som ba om å bli representert.

Literatures (London: Routledge, 1989), 7.

²⁴ Lothe et.al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 175.

²⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, "Kan de underordnede tale?", overs. av Maria Essholt Selvik, i *Agora*, 1 (2009). I avhandlingen bruker jeg altså den norske oversettelsen av "Can the Subaltern Speak?".

²⁶ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 41-42.

²⁷ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 41-42.

²⁸ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 76-79.

²⁹ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 66-70.

³⁰ Siegel, "The Niceness Racket".

De er ikke selv forfattere, men de ønsket å fortelle sin historie til et større publikum. Selv sier Valentino i etterordet i *Hva er dette Hva* at "det gir meg en styrke, en nesten ufattelig styrke å vite at du [leseren] er der" (571). Det virker som han føler at han har nådd ut til leseren. Et interessant spørsmål er da om faksjonsformen likevel har berøvet Deng og Sarah deres stemmer. Hvorfor kunne historiene deres ikke bli utgitt som biografier? Eggers mener at hans stemme ville ha blitt for påtrengende i en biografi, men ville ikke samtidig Dengs stemme ha blitt mer hørbar?

Verden har endret seg siden Spivaks artikkel ble satt på trykk i 1988. Den tyske sosiologen Ulrich Beck innfører i *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden* begrepet *kosmopolitisk empati*: "Die kosmopolitische Empathie ist eine Globalisierung der Emotionen. Die Räume unserer emotionalen Imagination haben sich erweitert, sie sind transnationalisiert worden".³¹ Grensene mellom land er i ferd med å viskes ut, og dermed også grensene mellom meg og den Andre: "Die Grenzen zum Anderen sind nicht länger durch ontologische Andersartigkeit blockiert, verdunkelt, sondern durchsichtig".³² Betyr det at det i dag kan være lettere å gi *the subaltern* en stemme?

For å belyse og analysere romanene og sjangerproblematikken i *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* på et geopolitisk nivå, vil jeg altså benytte meg av postkoloniale teorier og globaliseringsteori. Globaliseringsteorien vil bestå av nyere kosmopolitismeteorier som Becks, og et viktig begrep er det *kosmopolitiske blikket*. Svært aktuelle er også nyere kosmopolitismeteorier som forsøker å forene postkolonial tankegang med kosmopolitismeteorier, såkalt *subaltern*, *dialogisk/refleksiv* eller *kritisk kosmopolitisme*. Sentrale navn i den forbindelse er Fernando Coronil, Eduardo Mendieta og Walter Dignolo. På det narrative nivået vil blant annet litteraturteoretikeren Gérard Genettes narratologi danne det teoretiske grunnlaget, med et spesielt fokus på "stemmene" i romanen og paratekstenes betydning.³³ De geopolitiske aspektene og narrasjonen er imidlertid som nevnt, knyttet tett sammen. Fordi maktforhold gjennomgående problematiseres, er det naturlig å anlegge et etisk perspektiv på det narrative nivået i analysene. Jeg vil hovedsakelig støtte meg på litteraturteoretikeren Wayne C. Booths

³¹ Ulrich Beck, *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2004), 13-14. "Den kosmopolitiske empatien er en globalisering av følelsene. Grensene for vår emosjonelle forestillingshorisont har blitt utvidet, de har blitt transnasjonalisert" (min oversettelse).

³² Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 17. "Grensene mellom meg og den underordnede er ikke lenger mørklagte eller blokkerte av ontologiske forskjeller, istedet er de blitt transparente" (min oversettelse).

³³ Genette bruker begrepet paratekst om all tekst som vedrører den litterære teksten, men som selv ikke er en del av handlingen. Paratekstbegrepet deler han så inn i epitekster og peritekster. Epitekster er knyttet til tekstens omgivelser på en noe "løsere" måte enn peritekster og kan bestå av intervjuer, omtaler i media og liknende. Peritekstene står på sin side i det litterære verket. Gérard Genette, *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*, overs. av Dieter Hornig (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001), 10-12.

litteraturetikk slik den legges frem i *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* fra 1988, litteraturteoretikeren James Phelans litteraturetikk, filosofen Martha Nussbaums bok *Poetic Justice* fra 1997 og filosofen Emmanuel Lévinas' tanker om vårt møte med den Annen, ansikt-til-ansikt.³⁴ Jeg vil også selv strebe etter en etisk lesing og analyse av romanene. Et vesentlig moment i analysene vil altså være leserens ansvar i møtet med teksten.

1.3 Avgrensning av materialet

I tillegg til teorien som er lagt frem i det forrige delkapittelet, vil jeg bruke sekundærlitteratur i analysene, blant annet i form av anmeldelser av romanene. Jeg vil benytte meg av omtaler av både litteraturkritikere og andre lesere. Det vil også refereres til tilgjengelige intervjuer med henholdsvis Deng og Sarah og forfatterne. I forbindelse med romanen *Hva er dette Hva* finnes det i tillegg et relativt omfattende materiale av artikler skrevet av fagpersoner. Jeg anser slike epitekster som svært relevante for mine analyser, siden de blant annet kan kaste lys over relasjonen mellom forfatter, flyktning, forteller, tekst og leser. Deng og Eggers gir inntrykk av at målet med romanen *Hva er dette Hva* er å lære leserne noe, og å påvirke dem. Sarah ønsket at hennes historie skulle bli fortalt slik at noen kunne få kjennskap til den, og Sødal sa seg villig til å fortelle historien. Sammen kan intervjuer med flyktningene og forfatterne, og de empiriske lesernes resepsjon, avsløre noe om i hvilken grad bokprosjektene har lyktes.

1.4 Disposisjon

Jeg vil aller først gi to korte handlingssammendrag av henholdsvis *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen*, fordi handlingen i romanene er relevant for teorien jeg deretter vil legge frem. Handlingen er også viktig i analysene av romanene senere i avhandlingen. Fordi jeg blant annet bruker teori fra andre fagfelt enn litteraturvitenskapen, vil jeg presentere teorien i et eget kapittel. Romanene vil bli analysert i hvert sitt kapittel, men kapitlene er strukturert relativt like. Kapittel 4 er viet *Hva er dette Hva*, mens jeg i kapittel 5 tar for meg *Fuglene under himmelen*.

³⁴ Wayne C. Booth, *The Company We Keep: An Ethics of Fiction* (Berkeley: University of California Press, 1988). Martha Nussbaum, *Poetic Justice* (Boston: Beacon Press, 1995).

James Phelan, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology* (Columbus: Ohio State University Press, 1996).

James Phelan, "Sethe's Choice: Beloved and the Ethics of Reading", i *Mapping the Ethical Turn. A reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, red. Todd F. Davis og Kenneth Womack (Charlottesville: University Press of Virginia, 2001).

Emmanuel Lévinas, *Den Annens humanisme*, overs. av Asbjørn Aarnes, 1996. Digibok, http://www.nb.no/utlevering/contentview.jsf?urn=URN:NBN:no-nb_digibok_2010043008005#&struct=DIV58 (lest 12.11.2012).

Emmanuel Lévinas, *Totalitet og uendelighet: et essay om exterioriteten*, overs. av Manni Crone (København: Hans Reitzels Forlag, 1996).

Begge kapitler har en innledning. Deretter følger en diskusjon rundt sjanger og stemme, blant annet knyttet opp mot romanenes epitekster. Så går jeg dypere inn i romanen og leser de narrative strategiene forfatterne har brukt opp mot postkolonial teori og globaliseringsteori. Det etiske perspektivet er sentralt i alle deler av analysen. Kapitlene avsluttes med en oppsummering og konklusjon.

Gjennom det tekstanalytiske arbeidet ønsker jeg å nærme meg et mulig svar på oppgavens problemstilling, nemlig: *Hvem har ordet i romanene, og hvem blir hørt?* Det er vanskelig å komme frem til en endelig konklusjon i en oppgave som denne, og det er heller ikke mitt mål. Analysen av *Hva er dette Hva* viser at det er mulig å formidle den marginalisertes stemme gjennom faksjonsromaner, også når historien er skrevet ned av en "vestlig" intellektuell. Samtidig kommer det i analysen av *Fuglene under himmelen* frem at subalterne stemmer kan svekkes gjennom romaner. Forfatterens narrative valg kan være avgjørende for hvem som har ordet i romanen, samtidig som leseren har et ansvar i møtet med teksten. Hvem som blir hørt, avhenger dermed ikke bare av forfatteren, men også av leseren.

2.0 Handlingssammendrag

2.1 *Hva er dette Hva*

Romanen *Hva er dette Hva* er en bok om både USA og Sudan. Handlingen i romanen foregår såvel i Sudan som i Atlanta der Deng bodde mens boken ble skrevet. Valentino forteller i *Hva er dette Hva* om sin hverdag i Atlanta, dit han kom i 2001 som en av *The Lost Boys*, sine år på flukt i Sudan og de mange årene han tilbrakte i flyktningleire i Etiopia og Kenya.³⁵ Vi får høre om utfordringene han møter som afrikansk innvanderer i USA, om vennskap og rivalisering i det sudanske flyktningmiljøet og mellom marginaliserte grupper i Atlanta, og om amerikanere som har betydd mye for ham. Siden Deng har et stort behov for å fortelle sin historie, forteller han "tause" fortellinger til mennesker han møter i hverdagen i Atlanta. Det er gjennom disse tause fortellingene vi får innblikk i hans liv på flukt. Vi får høre om det fredelige hverdagslivet i den lille landsbyen Marial Bai sør i Sudan, om Dings familie som tilhører Dinka-stammen og lekekameratene hans i tiden før borgerkrigen nådde landsbyen.³⁶ Under et angrep av den arabiske militsen, ble Marial Bai brent ned og innbyggerne drept, bortført eller fordrevet. Deng så sin mor bli skutt før han 6/7 år gammel la ut på flukt sammen med tusenvis av andre sørsudanesere. Etter en tid støtte han på en av de store gruppene med foreldreløse gutter som senere ble kalt *The Lost Boys*. Guttene gikk og gikk i månedsvis for å komme seg i sikkerhet i Etiopia, og hver dag var en kamp for å overleve sult, tørke og angrep fra løver og regjeringsstyrker. Vennskap ble knyttet, men Deng så også mange kamerater dø. Det som skulle være redningen, en flyktningleir i Etiopia, endte i nok et blodblad. Vandringsen tok først slutt da Deng kom til flyktningleiren Kakuma i Kenya. Kakuma var blitt opprettet av FN som en midlertidig flyktningleir i et ubebodd ørkenområde. Deng bodde der i 10 år før han kom til USA. I leiren fikk han sin første kjæreste, Tabitha, her gikk han på skole og jobbet som ungdomsleder. Deng sier at han vokste opp i flyktningleire, tilsammen har han bodd i leir nærmere 14 år av sitt liv.

³⁵ *The Lost Boys*: Foreldreløse gutter som følge av borgerkrigen i Sudan. Guttene flyktet fra sine landsbyer, gikk milevis gjennom ørkenen og levde flere år i flyktningleirer. USA tok imot rundt 4000 av disse guttene og de ble plassert i ulike amerikanske byer, i grupper fra 20-400. *Unicef.org* og *bbc.co.uk*, søkeord "The Lost Boys" (lest 10.09.2012).

³⁶ Borgerkrigen foregikk mellom den regjeringsstøttede arabiske militsen og opprørssoldatene fra Sudan People's Liberation Army (SPLA), en gerilja som kjempet mot regjeringen i Khartoum under ledelse av oberstløytnant John Garang de Mabior. SPLA ble senere delt opp i ulike fraksjoner. Dag Leraand, "Sør-Sudan - historie" (lest 12.11.2012).

2.2 *Fuglene under himmelen*

I romanen *Fuglene under himmelen* får vi høre Sarahs historie fra hun flyktet fra landsbyen Pajok i Sør-Sudan til hennes møter med forfatteren Nils Harald Sødal i Oslo 2010. Det er viet like mye plass til Sarahs liv som flyktning i Norge som til livet hennes på flukt i Sudan og oppholdene i flyktningleirene Dadaab og Kakuma i Kenya.

I likhet med Deng, måtte Sarah flykte fra landsbyen sin da den ble angrepet av soldater. Hun støtte på en gruppe flyktninger og vandret med dem i flere måneder til de kom frem til Dadaab i Kenya. Da var Sarah blitt åtte år, og hun ble boende i leiren til hun var ti. Hun ble kjent med Roselyn som var på omtrent samme alder, og sammen flyktet de for ikke å bli rekruttert av SPLA. De to jentene kom til slutt til Kakuma. Roselyn døde av AIDS etter noen år i flyktningleiren, mens Sarah fikk husly hos legen Jaramogi og hans familie. Legen voldtok Sarah med jevne mellomrom, og hun ble gravid nesten hver gang. Det første barnet, sønnen Daniel, fikk hun som trettenåring. Da hun fikk innreisetillatelse til Norge 24 år gammel, var hun allerede fembarnsmor. Også legen ble med på reisen til Lillehammer, og overgrepene fortsatte. Til slutt klarte Sarah å rive seg løs fra ham og flyttet til en mindre kommune. Hun fikk et sjette barn i Norge etter et kortere forhold til en nigeriansk mann som forlot henne da hun ble gravid. Sarah var nå alenemor til seks barn og forsøkte å ta utdanning ved siden av. For å kunne forsørge familien måtte hun imidlertid også ta flere jobber. Etter noen år møtte hun veggen og ble overtalt til å begynne i terapi. I terapien fortalte hun for første gang at hun jevnlig opp gjennom alle år, hadde ført samtaler med avdøde Roselyn. En bekymringsmelding førte deretter til at Sarah ble fratatt den yngste sønnen Vegard. Nå begynte en langvarig kamp mot barnevernet for å få sønnen tilbake. Det som flere ganger hadde reddet livet hennes, samtalene med Roselyn, ble i det norske rettsvesenet brukt mot henne. Ved hjelp av en advokat, et norsk vennepar, Sødal og den nest eldste sønnen Daniel som vitner i retten, vant hun til slutt tilbake omsorgsretten. Det viste seg også at Sarahs mor og storesøster var i live. De hadde bodd i Australia i mange år, og etter 29 år møtte Sarah igjen moren og søsteren i Oslo.

3.0 Teori

3.1 Den postkoloniale romanen

Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of 'truth', 'order', and 'reality' become established. Such power is rejected in the emergence of an effective post-colonial voice.³⁷

3.11 Postkolonialisme

Postkolonialisme er et begrep som spenner vidt. Studier innenfor postkolonialismen har lenge fokusert på de postkoloniale samfunns kulturelle produksjon, men begrepet blir nå like mye brukt om historiske, politiske, sosiologiske og økonomiske analyser av den europeiske imperialismens innflytelse på verdenssamfunnet. De sentrale postkoloniale teoretikerne Bill Ashcroft, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, slår fast at felles for postkoloniale studier er at "[they have] been primarily concerned to examine the process and effects of, and reactions to, European colonialism from the sixteenth century up to and including the neo-colonialism of the present day".³⁸ Grunnleggende i forståelsen av begrepet er altså studiet av de kolonialisertes reaksjoner og svar på Vestens undertrykkelse.

Det er viktig å understreke betydningen av postkolonialismens etiske og politiske dimensjon. Robert J.C. Young, postkolonial teoretiker og historiker, sier at postkolonialismen fremmer tanken om at alle mennesker har krav på de samme materielle godene og lik mulighet til kulturell utfoldelse.³⁹ Derfor må postkolonialismen være noe mer enn teori. Han hevder at postkolonialisme dreier seg om en verden i endring: "A world that has been changed by struggle and which its practioners intend to change further".⁴⁰ Postkolonialisme er altså også praksis. Romanen *Hva er dette Hva* kan ut fra dette forstås som et postkolonialt politisk prosjekt. I romanens forord gir Deng klart uttrykk for at boken er en del av hans kamp for å nå ut til andre. Han var redd hele verden hadde lukket øynene for den skjebnen som rammet ham og det sudanske folk, og han ville at verden skulle få vite om hans eksistens (7). Kulturen, i dette tilfellet i form av litteratur og språk, blir våpen i en politisk kamp. Sarah sier at hun ønsket å fortelle sin historie i bokform slik at opplevelsene hennes kan gi styrke og støtte til andre som er i vanskelige situasjoner.⁴¹ Hun gir ikke uttrykk for at hun vil påvirke de vestlige leserne spesielt.

³⁷ Ashcroft et.al. *The Empire*, 7.

³⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths og Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (London: Routledge, 2000), 22.

³⁹ Robert J.C. Young, *Postcolonialism: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 2.

⁴⁰ Young, *Postcolonialism*, 7.

⁴¹ Skogrand, "Jeg har seks barn, men aldri hatt sex".

Likevel inneholder begge romanene en kritikk av Vesten. Relevant i denne sammenhengen er at romanene er resultat av et *samarbeid* mellom den marginaliserte og den vestlige forfatteren.

3.12 Postkolonial litteratur og lesing

I likhet med Ashcroft, Griffiths og Tiffin, forutsetter litteraturviteren Jakob Lothe i sin definisjon av postkolonialisme et dikotomisk forhold mellom Oss og Dem.⁴² Teoretikere innenfor postkolonialismen mener at vi trenger nye fortellinger som er sett og fortalt fra de undertryktes side. Postkoloniale studier forsøker dessuten å forstå og forklare ulike måter Vesten har sett og konstruert det koloniale "subjektet" på, inkludert forestillingen om den underordnede og det ukjente. Lothe sier at et omdiskutert spørsmål er "i hvilken grad, og hvordan, et medlem av en subaltern gruppe som skriver på et europeisk språk, kan make å yte effektiv motstand mot, heller enn stillestående slutte seg helt eller delvis til, nettopp den imperiale diskursen som har fungert både sosialt/økonomisk undertrykkende og identitetsundertrykkende".⁴³ Siden verken Deng eller Sarah forteller historien sin på sudansk, er dette spørsmålet spesielt relevant for denne avhandlingen. Også Ashcrofts, Griffiths' og Tiffins definisjon av postkolonial lesing er sentral med tanke på analysen av *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen*. Ifølge de tre teoretikerne er den postkoloniale lesingen en form for dekonstruktiv lesing av "work emanating from the colonizers (but may be applied to works by the colonized) which demonstrates the extent to which the text contradicts its underlying assumption (civilization, justice, aesthetics, sensibility, race) and reveals its (often unwitting) colonialist ideologies and processes".⁴⁴ Hvordan kan en slik lesing anvendes på en faksjonsroman som er resultat av et samarbeidsprosjekt mellom den marginaliserte og den vestlige forfatteren? Et viktig spørsmål er dermed om det er mulig å trekke et skille mellom en såkalt underordnet og den "vestlige", og hvem i såfall kan trekke et slikt skille. Deng og Sarah ser ikke selv ut til å oppfatte seg selv som kolonialiserte, underordnede subjekter i samarbeidet. Jeg mener derfor at romanene til dels krever en alternativ lesing.

3.13 Gayatri Chakravorty Spivak og de dobbelt underordnede kvinnene

Også relevant for dette avhandlingen er spørsmålet om kjønn. Det finnes likhetstrekk mellom feminisme og postkolonialisme. Begge retningene har blant annet vært opptatt av hvordan og i hvor stor grad representasjon og språk er avgjørende i identitetsutformingen og i utviklingen av

⁴² Lothe et.al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 177.

⁴³ Lothe et.al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 175.

⁴⁴ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 192.

subjektiviteten: "Both discourses share a sense of disarticulation from an inherited language and have thus attempted to recover a linguistic authenticity via a pre-colonial language or a primal feminine tongue".⁴⁵ I nyere tid har enkelte feminister uttrykt bekymring for at kjønnsaspektet blir neglisjert i utformingen av "det koloniale", og at postkoloniale teorier har hatt en tendens til å utviske kjønnsforskjeller i forsøket på å konstruere én felles kategori av "de kolonialiserte". De feministiske kritikerne fremmer tanken om at kolonialismen har artet seg høyst ulikt for kvinner og menn, og at "the 'double colonization' that resulted when women were subject both to general discrimination as colonial subjects and specific discrimination as women needs to be taken into account in any analysis of colonial oppression".⁴⁶ Spivak påpeker at også kvinnelige forskere innenfor postkoloniale studier i høyere grad må fokusere på de dobbelt underordnede kvinnene.

Spivaks artikkel "Can the Subaltern Speak?" fra 1988 kan regnes som et av de vesentligste teoretiske bidragene også i den feministiske debatten. De underordnedes stemmer kan ikke rekonstrueres av (vestlige) intellektuelle, og det gjelder i særdeleshet de kvinnelige stemmene, slår Spivak fast.⁴⁷ I artikkelen diskuterer hun blant annet den britiske kolonimaktens avskaffelse av enkeofringen (sati/suttee) i India for å illustrere hvordan kvinnes stemme ble visket ut. Koloniherrne oppfattet seg selv som kvinnes redningsmenn og som forsvarere av kvinners rettigheter. Spivak mener at britenes avskaffelse av riten er et tilfelle av "hvite menn redder brune kvinner fra brune menn". Mot britenes forståelse av avskaffelsen sto de innfødtes argument om at kvinnene virkelig ønsket å dø. Kvinnene trengte ikke reddes siden de frivillig valgte å ofre seg. Det endelige resultatet av slike kulturelle og diskursive praksiser, såvel lokale, patriarkalske som koloniale, er at kvinnene ikke lenger kan snakke for seg selv, deres stemmer forstummer.⁴⁸ Spivaks diskusjon av den tvilsomme subjektstatusen kvinnene fikk av de lokale innfødte som fremholdt at kvinnene valgte å bestige bålet av egen fri vilje, og objektstatusen de ble tildelt av kolonimaktene som hevdet at de måtte reddes, ender i konklusjonen: "Det finnes ingen *plass* fra hvilken det kjønnete 'underordnede' subjektet kan tale".⁴⁹ Kvinnens stemme er fraværende i både de innfødtes og kolonimaktens narrativer.

Spivaks diskusjon leder frem til slutningen at de underordnede (kvinnene) ikke kan tale, selv om den ikke-representerende intellektuelle absurd nok skulle lykkes i å gi henne rom for å

⁴⁵ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 102.

⁴⁶ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 104. Teoretikerne refererer her blant annet til Spivak.

⁴⁷ Spivak, "Kan de underordnede tale?".

⁴⁸ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 84-85.

⁴⁹ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 101 (min utheving).

tale.⁵⁰ Frode Helland poengterer i en kommentar til den norske oversettelsen av Spivak at de underordnede kvinnene *har* stemmer, men de blir ikke *hørt* fordi de ikke har de symbolske midlene som kan gjøre det mulig for dem å representere seg selv.⁵¹ Undertrykte eller politisk marginaliserte grupper *kan* altså i prinsippet gi uttrykk for sin motstand. Ashcroft, Griffiths og Tiffin mener at Spivak ofte har blitt misforstått og påpeker som Helland at kvinnene har stemmer.⁵² Det Spivaks kritikk hovedsakelig retter seg mot er:

The concept of an unproblematically constituted subaltern identity, rather than the subaltern subject's ability to give voice to political concerns. Her point is that no act of dissent or resistance occurs on behalf of an essential subaltern subject entirely separate from the dominant discourse that provides the language and the conceptual categories with which the subaltern voice speaks.⁵³

Spørsmålet om kvinnes mulighet til å representere seg selv blir særlig relevant i analysen av romanen *Fuglene under himmelen*.

3.14 Den intellektuelle og den underordnede

Som nevnt tidligere, ønsker postkoloniale studier å undersøke hvordan Vesten har sett og konstruert den Andre. Tanken er at vi konstituerer oss selv ved å definere den Andre som ulik oss. Forskjellen mellom Oss og Dem blir overdrevet, og *the subaltern* oppfattes gjerne som en homogen gruppe. Vi glemmer at kategorien *the subaltern* består av forskjellige individer (og som Spivak ville påpekt, at den består av både kvinner og menn). Ved å etablere Selvet eller bekrefte vår identitet ut fra motsetningsforholdet til de Andre, blir de en skygge av vårt Selv.⁵⁴ Intellektuelle i den første verden er spesielt farlige når de opptrer som fraværende ikke-representanter som lar de undertrykte tale for seg selv. Jacques Derridas spørsmål om hvordan vi kan hindre det etnosentriske subjekt fra å etablere seg selv ved å selektivt definere en Annen bør derfor være et vesentlig anliggende for postkoloniale teoretikere.⁵⁵

Spivak utfordres av antropologen Fernando Coronil som i artikkelen "Listening to the Subaltern: The Poetics of the Neocolonial State" fra 1994 slår fast at *subalternity* er et relasjonelt og relativt begrep.⁵⁶ De samme menneskene kan i én situasjon være underordnede, mens de i en annen situasjon kan ha dominante roller:

⁵⁰ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 70.

⁵¹ Helland sitert i Spivak, "Kan de underordnede tale?", 37.

⁵² Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 219.

⁵³ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 219.

⁵⁴ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 79.

⁵⁵ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 76-78.

⁵⁶ Coronil, "Listening to the Subaltern: The Poetics of the Neocolonial State", i *Poetics Today* 15/4 (1994): 649.

Moreover, at any given time or place, an actor may be subaltern in relation to another, yet dominant in relation to a third. ... Subalternity defines not the being of a subject, but a subjected state of being. This relational and situational view of the subaltern may help anticolonial intellectuals avoid the we/they polarity underlying Spivak's analysis and listen to subaltern voices that speak from variously marginalized places.⁵⁷

Paradoksalt nok, kan altså ifølge Coronil postkoloniale teoretikere selv bidra til å overdrive forskjellen mellom Oss og Dem. Det at Coronil etterlyser en mer nyansert forståelse av begrepet *subaltern*, mens Spivak selv poengterer at teoretikeren er nødt til å utvikle en bevissthet rundt eget ståsted, eller egen begrepsbruk, viser hvor viktig en kritisk lesing av eget arbeid er. Ved stadig å utforske, stille spørsmål ved og utfordre egen argumentasjon, kan teoretikeren kanskje unngå å gjøre den underordnede mer forskjellig enn han eller hun er, eller å "sluke" den underordnede ved assimilasjon.

I artikkelen "The Subaltern Can Dance, And So Sometimes Can The Intellectual" diskuterer Robert Warrior, professor i *American Indian Studies*, Spivaks "Can the Subaltern Speak?". Han mener at Spivak hevder at kunnskap om det andre subjektet teoretisk sett er umulig. Ifølge Warrior må dette forstås som "a position she stakes out as part of understanding her own subject position as *an intellectual*".⁵⁸ I denne avhandlingen vil det være relevant å undersøke hvordan de vestlige intellektuelle, Eggers og Sødal, har forholdt seg til problemstillinger ut fra et postkoloniale perspektiv. Dessuten angår Spivaks insistering på at den vestlige intellektuelle må være bevisst sitt eget ståsted og sin begrepsbruk, også meg. Jeg skriver om disse begrepene i en akademisk sjanger og må derfor selv være forsiktig med Oss-Dem-kategoriseringen.⁵⁹

Warrior forteller om en "*native*" dansefestival for å illustrere at det finnes steder der den intellektuelle og den såkalt underordnede *kan* møtes. Å møtes i dansen kan skape mulighet for kommunikasjon.⁶⁰ Han oppfordrer oss til å lytte: "As we strain to hear the subaltern, let's recognize that she or he might have just tried to speak up in class or danced by or given us a parting glance. Anxious feet don't dance well, and ears that lack generosity miss lots that's going on. So let's keep paying attention, and let's keep dancing".⁶¹ Et ensidig fokus på forskjellene mellom Oss og Dem kan i lesingen av litteratur føre til at vi ikke hører det som faktisk blir sagt.

⁵⁷ Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649.

⁵⁸ Robert Warrior, "The Subaltern Can Dance, and so Sometimes Can the Intellectual", i *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 13/1 (2011): 86 (min utheving).

⁵⁹ Jf. avhandlingens innledning.

⁶⁰ Warrior, "The Subaltern Can Dance", 86.

⁶¹ Warrior, "The Subaltern Can Dance", 94.

3.2 Kosmopolitisme

Cosmopolitanism is the dialectical interplay between singularity and universality, placedness and displacement, rootedness and rootlessness, home and homeless, stationariness and mobility.⁶²

3.21 Ulrich Becks kosmopolitisme

Romanene *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* som skal analyseres i denne avhandlingen, er utgitt i løpet av de fem siste årene, og kosmopolitisk teori, som Becks, eller subaltern kosmopolitisk teori, kan utfylle, utfordre og kanskje korrigere den postkoloniale teorien som blir brukt i denne avhandlingen. I likhet med begrepet postkolonialisme spenner kosmopolitismebegrepet vidt. I innledningen til antologien *Conceiving Cosmopolitanism* forsøker Steven Vertovec, professor i sosialantropologi, og Robin Cohen, professor i sosiologi, å gi en oversikt over hvordan kosmopolitisme blir forstått. Kosmopolitismebegrepet blir ifølge dem brukt om en (sosiokulturell) tilstand, en filosofi, et komplekst politisk prosjekt, en bestemt holdning eller en sosial kompetanse.⁶³ Kosmopolitismen finnes altså i mange "former", og kosmopolitismen kan være bevisst eller ubevisst. Sammen med Edgar Grande, professor i sammenliknende politikk, påpeker Beck i *Das kosmopolitische Europa* at kosmopolitismen, slik de forstår den, skiller seg fra både universalismen og nasjonalismen. Anerkjennelsen av annerledeshet i tanke, *Zusammenleben* (samliv) og handling, både innenfor og utenfor nasjonalstatens grenser, er kosmopolitismens maxime.⁶⁴ Forskjeller blir verken ordnet i hierarkier eller oppløst, tvert imot blir de akseptert som sådanne, og forskjeller blir ansett som noe positivt. Kosmopolitismen ser altså den Andre som både forskjellig og lik.⁶⁵

I *Der kosmopolitische Blick - oder Krieg ist Frieden* (2004) griper Beck an kosmopolitismen fra et samfunnsvitenskapelig perspektiv. Han skiller i boken hovedsakelig mellom 1) den normative eller filosofiske kosmopolitismen som er en abstrakt idé om det kosmopolitiske samfunn, 2) vår reelle kosmopolitiserte hverdag, 3) en analytisk-empirisk kosmopolitisme (metodologi) og 4) den institusjonaliserte kosmopolitismen.⁶⁶ Vår verden er, og

⁶² Eduardo Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", i *Ethics & Global Politics*, 2/3 (2009): 242.

⁶³ Steven Vertovec og Robin Cohen, red., *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 8-14.

⁶⁴ Ulrich Beck og Edgar Grande, *Das kosmopolitische Europa* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2007), 27.

⁶⁵ Beck og Grande, *Das kosmopolitische Europa*, 27.

⁶⁶ Beck trekker altså et skille mellom 1) den normative kosmopolitismen og 2) den kosmopolitiske verden slik den er i dag. Hvilken av "kosmopolitismene" han sikter til i boken, fremgår imidlertid oftest ut fra sammenhengen begrepet forekommer i. Han bruker også begrepet kosmopolitisering for å vise at vi lever i en verden i endring, utviklingsprosessen er ikke avsluttet. Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16-17.

har lenge vært, i endring, og vitenskapen må tilpasse seg disse endringene. Beck presenterer i boken sin forståelse av den sosiokulturelle tilstanden vi befinner oss i, eller den *reelt eksisterende* kosmopolitismen.⁶⁷ Nasjonalstaten som en avgrenset, territorial enhet går i oppløsning som følge av kosmopolitiseringen. I et intervju med statsviteren Mads P. Sørensen og idéhistorikeren Mikkel Thorup, poengterer Beck at nasjonalstaten ikke forsvinner, men transformeres, og den har allerede delvis blitt kosmopolitisk.⁶⁸ Per Thomas Andersen, professor i litteratur ved Universitetet i Oslo, mener at et av Becks hovedpoeng er at "ingen av vår tids største risikoutfordringer lar seg løse i et nasjonalt perspektiv".⁶⁹ Vi trenger derfor en fornyelse i samfunnsvitenskapen som til nå har forsket på globalisering i et nasjonalt, ontologisk perspektiv. De gamle forskjellene mellom inne og ute, nasjonal og internasjonal, Vi og de Andre mister sin *Verbindlichkeit* (gyldighet) i den kosmopolitiske verden. Fagfeltet må derfor finne nye fortolkningsrammer. Beck foreslår å erstatte det nasjonale blikket med en metodologisk kosmopolitisme, et bevisst kosmopolitisk blikk, som setter er fokus på de *faktiske*, passive og ukontrollerte, hendelsene vi daglig utsettes for i vår lokale, globale verden.⁷⁰

Det kosmopolitiske blikket bygger på fem prinsipper som til dels overlapper. Disse er : 1) vår opplevelse av å leve i et sivilisatorisk skjebnefellesskap, 2) erkjennelsen av ulikheter (Differenzen) i verdenssamfunnet, 3) kosmopolitisk empati og evnen til å skifte perspektiv, 4) det umulige ved å leve i en grenseløs verden, og behovet for å trekke nye grenser og 5) melangeprinsippet eller vår globaliserte/kosmopolitiske hverdag. Ved å anlegge et kosmopolitisk blikk, et bevisst og analytisk blikk, kan vi se både utfordringene og mulighetene ved kosmopolitiseringen av verden, lokalt og globalt.⁷¹ Dermed kan blikket kanskje hjelpe oss med å håndtere de mangfoldige utfordringene verdenssamfunnet står overfor i dag. Jeg mener at Becks kosmopolitismeforskning derfor (blant annet) kan forstås som et komplekst politisk prosjekt.

3.22 Kosmopolitisme som filosofi, eller normativ kosmopolitisme

Som sagt, blir kosmopolitismebegrepet forstått noe ulikt i forskjellige fagkretser. Begrepet har en lang historie innen filosofien. I den filosofiske eller normative kosmopolitismen er kosmopolitisme *idéen* om en verdensborgerånd, en abstrakt idé om at alle mennesker er

⁶⁷ Kosmopolitiseringen er en multidimensjonal prosess som, i tillegg til den økonomiske globaliseringen, også innebærer en globalisering av kultur, risiko og sivilsamfunn. Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 166. Etter å ha avklart skillet, bruker Beck til dels begrepene kosmopolitisering og globalisering om hverandre.

⁶⁸ Mads P. Sørensen og Mikkel Thorup, "Globalisering er ikke en ensrettet gade": interview med Ulrich Beck", i *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie*, 41 (2004): 18-19.

⁶⁹ Per Thomas Andersen, "Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur", Publikasjon i prosjektet "Kosmopolitisme" ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo.

⁷⁰ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 29-30.

⁷¹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16.

verdensborgere på grunnlag av en felles moral. Det dreier seg altså om en bevisst form for kosmopolitisme. Kant blir ofte sett på som den moderne kosmopolitismens far, og i innledningen til en samling av Kants politiske skrifter, skriver den tyske professoren Hans Reiss at Kant ønsket å finne frem til "philosophical principles on which a just and lasting internal order and world peace could be based. He wanted to provide a philosophical vindication of representative constitutional government, a vindication which would guarantee respect for the political rights of all individuals".⁷² Kant beskjeftiget seg altså med spørsmål som fred i verden og verdensborgerrettigheter. Kosmopolitismeteorikeren Rebecka Lettevall siterer Kant for å peke på at hans politiske filosofi om verdensborgerskapet både har en politisk og moralsk dimensjon:

Det er kommet så vidt med det helt igennem omsiggribende, men mere eller mindre varme, fællesskab mellem jordens folk, at *en retskrænkelse der foretages et sted på jorden, vil blive følt av alle*. Ideen om en verdensborgerret er derfor ikke en fantasifuld og overspændt måde at fremstille retten på, men et nødvendig supplement til det uskrevne kodeks, der udgøres av såvel stats- som folkeretten. Disse tre udgør tilsammen de samlede offentlige *menneskerettigheder*, der er betingelsen for, at vi kan smigre os med, at vi til stadighed nærmer os den evige fred.⁷³

I et utkast av innledningen til boken *Hvor burde jeg da være?* mener Andersen at menneskerettighetserklæringen fra 1948 i en viss forstand realiserer Kants tanker om en tredje rettsinstans (utover statsretten og folkeretten), og den bygger på hans idé om at vi alle er mennesker med like rettigheter.⁷⁴

Kants tanker kan spores hos dagens kosmopolitisme-teoretikere. David Held, som har vært sentral i utviklingen av kosmopolitismeforskningen, forstår kosmopolitisme som: "Forsvaret af det sæt af principper, der artikulerer hvert eneste menneskes lige moralske status; udbredelsen af dette princip til at gælde for alle; personlig autonomi og ansvarlighed; princippet om samtykke og håndteringen af kollektive forskelle gennem demokratiske procedurer osv."⁷⁵ Becks begrep kosmopolitisk empati kan føres tilbake til Kant som altså allerede 1795 mente at "en retskrænkelse der foretages et sted på jorden, vil blive følt av alle" (se ovenfor). Ifølge Beck er den kosmopolitiske empatien gjerne ubevisst i menneskenes hverdag, og den kan ha negative konsekvenser. Er vi bevisst fenomenet, kan kosmopolitisk empati derimot være veien til fred.

⁷² Hans Reiss, *Kant. Political Writings*, oversatt av H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 4.

⁷³ Kant [1795] sitert i Rebecka Letteval, "Kant og opplysningstidens kosmopolitisme", i *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41 (2004): 59 (min utheving).

⁷⁴ Jeg fikk tilsendt utkastet på mail den 24. oktober 2012, før utgivelsen av boken på Universitetsforlaget i 2013.

⁷⁵ Mads P. Sørensen og Mikkel Thorup, "'Uundgåelig side om side': interview med David Held", i *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41 (2004): 33.

I intervjuet med Sørensen og Thorup poengterer Beck at selv om den nationalstatlige idyllen ikke finnes mer, betyr det ikke at nasjonalstaten forsvinner eller mister all sin makt.⁷⁶ Menneskene trenger avgrensede domener der de kan ha intime og varige forhold, og i det kosmopolitiske samfunn vil de fortsatt ha sine lokale tilknytninger: "Kosmopolitisme betyr, at man ikke behøver være bange for at miste sit språk eller sin kultur".⁷⁷ Kosmopolitismen hever seg altså over enten-eller kategorier.

Ifølge Thorup er den kosmopolitiske tanken der "det partikulære - inde/ude, ven/fjende, os/dem, lokalt/nasjonal/globalt"- sammenfiltres eller overskrides, ikke problemfri.⁷⁸ "Men det tilbyr dog en mulighet til dem, der måtte ønske det, eller som vil kjempe for det".⁷⁹ Han hevder at et vesentlig element i den nye kosmopolitismen er bevegelsen fra kritikk til løsning: "Den søker nå å være konstruktiv og *skabende* i sin kritikk".⁸⁰ Kosmopolitisme kan altså være politikk, men også en bestemt holdning eller sosial kompetanse. Den filosofiske eller normative kosmopolitismen har en visjon om et samfunn der det er godt å leve for alle, noe som knytter sammen politikk, menneskers holdninger, og deres sosiale kompetanse.

3.23 Kosmopolitisme i dag, eller kosmopolitisme som ubevisst tilstand

Den *reelt eksisterende kosmopolitismen* er ikke en følge av bevisste valg eller en normativ kosmopolitisme, men et uintent resultat, en bivirkning av andre hendelser eller handlinger. Til dels er den også påtvunget. Den er mer enn en abstrakt filosofisk idé, det er *vår virkelighet*.⁸¹ I verdenshistorien er ikke dette noe nytt fenomen. Imperialisme/kolonialisme, folkevandring, krig og masseimmigrasjon er noen eksempler på reelt eksisterende kosmopolitisme til ulike tider. I vår kosmopolitiske hverdag møter vi de marginaliserte eller de Andre på gaten, og ikke minst i media, og vi er nødt til å forholde oss til dem. De og det "fremmede" finnes midt iblant oss. Ideer og ideologier spres på tvers av landegrensene. Beck fremhever to aspekter ved den reelt eksisterende kosmopolitismen, det *banale* og det *deformerte*.⁸² *Banal* er de ubevisste, passivt levde sidene ved kosmopolitismen, mens *deformert* viser til kosmopolitisme som er et resultat av påtvungne ytre omstendigheter.⁸³ I og med at det globale blir lokalt, blir stedene vi lever på til møteplasser som tvinger oss til å tenke over forholdet mellom sted og verden, meg

⁷⁶ Beck sitert i Sørensen og Thorup, "Globalisering er ikke en ensrettet gade", 19.

⁷⁷ Beck sitert i Sørensen og Thorup, "Globalisering er ikke en ensrettet gade", 22.

⁷⁸ Mikkel Thorup, "Rødder og vinger: den nye kosmopolitisme og dens kritikere", i *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie*, 41 (2004): 115.

⁷⁹ Thorup, "Rødder og vinger", 115.

⁸⁰ Thorup, "Rødder og vinger", 106 (min utheving).

⁸¹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 19.

⁸² Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 20, 33-35.

⁸³ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 20, 33-35.

og den Andre.⁸⁴ Thorup mener at:

[Kosmopolitismens] forhåbning til denne "banale kosmopolitisme" er, at den ved at oppløse kulturernes grænser, ved at eksponere verdens mangfoldighet, ved at tilbyde et utal af kulturelle og identitetsmessige kombinationsmuligheter, vil fremelske en kosmopolitisk bevidsthet - ikke som erstatning for, men som et element i den lokale, etniske, religiøse, nationale etc. identitet.⁸⁵

Beck påpeker at vår identitet i dag ikke nødvendigvis er knyttet til sted, vi kan føle oss hjemme i mange ulike land, vi "er" ikke lenger enten-eller, men gjerne både-og.⁸⁶ I våre levde melange- eller blandingskulturer og delvis tvungne kultur møter, den reellt eksisterende, banale og deformerte kosmopolitismen, ligger mulighetene for en velfungerende kosmopolitisk verden latent.

3.24 Det kosmopolitiske blikket

Beck er av den oppfatning at ikke den reelt eksisterende kosmopolitismen alene er drivkraften i kosmopolitiseringen. Våre refleksjoner rundt og våre diskursive *Auseinandersetzungen* med den reelt eksisterende kosmopolitismen, bidrar i like stor grad til kosmopolitiseringen, selv om utviklingen ikke nødvendigvis er ønsket.⁸⁷ Beck skiller mellom den reelt eksisterende kosmopolitismen og det kosmopolitiske blikket. Det kosmopolitiske blikket, eller Becks *nye* kosmopolitisme, innebærer en økende *bevissthet* om og refleksjon rundt kultur møter i den globale offentligheten, og de politiske og sosiale implikasjonene av en slik bevissthet.⁸⁸ Den banale kosmopolitismen blir dermed en *bevisst* kosmopolitisme. Bak det kosmopolitiske blikket finnes en verdensånd, en fornemmelse av grenseløshet. Det kosmopolitiske blikket er:

Ein alltäglicher, ein historisch wacher, ein reflexiver Blick, ein dialogischer Blick für Ambivalenzen im Milieu verschwimmender Unterscheidungen und kultureller Widersprüche. Er zeigt nicht nur die "Zerrissenheit", sondern auch die Möglichkeiten auf, das eigene Leben und Zusammenleben in kultureller Melange zu gestalten. Er ist zugleich ein skeptischer, illusionsloser, selbstkritischer Blick.⁸⁹

Blikket er metodologisk i samfunnsvitenskapene, men blikket er ikke forbeholdt

⁸⁴ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 20.

⁸⁵ Thorup, "Rødder og vinger", 108-109.

⁸⁶ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 42.

⁸⁷ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 160. "Sich mit etwas *auseinander setzen*": utrede noe, befatte seg grundig med noe, sette seg grundig inn i. Gerd Paulsen, *Tysk blå ordbok* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003), 56.

⁸⁸ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 35.

⁸⁹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 10. "Et hverdagslig, et historisk bevisst, et refleksivt blikk, et dialogisk blikk for ambivalensene i samfunn der forskjeller og kulturelle motsetninger blir flytende. Blikket avslører ikke bare spaltningene/disharmoniene i slike samfunn, men også mulighetene for utformingen av eget liv og "samliv" som ligger i den kulturelle sammensmeltingen. Det kosmopolitiske blikket er på samme tid skeptisk, selvkritisk og fri for illusjoner" (min oversettelse).

vitenskapsmannen. I vår hverdag gir det seg til kjenne i, og blir påvirket av, massemediene, nyhetssendinger, globale bevegelser (som for eksempel kvinnebevegelsen), internasjonale protester og liknende.⁹⁰ Eksistensen av og temaet/ne i romanene *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* er resultat av den reelt eksisterende kosmoplismen. De kan dermed forstås som kosmopolitiske romaner. Samtidig preges *Hva er dette Hva* i høyere grad av et kosmopolitisk blikk. Valentinos siste ord til leseren i romanen *Hva er dette Hva* er som følger: "Hele tiden [mens jeg forteller] vil jeg vite at du er der. Hvordan kan jeg late som om du ikke finnes? Det ville vært like umulig som at du later som om jeg ikke finnes" (571). Valentino har et kosmopolitisk blikk og appellerer til lesernes kosmopolitiske forestillingsevne.

Beck mener at en kosmopolitisk bevissthet, eller det kosmopolitiske blikket, kan hjelpe oss til å finne nye måter å leve sammen på.⁹¹ Kosmoplismen vil gjøre Annerledeshet universelt utholdbar.⁹² Veien mot det "ideelle" kosmopolitiske samfunn er en prosess der man tester ut "how in one's own life, in a world without distance, ways of relating to the otherness of others can be learned", hevder Beck i artikkelen "Sociology in the Second Age of Modernity".⁹³ Ved å anlegge et realistisk kosmopolitisk blikk, kan vi utvide vår emosjonelle horisont og utvikle våre kosmopolitiske holdninger og vår sosiale kompetanse, og dermed bidra til en positiv global utvikling.

3.25 Weltrisikogesellschaft, kosmopolitisk empati og institusjonalisert kosmopolitisme

Tittelen på Becks bok er et paradoks: Krig er fred. Paradokset bunner blant annet i vår utvidede empatiske forestillingsevne. Hvordan skal dette forstås? Kosmoplismen er ofte forbundet med usikkerhet. Mulighetene er mange, men det er også truslene. Vi lever i en *Weltrisikogesellschaft* (et verdensrisikosamfunn). Paradokalt nok er det de globale krisene og farene, det sivilisatoriske trusselbildet, som er med på å knytte verden tettere sammen - fordi vi er gjensidig avhengige av hverandre. På grunn av at trusselbildene diskuteres i den globale offentligheten, kan nettopp sivilisatoriske trusselbilder skjerpe det globale *Normenbewußtsein* og muliggjøre et kosmopolitisk blikk.⁹⁴

⁹⁰ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 35.

⁹¹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 18; Cecilie Hemstad, "Verdensborgere og hyggefundamentalister: Om kosmopolitiske spenninger i Carsten Jensens reiseskildringer *Jeg har set verden begynne* og *Jeg har hørt et stjernesud*", Masteravhandling, Universitetet i Oslo, 2011, 7. Hemstad poengterer i sin masteravhandling at Becks kosmopolitisme ikke innebærer en normativ projeksjon. Beck er realist og erkjenner at endringer i erfaringer kan, men ikke nødvendigvis medfører en følelse av felles ansvar.

⁹² Beck og Grande, *Das kosmopolitische Europa*, 28.

⁹³ Ulrich Beck, "Sociology in the Second Age of Modernity", i *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, red. av Steven Vertovec og Robin Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2002), 83.

⁹⁴ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 37. Jf. Andersen, punkt 3.21.

Som nevnt konstitueres det kosmopolitiske blikket blant annet av den kosmopolitiske empatien eller: "Das Prinzip der kosmopolitischen Empathie und des Perspektivenwechsels und damit der virtuellen Austauschbarkeit der Lagen".⁹⁵ I artikkelen "The Cosmopolitan Turn" fremmer Beck tanken om at vår kosmopolitiske hverdag fører til en slags globalisering av våre følelser og vår empati: "Hollywood or newsmen ... have enlarged our emotional imagination and have cosmopolitanized it, and us, from within. We now have a cosmopolitan imagination, including *the otherness of the Other* in our self-definition, in a way no previous generation has done".⁹⁶ Vi opplever oss selv som del av en fragmentert og truet sivilisasjon som kjennetegnes av samtidige hendelser over hele verden, og av vår bevissthet om denne samtidigheten.⁹⁷ Når vi så kan skifte perspektiv og sette oss inn i den marginalisertes sted, er det nærliggende å tenke: Det kunne like gjerne ha skjedd meg. Det må poengteres at Beck ikke mener at vår identifisering med den Andre nødvendigvis resulterer i medfølelse. I og med at vi kan sette oss inn i den Andres sted, rykker hun oss nærmere inn på livet. Når våre beskyttende "murer" bryter sammen, og når det blir vanskelig å avgrense seg, klarer vi ikke lenger å ignorere den Andres lidelse. Empatien kan da føre til både aggresjon og hat.⁹⁸

Kosmopolitisk empati, sammen med den normative kosmopolitismens insistering på universelle menneskerettigheter, kan forklare tilblivelsen av transnasjonale organisasjoner/institusjoner som Røde Kors, Leger uten grenser eller FN som opererer på tvers av landegrenser. Institusjonaliseringen kan imidlertid også føres tilbake til teorien om verdensrisikosamfunnet og premisset "Krieg ist Frieden": Krig kan føre til fred.⁹⁹ Kosmopolitisme blir blant annet definert som en "anskuelse [om] at hele verdens interesser går forud for de enkelte nasjoner".¹⁰⁰ Humanitært hjelpearbeid, FNs fredsbevarende styrker *såvel* som NATOs *militære inngripen* i for eksempel Kosovo-krigen forsvarer ut fra tanken om at vi har et universelt ansvar for andre menneskers vel. Samtidig vil det komme verdenssamfunnet, og dermed oss, til gode.¹⁰¹ Militære operasjoner i et annet lands territorium, operasjoner som i utgangspunktet er ulovlige, legitimeres slik. Et vesentlig spørsmål er da hvem som har "legitimeringsmakten". Ifølge filosofiprofessoren Eduardo Mendieta opphøyer Vesten seg både

⁹⁵ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16. "Den kosmopolitiske empatiens og perspektivskiftingens prinsipp, og den derav følgende evnen til å kunne forestille seg selv i den Andres situasjon" (min oversettelse). Begrepet kosmopolitisk empati har allerede blitt introdusert i kapittel 1 og vil her bli utdypet noe.

⁹⁶ Ulrich Beck, "The Cosmopolitan Turn", i *The Future of Social Theory*, red. av Nicholas Gane (New York: Continuum, 2004), 148 (min utheving).

⁹⁷ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 67.

⁹⁸ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 17.

⁹⁹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 56.

¹⁰⁰ *Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi*, søkeord "Kosmopolitisme" (lest 20.08.2012).

¹⁰¹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 74-75.

moralsk og politisk, og Vesten dominerer i menneskerettighetsdiskursen.¹⁰² Som Beck poengterer, er kosmopolitiseringen ikke et scenario der alt er idyll, og maktforhold er fortsatt skjeve. Kosmopolitiseringen er ingen lineær prosess, og den skjer bare delvis.¹⁰³

3.26 Røtter og vinger

Sosiologen Craig Calhoun kritiserer kosmopolitisme-teoriene for å forsøke å utsette forskjellighet. Han mener at kosmopolitisk demokrati "depends on finding ways to relate diverse solidarities to each other rather than trying to overcome them".¹⁰⁴ I intervjuet med Sørensen og Thorup gir Beck uttrykk for at det nettopp er dette det kosmopolitiske blikket *kan* hjelpe oss med. I motsetning til universalismen fokuserer kosmopolitismen ikke bare på likheten mellom menneskene. Like rettigheter forutsetter ikke likhet, og kosmopolitismen tror ikke at pluralitet må vike for kulturell enhet i det kosmopolitiske samfunn. Kosmopolitten ser den Andre som både lik og forskjellig og anerkjenner den Andres annerledeshet.¹⁰⁵

Calhoun er også skeptisk til kosmopolitismens vektlegging av det globale. Ifølge ham fører kulturelle og sosiale forskjeller til konflikter, både lokalt og globalt. Han fremholder at det er større muligheter for å løse slike konflikter i lokalmiljøet fordi "face-to-face relations ... provide important forms for mediation".¹⁰⁶ I likhet med mange andre kritiserer han dessuten kosmopolitismen for å være "elitepreget". Kosmopolitismen krever for mye reising, for mange middager ute på etniske restauranter og for mye frivillig arbeid.¹⁰⁷ Kosmopolitismen er forbeholdt (vestlige) akademikere og er en idealtilstand som vanskelig kan oppnås. Hvis kosmopolitisk demokrati skal være mer enn "a good ethical orientation for those privileged to inhabit the frequent traveller lounges, it [cosmopolitanism] must put down roots in the solidarities that organize most people's sense of identity and location in the world".¹⁰⁸ Beck imøtegår kritikk, lik Calhouns, ved å definere kosmopolitten med en metafor: Kosmopolitten har både røtter og vinger. Kosmopolitismen utelukker ikke enkeltindividets lokale og nasjonale tilknytninger: "Rooted cosmopolitanism - having roots and wings - comes into being where universal ideas, philosophies and ethics spread among people at all levels of society.

Universalistic values and obligations and particularistic local cultures mix to produce new forms

¹⁰² Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 244.

¹⁰³ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 150-151.

¹⁰⁴ Craig Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers: Towards a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism", i *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, red. av Steven Vertovec og Robin Cohen, (Oxford: Oxford University Press, 2002), 108.

¹⁰⁵ Beck sitert i Sørensen og Thorup, "Globalisering er ikke en ensrettet gade", 20-22.

¹⁰⁶ Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers", 100-101.

¹⁰⁷ Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers", 98.

¹⁰⁸ Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers", 108.

of both. They produce new forms of localism that are open to the world".¹⁰⁹ Jeg vil hevde at Becks og Grandes insistering på at forskjeller i kosmopolitismen verken blir ordnet i hierarkier eller oppløst, og Becks begrep "rooted cosmopolitanism", kan knyttes opp mot Bhabhas begreper *hybridity* og *Third Space*.¹¹⁰ I kontaktsonen mellom de tidligere kolonialistenes og kolonialisertes ulike kulturer, kan ny, hybrid kunst oppstå. Hvis vi beskjeftiger oss med slik kunst, kunst som ikke er resultat av et enten-eller, men som har oppstått "midt imellom", kan vi unnsnippe "the politics of polarity and emerge as the others of our selves".¹¹¹

Også Mendieta fremhever, som det fremgår i epitaftet, at kosmopolitismen er forankret i både det globale og lokale: "Cosmopolitanism is the dialectical interplay between singularity and universality, placedness and displacement, rootedness and rootlessness, home and homeless, stationariness and mobility".¹¹² Kosmopolitismen kan og må derfor også studeres lokalt, og vi er alle kosmopolitter. Som det vil fremgå, er den kosmopolitiske diskursen dessuten ikke lenger forbeholdt "eliten". Også subalterne kosmopolitter som Deng og Sarah tar del i denne diskursen, og romanene som har oppstått i samarbeidet med Eggers og Sødal spiller hvordan det lokale henger sammen med det globale.

3.3 Subaltern, dialogisk/refleksiv eller kritisk kosmopolitisme

Reflexive cosmopolitanism is a universality plus difference plus historical consciousness.¹¹³

Er kosmopolitismen et imperialistisk prosjekt? Kosmopolitisk teori er av stor betydning i dag, og kosmopolitismen må utvikles. Kosmopolitismeteorikerne Robert Fine og Robin Cohen poengterer at de som fremmer kosmopolitiske idéer har et ansvar: "To advocate, delimit and develop cosmopolitanism in the global age has become an urgent moral necessity - even if the pessimism of the intellect dictates an orange rather than a green light forward".¹¹⁴ Deng og Eggers kan sies å ta et slikt ansvar. *Hva er dette* *Hva* kan ses på som et viktig bidrag til det å fremme og utvikle kosmopolitiske idéer, og *Fuglene under himmelen* er et forsøk på det samme.

Calhoun hevder at kosmopolitismen har vært "a project of empires, of long distance trade

¹⁰⁹ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 147-148.

¹¹⁰ Bhabha, *The Location of Culture*, 4, 38-39.

¹¹¹ Bhabha, *The Location of Culture*, 4, 38-39.

¹¹² Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 242.

¹¹³ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 252.

¹¹⁴ Robert Fine og Robin Cohen, "Four Cosmopolitanism Moments", i *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*, red. av Steven Vertovec og Robin Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2002), 162.

and of cities".¹¹⁵ Mendieta fremmer et liknende syn når han kritiserer Kants kosmopolitisme for å være imperialistisk: "[Kant] consciously and uncritically assumed the privileges of his citizenship and location within the Austrian Empire in the eighteenth century".¹¹⁶ Den kantianske kosmopolitismen "projects a moral and political hierarchy that is grounded and justified by Kant's geographical and anthropological assumptions about the capacities of culture to meet the requirements of such cosmopolitan legality and politics".¹¹⁷ Mendieta søker derfor å utvikle kosmopolitismen og forfekter det syn at vi trenger en ny form for kosmopolitisme, en *subaltern kosmopolitisme*: "In our age of globalization and exclusion, we are in need of a different form of cosmopolitanism, one that emerges from below, from the below of those who are the majority of the planet".¹¹⁸ Målet er en *dialogisk eller refleksiv* kosmopolitisme, the "cosmopolitanism of the other".¹¹⁹ Denne *the subalterns* kosmopolitisme knytter han opp mot Becks refleksive og perspektivutvidende kosmopolitiske blikk.¹²⁰ Mendieta poengterer imidlertid at det ikke finnes bare ett slikt blikk, men vi kan nærme oss ett blikk hvis vi innser at vår forestillingshorisont ikke er den eneste. Akkurat som vi forstiller oss den Andre, har også den Andre en forestilling om oss. Blir vi klar over dette, åpnes det rom for "mutual transformation".¹²¹

Med begrepet subaltern/refleksiv/dialogisk kosmopolitisme forener Mendieta postkoloniale og kosmopolitiske idéer. Den subalterne/refleksiv/dialogiske kosmopolitismens mål "is to rescue, retrieve, and make audible and visible the voices of those local histories that have been rendered subaltern and silent by the imperial ethos that rolls over with military might those it deems as resistance".¹²² Han refererer til Walter Mignolo, litteraturprofessor ved Duke University, som mener at "dialogical cosmopolitanism as a regulative principle demands yielding generously ... toward diversity as a universal and cosmopolitan project in which everyone participates instead of 'being participated'".¹²³ Som Spivak, insisterer Mendieta på at den vestlige intellektuelle, som han hevder hovedsakelig har utviklet kosmopolitismen, må være kritisk til sitt eget vitenskapelige standpunkt. En dialogisk kosmopolitisme er en moden (mündig) kosmopolitisme: "A type of epistemic and moral stance toward the world that is cognizant of both its privileges and thus limits, and which reflects about these from the

¹¹⁵ Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers", 88.

¹¹⁶ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 244.

¹¹⁷ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 244.

¹¹⁸ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

¹¹⁹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

¹²⁰ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 241.

¹²¹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 254.

¹²² Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 251.

¹²³ Mignolo sitert i Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 251.

standpoint of the other, to whom it reaches to learn from and with".¹²⁴ Som jeg vil vise i analysene, ser både Eggers og Sødal ut til å ha vært bevisst sine begrensninger når det gjelder å formidle flyktingenes historier, men de har likevel valgt ulike løsninger på utfordringen. Videre påpeker Mendieta at et av målene med hans diskusjon rundt begrepet subaltern/refleksiv/dialogisk kosmopolitisme, er å sette søkelyset på "the ways in which the materiality that enables cosmopolitanism must itself be part of the self-reflection on how to be and not to be cosmopolitan".¹²⁵ Kosmopolitismen er først refleksiv når den er bevisst sine egne privilegier og fordommer, og når den innrømmer og avdekker sitt vitenskapelige ståsted.¹²⁶

3.4 Postkolonialisme og kosmopolitisme - oppsummert

Som det fremgår, finnes det altså likhetstrekk mellom postkolonialismen og (den nye) kosmopolitismen. Blant annet beveger forskningsretningene seg på et globalt plan i sine analyser. Begge retter oppmerksomheten mot en verden i endring, og de ønsker å bidra til (fortsatt) endring. De kan sies å ha en politisk, og til dels normativ, "misjon" som bygger på den grunnleggende etiske tanken om at alle mennesker har like rettigheter. Teoretikere innen postkoloniale studier og (nyere) kosmopolitismeforskere har som mål å bidra til å skape et verdenssamfunn der det er godt å leve for alle, der alle har tilgang til de samme materielle godene, og der alle har like muligheter for kulturell utfoldelse. Forskningsretningene forsøker å anvende et kritisk blikk for å avdekke de faktiske forholdene i vår postkoloniale eller globaliserte/kosmopolitiske verden. Dessuten setter både teoretikerne innen postkoloniale studier og (nyere) kosmopolitismeforskere søkelyset på vårt forhold til den marginaliserte.

I senere tid mener imidlertid enkelte teoretikere at postkolonialismen har en tendens til å overdrive forskjellen mellom Oss og Dem. Som Beck poengterer, er våre identiteter i ferd med å bli både-og istedet for enten-eller. Kosmopolitismen har på sin side blitt kritisert for å være eurosentrisk, og for å ha reflektert for lite over maktrelasjonene mellom Vesten og "Den tredje verden" og de marginalisertes rolle i kosmopolitiseringen/vår kosmopolitiske verden. Spivak ville kanskje stilt seg kritisk til Becks fokus på kosmopolitisk empati og visjonen om "the inclusion of the otherness of the Other in our self-definiton". I denne visjonen ligger det en potensiell fare for at *the subaltern* blir assimilert av den "vestlige" intellektuelle. Hvordan den Andres annerledeshet inkluderes i vårt Selv, må derfor stå til debatt blant kosmopolitismeforskerne. Den nye kosmopolitismen insisterer på at økt innlevelse i den

¹²⁴ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

¹²⁵ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

¹²⁶ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 250.

marginaliserte ikke trenger å føre til at vi "sluker" ham eller henne. Visjonen er et samfunn der ulike kulturer kan eksistere side om side, og en økende evne blant mennesker til å se den Andre som både forskjellig og lik.

Vi ser i dag en utvikling innen kosmopolitismeforskning der teoretikere, i avhandlingen representert ved Coronil, Mendieta og Mignolo, forsøker å knytte postkolonialismen og kosmopolitismen tettere sammen. Med begrepet *critical cosmopolitanism* forsøker Mignolo å fremheve betydningen av at kosmopolitismen blir "reconceive[d] from the perspective of coloniality".¹²⁷ Den kritiske kosmopolitismen kan knyttes opp mot både Mendieta's begreper subaltern og dialogisk/refleksiv kosmopolitisme og Becks kosmopolitiske blikk. Mendieta og Mignolo kan se ut til å ha blitt inspirert av Becks teori om det kosmopolitiske blikket, som ifølge ham blant annet er kritisk, dialogisk og refleksivt, i utviklingen av egen teori. De to teoretikerne setter altså fokus på noen av aspektene ved Becks blikk som de mener er spesielt relevante i videreutviklingen av fagfeltet. Vårt forhold til *the subaltern* er ikke fastlåst, og derfor må *subalternity*, som Coronil påpeker, forstås som et relasjonelt begrep. I noen sammenhenger er vi dominerende, i andre underordnede. Mignolo poengterer at "silenced and marginalized voices are [today] bringing themselves into the conversation of cosmopolitan projects, rather than waiting to be included".¹²⁸ Som sagt, ventet verken Deng eller Sarah på å bli inkludert; de tok selv initiativet til å heve sin stemme i den globale offentligheten. Som postkolonialismen, må derfor også kosmopolitismen tilpasse seg endringer i samfunnet. Mendieta fremholder at refleksiv kosmopolitisme er "universality plus difference plus historical consciousness".¹²⁹ Den nye kosmopolitismen tar opp i seg elementer fra postkolonialismen og forsøker å være seg sitt eget vitenskapelige og historiske ståsted bevisst.

3.5 Litteraturetikk

Each of them [Wayne C. Booth and Adam Zachary Newton], like me, wants to root ethics in narrative itself rather in some abstract ethical system.¹³⁰

Som nevnt i innledningen, vil analysene av romanene *Hva er dette Hva og Fuglene under himmelen* bevege seg på to nivåer som ofte glir over i hverandre. Teorien som hovedsakelig danner grunnlaget for det geopolitiske aspektet i analysene, har blitt lagt frem så langt i dette

¹²⁷ Walter Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism", i *Public Culture*, 12/3 (2000): 723.

¹²⁸ Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis", 736.

¹²⁹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 252.

¹³⁰ Phelan, "Sethe's Choice", 94.

kapittelet. Etske spørsmål er sentrale i både postkoloniale studier og kosmopolitiske teorier. Det er derfor i en narrativ analyse av romanene naturlig å ta utgangspunkt i litteraturteori som beskjeftiger seg med etiske problemstillinger, nærmere bestemt litteraturettikk. Som Phelan, et viktig navn innenfor litteraturettikken, påpeker i epitaftet ovenfor, må etikken i en litterær analyse forankres i narrasjon, ikke bare i et abstrakt etisk system. Også Booth retter oppmerksomheten mot "the ethical power of form".¹³¹ Det betyr imidlertid ikke at ulike filosofers tanker rundt etiske spørsmål ikke har hatt innflytelse på litteraturettikken. Lévinas' begrep "ansikt-til-ansikt" blir brukt av litteraturteoretikere, og som nevnt også av kosmopolitismeteorikere.¹³² Nussbaum knytter sammen filosofi, litteratur og samfunn når hun slår fast at litteratur kan ha en direkte påvirkning på menneskers etiske holdninger i det "virkelige" liv.¹³³ Den samme tankegangen kan spores hos både Booth og Phelan. De tre teoretikerne tilhører den amerikanske pragmatiske tradisjonen, og de fokuserer altså på narratologi og retorisk analyse. Som Phelan sier: "Narrative is not just story but also action, the telling of a story by someone to someone on some occasion for some purpose".¹³⁴ Booth insisterer på at det finnes en sammenheng mellom litteratur og politikk, såvel som litteratur og filosofi. De geopolitiske teoriene og litteraturteorien jeg støtter meg på i denne avhandlingen, er dermed uløselig knyttet sammen, og det er etikken som er bindeleddet.

I *The Company We Keep* bemerker Booth at "ethical criticism attempts to describe the encounters of a story-teller's ethos with that of the reader or listener".¹³⁵ Etos forstås hos Booth blant annet som moralholdning, karakter, personlighet eller kulturelt særpreg. Videre sier han: "I express my ethos, my character, by my habits of choice in every domain of my life".¹³⁶ Booth er interessert i den implisitte forfatterens etos, men han understreker at også leserne har en forpliktelse overfor teksten. I sin litteraturettikk setter han søkelyset på møtet mellom den implisitte forfatteren og leseren *under* leseakten. En forfatter med god etos vil leserne sine vel, han er leserens venn. I faksjonsromanene i denne avhandlingen er det også aktuelt å undersøke de implisitte forfatterens etos overfor karakterene Valentino og "Sarah", og forfatterens etos overfor flyktningene. Nussbaum poengterer at romanen er en "morally controversial form, expressing in its very shape and style, in its modes of interaction with its readers, a normative sense of life".¹³⁷ Hva forteller romanene *Hva er dette* *Hva og Fuglene under himmelen* oss om

¹³¹ Booth, *The Company We Keep*, 7.

¹³² Jf. Calhoun, punkt 3.26.

¹³³ Nussbaum, *Poetic Justice*.

¹³⁴ Phelan, *Narrative as Rhetoric*, 8.

¹³⁵ Booth, *The Company We Keep*, 8.

¹³⁶ Booth, *The Company We Keep*, 8.

¹³⁷ Nussbaum, *Poetic Justice*, 2.

forfatterne og de implisitte forfatterne Eggers` og Sødals etos? Hvem er de venner med? Meg som leser, karakterene i romanen, eller flyktingene?

Phelan insisterer på at forfatterens narrative valg påvirker vår innstilling til karakterene i romanen. I romanene *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* gjelder dette altså også vår innstilling overfor flyktingene. De narrative valgene avslører dessuten forfatterens holdning til oss som lesere. Narratologien posisjonerer oss i en viss "ethical location".¹³⁸ For å kunne utvikle kosmopolitisk empati, eller være i stand til å bli berørt av en rettskrenkelse som foretas et sted på jorden, er vi nødt til å kjenne den marginaliseres historie. Litteraturen kan formidle slike historier, og kanskje gi oss et slags ansikt-til-ansikt-møte med den marginaliserte. Om dette fører til at vi mister vårt Selv, eller emosjonell vampyrisme, kan imidlertid avhenge av forfatterens narrative valg. Både Dengs og Sarahs historie fortelles i romanene i første person. Vi ser (angivelig) verden med deres øyne, og vår sympati styres dermed (tilsynelatende) mot dem, det vil si karakterene i romanen. Hvis romanene evner å gi oss et innblikk i den marginaliseres tanker og følelser, slik at vi blir i stand til å sette oss i deres sted, *kan* de vise oss at Deng og Sarah har en forestilling om oss, akkurat som vi har om dem. Ifølge Mendieta ville dette være et skritt i retning av en dialogisk kosmopolitisme.

I denne avhandlingen er et vesentlig anliggende å undersøke om faksjonsromaner som *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* kan gi rom for en dialogisk kosmopolitisme, og om romanene kan være med på å utvikle leserens kosmopolitiske blikk, holdninger og sosiale kompetanse. Kan litteraturen være en slags form for dans, et kulturelt rom der den "vestlige" forfatteren, karakteren, leseren og den marginaliserte kan møtes? I Phelans litteraturettikk diskuteres som sagt vårt forhold til forfatteren og fortelleren. Hvis forfatteren eller fortelleren forteller oss mer enn det hun kan vite, kan hun fremstå som upålitelig. Det kan føre til at vi ikke "tror" på historien.¹³⁹ Både Eggers og Sødal forteller oss om hendelser de ikke har opplevd selv. Det blir vanskelig å avgjøre hvor den "sanne" historien slutter, og "diktningen" tar over. Eggers` og Sødals narrative valg har dermed stor betydning for om leseren "går med på" å la fiksjonen påvirke sin etos også i det virkelige liv.

Jeg skal nå gå nærmere inn i analysene av romanene ut fra det teoretiske grunnlaget som er lagt frem i dette kapitlet, og jeg vil starte med Dengs og Eggers` *Hva er dette Hva*.

¹³⁸ Phelan, "Sethe`s Choice", 97.

¹³⁹ Phelan, "Sethe`s Choice", 94-95.

4.0 *Hva er dette Hva*

Denne boken er en form for kamp, og den holder min sjel kampklar. Å kjempe er å styrke min tro, mitt håp og min tillit til menneskeheten. Siden både du og jeg eksisterer, kan vi sammen få utrettet ting!¹⁴⁰

Romanen *Hva er dette Hva* er som nevnt et samarbeidsprosjekt mellom den sudanske flyktningen Valentino Achak Deng og den amerikanske forfatteren Dave Eggers. Da samarbeidet startet, hadde Deng allerede i lenger tid vært talsmann for *The Lost Boys* som var bosatt i ulike amerikanske byer. Han hadde holdt foredrag og blitt kjent med mange amerikanere som var involvert og engasjert i de sudanske flyktningenes situasjon. En av ildsjelene var Mary Williams som hadde opprettet et fond for *The Lost Boys* (180). Det var hun som satte Deng i kontakt med Eggers etter at han hadde fortalt henne at hans mål, utenom å skaffe seg utdanning, en god jobb, og å stifte familie, var å få historien sin fortalt. Eggers sier i et intervju med kritikeren Gregory Kirschling at: "The reason Valentino took me on as his biographer was to bring his story to an American and Western audience. And the goal really was to tell Valentino's story and to explain both the Sudanese Civil War and what these guys had been through. And also what he and basically every other immigrant to the U.S., whether legal or not, is going through".¹⁴¹ Biografien ble altså til en roman. Fortelleren i *Hva er dette Hva* er *tilsynelatende* Deng, og romanens handling foregår såvel i Sudan som i Atlanta. Som uttrykt i sitatet ovenfor, skal *Hva er dette Hva* leses som en roman om både Sudan/Afrika og USA. Gjennom romanen ønsker Deng og Eggers å fortelle og lære leserne noe, og den skal engasjere dem. Den "vestlige" intellektuelle, Eggers, skulle altså fortelle den marginaliserte Dings historie og formidle hans stemme til et "vestlig" publikum. Dette reiser som det fremgår i innledningen og i teorikapittelet, mange spørsmål. To hovedspørsmål i denne avhandlingen er om det er etisk forsvarlig å forsøke å representere den Andre, og om det i det hele tatt er mulig å snakke for den marginaliserte. Lykkes Deng og Eggers med prosjektet sitt? Kan Eggers' forsøk forsvares som etisk? Hvis stemme/r er det vi hører i romanen?

I dette kapittelet vil jeg argumentere for at Deng og Eggers lykkes med prosjektet sitt. Jeg vil definere *Hva er dette Hva* som en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*, og redegjøre for at Deng får en *effektiv subaltern* stemme gjennom den hybride *karakteren* Valentino.¹⁴²

¹⁴⁰ Eggers, *Hva er dette Hva*, 9. Sitatet er hentet fra Dings forord i romanen.

¹⁴¹ Gregory Kirschling, "Dave Eggers on What Is the What", *Entertainment Weekly*, 28. oktober 2007.

¹⁴² Begrepet *skapende* betyr at Deng og Eggers i romanen forsøker å være fremadrettet i sin kritikk. Utover å kritisere, ønsker de å bidra til en reell endring i samfunnet/verden, og de ser ut til å tro at det er mulig at *Hva er dette Hva* kan bidra til endring (jf. punkt 4.1). Romanen er *subaltern kosmopolitisk* fordi den evner å vise oss vår kosmopolitiserte verden fra perspektivet til flyktningen Deng, en ikke-underordnet *subaltern kosmopolitt*.

Gjennomgangen av romanens epitekster og analysen av de narrative strategiene som er brukt i *Hva er dette Hva*, knyttet opp mot postkoloniale teorier og kosmopolitismeteorier, bygger opp under disse tesene. Først i kapittelet skal sjanger- og stemmeproblematikken diskuteres i forbindelse med romanens epitekster. Også samarbeidet mellom Deng og Eggers, og forholdet til leserne, vil bli drøftet i dette kapittelet. Deretter følger en analyse av de narrative strategiene i romanen. De mest sentrale strategiene som skal analyseres, er plasseringen av peritekstene i romanen, *mise-en-abyme*-episoder, rammefortellinger, metafiktive kommentarer og tittelen.¹⁴³ Det vil komme frem at plasseringen av *Hva er dette Hva* i spenningsfeltet mellom fakta og fiksjon og de fleste narrative strategiene som er brukt i romanen, bidrar til at leserne involveres og ansvarliggjøres gjennom lesingen av teksten. Hvis vi er lydhøre for Valentinos stemme, vil vi kunne se vår kosmopolitiske verden fra et subalternt perspektiv.

4.1 Sjanger og stemme

4.11 Romanens epitekster¹⁴⁴

I en analyse av en roman der det uttalte målet er at de "vestlige" leserne skal lære noe av teksten og bli påvirket til å engasjere seg, der narrasjonen altså knyttes opp mot det "virkelige" liv, er epitekstene en uunnværlig kilde til å undersøke i hvilken grad målet har blitt nådd. Epitekster i form av anmeldelser, intervjuer og ulike artikler gir verdifull informasjon om leserrepsjonen, Dengs og Eggers' samarbeid og ulike tolkninger av romanen. Som dette kapittelet vil vise, diskuteres *Hva er dette Hvas* sjangerplassering mellom fakta og fiksjon i epitekstene gjerne ut fra etiske spørsmål. Leserrepsjonen avslører at flere av leserne tar opp spørsmålet om stemmene i romanen. Epitekstene viser dessuten at romanen både provoserer og engasjerer leserne.

Det finnes et relativt omfattende materiale av epitekster til romanen *Hva er dette Hva*. Da romanen kom ut i USA i 2006, fikk den i høy grad gode kritikker av lesere, anmeldere og litteraturvitere. Selv om det etiske problemet ved å fortelle den underordnedes historie var et gjennomgående tema, var et overveldende flertall lesere enige om at Deng og Eggers hadde lykket med prosjektet sitt: De hadde klart å vende lesernes oppmerksomhet mot borgerkrigen og sudanesernes lidelser i Sudan, samt flyktningenes situasjon i USA. Eggers hadde gitt

Romanen har altså både postkoloniale og kosmopolitiske trekk. Dette vil jeg komme nærmere inn på i analysen som følger.

¹⁴³ *Mise-en-abyme* er en "miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst, en tekstdel som reflekterer eller avspeiler ett eller flere aspekter ved hele teksten". Lothe et.al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 141.

¹⁴⁴ Flere av epitekstene jeg bruker, manglet sidetall i originalen, så disse vil derfor heller ikke kunne bli referert til med sidetall i avhandlingen.

sudaneserne et ansikt og en stemme ved å fortelle Dengs historie.¹⁴⁵ Skribenten Francine Prose skriver i en anmeldelse av romanen i *New York Times* at "reading *What Is the What* does indeed make it impossible to pretend that Valentino Achak Deng and the other Lost Boys and all the men and women and children who have suffered, and continue to suffer, ... do not exist".¹⁴⁶ Prose er her inne på det Beck kaller den utvidede kosmopolitiske forestillingsevnen. Grensene mellom Oss og Dem brytes ned i vår kosmopoliserte verden.¹⁴⁷ Ifølge Prose bidrar *Hva er dette Hva* til denne nedbrytingen ved følelsesmessig å bringe den Andre nærmere oss selv.

Det er viktig å holde fast på at Deng selv poengterer at *Hva er dette Hva* er historien om hans liv, ikke livet til alle *Lost Boys*.¹⁴⁸ Spivak hevder som nevnt tidligere at *the subaltern* ofte blir sett på som en homogen gruppe.¹⁴⁹ Dengs insistering på at *The Lost Boys* ikke er en ensartet gruppe flyktninger, kan tyde på at han er *bevisst* den problematikken Spivak er inne på. Han gjør det derfor klart at selv om guttene opplevde mange av de samme tingene på sin flukt i Sudan, er de forskjellige individer. Dengs historie er hans, samtidig som den er én av mange som likner.

Som påpekt i avhandlingens innledning, blir forfattere som skriver faksjonsromaner, gjerne kritisert for å skjule seg selv i teksten. Eggers forklarer i et intervju hvorfor han og Deng valgte å skrive en roman. De hadde begge troen på at romanen har en særskilt evne til å utøve innflytelse på leserne:

[We] wanted the book to come alive, and not be dry, so for all these reasons, we both decided the important thing was to tell the story well and bring an audience that might not otherwise come to it if we had written only what he could remember, and only what we could prove. ... Novels lately have been bringing us stories from all parts of the world that we might not have known otherwise. ... Suddenly we know who these people are. I think that's the unique ability of the novel in particular.¹⁵⁰

Også Prose mener at det er lettere for en roman enn selv den mest gripende biografien å la leseren oppleve karakterene fra innsiden. Hun har stor tro på "the emotional power of an epic" og bemerker at det er det lyriske, detaljene og ikke minst den absolutte spesifiteten (specificity) i setningene som gjør *Hva er dette Hva* så overbevisende.¹⁵¹ Kirschling er av den oppfatning at historien i romanen overbevisende formidler Dengs stemme som på tross av at den er

¹⁴⁵ Jf. Kevin Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature", i *World Literature Today* 84/2 (2010).

¹⁴⁶ Francine Prose, "The Lost Boy", bokanmeldelse av *What Is the What*, av Dave Eggers, *New York Times*, 24. desember 2006.

¹⁴⁷ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16-17.

¹⁴⁸ Achak Valentino Deng på nettsiden til The Valentino Achak Deng Foundation, <http://www.valentinoachakdeng.org/interview.php> (lest 15.11.2012).

¹⁴⁹ Spivak, "Kan de underordnede tale?".

¹⁵⁰ Eggers sitert i Kirschling, "Dave Eggers on *What Is the What*".

¹⁵¹ Prose, "The Lost Boy".

kunstnerisk, føles mer autentisk og levende enn den ville ha følt i en biografi (nonfiction).¹⁵² Kevin Brooks, professor i engelsk ved North Dakota State University, bemerker at Eggers har forstått hva romaner gjør best, og han bruker sjangerens styrke til sin egen og Dengs fordel: "Eggers translated Deng's factual account into a novelized account, and in doing so, the story gained significantly as a work of art, effectively told through well-paced narration and crystallizing moments of reflection and repetition".¹⁵³ Disse anmelderne påpeker at de litterære virkemidlene bidrar til at Dengs historie blir så levende og godt fortalt. Deres oppfatning av romanen kan knyttes opp mot Nussbaums, Booths og Phelans litteraturetikk. Nussbaum mener at den gode litteraturens styrke blant annet er at den viser oss ting som "kunne ha hendt" i et menneskes liv, og den overlater leseren til å reflektere over seg selv: "Good literature is disturbing in a way that history and social science writing frequently are not".¹⁵⁴ Faksjonsromaner kan forene det som har hendt, med det som kunne ha hendt, uten at vi vet hva som er hva. *Hva er dette Hva* utfordrer oss dermed kanskje i enda større grad enn den ville ha gjort hvis den hadde blitt skrevet som enten biografi eller roman.

Brooks synes at Valentinos stemme i romanen er troverdig fordi han selv kjenner en av *The Lost Boys*, og i romanen kjenner han igjen denne unge mannens måte å fortelle på.¹⁵⁵ Skribenten Jason Cowley mener at Eggers inntar en rolle i romanen der han "presumes to speak through Deng as if he were him".¹⁵⁶ Han konstaterer at Eggers spiller denne rollen på en glimrende måte, og at hans stemme er fraværende gjennom hele romanen. Ifølge Eggers selv, var dette noe han hadde jobbet mye med. Etter å ha skrevet ferdig et utkast av romanen, viste han det til flere venner og ba dem om å redigere det "as brutally as possible to make sure that nothing, not even one adjective choice, sounded like me".¹⁵⁷ Det mange litteraturteoretikere og anmeldere anser som uetisk, nemlig at forfatteren skjuler seg selv i teksten, blir av Cowley fremhevet som en vellykket narrativ strategi. I en artikkel i *The Guardian* skriver Eggers at han ville la Deng fortelle historien fordi Dengs stemme "was so distinctive and powerful that any other way of telling it would be criminally weak by comparison".¹⁵⁸ Eggers selv er altså av den oppfatning at det er Deng som har ordet i romanen.

Som nevnt i innledningen, var skribenten og kritikeren Siegel en av få som stilte seg svært kritisk til Dengs og Eggers' prosjekt. Han slår fast at Deng ikke representerer seg selv i

¹⁵² Kirschling, "Dave Eggers on What Is the What".

¹⁵³ Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature".

¹⁵⁴ Nussbaum, *Poetic Justice*, 5.

¹⁵⁵ Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature".

¹⁵⁶ Cowley, "Why We Have Fallen for Africa's Lost Boys".

¹⁵⁷ Eggers sitert i Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 637.

¹⁵⁸ Dave Eggers, "It Was Just Boys Walking".

romanen, og at det istedet er Eggers som representerer ham: "Valentino Achak Deng, the man and the human argument, does not really exist in *What Is the What*".¹⁵⁹ Han er skeptisk til sjangeren Eggers skriver i, og han hevder at det er umulig å skille Deng fra Eggers. Det er for ham uforståelig at en forfatter tror han kan fortelle en Annens historie, historien til en person som lever, og som på utmerket vis kunne ha fortalt historien sin selv, og så kalle det en biografi.¹⁶⁰ Han går så langt som å beskyldte Eggers for å ha "a small, sly ethos": "In Eggers's hands, the survivor's voice does not survive".¹⁶¹ Siegel forfekter også det syn at boken ikke vil ha noen innvirkning på lesernes politiske engasjement, eller bidra til økt økonomisk støtte til veldedige formål. Han konkluderer med at:

What Is the What's innocent expropriation of another man's identity is a *post-colonial arrogance* - the most socially acceptable instance of Orientalism you are likely to encounter. Perhaps this is the next stage of American memoir. Perhaps, having run out of marketable stories to tell about ourselves, we will now travel the world in search of desperate people willing to rent out their lives, the way indigent people in some desolate places give up their children. Perhaps we have picked our psyches clean, and now we need other people's stories the way we need other people's oil.¹⁶²

Siegel går langt i sin kritikk, og han er inne på mange av de postkoloniale og litteraturetsiske problemstillingene som ble lagt frem i teorikapittelet. Er romanen *Hva er dette Hva* et uttrykk for at den såkalte postkolonialismen bare er en ny form for kolonialisme, slik Siegel antyder? Det kan tenkes at Siegel burde ha lest andre epitekster, spesielt intervjuer med Deng og Eggers om tilblivelsen av romanen, før han trakk denne konklusjonen. Skal vi tro Deng, var han selv av den oppfatning at Eggers, som forfatter, kunne fortelle historien hans på den mest overbevisende og "fengende" måten. Eggers mistet sine foreldre tidlig i 20-årene, og ble på mange måter selv en *Lost Boy* som måtte ta vare på sin yngre bror. Hans debutroman *A Heartbreaking Work of Staggering Genius* fra 2000 er basert på disse hendelsene. Romanen ble av flere anmeldere oppfattet som en biografi, men ble kategorisert som roman da den kom ut.¹⁶³ Eggers hadde altså allerede skrevet en slags faksjonsroman før han møtte Deng. Det kan tenkes at disse faktorene kan ha spilt en positiv rolle i samarbeidet mellom Deng og Eggers. Eggers kan ha hatt større forutsetninger for å leve seg inn i Deng, enn for eksempel en "velstående" sudansk forfatter som har vokst opp i trygge omgivelser. Samtidig var faren for assimilasjon av den marginaliserte, en slags emosjonell vampyrisme, stor med Eggers' bakgrunn. Han kan ha prosjisert sine tanker og

¹⁵⁹ Siegel, "The Niceness Racket".

¹⁶⁰ Siegel ser ut til ikke å ha lagt merke til at *Hva er dette Hva* ble utgitt som en roman og biografi, og at det derfor er en faksjonsroman.

¹⁶¹ Siegel, "The Niceness Racket".

¹⁶² Siegel, "The Niceness Racket" (min utheving).

¹⁶³ Wikipedia.org, søkeord "Dave Eggers" (lest 12.12.2012).

følelser over på Deng. På den annen side legger både Nussbaum og Phelan vekt på emosjoners viktige (og positive) betydning i lesingen av litteratur, og kan hende er de også viktige i skriveprosessen.

Det er igjen viktig å fremheve at Deng og Eggers beskjeftiget seg med problematikken rundt det å fortelle den Andres historie. Eggers måtte "dikte" noe, men i slike tilfeller var dette alltid avklart med Deng.¹⁶⁴ Skal vi tro Deng og Eggers, var samarbeidet deres preget av dialog, åpenhet og tillit. Spivak mener som nevnt, at kunnskap om det underordnede subjektet teoretisk sett er umulig, og Siegel hevder at Eggers har stjålet Dings identitet ved å representere ham. I et intervju sier imidlertid Deng at han ble overrasket over Eggers' evne til å leve seg inn i ham: "There were times when I would pause when Dave sent a [section of the book] and I wondered: 'How is he able to imagine all this?' And I'd ask him: 'How do you manage to put yourself in my place?'"¹⁶⁵ Ifølge Deng forsto Eggers ham, og Deng oppfattet ikke dette som negativt. Eggers mente at han bare gjennom fantasien kunne sette seg i Dings sted. Fiksjonen hindret ham samtidig i å sluke Deng siden karakteren Valentino ikke "er" Deng.¹⁶⁶ Elisabeth Twitchell, som har en doktorgrad i engelsk og har forsket innenfor feltet postkoloniale studier og på fremstillinger av Afrika i amerikansk litteratur, fremholder at å ta på seg "someone else's traumatic experience as our own is to risk emotional imperialism; to acknowledge the fundamental unknowableness of the other person is to grant him or her human dignity".¹⁶⁷ For Deng og Eggers var det ikke nødvendig at alt i historien skulle være sant: "In the end ... it had to be plausible".¹⁶⁸ Faksjonsjangeren hindrer leseren i å tro at hun kan kjenne Deng fullt ut, fordi hun aldri kan vite hva som er fakta eller fiksjon i romanen. Sjangeren Deng og Eggers har valgt for *Hva er dette Hva*, kan dermed forhindre emosjonell imperialisme.

Litteraturprofessoren Robert Eaglestone jobber blant annet med folkemord- og holocauststudier. Han bemerker i en artikkel at tekster om Afrika som henvender seg til vestlige lesere, ofte blir utsatt for sterk kritikk, og de blir gjerne beskyldt for "offering a voyeuristic opportunity of colonizing atrocity".¹⁶⁹ Likevel mener han at *Hva er dette Hva* ikke er en slik tekst. Romanen handler ikke utelukkende om Sudan, og den inneholder en kritikk av Vesten. *Hva er dette Hva* er en type tekst som vil utøve innflytelse, forklare og opplyse utover det å

¹⁶⁴ Jf. Prose, "The Lost Boy".

¹⁶⁵ Deng sitert i Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 637.

¹⁶⁶ Jf. Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 636.

¹⁶⁷ Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 631.

¹⁶⁸ John Freeman, "Running for His Life", bokanmeldelse av *What is the What*, av Dave Eggers, *The Australian*, 23. juni 2007.

¹⁶⁹ Robert Eaglestone, "'You Would not Add to my Suffering if You Knew what I have Seen': Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature", i *Studies in the Novel*, 40/1&2 (2008): 84.

fortelle Dengs historie.¹⁷⁰ I motsetning til Siegel tror han at romanen *kan* føre til økt frivillig engasjement, noe som bekreftes gjennom enkelte leseres respons på romanen.¹⁷¹ Romanen har ført til en økende bevissthet og holdningsendring hos disse leserne. *Hva er dette Hva* kan derfor forstås som vellykket politisk prosjekt.¹⁷²

Twitchell er av den oppfatning at Eggers i *Hva er dette Hva* "is perceptible and invisible in every sentence. ... Eggers, through conversation with Deng, creates a third presence, a resolutely fictional construction, who speaks for himself. ... We are left with a voice that is both hybrid and singular, distinctly audible and yet *impossible to locate*".¹⁷³ *The third presence*, eller den tredje stemmen, er et veldig aktuelt begrep som jeg vil komme tilbake til senere i den narrative analysen av romanen, og det kan knyttes opp mot Bhabhas begreper *hybridity* og *Third Space*.¹⁷⁴

Epitexstene viser at romanen *Hva er dette Hva* stort sett fikk gode anmeldelser. De kritiske røstene påpekte, som nevnt, at det å snakke for den marginaliserte kan føre til etiske dilemmaer. Sjangerplasseringen av romanen, som jeg mener kan forstås som en narrativ strategi, skapte forvirring og derfor debatt i offentligheten. Leserene ble involvert i *Hva er dette Hva*, og debatten bidro til at romanen skapte engasjement. Fokuset ble rettet på situasjonen i Sudan og flyktnings situasjon i USA, noe som var Dengs og Eggers' mål. Diskusjonene rundt sjangerplassering og stemme i epitexstene støtter dermed opp under avhandlingens tese om at *Hva er dette Hva* er en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*.

4.12 Et subalternt kosmopolitisk prosjekt

I dette delkapittelet vil jeg hevde at maktforhold mellom Oss og Dem ikke nødvendigvis er så fastlåste som blant annet Spivak insisterer på.¹⁷⁵ Deng nekter å la seg plassere i en underordnet posisjon, noe som bidrar til at han kan ha en effektiv subaltern stemme hvis leseren følger oppfordringen om å lytte. Romanen kan vise oss vår kosmopolitiske verden fra et subalternt

¹⁷⁰ Eaglestone, "You Would not Add to my Suffering if You Knew what I have Seen", 78.

¹⁷¹ Eaglestone, "You Would not Add to my Suffering if You Knew what I have Seen", 82.

¹⁷² Brooks bekrefter Eaglestones antakelse fordi han har undersøkt ulike leseres respons på romanen *What Is the What*. Lesere sier at de kjøpte boken til andre, kontaktet politikere, donerte penger til *The Deng Foundation*, støttet helsetjenester og utdanningsprogram i Afrika og jobbet frivillig i organisasjonsvirksomhet lik Dengs. Skal vi tro leserne, klarte romanen å skape engasjement. Universitetet i Maryland brukte dessuten romanen "as a common book selection for first-year students in fall 2009, and on the project blog they included an RSS feed for the tag 'Sudan' from the *New York Times*, connecting the book to the unfolding situations in southern Sudan, Darfur, and the rest of the country". Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature". Eksemplene ovenfor viser at romanen *Hva er dette Hva*, ved å utvikle lesernes kosmopolitiske empati, har bidratt til å utvikle også den institusjonaliserte kosmopolitismen.

¹⁷³ Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 639.

¹⁷⁴ Bhabha, *The Location of Culture*, 4, 38-39.

¹⁷⁵ Spivak, "Kan de underordnede tale?".

perspektiv. Som sagt, var det Deng som tok initiativet til samarbeidet med Eggers, og den postkoloniale teoretikeren Frantz Fanon hevder: "As soon as I desire I am asking to be considered".¹⁷⁶ En liknende tankegang kommer til uttrykk i Dengs forord i romanen: "Jeg fortalte min historie til mangt et publikum, men *jeg ville også at resten av verden skulle få kjennskap til hele sannheten om min eksistens*" (7, min utheving). Deng ønsket altså å inkludere seg selv i den kosmopolitiske diskursen, og *han* kontaktet Eggers. Maktforholdet mellom Deng og Eggers var/er altså ikke nødvendigvis låst i et tradisjonelt "kolonialt" mønster. Coronils tanke om at *subalternity* er et relasjonelt og relativt begrep, er derfor relevant i denne sammenheng: De samme menneskene kan i én situasjon være underordnede, mens de i en annen situasjon kan ha dominante roller, og de kan på samme tid både oppfatte hverandre som forskjellig og lik.¹⁷⁷ I forordet i *Hva er dette Hva* skriver Deng: "Gudskjelov traff vi [han og Eggers] hverandre og ble virkelig gode venner". Slik Deng fremstiller forholdet deres i forordet, ser det ut til at han ikke oppfatter seg selv som en underordnet eller Eggers som dominant. De er forskjellige, men likestilte.

Warrior har et vesentlig poeng når han påpeker at kunsten er et sted der det kan skapes rom for kommunikasjon mellom den som tradisjonelt forstås som en underordnet, og den intellektuelle.¹⁷⁸ Deng og Eggers møttes jevnlig i de tre årene før *Hva er dette Hva* ble publisert. I løpet av denne tiden må de nødvendigvis ha hatt en dialog. Eggers besøkte som nevnt også landsbyen Marial Bai sammen med Deng. Han måtte oppleve det stedet Deng hadde fortalt om, for å kunne fortelle historien ut fra Dengs perspektiv. Det kan forstås som et oppriktig ønske om å sette seg inn i Dengs situasjon, noe som kan være et skritt i retning av en dialogisk kosmopolitisme; en kosmopolitisme som er bevisst sine egne privilegier og derfor begrensninger og derfor "reflects about these from the standpoint of the other, to whom it reaches to learn from and with".¹⁷⁹ Gjennom samarbeidet med Deng, kan Eggers ha utvidet sin egen kosmopolitiske forestillingsevne. Også hans kosmopolitiske holdning og sosiale kompetanse har sannsynligvis blitt påvirket og utviklet. Deng var "eksperten" på sitt område eller sin historie. *Han* levde livet i en fredelig landsby i Sudan før borgerkrigen, *han* opplevde krigens grusomheter, *han* flyktet og bodde i flyktningleirer, og *han* kjenner personlig til *The Lost Boys*'s situasjon som flyktninger bosatt i USA. Eggers lærte noe av Deng, og fordi han gjorde grundige undersøkelser før han skrev romanen, viser han Deng respekt.

¹⁷⁶ Fanon sitert i Bhabha, *The Location of Culture*, 8.

¹⁷⁷ Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649.

¹⁷⁸ Warrior, "The Subaltern Can Dance", 86.

¹⁷⁹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

I *Hva er dette Hva* fremstilles ikke "an ideal society projected from a single point of view", noe den "kantianske" kosmopolitismen har blitt beskyldt for å gjøre.¹⁸⁰ Romanen er et bilde på at det som skjer et annet sted i verden, også har innvirkning på våre liv, og at den nasjonalstatlige idyllen ikke finnes lenger, slik Beck har poengtert.¹⁸¹ Gjennom Valentinos øyne får vi et bilde av en deformert kosmopolitisme i Sudan og USA. I forordet i romanen skriver Deng: "[Romanen er] historisk korrekt, ... den verden jeg kjente som liten, er ikke forskjellig fra den som beskrives på disse sidene. Vi lever i en tid da selv de grusomste hendelsene i denne boken godt kunne funnet sted i virkeligheten, og i de fleste tilfeller faktisk gjorde det" (8). Det å kjenne til Dengs historie, og historier lik hans, er en av forutsetningene for at vi skal bli i stand til å skifte perspektiv og å utvikle kosmopolitisk empati. Utover å fortelle om Dengs liv, er imidlertid Dengs og Eggers mål å gå i dialog med leseren for å skape en *bevissthet* om den reelt eksisterende kosmopolitismen hos henne. Deng uttrykker dette ønsket slik: "Jeg ville nå ut til andre for å hjelpe dem til å *forstå* Sudans plass i verdenssamfunnet" (8, min utheving). Dessuten ønsker Deng og Eggers, som sagt, å påvirke leserne til å engasjere seg. Bhabhas begreper *hybridity* og *in-betweenness* er relevante i den forbindelse.¹⁸² Kulturelle hybrider, som Deng, står med ett ben i hver sin kultur, i en slags midt-imellom-posisjon. Ifølge Bhabha åpner dette grenselandet som nevnt "the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy".¹⁸³ Kunsten kan gi autoritet til kulturelle hybrider, den blir en motstand mot den påtvungne underordnede posisjonen som fulgte kolonialiseringen. Jeg mener flyktningen Deng og den "vestlige" intellektuelle Eggers *møttes* i et slags grenseland mellom to kulturer. I dette grenselandet oppsto det muligheter for *sammen* å bedrive en slags "negating activity", en kamp for "the creation of a human world - that is a world of reciprocal recognitions".¹⁸⁴ Jeg mener at dette samarbeidet ikke fører til en fortsatt (kulturell) undertrykkelse av Deng. Salman Rushdie minner oss ifølge Bhabha på at "the truest eye may now belong to the migrant's double vision".¹⁸⁵ Deng har *a double vision*, men gjennom samtalene med Deng ser det ut til at også Eggers har blitt i stand til å skifte perspektiv. Kunsten åpnet for dialog og gjensidig forståelse mellom Deng og Eggers, og de kan ha utviklet ett nytt blikk, en slags *double double vision*, som er grunnlaget for den *hybride* karakteren Valentino i romanen. De to tror at de gjennom kunsten, eller romanen, kan nå ut til leserne slik at også de

¹⁸⁰ Mignolo sitert i Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 251.

¹⁸¹ Beck sitert i Sørensen og Thorup, "'Globalisering er ikke en ensrettet gade'", 21.

¹⁸² Bhabha, *The Location of Culture*, 4.

¹⁸³ Bhabha, *The Location of Culture*, 4.

¹⁸⁴ Fanon sitert i Bhabha, *The Location of Culture*, 8.

¹⁸⁵ Bhabha, *The Location of Culture*, 5.

kan se utfordringene og mulighetene ved kosmopolitiseringen av verden lokalt og globalt, og at leserne som følge av denne bevisstheten vil engasjere seg i kampen for en bedre verden.

Spivak påpeker som nevnt at vitenskapens fokus må være makrostrukturene som har tillatt og tillater oss å definere *the subaltern* uten at dette er oppe til diskusjon.¹⁸⁶ Deng og Eggers setter i romanen fokus på makrostrukturer som når Valentino sier:

Tro endelig ikke at vi ikke forsto at både kenyanerne og alle internasjonale organer som overvåker eller livnærer fordrevne mennesker, som regel plasserer flyktningleirene i de minst attraktive områdene av verden. Der blir vi totalt avhengige av andre og ute av stand til å dyrke vår egen mat, passe vår egen buskap eller få muligheten til å livberge oss selv. Jeg fordømmer ikke FNs høykommisjonær for flyktninger eller de landene som tar imot de statsløse, men jeg stiller likevel spørsmål ved det nevnte fenomenet (485).

Valentino kritiserer åpenlyst FN og andre institusjoner i romanen. Slike kommentarer kan være et av forsøkene på å yte motstand mot en påtvunget underordnet posisjon. Deng nekter å være stum og usynlig. *Hva er dette Hva* kan altså leses som en kritisk stemme i den globale offentligheten. Som nevnt i teorikapittelet, mener Spivak at de vestlige intellektuelle assimilerer de underordnede ved å definere dem som en del av sitt eget Selv. Derfor er det nødvendig med en økende selvrefleksjon hos Vestens intellektuelle, og ifølge Nussbaum kan litteraturen rokke ved vår forestillingshorisont.¹⁸⁷ Også institusjoner bør derfor bli "informed by 'fancy's` insight", noe som kan skje hvis romaner diskuteres.¹⁸⁸ *Hva er dette Hva* er en roman som skapte/skaper debatt. Nettopp det at sjangeren den er skrevet i, er kontroversiell, har bidratt til å gjøre romanen kjent. Som følge av dette, ble den blant annet satt opp som pensum ved universitet i Maryland, noe som kan ha bidratt til en økende selvrefleksjon hos studentene.¹⁸⁹ Bhabha konstaterer at "the Western metropole must confront its postcolonial history, told by its influx of postwar migrants and refugees".¹⁹⁰ *Hva er dette Hva* konfronterer USAs nasjonale identitet, og viser at USAs historie henger sammen med Sudans og omvendt. Bakgrunnen for og resultatene av det eksisterende maktforholdet, blir dermed problematisert.

4.2 Narrative strategier

Jeg vil i dette kapittelet argumentere for at Eggers` valg av narrative strategier bidrar til at det er karakteren Valentinos *hybride* stemme som er bærende i romanen. Valentinos stemme er som

¹⁸⁶ Spivak, "Kan de underordnede tale?".

¹⁸⁷ Nussbaum, *Poetic Justice*, 5.

¹⁸⁸ Nussbaum, *Poetic Justice*, xviii.

¹⁸⁹ Jf. fotnote 172.

¹⁹⁰ Bhabha, *The Location of Culture*, 6.

nevnt skapt i *samarbeid* mellom Deng og Eggers, og den representerer det "afrikanske" og det "vestlige". Deng får gjennom romanen en *effektiv subaltern stemme*, og vi blir i stand til å se verden med et subalternt kosmopolitisk blikk. Jeg vil underbygge min tese om at *Hva er dette Hva* er en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*, blant annet ved å poengtere at plasseringen av romanen i spenningsfeltet mellom fakta og fiksjon, bidrar til at vi blir utfordret og involvert.

4.21 Romanens peritekster - inngangen til og utgangen fra teksten

Peritekstene i *Hva er dette Hva* er viktige i analysen av romanen som en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*. Deres plassering i romanen skaper rom for Dengs stemme, involverer leseren og bidrar til å knytte teksten til verden. Den første periteksten vi vanligvis møter i en roman, er romanens tittel og forfatternavn på omslaget. På denne romanens omslag står det "*Hva er dette Hva* av Dave Eggers". Titler kan vekke leserens nysgjerrighet. I *Hva er dette Hva* bidrar tittelen til å bygge opp under leserens forventning fordi den er mystisk.¹⁹¹ Tittelsiden i romanen føyer til mer informasjon: "Dave Eggers. *Hva er dette Hva*. Valentino Achak Dengs *selvbiografi*. En roman".¹⁹² Først på tittelsiden får vi vite om romanens sjangerplasseringen mellom fakta og fiksjon. At ordet *selvbiografi* ikke blir nevnt på bokens omslag, kan være et bevisst valg. Deng og Eggers ville nå lesere som ellers ikke leser biografier, og sjangerbetegnelsen roman selger ifølge Genette bedre enn andre sjangere.¹⁹³ Interessant er også at Dengs navn ikke står på omslaget. Genette mener at forfatternavnet er av stor betydning i *selvbiografier*.¹⁹⁴ På omslaget kunne det ha stått "Dave Eggers i samarbeid med Valentino Achak Deng". Undergraves Dengs stemme fordi han ikke har fått "plass" på omslaget? Sannsynligvis skyldes denne avgjørelsen Dengs grunnleggende ønske om å nå flest mulig lesere, og eventuelt salgsmessige hensyn; store forfatternavn selger best.¹⁹⁵ Inntektene av *Hva er dette Hva* tilfaller imidlertid Deng, og derfor kan ovenfornevnte avgjørelser være etisk forsvarlige.

Den neste siden i romanen viser oss et kart over Øst-Afrika og Sudan. Den vestlige leseren får presentert et "bilde" av landet, og kartet gir oss muligheten til å følge Dengs vandring som flyktning. Kartet kan være med på å dekke vårt behov for å "be taught" fordi vi får informasjon om et land vi kanskje ikke vet så mye om fra før.¹⁹⁶ Dette første bildet av Sudan kan også leses

¹⁹¹ Tittelen vil bli diskutert mer inngående senere i avhandlingen fordi den har en viktig funksjon også i (hoved)teksten.

¹⁹² Plasseringen av peritekstene i den amerikanske originalen *What Is the What* (2008) er lik plasseringen i den norske utgaven jeg bruker i avhandlingen.

¹⁹³ Genette, *Paratexte*, 97.

¹⁹⁴ Genette, *Paratexte*, 44.

¹⁹⁵ Genette, *Paratexte*, 44-45

¹⁹⁶ Booth, *The Company We Keep*, 210.

som en autentisitettsmarkør. Sudan er et land som finnes, det har sin plass på verdenskartet, og det bringes nærmere oss. Kartet er med på å gjøre historien som følger mer reell, og det kan derfor bidra til å utvide vår kosmopolitiske forestillingsevne.

Før romanens handling settes i gang, har som sagt Deng ordet. I forordet henvender han seg direkte til leseren og forteller om romanens tilblivelse, intensjon og hvorfor og hvordan romanen bør leses, noe som bekrefter at *Hva er dette Hva* er en didaktisk og retorisk roman.¹⁹⁷ Genette påpeker at forordet ofte anses som mer betydningfullt enn et eventuelt etterord fordi forordet er leserens inngang til teksten, og det vil påvirke den videre lesingen.¹⁹⁸ At Deng har det første ordet i romanen, har derfor stor betydning. Forordet i romanen avsluttes med Valentino Achak Dengs underskrift, og sted og dato for når forordet er skrevet. Dette indikerer at forordet er skrevet av Deng, ikke Eggers.¹⁹⁹ Mens romanen er et samarbeidsprosjekt mellom Deng og Eggers, er altså de første ordene Dengs. Det at hans stemme er den første vi hører, gir ham autoritet.

Deng plasserer *Hva er dette Hva* innenfor sjangeren faksjon i forordet og tematiserer valget av sjanger: "Leseren bør være klar over at jeg var veldig liten da mange av hendelsene i denne boken fant sted, og derfor ble vi [Deng og Eggers] simpelthen nødt til å kalle *Hva er dette Hva* en roman. ... Det skal imidlertid sies at alle vesentlige hendelser i boken er sanne" (8). Dengs kontrakt med leseren blir ambivalent. Han hevder at *Hva er dette Hva* er en roman, og derfor skal boken leses som fiksjon. Samtidig forplikter tittelen "selvbiografi": Det som nå skal fortelles, er sant.²⁰⁰ Deng og Eggers gir leseren en etisk utfordring allerede før handlingen i romanen setter igang. Vi plasseres i en viss *ethical position* og blir tvunget til å tenke over hvordan vi vil forholde oss til fortelleren og historien som følger, noe som bidrar til å involvere oss.²⁰¹

I forordet skriver Deng dessuten at leserne "i denne boken vil ... kunne lese om meg og mitt elskede sudanske folk" (7). Forordet avsluttes på følgende måte: "Siden både du og jeg eksisterer, kan vi sammen få utrettet ting! Takk for at du leser *Hva er dette Hva*. Jeg ønsker deg en velsignet dag" (9, jf. epitaf). Deng henvender seg direkte til leseren og gir uttrykk for at han ønsker henne vel, og han forsøker å etablere en positiv, jevnbyrdig relasjon. Han tilbyr leseren en unik, sann historie og et intimt vennskap. Boken er en gave fra en venn som ønsker seg en

¹⁹⁷ Genette, *Paratexte*, 167. Epitafet som innleder kapittel 4 i denne avhandlingen, er hentet fra Dengs forord.

¹⁹⁸ Genette, *Paratexte*, 167.

¹⁹⁹ Deng har sannsynligvis fått hjelp til å formulere seg i forordet, men jeg mener likevel at ordet er hans.

²⁰⁰ Genette, *Paratexte*, 17-18.

²⁰¹ Phelan definerer *position* som "a concept that combines *acting from* and *being placed* in an ethical location". Phelan, "Sethe's Choice", 95.

engasjert leser.²⁰² Leseren kan få følelsen av at Deng gir henne alt han har, og at han bryr seg "a great deal about what will become of [her] as [she] read[s]".²⁰³ Hvor mye forfatteren "byr på" i romanen, er avgjørende for hans etos, mener Booth.²⁰⁴ I *Hva er dette Hva* kan vi få inntrykket av at Deng byr på mye fordi han gir av seg selv, samtidig som han og Eggers byr på en roman som utfordrer leserens posisjonering fordi sjangergrenser tøyes. Eggers' etos kan ut fra Booths' tanke om forfatteren som venn, anses som god fordi leseren involveres i lesingen av *Hva er dette Hva*, og fordi romanen forhåpentligvis påvirker hennes etos også i den "virkelige" verden.

Etter Dengs forord følger hovedteksten, før *Hva er dette Hva* avsluttes med to peritekster. Den første av disse, består av forfatterens og Dengs takk til ulike organisasjoner og personer. Dessuten nevnes det at alle bokens inntekter vil gå til *Valentino Achak Deng Foundation*.²⁰⁵ Romanens siste peritekst består av mer utfyllende informasjon om Dengs stiftelse og dens arbeid i Sør-Sudan, samt adressen til stiftelsens nettside. Vi dras ut av fiksjonen, tilbake til "virkeligheten", og narrasjon og geopolitikk knyttes på nytt sammen. Tekstene minner oss på at Deng eksisterer, og vi oppfordres til å engasjere oss i hans og andres liv (i denne boken spesielt sudanere som er berørt av krigen). Vi gjøres oppmerksomme på at vi kan bidra til at materielle goder fordeles mer rettferdig, og at andre bør få de samme mulighetene for kulturell utfoldelse, for eksempel gjennom utdanning, som vi har. Romanens retoriske formål fremheves altså igjen.

Jeg mener at peritekstene og deres plassering i romanen er narrative valg som avslører Eggers' bevissthet rundt det problematiske ved å fortelle den marginaliseres historie. Han er i romanen nødt til å "dikte" noe, og historien er farget av hans tanker, erfaringer og emosjoner. Det at peritekstene er blitt inkludert, og hvor de er plassert i romanen, kan være ett av Eggers' forsøk på å skape et rom også for Dengs stemme i *Hva er dette Hva*.

4.22 Rammefortellinger, metafiktive kommentarer og romanens tittel

Rammefortellinger og metafiktive kommentarer, i tillegg til romanens tittel, er andre narrative strategier Eggers bruker for å formidle Dengs stemme gjennom *Hva er dette Hva*. Handlingen i rammefortellingene er lagt til Atlanta, og de danner utgangspunkt for Valentinos tilbakeblikk til hans liv som flyktning i Sudan. Romanen har tre hovedrammefortellinger, og innenfor hver av disse fortellingene er det flettet inn flere små rammefortellinger. Rammefortellingene er sentrale

²⁰² Booth, *The Company We Keep*, 173-174.

²⁰³ Booth, *The Company We Keep*, 209.

²⁰⁴ Booth, *The Company We Keep*, 182-184, 221-222.

²⁰⁵ Organisasjonen distribuerer blant annet midler til sudanske flyktninger i Amerika. Pengene brukes dessuten til å "gjenoppbygge Sør-Sudan, i første rekke Marial Bai; til organisasjoner som arbeider for fred og humanitær hjelp i Darfur; og til Valentino Achak Dengs collegeutdanning". Eggers, *Hva er dette Hva*, 575.

i analysen, fordi romanen grunnleggende er bygget opp som fortellinger i fortellinger, noe som kan minne om en muntlig fortellerstil. Rammefortellingene og tittelen bidrar til å utsette klimaks i romanen, og de metafiktive kommentarene utfordrer leserne. Jeg vil hevde at disse narrative strategiene spiller en stor rolle i involveringen og ansvarliggjøringen av leseren.

4.221 Rammefortellingen som *mise-en-abyme*, eller *metapoetikk*

I åpningskapittelet, som også er starten på den første hoveddrammefortellingen, er Valentino offer for overfall og ran i sin leilighet i Atlanta. Det ringer på døren, og når Valentino åpner, står en afroamerikansk kvinne, Tonya, utenfor og spør om hun kan få låne Valentinos telefon fordi bilen hennes har fått motorstopp. Han inviterer henne inn, og hun holder døren åpen for en annen raner, "den kruttblå", som Valentino kaller ham (13-14). Valentino hadde ikke sett at det sto en annen person gjemt bak døren da han åpnet for Tonya. Også "den kruttblå" er afroamerikaner. De to ranerne har dessuten med seg den lille afroamerikanske gutten Michael. Tonya og "den kruttblå" tar seg god tid i leiligheten på letingen etter ting av verdi. Valentino følger ikke umiddelbart alle ordre han får av dem, noe som resulterer i at han først trues med en pistol og deretter blir slått, sparket og kneblet. Når ranerne forlater leiligheten for å kjøre bort tyvgodset, etterlater de Michael i leiligheten, slik at han kan "passe på" Valentino. Fordi ranet utgjør den første og lengste rammefortellingen i romanen, anser jeg den som spesielt viktig i analysen.

Genette bruker begrepet terskeltekst synonymt med paratekst.²⁰⁶ Begrepet terskeltekst får i *Hva er dette Hva* en utvidet symbolsk verdi i selve overgangen mellom paratekst (i dette tilfellet periteksten) og (hoved)tekst. Den første setningen i romanens (hoved)tekst er Valentinos: "Jeg har ingen grunn til ikke å åpne døren, så jeg åpner døren" (13). Dører har terskler, og når Valentino ber Tonya inn i leiligheten, skrider hun over en slik terskel. Det samme gjør "den kruttblå", men til forskjell fra Tonya, har han ikke blitt invitert inn. Scenen leses av meg som en *mise-en-abyme* som åpner for minst fire tolkninger: 1) Valentino er forfatteren som åpner "døren" for oss som lesere. Vi kan enten velge å ta imot invitasjonen og tre over terskelen inn i teksten, eller takke nei. Å invitere noen "inn" er en vennlig gest, og Valentino kan forstås som en av Booths gode venner som tilbyr oss "a friendly company" eller "the living in friendship".²⁰⁷ Forfatteren ønsker å gå i dialog med oss. 2) Valentino er den "ikke-underordnede" som inviterer oss inn. Mignolo konstaterer, som nevnt, at de marginaliserte i dag ikke lenger venter på å bli

²⁰⁶ Genette, *Paratexte*, 10.

²⁰⁷ Booth, *The Company We Keep*, 173.

inkludert. For Mendieta innebærer begrepet *dialog* det å vente på, og lytte til, samtalepartnerens respons. Dialog er "the expectancy of either rebuttal or acceptance".²⁰⁸ Denne forventningen pålegger oss "a commandment to respond responsibly".²⁰⁹ Den Andre inviterer oss i denne lesingen til dialog og venter på vår respons. Det å vente på respons kan tolkes som passivitet. Mendieta mener imidlertid at det å åpne opp for andre er en bevisst, aktiv og forsettelig handling.²¹⁰ Den Andre har tatt det første skrittet, han ønsker å inkludere oss ved å åpne døren. Han er ingen underordnet, og han forventer noe av oss. Han bør likevel være forberedt på at reaksjonene våre ikke alltid er positive, men til og med kan være voldelige.²¹¹ 3) Leseren er den som åpner døren, og det er den Andre som banker på. Som lesere settes vi i en maktposisjon. Velger vi å slippe ham inn? Hvordan forholder vi oss til de marginaliserte vi møter i vår kosmopolitiske hverdag? Er vi villige til å skifte perspektiv og la oss utfordre av *the subalterns* synsvinkel og dermed til å utvikle en kosmopolitisk selvrefleksjon? Er vi åpne for å inkludere "the otherness of the Other in our self-definition"? Gjør vi den Andre til en skygge av vårt Selv, eller ser vi henne som både forskjellig og lik?²¹² Om vi holder døren åpen for den Andre i teksten, velger vi å møte den marginaliseres ansikt og svare på hans bønn. Da svarer vi kanskje også på den historiske personen Dengs bønn. 4) Valentino er teksten som står i døren og inviterer oss inn: "All narratives offer with their titles and opening sentences a cry of invitation: 'Join me, join me, because if you do, you will receive something that no other story can give you in quite the same way, something that will...'"²¹³ Igjen kan vi velge om vi vil avvise eller takke ja til invitasjonen. Og hvordan forholder vi oss til teksten hvis vi trer over terskelen? Er vi ranere, lik Tonya og "den kruttblå"? Scenen er et *exemplum a contrario*.²¹⁴ Vår lesing kan utvikle seg til å bli et overgrep eller et "overfall" på teksten. Teksten er en venn. Velger vi å tre over terskelen, har vi en forpliktelse overfor teksten. Sartre uttrykker det slik: "[A]ll literary work is an appeal... You are perfectly free to leave that book on the table. But if you open it, you assume responsibility for it".²¹⁵ Det etiske aspektet ved lesing av litteratur er som nevnt tidligere et av de overordnede temaene i denne avhandlingen, og litteraturprofessoren Jonathan Culler påpeker at "A possible model for ethics is reading itself. To read a text properly, it is claimed, is to seek to understand it rather than dominating it or imposing your own views on it, to remain

²⁰⁸ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 255.

²⁰⁹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 255.

²¹⁰ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 255.

²¹¹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 17.

²¹² Beck, "The Cosmopolitan Turn", 148.

²¹³ Booth, *The Company We Keep*, 174.

²¹⁴ Exempla a contrario er korte allegoriske fortellinger. Fortellingene er skremmebilder, eller eksempler som ikke er til etterfølgelse. Lothe et.al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 60.

²¹⁵ Booth, *The Company We Keep*, 124.

open to possibilities rather than foreclosing them, and open especially to the unexpected: unusual expressions, metaphors, fantastical imaginings".²¹⁶ De metapoetiske lesingene ovenfor avslører blant annet tanken om at ansvaret for teksten ikke alene er Eggers' som forsøker å formidle den marginaliseres stemme, men også leserens: "Read as you would have others read you; listen as you would have others listen".²¹⁷ Jeg mener at fokuset på leserens ansvar under leseakten (som hos Booth, Culler og Sartre) er et betydningsfullt supplement til Spivaks teori om *the subalterns* (fraværende) stemme. Spivak konkluderer i artikkelen "Kan de underordnede tale?" med at det viktigste ikke er det som blir sagt, men det som blir hørt.²¹⁸ Hun diskuterer imidlertid ikke (den intellektuelle) "lytterens" rolle. I denne avhandlingen innebærer en etisk lesing av *Hva er dette Hva* en forpliktelse til å lytte etter stemmen/e i romanen. Hvem og hva som blir hørt, og hva leseren tar med seg videre ut i verden etter å ha lest romanen, avhenger ikke bare av den som formidler historien, men dessuten av leserens innstilling til teksten, og hennes vilje til å lete etter *alt* som blir sagt.

Også i den neste store rammefortellingen i romanen synes jeg å finne en sentral *mise-en-abyme*. En venn av Valentino kjører ham til sykehuset etter ranet, slik at han kan bli undersøkt for skadene "den kruttblå" har påført ham. På sykehuset må Valentino sitte i venterommet i mange timer før han blir undersøkt. I *Hva er dette Hva* problematiseres som nevnt institusjoners behandling av flyktninger. Institusjoner består imidlertid av individer. Mens han venter på å bli undersøkt av en lege, forteller Valentino historier og snakker taust til den afroamerikanske resepsjonisten Julian:

Interesserer dette deg, Julian? Du virker godt informert og empatisk av natur, selv om medfølelsen din sikkert har sin begrensning. Du hører min historie om at jeg er blitt overfalt i mitt eget hjem, og du tar meg i hånden, ser meg i øynene og lover meg behandling, men så blir jeg sittende og vente. Vi venter på at en eller annen, kanskje legene bak forheng og dører, kanskje byråkrater på bortgjemte kontorer, skal bestemme seg for når og hvordan jeg skal vies oppmerksomhet. ... Men du bare sitter der og tror du ikke kan gjøre noe (271).

Jeg leser henvendelsen til Julian som en henvendelse til leseren. Rammefortellingene som metapoetiske lesinger, knytter fortellingene i romanen opp mot den reelt eksisterende kosmopolitiske verden. Romanens tematikk og formål speiles i fortellingene: Vi ikke kan skyve ansvaret fra oss når vi får vite hva som skjer i verden og når vi møter de Andre. Det er vi, leserne, som kan og må gjøre noe. Som Valentino sier: "*Ett menneske som kommer til min dør, er nok*" (180).

²¹⁶ Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 122-123.

²¹⁷ Booth, *The Company We Keep*, 173.

²¹⁸ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 66-70.

4.222 Metafiktive kommentarer og de mange rammefortellingene

I dette delkapittelet vil jeg redegjøre for at bruken av metafiktive kommentarer i tillegg til rammefortellingene, er narrative grep som bidrar til at Dings subalterne stemme ivaretas på tross av at *Hva er dette Hva* er skrevet på engelsk. Språk er makt, hevder Ashcroft, Griffiths og Tiffin.²¹⁹ De tre teoretikerne har undersøkt hvordan det engelske språket blir brukt av forfattere fra tidligere britiske kolonier, og hvordan forfatterens språklige strategier bidrar til å "indicate their own sense of difference".²²⁰ Postkoloniale forfattere velger ofte å skrive på sitt eget språk, men bruker også gjerne et "rekonstruert" språk som skal vise hvordan mening konstrueres gjennom språk. Mange forfattere bruker ulike lokale variasjoner av standard britisk engelsk, variasjoner de kaller "engelsk" i sine romaner. Ofte blandes det lokale språkets syntaks med kolonimaktens språk, og det er også vanlig med glossing eller at regionale ord i teksten ikke oversettes. Litteraturen er såkalt "cross-cultural", og den er et opprør mot ideen om britisk engelsk som en normativ kode.²²¹ Siden språk er makt, er "engelsk" også et opprør mot de tidligere koloniherrnes (definisjons)makt, og forfatterne har dermed en *effektiv postkolonial stemme*.²²² I *Hva er dette Hva* er slike språklige teknikker tilnærmet fraværende. Kan man derfor fastslå at romanen er identitetsundertrykkende? Hvis dette er tilfelle, opprettholdes maktforholdet mellom den vestlige intellektuelle og den marginaliserte, selv om det ikke var romanprosjektets intensjon.

Valentinos fortelling om hvordan *The Lost Boys* kom seg bort fra Kakuma ser ut til å støtte opp under Ashcrofts, Griffiths' og Tiffins tese om at bruken av koloniherrnes språk opprettholder tradisjonelle maktforhold: "Det første skrittet bort fra Kakuma var å skrive våre selvbiografier. UNHCR og USA ville vite hvor vi kom fra og hva vi hadde gjennomlevd. Vi skulle skrive vår egen historie på engelsk, eller vi kunne få noen til å skrive for oss hvis vi ikke var gode nok i engelsk" (518). For at historien deres skulle "telle", måtte de altså skrive ned sin historie på et annet språk enn sitt eget. Katrina M. Powell, professor i *Women's Studies* ved universitetet i Virginia, mener likevel at: "Deng inwardly resisted this rhetorical rendering even as he did it. His book's exposing of the process, which makes clear his knowledge of its constructed nature, is a way to resist now the discursive identity that has been imposed on him,

²¹⁹ Ashcroft et.al., *The Empire*, 7.

²²⁰ Ashcroft et.al., *The Empire*, 8.

²²¹ Ashcroft et.al., *The Empire*, 8, 59-72, 185-187.

²²² Ashcroft et.al., *The Empire*, 44. I avhandlingen forstås Dings stemme som *subaltern*. Den har mange av de samme trekkene som den postkoloniale, og leses derfor opp mot Ashcrofts, Griffiths' og Tiffins postkoloniale stemme. Istedet for postkolonial stemme brukes betegnelsen *subaltern* fordi romanen defineres som en *skapende subaltern kosmopolitisk* roman, og den subalterne stemmen har i høyere grad et kosmopolitisk aspekt.

even if he used it to get to the United States".²²³ Valentino reflekterer i romanen over utfordringene ved å fortelle sin historie: "Nå forventer både våre sponsorer og journalister og den slags at historiene skal inneholde visse elementer, og *The Lost Boys* har konsekvent vært villige til å imøtekomme disse forventningene" (33). Jeg leser tekstutdragene ovenfor som metafiktive kommentarer. Valentino problematiseres omverdenens forventninger til hvilke elementer såkalte "flyktningnarrativer" bør inneholde.²²⁴ Deng hevder i forordet at historien er sann, mens Valentino i (hoved)teksten innrømmer at han i fortellingen bruker visse elementer som han vet de vestlige leserne forventer. Leserene gjøres dermed oppmerksomme på at romanen befinner seg i spenningsfeltet mellom fakta og fiksjon. Som Brooks påpeker, benytter Eggers seg av romanformens styrke når han forteller Dengs historie. Metafiktive kommentarer i Valentinos refleksjoner fremmer Dengs stemme. Deng har en *effektiv* subaltern stemme fordi Valentino ved å minne leseren på at *Hva er dette Hva* er "konstruert", bygger opp under romanens retoriske formål. *Hva er dette Hva* kan slik blant annet "tvinge frem" en økende selvrefleksjon hos leseren.

I romanen gir Valentino gjentatte ganger uttrykk for at han har et stort behov for å fortelle historier, og disse historiene kan gjerne være "tause" fortellinger:

Da jeg kom til dette landet, pleide jeg å fortelle stumme historier. Jeg pleide å fortelle dem til folk som forurettet meg. ... Det er feil å si at det bare var tidligere jeg pleide å fortelle disse historiene. Jeg gjør det ennå, og ikke bare til dem jeg føler har forurettet meg. Historiene strømmer fra meg hele tiden mens jeg er våken og puster, og jeg vil at alle skal høre dem. Det skrevne ord er sjeldent i små landsbyer som min, og det er min rett og plikt å sende mine historier ut i verden, selv om de er tause, selv om jeg er fullstendig maktesløs (39-40).

Deng kommer fra en kultur der den muntlige historiefortellingen er sentral, og historiefortellingen ser ut til å være en del av Valentinos identitet, noe som støtter opp under postkolonialismens påpeking av at språket er avgjørende i identitetsutformingen.²²⁵ I Vesten har den muntlige fortellertradisjonen i høy grad gått tapt, og fortellingens form er ofte romanen. Deng manglet, som sagt, de symbolske midlene til å representere seg selv i romanform. På det tidspunktet romanen ble skrevet, var han ikke god nok i engelsk.²²⁶

Dengs historie måtte altså bli fortalt med Vestens, eller de tidligere kolonimaktens, språk og fortellerform, og i tekstutdraget ovenfor gir fortelleren Valentino uttrykk for at han er fullstendig maktesløs. Det stemmer godt overens med Spivaks konklusjon om at de

²²³ Katrina M. Powell, "Rhetorics of Displacement: Constructing Identities in Forced Relocations", i *College English*, 74/4 (2012).

²²⁴ Jf. Powell, "Rhetorics of Displacement".

²²⁵ Ashcroft et al., *Post-Colonial Studies*, 102.

²²⁶ Jf. Cowley, "Why We Have Fallen for Africa's Lost Boys".

underordnede ikke kan snakke, og at de ikke blir hørt.²²⁷ Valentinos følelse av maktesløshet endrer seg imidlertid i løpet av romanen, og det er viktig å påpeke at det var Deng som valgte en engelskspråklig forfatter til å fortelle historien sin. Deng *selv* mente at dette var en effektiv strategi for å oppnå sitt mål om å nå ut til mange lesere: "Jeg ville nå ut til andre Jeg er lettet over at Dave og jeg har lyktes med den oppgaven ..." (8). Å hevde at Eggers undertrykker Dings stemme gjennom romanen, kan føre til at vi undergraver Dings integritet. Vi fratrar ham autoriteten til selv å vurdere hvordan hans stemme formidles på en mest mulig effektiv måte. Jeg mener altså, i likhet med Deng, at Eggers klarer å formidle Dings stemme, selv med Vestens språk og form.

Postkolonial litteratur kjennetegnes som nevnt ofte av en avvisning av kolonimaktens litterære eller estetiske normer.²²⁸ Plasseringen av *Hva er dette Hva* i spenningsfeltet mellom to sjangrer utfordrer som nevnt litterære normer. Også den narrative strukturen Eggers har valgt for romanen, kan være et forsøk på å være tro mot Dings stemme. Deng fortalte sin historie muntlig til Eggers som tok opp samtalene på lydbånd. Ashcroft, Griffiths og Tiffin konstaterer at "[the] technique of circling back from the present to the past, of building tale within tale, and persistently delaying climaxes are all features of traditional narration and orature".²²⁹ Eggers har gjort bruk av slike teknikker i *Hva er dette Hva*. Blant annet bidrar de mangfoldige diegetiske nivåene i rammefortellingene til at det oppstår en bevegelse frem og tilbake i tid. I rammefortellingene veksler Valentino mellom å fortelle om det som skjer "her og nå" i presens, tidligere hendelser i Atlanta i preteritum og flukten fra Marial Bai i både presens og preteritum. Valentinos innskutte fortellinger handler som regel om tiden i Sudan, og i disse fortellingene er det gjerne flere innskutte fortellinger der andre personer enn Valentino har ordet. Deres fortellinger har som regel en forklarende funksjon, og det er i disse fortellingene vi blant annet får informasjon om Sudans historie.²³⁰ Narrasjonens mange diegetiske nivåer og bevegelsen frem og tilbake i tid, bidrar til å utsette klimaks i *Hva er dette Hva*. Vi vil gjerne høre fortsettelsen på historiene Valentino forteller, men han avbryter stadig seg selv. Romansjangerens lineære struktur forstyrres dermed.

Presensfortellinger har ifølge Lothe en intensiverende effekt på leseren, samtidig som den opplevde tidsavstanden reduseres.²³¹ Ved at historiene fra Sudan alltid innledes med at Valentino

²²⁷ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 70.

²²⁸ Ashcroft et.al., *The Empire*, 38.

²²⁹ Ashcroft et.al., *The Empire*, 184.

²³⁰ Brooks er av den oppfatning at Eggers i tillegg til å engasjere dem på et personlig plan, også klarer å engasjere leserne i fortid og nåtid og det historisk-politiske. Ifølge min analyse er det altså spesielt rammefortellingene som bidrar til dette. Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature".

²³¹ Jakob Lothe, *Fiksjon og film* (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 57.

henvender seg direkte til sine amerikanske "tilhørere" i romanen, og indirekte til leseren, og fordi rammefortellingene stort sett er fortalt i presens, kan vi få følelsen av å sitte overfor Valentino mens han forteller. Teknikkene som er brukt i romanen, leses av meg som en *mimesis* av Dengs måte å fortelle på, eller av sudansk, muntlig fortellertradisjon. Det er altså ikke bruken av et "konstruert" språk som formidler Dengs stemme gjennom romanen. Den narrative strukturen i romanen ser ut til å speile både Dengs og Eggers' stemme. Gjennom *samarbeidet* har Deng og Eggers klart å skape en "cross-cultural" roman med en *effektiv* subaltern stemme gjennom *karakteren* Valentino og hans måte å fortelle på.

4.223 Tittelen Hva er dette Hva

Også tittelen *Hva er dette Hva* bidrar til å ivareta Dengs stemme. Ashcroft, Griffiths og Tiffin slår fast at bruken av uvante metaforer er et kjennetegn ved postkolonial litteratur.²³² Tittelen *Hva er dette Hva* er et eksempel på en slik metafor, og i likhet med rammefortellingene, bidrar den til å utsette historiens klimaks i romanen og involverer dermed leseren. Tittelen er tematisk, men den vestlige leseren vil høyst sannsynlig ikke ha noen kjennskap til hva tittelen betyr, og den kan derfor vekke leserens nysgjerrighet.²³³ Spenningen bygges altså opp allerede i tittelen. Leserens forventninger øker, og ifølge Booth spiller slike forventninger (desires) en stor rolle i hennes etos:

The most powerful effect of my ethos, at least during my reading, is the concentration of my desires and fears and expectations, leading with as much concentration as possible toward some further, some *future* fulfillment: I am made to want something that I do not yet have enough of. So long as I continue to read, my whole being is concentrated on "how it will turn out", or on "what it will be turn out to be" ... Unless I am made to want *something*, I stop reading.²³⁴

I romanen får vi først på side 75 vite at tittelen spiller på dinkaenes myte om skapelseshistorien, og mulige tolkninger av *Hva* presenteres med store mellomrom i romanen. Det viser seg at den mystiske tittelen også har en viktig funksjon i teksten. Myten om *Hva* blir fortalt av Valentinos far i en runde med menn som sitter rundt et leirbål. Han forteller at Gud, etter å ha skapt *monyjang* (man of all men), sa til mannen: "Du kan enten få dette kveget som min gave til deg, eller du kan få *Hva*". Det første mennesket løftet da sitt hode mot Gud og spurte hva det var, dette *Hva*. Og Gud sa til ham: "Det kan jeg ikke fortelle. Men likevel må du velge. Du må velge mellom kveget og *Hva*" (76-77).²³⁵ Mannen og kvinnen valgte kveget fremfor idéen om *Hva*.

²³² Ashcroft et al., *The Empire*, 44.

²³³ Genette, *Paratexte*, 79.

²³⁴ Booth, *The Company We Keep*, 201-205.

²³⁵ *Monyjang* er dinkaenes betegnelse på seg selv, og *monyjang* var det første mennesket Gud skapte. Navnet dinka

Ifølge myten hadde "Gud ... satt mannen på prøve. Han hadde satt menneskene på prøve for å se om de kunne sette pris på det de fikk, om de kunne glede seg over den velstanden de hadde fått for hånden i stedet for å bytte det mot noe ukjent" (77). Når faren er ferdig med fortellingen, spør en av tilhørerne hva dette *Hva* egentlig er. Valentinos far trekker da på skuldrene og svarer: "Det vet vi ikke. Det er det ingen som vet" (77). Som gutt tolket Valentino myten som en historie om dinkaenes visdom fordi de valgte det kjente, det stabile og det komfortable fremfor det ukjente. Gjennom hele romanen forsøker Valentino å finne ut av hva dette *Hva* egentlig er. Kan det være arabernes ondskap? Utdannelse eller bøker? Han spør mange voksne underveis, men ingen kan gi ham noe tilfredsstillende svar. En gammel mann Valentino møter i ørkenen, tror at Valentino tenker feil og leter på feil sted.

Mot slutten av romanen endrer Valentinos syn på myten om *Hva* seg. Han ser "a personal and cultural need to pursue the What, to pursue the unknown and to be more bold".²³⁶ På veien til USA sier Valentino til de andre *The Lost Boys* at den feilen dinkaene før dem hadde gjort, var å være fryktsomme. De hadde valgt det som var for hånden fremfor det som kunne komme. Oppholdstillatelsen i USA er guttenes første sjanse til å velge det ukjente. Valentino oppfatter emigrasjonen til Amerika som en mulighet, og han har ingen planer om å være eller "bli gjort til" en underordnet: "Vi kan stå oppreist og gjøre våre egne valg" (567). *Hva* kan være det "mulige", eller det å velge det som kan komme istedet for det trygge. *Hva* kan være håp og troen på at grusomme hendelser kan kommuniseres og fortelles i narrativer, at alt kan forvandles til litteratur. *Hva* kan være det å kreve sin plass i verden og samfunnet og det å ta ordet. Også myten om *Hva* kan leses metapoetisk. Den gamle mannen i romanen oppfordrer Valentino til å fortsette å lete etter en forklaring på myten om *Hva*. Eggers fremholder at det ubesvarte spørsmålet om *Hva* i romanen, betyr at vi må fortsette å lete og stille spørsmål i det "virkelige" liv. Vi må finne nye innfallsvinkler og stille nye spørsmål heller enn å forsøke å finne ett svar på hvordan vi kan løse de utfordringene vi i dag står overfor i vår kosmopolitiske verden.²³⁷

Ved at spørsmålet om *Hva* forblir ubesvart, skaper Eggers en åpenhet i teksten som inviterer oss til aktivitet. Phelan mener at forfatterens narrative strategi også virker inn på leserens etiske standpunkt overfor karakterene i romanen.²³⁸ I *Hva er dette Hva* muliggjør spørsmålet om *Hva* en følelse av fellesskap mellom Valentino og leseren, fordi karakteren og leseren samarbeider om å finne et svar: Valentinos frustrasjon blir også leserens frustrasjon.

stammer fra de britiske koloniherrere. Jok, Jok, "Dinka", *Encyclopedia of World Cultures Supplement*, 2002 (lest 15. april 2013).

²³⁶ Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature".

²³⁷ Eggers, "It Was Just Boys Walking".

²³⁸ Phelan, "Sethe's Choice", 97.

Siden vi aldri får noe svar på hva dette *Hva* er, slipper romanen ikke nødvendigvis taket i oss etter endt lesing, og vi fortsetter å stille spørsmål. Spørsmålet om *Hva* har derfor en betydelig funksjon i romanen i og med at det medvirker til at leseren kanskje vil vende tilbake til romanen. Deng og Eggers har gjort det vanskelig for leseren å glemme Valentino og Deng.

4.23 Narrative strategier i rammefortellingene

4.231 Forfatteren styrer vår sympati

Ifølge Genette er tid ofte viktigere enn rom i romaner, og tid spiller, som sagt, en vesentlig rolle i *Hva er dette Hva*.²³⁹ Samtidig er plasseringen i rom, i Sudan eller USA/Atlanta, avgjørende for romanens tema, noe som er vanlig i postkolonial litteratur.²⁴⁰ Både det at forordet er skrevet i Pennsylvania, og at rammefortellingene er lagt til amerikanske byer (hovedsakelig Atlanta), indikerer at *Hva er dette Hva* også er en roman om USA.

Fordi Eggers styrer vår sympati, kan *Hva er dette Hva* bidra til endring. Overfallet i Valentinos leilighet i åpningsscenen gir oss et første innblikk i hvor sårbar Valentino er som immigrant i USA. Dermed styres vår sympati i retning Valentino, noe som forsterkes av at han er en førstepersonsforteller.²⁴¹ I tillegg til å være fortelleren i romanen, er også synsvinkelen hans. Valentino er flyktning og kjenner ikke til det amerikanske samfunnet: "... det skulle jeg visst ha skjønt. Men jeg vet jo ingenting. Jeg vet aldri det som det er meningen at jeg skal vite" (14). Nussbaum hevder at når synsvinkelen er lagt til hovedpersonen i romanen, kan det fremme identifikasjon og gi følelsesmessige reaksjoner hos leseren som gjør det vanskeligere å distansere seg fra denne personen.²⁴² Eggers' narrative strategi gjør det mulig for oss å leve oss inn i Valentino og dermed til å se hendelsen fra Valentinos perspektiv. Phelan er av den oppfatning at våre verdier "and those set forth by the implied author affect our judgments of characters, and our judgements affect our emotions, and the trajectory of our feelings is linked to the psychological and thematic effects of the narrative".²⁴³ Jeg mener at Eggers' narrative valg i begynnelsen av (hoved)teksten i *Hva er dette Hva* åpner for kosmopolitisk empati med den marginaliserte, i dette tilfellet med karakteren Valentino. Slike følelser vil altså ifølge Phelan kunne knyttes til de mentale/psykologiske og tematiske effektene av narrasjonen. Vår sympatiske innstilling overfor Valentino kan ut fra denne tankegangen også påvirke vårt forhold til de Andre i den "virkelige" verden, noe som er Dings og Eggers' uttalte mål. Det støtter min

²³⁹ Gérard Genette, *Die Erzählung*, overs. av Andreas Knop (Paderborn: Wilhelm Fink, 2010), 139.

²⁴⁰ Ashcroft et al., *Post-Colonial Studies*, 161-165.

²⁴¹ Phelan, "Sethe's Choice", 97-98.

²⁴² Nussbaum, *Poetic Justice*, 6.

²⁴³ Phelan, "Sethe's Choice", 94.

oppfatning av *Hva er dette Hva* som et komplekst politisk prosjekt.

4.232 Kontrastering for å problematisere kategorien "de Andre"

Afroamerikanerne som gruppe i Atlanta fremstilles stort sett negativt i *Hva er dette Hva*, og afroamerikanerne og *The Lost Boys* settes opp mot hverandre. Likevel mener jeg ikke at dette betyr at forfatterens og fortellerens etos er dårlig i Booths terminologi. Forholdet mellom *The Lost Boys* og afroamerikanerne i Atlanta som blir fremstilt i romanen, er etter min oppfatning relevant med tanke på problematiseringen av møtet med det fremmede, kategorisering og *subalternity* som relasjonelt begrep i nyere kosmopolitismeteorologi. Romanens postkoloniale og kosmopolitiske trekk kommer tydelig frem i kontrasteringen mellom gruppene. Når Valentino i den første rammefortellingen skjønner at han har sluppet to ranere inn i leiligheten, ber han dem om å gå. "Den kruttblå" liker ikke å få ordrer: "'Svar meg, Afrika, gir du meg ordrer, din kødd?' ... 'Du er fra Afrika, ikke sant?' Jeg nikker. 'Se der, ja. Det betyr at vi er brødre'. Jeg er ikke enig" (15). Individet Valentino reduseres til kategorien "Afrika", noe som kan leses som et uttrykk for Vestens tendens til å se på *the subaltern* som en homogen gruppe.²⁴⁴ Imidlertid kompliseres dette bildet når "den kruttblå" i neste setning kaller Valentino en bror. På et vis identifiserer den afroamerikanske mannen seg kanskje med Valentino, som ikke-hvit. Afroamerikanerne har måttet kjempe for sine rettigheter i USA. De har vært og er til en viss grad selv marginaliserte i samfunnet. Speiler Valentino en del av "den kruttblås" selvbilde? Kan han leve seg inn i Valentinos situasjon? Møtet mellom de to afroamerikanerne og Valentino som beskrives, kan knyttes opp mot Becks tanke om at den kosmopolitiske empatien kan føre til aggresjon og hat når grensene til den Andre viskes ut.²⁴⁵ Også Thorup påpeker som nevnt at den kosmopolitiske tanken der "det partikulære - inde/ude, ven/fjende, os/dem, lokalt/nationalt/globalt"- sammenfiltres eller overskrides, ikke er problemfri.²⁴⁶ Valentino lurer på om Tonya og "den kruttblå" ville handlet annerledes om de visste om hans bakgrunn og hans reise fra Marial Bai til Atlanta. Han konkluderer med at de nok ikke ville lagt om kursen (33). Den kosmopolitiske tanken tilbyr likevel en mulighet for dem som måtte ønske det eller som vil kjempe for det, som Thorup poengterer.²⁴⁷ Valentino, og sannsynligvis også Deng, har en realistisk og kritisk forståelse av den reelt eksisterende kosmopolitismen, men bevarer tross alt troen på historiefortellingens makt til å utøve innflytelse på menneskers holdninger. Valentinos

²⁴⁴ Spivak, "Kan de underordnede tale?".

²⁴⁵ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 17.

²⁴⁶ Thorup, "Rødde og vinger", 115.

²⁴⁷ Thorup, "Rødde og vinger", 115.

ståsted, og hans refleksive blikk, støtter avhandlingens tese om at *Hva er dette Hva* kan leses som en "ny" kosmopolitisk roman som forener postkolonial og kosmopolitisk tankegods. Romanen er et uttrykk for Dengs og Eggers' ønske om å omforme samfunnet gjennom løsningsorientert kritikk.

Når Tonya ber Valentino om å holde døren åpen, forstår han ikke hvorfor: "Men jeg gjør det fordi hun ønsker det. Dette er hennes land, ikke mitt riktig ennå" (13). Valentino oppfatter seg ikke som amerikaner, og han kategoriserer ikke seg selv som en av Dem.²⁴⁸ Hans møter med amerikanere, spesielt afroamerikanere, har flere ganger vært problematisk: "Jeg er blitt ydmyket så mange ganger siden jeg kom hit, at jeg begynner å lure på om noen desperat prøver å sende meg et budskap, og det er: 'Kom deg vekk herfra'" (14). Valentino tenker at Amerika er Tonyas land, og viser dermed sin manglende innsikt i afroamerikanernes historie som marginaliserte og undertrykte i USA. Allerede i Kakuma ble *The Lost Boys* advart mot afroamerikanere av de eldre flyktingene. Guttene burde holde seg langt unna dem, fremfor alt kvinnene. *The Lost Boys* hadde altså fra starten av en negativ forestilling om afroamerikanere. Afroamerikanere ble sett på som en homogen gruppe av narkohandlere og bankranere, og når Valentino og andre *Lost Boys* "så mennesker [afroamerikanere] uten jobb i Atlanta, hjemløse eller unge menn som satt på gatehjørner ..., sa vi [*The Lost Boys*]: 'Finn deg en jobb! Du har jo hender, så jobb!'" (30). Kosmopolitiseringen er forbundet med usikkerhet, og vi får et behov for å trekke opp nye grenser, fastholder som nevnt Beck.²⁴⁹ Afroamerikanernes utsagn i romanen viser at de ikke har kunnskap om det afrikanske kontinentets historie, og de ser ut til å være redde for å bli satt i samme "bås" som de nye immigrantene. De må markere avstand: "Du er en av de afrikanerne som solgte oss", sier en ung afroamerikaner til Valentino (30). "Den kruttblå" roper: "Faen ikke rart dere lever i steinalderen!" (19). Den manglende forståelsen for de Andres situasjon er gjensidig. Valentino klarer først å sette seg inn i de hjemløse afroamerikanernes situasjon når han selv begynner å søke etter arbeid (30). Sudanerne og afroamerikanerne oppfatter seg ikke som én felles kategori av de Andre eller underordnede. Maktforhold er ikke fastlåste: *Hva er dette Hva* viser at de samme menneskene, i dette tilfellet afroamerikanere, i én situasjon kan være marginaliserte, mens de i en annen situasjon kan ha dominante roller.²⁵⁰

Gjentatte ganger sammenlikner Valentino seg med Michael som ranerne har etterlatt i leiligheten. Valentino mener at man ikke trenger å komme fra et krigsherjet land som Sudan for

²⁴⁸ Setningen uttrykker det problematiske ved kategorier som Oss og Dem. Hvem er Dem i dette tilfellet? Amerikanerne eller afroamerikanerne? Er det mulig å trekke et skille? Er ikke afroamerikanerne amerikanere?

²⁴⁹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 37.

²⁵⁰ Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649.

å være offer for omstendighetene: "Du har sovnet igjen, Michael, og det er jeg glad for, men du sover fortsatt meg små klynk og spark. Kanskje du også er et barn av krigen. På en måte tror jeg du er det. Krig kan komme i forskjellige former og forkledninger" (71). Phelan påpeker i artikkelen "Sethe`s Choice" at Toni Morrison utfordrer de implisitte leserne til å "come to terms with slavery`s continuing effects on the United States".²⁵¹ Eggers` og Valentino kan sies å gjøre det samme i *Hva er dette Hva* når afroamerikanernes nedlatenhet overfor eller overgrep på de sudanske flyktningene i Atlanta beskrives. Afroamerikanernes nedlatenhet kan leses som et speilbilde av den nedlatenheten de selv har blitt utsatt for. Som sudansk flyktning kan Valentino ses på som marginalisert, og situasjonen hans som flyktning i Atlanta er ett eksempel på kolonialismens ettervirkninger i Vesten. Men han fremstilles ikke utelukkende som et hjelpeløst offer for omstendighetene. Han tror til og med at han kanskje kan redde Michael: "Uansett hvor vi drar, har jeg en forestilling om at jeg kunne ta vare på deg" (61). Eggers bidrar til at vi får presentert et alternativt bilde av den Andre. Booth mener som nevnt at en forfatters etos avhenger av "the depth of education [his novel] yields in *dealing with the `other`".²⁵² Ut fra et slikt ståsted, synes jeg Eggers` etos kan anses som god. I *Hva er dette Hva* blir vi utfordret til å overprøve våre holdninger overfor dem vi har en tendens til å oppfatte som de Andre, og til å se at de marginaliserte ikke er én homogen gruppe. Valentino holder opp et speil for oss, slik at vi kan se vår rolle i marginaliseringen av andre mennesker, og for at vi skal kunne se vårt samfunn fra deres perspektiv.*

4.233 Fortellinger i fortellingen som kritikk av kosmopolitiske/globalt institusjoner

Ifølge Beck går nasjonalstaten som avgrenset enhet går i oppløsning. Hendelser fra andre steder i verden diskuteres i den globale offentligheten, noe som også kan føre til en globalisering av vår kosmopolitiske empati. Resultatet av en slik kosmopolitiseringsprosess er blant annet opprettelsen av internasjonale institusjoner.²⁵³ Et av hovedtemaene i *Hva er dette Hva* er som sagt institusjonskritikk. Deng og Eggers retter i romanen blant annet fokuset på de negative følgene av internasjonale institusjoners intervensjoner i Sudan. Kosmopolitismen har blitt beskyldt for å være imperialistisk, "eurosentrisk" og forbeholdt vestlige intellektuelle.²⁵⁴ Vesten dominerer i menneskerettighetsdiskursen, og Mendieta hevder at Vesten både moralsk og politisk opphøyer seg selv.²⁵⁵ Slike problemstillinger blir tematisert i historiene fra Sudan i *Hva*

²⁵¹ Phelan, "Sethe`s Choice", 106.

²⁵² Booth, *The Company We Keep*, 194-195.

²⁵³ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 148.

²⁵⁴ Jf. Calhoun, punkt 3.26 og Mendieta, punkt 3.3.

²⁵⁵ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 244.

er dette *Hva*. Ettervirkningene av kolonialismen er fortsatt merkbare for mange mennesker. Som nevnt, er historiene fra Sudan innskutte fortellinger i rammefortellingene fra USA. Disse historiene fungerer så som rammefortellinger for mange små innskutte fortellinger der fakta i større grad skiller fra fiksjonen, fordi de historiske hendelsene det refereres til, er sanne. De fungerer derfor som en slags politiske kommentarer, noe som støtter opp under tesen om at romanen er et postkolonialt og kosmopolitisk prosjekt, eller en kamp for å endre verden.

Valentino forteller blant annet taust om Sudans historie til Julian på sykehuset etter overfallet: "[Visste du at] han [George Bush den eldre] fortalte det [at det fantes store oljedeponier under bakken i Sudan] til regjeringen i Sudan, og det ble starten på den første store utvinningsboomen, starten på den amerikanske oljevirkksomheten i Sudan og til en viss grad også begynnelsen på midtfasen av *krigen*. *Ville den vart like lenge uten oljen? Aldri i livet*" (272, min utheving). Mens *The Lost Boys* er på flukt i Sudan, forteller "lederen" deres, Dut om da britene trakk seg ut av Sudan: "[D]et var nå britene sådde frøet til de *katastrofene som vi fremdeles rammes av* her i landet vårt. ... Skjebnen vår, vår alles skjebne, ble besejlet for femti år siden av en liten gruppe mennesker fra England" (211-212, min utheving). Tekstutdragene speiler Dengs og Eggers' ønske om å rette fokuset på og kritisere Vestens (fortsatte) dominans i andre deler av verden ved å styre vår oppmerksomhet mot de negative følgene kolonialiseringen har hatt for Sudan. Som det har fremgått, er ifølge Booth, Nussbaum og Phelan nettopp fiksjonen spesielt egnet til å påvirke oss. Phelan mener at det er enkelt å si at visse institusjoner er grusomme, eller at det er ille at mennesker behandles dårlig, men det er noe helt annet å *føle* "the force of the statement", og å forstå hvilke effekter institusjoner kan ha på enkeltmenneskers liv.²⁵⁶ Når leseren blir berørt og engasjert, kan den abstrakte virkeligheten bli håndgripelig.²⁵⁷ Fordi vår sympati styres mot Valentino helt fra starten av romanen, er det lettere å føle med ham, og Sudans historie veves sammen med hans. Narrasjonen bidrar altså til å dra "verden der ute" nærmere oss selv ved at vi kommer nært Valentino.

4.234 *Det narrative forløpet som skapende kritikk myntet på det amerikanske samfunnet*

Som det har kommet frem i diskusjonen, fremstilles en spenning mellom den abstrakte idéen om et ideelt kosmopolitisk samfunn og en reell og deformert kosmopolitisk hverdag i *Hva er dette Hva*. Eggers' plassering av Valentinos kommentarer i det narrative forløpet, antyder en tro på at

²⁵⁶ Phelan, "Sethe's Choice", 106.

²⁵⁷ Phelan, "Sethe's Choice", 106.

kosmopolitiseringen beveger seg i riktig retning. I en indirekte henvendelse til leseren sier Valentino: "Jeg er lei av dette landet. Jeg er takknemlig for det, ja visst, og jeg har satt pris på mange sider av det i de tre årene jeg har vært her, men jeg er lei av løftene. Jeg kom hit - fire tusen av oss kom hit - og forventet fred og ro. Fred, utdanning og trygghet. ... Men for de fleste av oss har den langsomme overgangsfasen ... bare skapt kaos" (18). Vårt kosmopolitiske samfunn er altså ikke idyll, men *grunnlaget* som et kosmopolitisk samfunn der alle har de samme rettighetene og mulighetene kan bygges på, er tilstede.²⁵⁸

Beck mener at vår identitet i dagens blandingskulturer ikke nødvendigvis er knyttet til sted.²⁵⁹ Vi kan føle oss hjemme i ulike kulturer. Valentino strever imidlertid med å finne sin identitet: "Jeg later som om jeg vet hvem jeg er nå, ... men i virkeligheten aner jeg det overhodet ikke. Jeg er ikke amerikaner, og det føles vanskelig å kalle meg sudaner" (539-540). Dessuten har "alt presset i tilværelsen ... forandret oss [sudanere]. Noe blir borte for oss" (393). Forestillingen om at man ikke lenger trenger å være redd for å miste sin identitet eller sin kultur i det kosmopolitiske samfunnet, problematiseres altså. Både-og-identiteten, som Beck hevder kjennetegner kosmopolittene, fremstilles ikke som utelukkende positiv hos Valentino: "Jeg er lei av å møte familier, besøke familier, *være både del av og et fremmedelement* i disse familiene" (381, min utheving). Setningene ovenfor kan støtte opp under Becks tanke om at det ikke lenger utelukkende finnes ett svar på hvem vi er. I den kosmopolitiske verden har vi valget mellom ulike svar, avhengig av situasjon, sinnstilstand og liknende, noe som til dels kan oppleves som vanskelig. Det kan kanskje være enda mer utfordrende for de subalterne kosmopolittene å utvikle både-og-identiteter, fordi de har blitt *tvunget* til å forflytte seg over landegrenser.

Mot slutten av romanen antyder Valentino at han er i ferd med å tilpasse seg den amerikanske kulturen: "Jeg skal ta imot mulighetene når de melder seg, men samtidig skal jeg ikke være så troskyldig som før. Jeg skal se etter hvem som står utenfor døren, før jeg åpner. Jeg skal prøve å være hard. Jeg skal krangle ved behov. Jeg skal være villig til å slåss. Jeg skal ikke smile instinktivt til alle jeg møter" (569). Det gis i tekstutdragene ikke noe glansbilde av verdiene i det amerikanske samfunnet. Om Valentinos tilpasning dermed utelukkende er positiv, kan diskuteres. Tekstutdragene ovenfor kan leses som henvendelser til oss: Vi er ikke overlegne andre samfunn når det gjelder normer og verdier. Målet om et kosmopolitisk samfunn der kulturer kan eksistere side om side, er ennå ikke nådd. Indirekte antydes det at de marginaliserte har noe å bidra med i kosmopolitiseringen av verden. Det som blir "borte" for dem, kan være

²⁵⁸ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 150-151.

²⁵⁹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 42.

viktige verdier som kunne ha bidratt til en positiv samfunnsutvikling. Hvis vi lytter til *the subalterns* stemmer, kan vi lære mye.

Når Valeninos kjæreste, Tabitha, blir drept, tror Bobby Newmeyr, en av Valeninos amerikanske venner, at Amerika kan være medskyldig i at drapet kunne skje: "Kanskje det er dette idiotlandet", sa han. 'Kanskje vi rett og slett gjør folk sprø'" (383). Sammen med ovenfornevnte sitater, støtter også Newmeyrs utsagn opp under Becks påpeking av at kosmopolitiseringen ikke utelukkende er idyll. Ut fra Phelans fokus på *når* ulik informasjon avsløres i romanens narrative forløpet, mener jeg likevel at Valentino gir uttrykk for at en dialogisk kosmopolitisme og et kosmopolitisk blikk kan utvikles.²⁶⁰ Både Valentino og Newmeyr peker på USAs mislykkede forsøk på integrering. Valentino klarer å sette ord på de utfordringene han opplever i hverdagen, og Bobby Newmeyrs (og andre amerikaneres) syn på det amerikanske samfunnet endrer seg i takt med samtalene med Valentino. Ved å fortelle sin historie til amerikanere han møter i hverdagen, og dermed leseren, utvikles en kosmopolitisme "from below of those who are the majority of the planet", eller "the cosmopolitanism of the other".²⁶¹ Valentino tror på at han en dag vil vende tilbake til Sudan, selv om det tar lenger tid enn han hadde regnet med (571). Han gjør oss oppmerksom på hvilket ansvar som følger med den posisjonen vi befinner oss i som "privilegerte" samfunnsborgere i det kosmopolitiske samfunnet. Valentino tror han vil kunne være med på å hjelpe folket sitt, og i romanens siste peritekst informeres vi som nevnt om hvordan også vi kan bidra til å hjelpe Andre gjennom Dengs stiftelse. Vi kan hjelpe Valentino og Deng med å muliggjøre drømmen om å bygge opp igjen Marial Bai. Valeninos kosmopolitiske blikk kan utvide vår kosmopolitiske empati og vårt kosmopolitiske blikk, og i *Hva er dette* Hva får vi så et konkret forslag til hva vi faktisk kan gjøre; vi vises en av mulighetene som finnes blant alle utfordringene.

4.235 Karakteren Valeninos henvendelser til leseren og fortellingens makt

I romanen ber Valentino etter en liten stund ranerne om å komme seg ut av leiligheten hans. Han forstår fort at han har forrykket balansen: "Jeg har ... satt en hindring - *stemmen min* - i veien for prosjektet deres" (15, min utheving). Igjen vil jeg bygge opp under min tese om at også Deng *har* en stemme som blir, og vil bli, hørt - blant annet gjennom romanen. Deng er en subaltern kosmopolitt i og med at han ufrivillig har forflyttet seg fra et sted til et annet som følge av borgerkrigen. Det hindrer ham ikke i å våge å heve stemmen. Mignolo påpeker at den dialogiske

²⁶⁰ Mignolo definerer den dialogiske kosmopolitismen som kosmopolitisme sett fra et subalternt perspektiv. Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis", 745.

²⁶¹ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

kosmopolitismen "implies *not inferiority* but *awareness* of a subaltern position".²⁶² Valentino gir i romanen uttrykk for at han er klar over sin posisjon i samfunnet, og han setter ord på hvordan denne oppleves. Valentinos utsagn ovenfor forstås ut fra en metapoetisk lesing som et av uttrykkene for at Deng gjennom utgivelsen av *Hva er dette* *Hva* ønsker å delta i den kosmopolitiske diskursen i samfunnet. Stemmen hans skal hindre en fortsatt marginalisering av de Andre, og bidra til utviklingen av en dialogisk kosmopolitisme.

Som nevnt, speiler *Hva er dette* *Hva* både postkolonial og kosmopolitisk tankegang. Et eksempel er Valentinos monolog mens han ligger bundet i leiligheten sin etter overfallet og forsøker å tiltrekke seg oppmerksomhet: "I et anfall av raseri sparker jeg igjen og spreller rundt som *en fisk på land*. 'Hør meg, da, *kristne* naboer! Hør deres *bror* her rett over dere!' Fremdeles ingenting. Ingen hører meg. Ingen sitter og venter på å høre et menneske sparke *i etasjen over*. Det er *ikke uventet*. 'Dere har ikke *ører* for *en som meg*'" (158, min utheving). Valentino befinner seg utenfor fellesskapet (poengteringen av at naboene er kristne), og han er ikke i sitt "rette element" (fisken på land). Han er en fremmed, men han ser seg også som likestilt med sine kristne naboer i og med at han mener at han er deres bror. Han poengterer også at han, eller flyktningene i vårt samfunn, er nær oss (naboer, i etasjen over), men likevel ikke blir hørt. Setningen "Det er ikke uventet." tyder på at det ikke er den første gangen Valentino opplever å ikke bli hørt, fordi han tilhører kategorien de Andre ("en som meg"). I avsnittet henvender Valentino seg til sine amerikanske naboer med direkte tale i nåtid. Som nevnt, kan effekten av denne narrative strategien være at leseren får følelsen av at Valentino henvender seg direkte til henne, noe som bidrar til en sterkere følelse av nærhet mellom karakteren og leseren.

I romanen fortsetter Valentino å sparke i gulvet:

Jeg blir hørt nå, helt sikkert. *Jeg sparker med et smil om munnen, for jeg vet at alle der ute nå vil våkne til lyden av et menneske i nød*. Det er noen i Atlanta som lider, som er blitt slått, som kom til denne byen uten andre mål enn en utdanning og noe som kunne likne stabilitet, men nå ligger han bundet i sin egen leilighet. Men han sparker og støyer. 'Hør meg, Atlanta'. ... De vil få dårlig samvittighet når de skjønner at de kunne ha gjort noe før hvis de bare hadde *lyttet* godt nok. ... *Hvis jeg hadde hendene mine, kunne jeg frigjøre munnen og fortelle hva som har skjedd her*. ... Det kan ikke være mulig at ingen kommer til døren min. Er støyen fra verden virkelig så kakofonisk at min ikke kan høres? 'Jeg ber bare om ett menneske! *Ett menneske som kommer til min dør, er nok*' (179-180, min utheving).

Tekstutdraget ovenfor er en appell til hele byen Atlanta, eller alle innbyggerne som bor der. Det er imidlertid også en appell til leserne: En appell om å lytte til Valentinos/Dengs historie, lytte til stemmen i romanen, og en oppfordring til å være oppmerksom på de marginaliserte som faktisk befinner seg i det landet vi lever i. Romanen i sin helhet tematiserer at den Andre har en

²⁶² Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis", 745 (min utheving).

forestilling om oss, men enkelte steder i teksten der Valentino henvender seg direkte til karakterene i romanen, som i utdraget ovenfor, poengteres det tydeligere. Valentino opplever oss som mennesker som ikke bryr seg om de Andre som lider og er hjelpeløse og marginaliserte i vårt samfunn. Vi kan ikke lenger avskrive *the subaltern* som noen som ikke angår oss. I tekstutdraget veksler Valentino mellom å referere til seg selv i første og tredjeperson. Han forteller oss hvordan *han* opplever situasjonen, samtidig som han ser seg selv utenfra. Historier som gir oss et bilde av vårt samfunn, sett fra den marginalisertes perspektiv, kan føre til uvante synsvinkler som stimulerer vår selvrefleksjon og utvider vår forestillingshorisont.

Tekstutdragene ovenfor avslører en subaltern kosmopolitisk tankegang, og de skal bidra til at vi utvikler et bevisst, refleksivt, dialogisk, mulighetsorientert, perspektivutvidende, realistisk og kritisk blikk, altså et kosmopolitisk blikk.²⁶³ Et kosmopolitisk samfunn der alle respekterer andres annerledeshet, der ulike kulturer kan leve side om side, og der vi oppfatter hverandre som likestilte, avhenger av at vi har et kosmopolitisk blikk. Ved hjelp av et slikt blikk kan vi se både utfordringene og mulighetene ved kosmopolitiseringen av verden, lokalt og globalt.²⁶⁴ "Støyen" fra verden kan da forvandles til meningsfull dialog. Valentino og Deng har ikke mistet troen på at det finnes noen der ute som til sist vil høre dem. Mange mennesker har allerede lyttet til Dengs historie, deriblant Eggers, og svært mange har lest *Hva er dette Hva*. Også setningen "Hvis jeg hadde hendene mine, kunne jeg frigjøre munnen [fra tapen] og fortelle hva som har skjedd her" kan leses metapoetisk: Dengs og Eggers' roman skal frigjøre Dengs stemme slik at flere kan høre og bli påvirket av historien hans.

Valentino mener at det er hans plikt å sende historier ut i verden, samtidig som historiefortellingen er en eksistensiell drivkraft: "Jeg har fortalt dem [historiene] til alle jeg har truffet i det siste ... for noe annet ville vært nærmest umenneskelig" (571). Utover dette anser han det som sin rett å fortelle historiene. Han vet at han har en stemme, og han *vil* bli hørt: "Michael, nå har jeg lite tålmodighet igjen med deg. Jeg er ferdig med deg, og nå skulle jeg ønske du hadde sett det jeg har sett. Vær takknemlig TV-gutt. Vis respekt. Har du sett en krig begynne? Se for deg nabolaget ditt, og se for deg kvinner som skriker og spedbarn som blir kastet i brønnene. Se brødrene dine eksplodere. *Jeg vil ha deg med dit*" (87, min utheving). Den tause henvendelsen til karakteren Michael, leser jeg igjen som en henvendelse til leseren, og setningen "Jeg vil ha deg med dit." sammenfatter romanens retoriske og didaktiske formål. I denne monologen uttrykker Valentino troen på at historier som hans kan formidles: "There is a

²⁶³ Jf. Becks definisjon av det kosmopolitiske blikket, punkt 3.24.

²⁶⁴ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16.

real sense that there can be comprehension, that a story must be told and can and should be grasped by others in the West".²⁶⁵ Valentino krever sin plass i verden. Når vi som lesere har hørt Valentinos historie, er det vanskelig å late som om Deng ikke finnes. Valentino gir i romanen uttrykk for Dengs tro på at fortellinger *kan* føre folk sammen, og *Hva er dette Hva* er en viktig roman, blant annet fordi grusomheter som dem Valentino forteller om, fortsatt blir begått enkelte steder i verden - og de har verdensomspennende konsekvenser.

4.236 Romanen som et ansikt-til-ansikt-møte

Lévinas' teori om den Annen, og ansikt-til-ansikt-møtene med denne, er relevant i lesingen av *Hva er dette Hva*, ikke minst i lesingen av den siste rammefortellingen i romanen som foregår i treningsstudioet der Valentino jobber. Vårt forhold til *the subaltern* er et gjennomgående tema i romanen, og det forekommer en slags ansikt-til-ansikt-møter når Valentino tar imot kundene i resepsjonen i treningsstudioet. Det etiske aspektet ved ansikt-til-ansikt-møter, er sterkt vektlagt hos Lévinas: "Jeget foran den Annen er uendelig ansvar".²⁶⁶ Den Annen defineres hos Lévinas ikke ut fra kulturell bakgrunn slik som for eksempel Spivaks *the subaltern*. Den Annen er hvem som helst, utenfor meg selv.

Lévinas tar i sin teori om den Annen utgangspunkt i reelle ansikt-til-ansikt-møter mellom (to) mennesker. I dette delkapittelet vil disse ansikt-til-ansikt-møtene også diskuteres ut fra tanken om at enkelte *kunstverk* kan leses som en slags ansikt-til-ansikt-møter. En slik tolkning finnes blant annet hos litteraturforskeren Asbjørn Aarnes: "Slik blir ... budet til oss som står foran andres verk, et bud om respekt for Annetheten i verket, - *verket er likesom den Annens figurlige ansikt!*".²⁶⁷ Nussbaum er av den oppfatning at romaner er nødvendige fordi de inviterer leserne til å sette seg selv i mange ulike menneskers sted og å ta på seg deres opplevelser.²⁶⁸ Hos Mendieta og Mignolo anses, som sagt, nettopp det å kunne sette seg inn i den marginalisertes sted som et avgjørende steg i utviklingen av en subaltern/dialogisk/refleksiv eller kritisk kosmopolitisme. Lévinas slår fast at "forholdet til den Annen setter meg på prøve, tømmer meg for selvet og vedblir å tømme meg, idet jeg blir oppmerksom på stadig nye ressurser (i meg)".²⁶⁹ I *Hva er dette Hva* får Valentino en amerikansk "sponsor", Phil Mays. Om det første møtet med ham sier Valentino: "Han smilte og kom mot meg. Han tok hånden min med begge hender og hilste langsomt mens han så meg rett i øynene med et fast blikk. ... Jeg fortalte Phil

²⁶⁵ Eaglestone, "You Would not Add to my Suffering if You Knew what I have Seen", 82.

²⁶⁶ Lévinas, *Den Annens humanisme*, 62.

²⁶⁷ Aarnes sitert i Lévinas, *Den Annens humanisme*, 212 (min utheving).

²⁶⁸ Nussbaum, *Poetic Justice*, 5.

²⁶⁹ Lévinas, *Den Annens humanisme*, 58.

kortversjonen av historien min. Jeg kunne se at den gikk dypt inn på ham. Han hadde lest om The Lost Boys i avisen, men det gjorde ham dypt opprørt å høre min mer detaljerte beretning" (190). Etter at de har blitt noe bedre kjent, ønsker Phil at Valentino skal fortelle ham hele historien hans. Valentino hadde ikke fortalt alt sammen til noen enda, "men [han] hadde lyst til å fortelle det til Phil Mays. Han var et godt menneske, virket det som, og [Valentino] visste at han kom til å lytte" (196). Lévinas fremholder at man ikke møter seg selv før man har møtt den Annen. Phil valgte å møte Valentino ansikt-til-ansikt, og den personlige fortellingen hans berørte ham dypt. Han lyttet, og Valentinos historier fikk ham også til å oppdage nye sider ved seg selv. Han utvidet sin forståelseshorisont. Phil ble "sponsor" for Valentino, selv om han i utgangspunktet ikke hadde tenkt å bli det. Han åpnet sitt hjem for Valentino, og Valentino ble en god venn av hele familien Mays. Phil er et speil for oss: Som Phil og hans familie ble beriket av Valentinos historie, kan også vi bli beriket av å lese romanen.

Lévinas mener at "den Anden står over for mig og setter spørsmåltegn ved mig og forpligter mig".²⁷⁰ Møter vi den marginaliserte ansikt-til-ansikt, risikerer vi at vårt selvbilde utfordres, og det blir vanskelig å late som hun ikke finnes. Når Valentino etter flere timers venting i resepsjonen på sykehuset blir tildelt et rom av Julian, sier han: "Jeg tviler ikke det minste på at Julian heller vil ha meg her [bak et forheng], hvor han ikke trenger å se meg, enn sittende rett foran ham på venterommet" (340). Møtet med resepsjonisten Julian er i likhet med ranet i den første rammefortellingen et *exemplum a contrario*. Twitchell hevder at "in Eggers's novel knowledge and ignorance, fact and fiction exist simultaneously. The moral failure implied by *What is the What* is ... believing there's only one thing to see, or, more damningly, closing your eyes".²⁷¹ Mens Julian lukker øynene, er altså Phil på sin side et eksempel til etterfølgelse fordi han både ser og lytter. Phil leses av meg altså som en speiling av den ønskede ("vestlige") leseren. Hvis vi lytter til stemmen i romanen, utfordres vårt selvbilde. Forhåpentligvis vil det føre til at vi velger å ikke lukke øynene for de marginaliserte, eller den Annen.

På treningssenteret der Valentino arbeider, kommer bildene til medlemmene opp på dataskjermen når de registreres: "Jeg drar det [medlemskortet], og bildet hans dukker opp på skjermen foran meg. ... Men bildet blir stående. Det er datasystemet som har den pussige detaljen at medlemsbildene blir stående på skjermen inntil neste medlem registreres. ... Så jeg blir stående litt og se på Matt Donnelley" (514). Valentino pleier å ha muligheten til å se på ansiktene til medlemmene en liten stund. Bildene er bare "avtrykk" av den virkelige personen

²⁷⁰ Lévinas, *Totalitet og uendelighet*, 203.

²⁷¹ Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 640.

(eller karakteren), men de gir Valentino muligheten til å dvele ved hennes ansikt. Dermed kan han på nytt gi oss et bilde av oss selv. Han forteller deler av historien sin til ansiktene som blir stående på skjermen. Også romanen *Hva er dette Hva*, og dermed Valentinos fortelling, blir "stående". Deng har ikke muligheten til å møte (alle) leserne i det virkelige liv, men *Hva er dette Hva* blir mange leseres møte med Valentino, og Eggers har bidratt til at disse møtene kan finne sted ved å skrive ned Dengs historie. Calhoun er som nevnt skeptisk til kosmopolitismens vektlegging av det globale. Kulturelle og sosiale forskjeller fører til konflikter, både lokalt og globalt. Det er større muligheter for å løse slike konflikter i lokalmiljøet fordi "face-to-face relations ... provide important forms for mediation".²⁷² Hvis vi forstår *Hva er dette Hva* som et slags ansikt vi møter, blir det globale lokalt. Romanen er Dengs og Eggers bidrag til at rettskrenkelser et sted på jorden, kan bli følt av dem som leser romanen.²⁷³ Hvis vi går i dialog med teksten, finner vi kanskje spor, eller speilinger, av både Dengs og Eggers' ansikter, og i disse sporene møtes Valentinos, Dengs, Eggers' og vår etos.²⁷⁴

4.237 Stemmen som får den vestlige verden til å se

Også en samtale mellom Valentino og hans nabo Edgardo avslører hvordan subalterne og kosmopolitiske aspekter forenes i *Hva er dette Hva*. I romanen er Edgardo svært interessert i å høre alternative historier om Sudan. Han vil gjerne høre personlige fortellinger, og han er interessert i individet Valentino. Den Andre har rent fysisk kommet nærmere oss selv, og vår kosmopolitiske forestillingshorisont utvides spesielt i ansikt-til-ansikt-møter, og når vi hører personlige fortellinger. Edgardo vil gjerne få vite historien bak navnet Valentino, et navn med kristent opphav (23-24). Som nevnt i innledningen, har Valentino mange navn. Hans opprinnelige navn er Achak Nyibek Arou Deng (115). Postkolonialismen er opptatt av hvem som navngir, hvordan identiteter dannes, og hvem som har definisjonsmakten i forholdet mellom Oss og Dem.²⁷⁵ "Leken" med Valentinos mange navn, kan være ett av de postkoloniale trekkene ved romanen *Hva er dette Hva*. Valentino fikk det kristne navnet av en pater i Sudan, noe som kan leses som en problematisering av kolonimaktens navngivning. Jeg mener imidlertid at historien om hvordan Deng fikk navnet Valentino, er en slags visjon om mulighetene i (karakteren) Dengs fremtid, heller enn en makthandling eller et overgrep. I romanen ønsker Pater Matong å gi Deng det kristne navnet Valentino etter sin yndlingshelgen St. Valentin,

²⁷² Calhoun, "The Class Consciousness of Frequent Travellers", 100-101.

²⁷³ Letteval, "Kant og opplysningstidens kosmopolitisme", 59. Jf. punkt 3.22.

²⁷⁴ Booth, *The Company We Keep*.

²⁷⁵ Lothe et al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 174-175.

kjærlighetens helgen, som fikk en blind jente til å se. Han tror Deng vil få evnen til å få folk til å se: "Jeg tror du kommer til å huske hvordan det var å være her. Du vil forstå hva du har lært her" (310). Selv om Valentino i romanen til dels føler at en byrde blir lagt på hans skuldre, *er* romanen et resultat av Dengs kjærlighet: "[I denne romanen vil du] kunne lese om meg og mitt elskede sudanske folk" (7). Inntektene av romanen brukes i første omgang til å skaffe utdanning til dem som er berørt av borgerkrigen, og Deng ønsker å engasjere leserne til nestekjærlighet. Deng *har* forstått, og i samarbeid med Eggers har han skapt karakteren Valentino som formidler Dengs *effektive subalterne stemme*, en stemme som får den vestlige verden til å se.

4.3 Oppsummering og konklusjon

Min lesing av *Hva er dette Hva*'s epitekster viser hvor viktig romanen er. Romanen skapte debatt, og ifølge Booth har en tekst en etisk verdi i seg selv, hvis dens verdier diskuteres.²⁷⁶ God litteratur utfordrer (disturbs) oss, mener Nussbaum.²⁷⁷ Eggers' valg av sjanger for formidlingen av Dengs historie, kan derfor forsvares som etisk. Hadde Eggers ikke skrevet en roman som provoserer, kan det hende at historien ikke hadde nådd ut til så mange.

Romanens peritekster, og romanens form i sin helhet med de mange rammefortellingene og diegetiske nivåene, er med på å avsløre hvordan Deng og Eggers har samarbeidet om å skape et rom for begge stemmer, gjennom karakteren Valentino. Narrative valg påvirker vår etiske posisjonering overfor karakterene i romanen, og i *Hva er dette Hva* styres vår sympati i retning Valentino. Den marginaliserte bringes nærmere oss selv fordi vi kan sette oss selv i hans sted. Samtidig kan verken vi eller Eggers sluke Deng, fordi Valentino ikke *er* Deng. Jeg hevder altså at valget av sjanger bidrar til at Eggers kan ivareta Dengs autonomi, selv om de i romanen smelter sammen. Han kan sies å legge opp til det historikeren Dominick LaCapra kaller "empathic unsettlement" hos leseren: "In this process, the empathizer puts him-or herself in a position alongside, not in the place of, the target, thus respecting the target's autonomy".²⁷⁸ Faksjonsromaner kan gi oss muligheten til å se den Andre som både forskjellig og lik.

I tillegg til at vi utfordres fordi romanen tøyser sjangergrenser, bidrar mange av de narrative strategiene som er brukt i romanen til at vi involveres. Et av Eggers' narrative hovedgrep i romanen er bruken av *mise-en-abyme*. Vi speiles stadig i romanen, og speilbildene er ikke alltid flatterende. Våre selvbilder utfordres dermed, og vi blir tvunget til å reflektere over eget ståsted. På den annen side vises vi også eksempler til etterfølgelse. De metapoetiske

²⁷⁶ Booth, *The Company We Keep*.

²⁷⁷ Nussbaum, *Poetic Justice*, 5.

²⁷⁸ LaCapra sitert i Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 630.

lesingene viser at Eggers har lagt inn etiske føringer i romanen, ofte ved at vi kan få følelsen av at Valentinos utsagn eller fortellinger i romanen egentlig er henvendelser til oss. Når vi leser *Hva er dette Hva*, settes vi på prøve, noe Lévinas fastholder er å ta imot det absolutt annet: "Tilsynekomsten av det absolutt annet er ansiktet hvor den Annen påkaller meg, og gir meg en ordre, ut av sin nakenhet, ut av sin ribbetheit. Den Annens nærvær er en oppfordring til å svare".²⁷⁹ I avslutningen av romanen henvender Valentino seg for første gang direkte til den implisitte leseren med et "du", og jeg mener at Lévinas' tanke om den Annens oppfordring kan finnes igjen i tekstutdraget som følger:

Jeg har henvendt meg til dem [amerikanere han har møtt], og jeg henvender meg til deg, for jeg kan ikke annet. Det gir meg styrke, en nesten ufattelig styrke, å vite at *du* er der. Jeg higer etter *blikket* ditt, *ørene* dine, den flyktige luften mellom oss. Kan vi ikke prise oss lykkelige fordi vi har hverandre? Jeg lever, og du lever, og derfor må vi fylle luften med ordene våre. Jeg skal fylle denne dagen med dem, og morgendagen og alle andre dager helt til Gud tar meg vekk herfra. *Jeg skal fortelle min historie til alle som vil lytte, og til folk som ikke vil lytte, til dem som oppsøker meg, og til dem som helst vil rygge unna.* Hele tiden vil jeg vite at du er der. *Hvordan kan jeg late som om du ikke finnes? Det ville være like umulig som at du later som om jeg ikke finnes* (571, min utheving).

Valentino drives av et begjær etter å "møte" oss. Han vil fortelle oss sin historie, slik at vi blir klar over hans eksistens. Romanen starter med en invitasjon, men slutter med en oppfordring.²⁸⁰ Som tidligere nevnt, sier Fanon: "As soon as I desire, I am asking to be considered".²⁸¹ Deng møtte ikke Eggers som en underordnet, og Valentino møter oss som "den Annen [som] angår [oss] mot [vår] vilje".²⁸² Romanen har sin styrke i at Eggers og Valentino henvender seg til en implisitt leser "who shares with the characters certain hopes, fears, and general human concerns, and who for that reason is able to form bonds of identification and sympathy with them, but who is situated elsewhere and needs to be informed about the concrete situation of the characters".²⁸³ *Hva er dette Hva* drar den Andre nærmere oss selv, fordi vi kan kjenne oss igjen i Valentino.

Lévinas fastslår, som nevnt, at samtalens essens er etisk. *Hva er dette Hva* er et resultat av Dengs og Eggers' dialog, og de ønsker å gå i dialog med leseren. I fellesskap har Deng og Eggers skapt en roman som involverer oss, ansvarliggjør oss, der Valentino tilbyr oss sitt vennskap, ønsker å være nær oss og forsøker å vise oss verden med sitt blikk. Eggers', Dengs og Valentinos etos fremstår derfor som god i Booths terminologi.²⁸⁴ De er våre venner. *Vår* lesing blir etisk, hvis den er åpen: "As we strain to hear the subaltern, let's recognize that she or he

²⁷⁹ Lévinas, *Den Annens humanisme*, 62.

²⁸⁰ Jf. punkt 4.221.

²⁸¹ Fanon sitert i Bhabha, *The Location of Culture*, 8.

²⁸² Lévinas, *Den Annens humanisme*, 94.

²⁸³ Nussbaum, *Poetic Justice*, 7-8.

²⁸⁴ Booth, *The Company We Keep*, 179-180.

might have just tried to speak up in class ... ears that lack generosity miss lots that's going on. So let's keep paying attention...".²⁸⁵ En postkolonial, dekonstruktiv lesing med et ensrettet fokus på å avsløre maktforholdene mellom Oss og Dem, kan bidra til at vi tror at det bare er én ting å se, og dermed til at vi ikke hører det som blir sagt. Det kan være *Hva*: Vi må være villige til å stille nye spørsmål og til å se verden fra et alternativt perspektiv, noe som kan knyttes opp mot Becks tanke om at vi i dagens samfunn trenger et "nytt", realistisk kosmopolitisk blikk, og Mendieta's og Mignolos poengtering av at dette nye blikket må være subalternt.

Hva er dette Hva er en *skapende subaltern kosmopolitisk roman* som har tydelige didaktiske formål. Den er et politisk prosjekt som ønsker å bidra til å endre verden, og den viser at kosmopolitismen ikke trenger å være elitepreget. Deng er en subaltern kosmopolitt, og Valentino og vi er likestilte. Kategoriseringen av Oss og Dem problematiseres, og romanen viser oss at maktforhold ikke trenger å være fastlåste. Romanen er dessuten fremadrettet: Den forsøker å være *skapende* i sin kritikk. Som Valentino sier: "Jeg vil strekke meg oppover. ... I dag har jeg flere muligheter" (569-570). Den foreløpige konklusjonen på avhandlingens problemstilling om hvem som har ordet i denne romanen, og hvem som blir hørt, er ut fra analysen i dette kapittelet at det ikke nødvendigvis foregår en kamp om ordet i romanen, og at det ikke er Dengs eller Eggers' stemme vi hører. Analysen har tvert imot avslørt at det i romanen *Hva er dette Hva* er en tredje stemme som taler, som Twitchell foreslår, en stemme som er resultat av Dengs og Eggers' dialog. Stemmen er *karakteren* Valentinos', som er skapt i et slags *in-between*, eller *The Third Space*. Det er denne hybride stemmen som gjør at Dengs subalterne stemme er *effektiv* på tross av at historien hans blir fortalt av amerikaneren Eggers.

Jeg vil nå gå inn i analysen av *Fuglene under himmelen* for å undersøke hvordan Sarah og Sødal har samarbeidet om romanen, hvilke utfordringer Sødal har støtt på i forsøket på å fortelle Sarahs historie, og hvordan slike utfordringer kan ha påvirket de narrative valgene han har foretatt. Dessuten vil jeg diskutere hvilken betydning de narrative valgene har for formidlingen av Sarahs historie og stemme, og leserens ansvar i møtet med teksten.

²⁸⁵ Warrior, "The Subaltern Can Dance", 94.

5.0 *Fuglene under himmelen*

Jeg ville ikke at noen skulle få vite om livet mitt. Jeg var redd for at folk synes jeg var dum og ekkel. Men etter at Vegard ble tatt fra meg, så var det bare helt fullt i kroppen. Jeg måtte få det ut av meg. Og nå gjør det ikke så vondt lenger ("Sarah").²⁸⁶

I motsetning til Valentino Achak Deng hadde Sarah aldri fortalt sin historie til noen, ikke engang sine nærmeste, før hun, 35 år gammel, tok kontakt med Sødal høsten 2010. Hun hadde ingen erfaring med det å holde foredrag eller stå i "rampelyset". Mens Deng fikk støtte gjennom programmet for *The Lost Boys* da han kom til USA og ble kjent med flere "ressursterke" amerikanere, fikk Sarah etterhvert to gode norske venner, ekteparet Aud og Kjell. Også Sødal kunne etterhvert regnes som del av hennes norske nettverk. For det meste måtte seksbarnsmoren Sarah klare seg på egenhånd. Da barnevernet tok fra henne den yngste sønnen Vegard, fikk hun et stort behov for å fortelle historien sin til noen. På Sødals spørsmål om hvordan hun fant frem til ham, svarer hun: "Jeg søkte på Internett, og fant deg på en forfatterliste. Han som sto først tok ikke telefonen. Og så ringte jeg deg" (26). Valget av den forfatteren som skulle formidle historien hennes, var med andre ord tilfeldig. Dette står i sterk kontrast til hvordan samarbeidet mellom Deng og Eggers kom istand.

I likhet med *Hva er dette Hva er Fuglene under himmelen* en roman om både Sudan og Norge, og rammene for bokprosjektene kan i utgangspunktet synes relativt like. Som Deng, flykter Sarah fra overgrep i Sudan, men opplever overgrep også i vertslandet. Også Sarah og Sødal ser ut til å ville sette søkelyset på flyktnings situasjon i vertslandet. *Fuglene under himmelen* er en kosmopolitisk roman fordi både dens tilblivelse og tematikk henger sammen med kosmopolitiseringen av verden. Det er dessuten vesentlig at det var den såkalt underordnede Sarah som kontaktet Sødal for å få sin historie fortalt. Jeg hevder likevel at *Fuglene under himmelen* ikke kan karakteriseres som en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*, noe romanen (tilsynelatende) heller ikke streber etter å være.²⁸⁷ *Hva er dette Hva er* en roman med tydelige didaktiske og politiske formål. Den er et komplekst politisk prosjekt, og jeg konkluderte med at Deng og Eggers i samarbeid har klart å skape et rom i romanen fra hvilket den marginalisertes stemme kan tale - gjennom karakteren Valentino. I *Fuglene under himmelen* finnes ingen konkrete indikasjoner på at romanen har noe retorisk formål, og at Sarah og Sødal

²⁸⁶ Fortelleren "Sarah" i Sødal, *Fuglene under himmelen*, 252.

²⁸⁷ En *skapende* roman betyr i denne sammenhengen, som nevnt tidligere, at romanen er fremadrettet i sin kritikk, den ønsker å bidra til reell endring i samfunnet, og den har tro på at den kan bidra til endring. *Subaltern kosmopolitisk* betyr at romanen evner å vise oss vår kosmopolitiske verden fra perspektivet til den underordnede. Romanen har altså både postkoloniale og kosmopolitiske trekk.

ønsker å påvirke leseren til å engasjere seg også i det virkelige liv. Men Sarah ønsket å fortelle sin historie, både for sine barns skyld og for å gi hjelp og støtte til andre i samme situasjon som henne. Ut fra enkelte av "Sarahs" utsagn i romanen, mener jeg likevel å kunne lese at Sarah også har et ønske om å utfordre de norske lesernes selvilde, utvide deres forestillingshorisont, og dermed endre deres kosmopolitiske holdninger. Sarah fremstår derfor for meg som en subaltern kosmopolitt med en subaltern stemme. Hun ønsker å inkludere seg selv i den kosmopolitiske diskursen. Jeg hevder imidlertid at Sarahs stemme blir svekket gjennom romanen. "Sarahs" historie avbrytes med jevne mellomrom av den implisitte forfatteren og fortelleren "Sødal". Synsvinkelen skifter mellom dem, og "Sarahs" kapitler etterfølges alltid av "Sødals" refleksjoner. Refleksjonene hans utgjør omtrent 49 sider i den 250 sider lange romanen. Det kan se ut som om hans refleksjoner skal stå til de ulike kapitlene, men de fremstår ofte som relativt løsrevne fra "Sarahs" fortelling. Jeg er av den oppfatning at det foregår en kamp om ordet i romanen. Sarahs stemme blir derfor ikke *effektiv* subaltern gjennom romanen.²⁸⁸

I kapittelet om *Hva er dette Hva* påpekte jeg at kritikeren Siegel burde ha innhentet mer bakgrunnsinformasjon før han konkluderte med at Eggers har stjålet Dengs identitet. Jeg har et begrenset bakgrunnsmateriale til *Fuglene under himmelen*, og jeg må derfor ta noen forbehold i mine konklusjoner. Jeg vet ikke hva Sarah selv synes om resultatet av samarbeidet med Sødal. Det kan hende at Sarah mener at Sødal har lyktes med å formidle hennes historie og stemme. Konklusjonene mine er basert på min kritiske akademiske lesing av romanen, og hvis stemme som høres, kan variere fra leser til leser. Jeg er likevel av den oppfatning at "Sarahs" stemme i *Fuglene under himmelen* i for stor grad fortrennes av "Sødals". Sødals narrative strategier fungerer ikke alltid godt, og han har ikke klart å utnytte romansjangerens styrke i konstruksjonen av faksjonsromanen. Hans narrative strategier kan samtidig være resultat av etiske overveielser, og jeg mener ikke at hans forsøk på å fortelle Sarahs historie er en uetisk handling.

At Eggers og Sødal har valgt ulike narrative strategier i romanene, kan skyldes ulike forutsetninger. Det er færre felles referansepunkter mellom Sarah og Sødal, Sødal har ikke like stor kjennskap til Sudan som Eggers, og samarbeidet mellom Deng og Eggers strakk seg over tre år. Sødal kan også ha blitt hemmet av sin "doble" dominans som både "vestlig" og mann. I en sammenliknende analyse av *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* er det derfor høyst

²⁸⁸ Begrepet *subaltern stemme* forutsetter at forfatteren (i dette tilfellet forstått som den historiske personen Sarah) har et ønske om å gjøre opprør mot eksisterende maktforhold. Sarah har en subaltern stemme. For at den skal kunne bli *effektiv* gjennom romanen, må forsøket på opprør komme tydelig frem i romanen, noe jeg altså mener den ikke gjør i *Fuglene under himmelen*.

relevant at Deng er mann, og Sarah er kvinne, men at begge har fortalt historien sin til en mann. Romanene fremstår som svært forskjellige ut fra de narrative valgene forfatterne har foretatt. *Fuglene under himmelen* er preget av avstand, i sterk kontrast til sammensmeltingen mellom Deng og Eggers i *Hva er dette Hva*. "Sødal" peker stadig på forskjellene mellom seg selv og "Sarah", noe som medvirker til å skape en for stor avstand mellom "Sarah" og leseren. Avstanden preger romanen i sin helhet. Som det vil fremgå, støtter analysene av de ulike narrative strategiene i *Fuglene under himmelen* opp under min tese om at mange av de narrative valgene Sødal har foretatt, bidrar til å forsterke oppfattede forskjeller mellom Oss og Dem. Sympatien vår dras mellom "Sarah" og "Sødal", noe som antakeligvis gjør oss mindre involvert i romanen, og dermed heller ikke like engasjert. Siden "Sødals" blick og stemme dominerer i *Fuglene under himmelen*, blir det dessuten problematisk å se verden eller samfunnet vårt fra Sarahs subalterne perspektiv. Jeg vil i dette kapittelet derfor ikke minst fremheve leserens ansvar i møtet med teksten. Skal vi høre Sarahs stemme, må vi forene både en dekonstruktiv (postkolonial) og det Culler definerer som en etisk, eller åpen lesing.²⁸⁹

Som i kapittelet om *Hva er dette Hva*, skal sjanger- og stemmeproblematikken i romanen diskuteres i forbindelse med gjennomgangen av romanens epitekster. Også samarbeidet mellom Sarah og Sødal, og forholdet til leserne, vil bli drøftet i denne gjennomgangen. Deretter følger en analyse av de narrative strategiene i romanen. De mest sentrale strategiene som skal analyseres, er (de manglende) peritekstene i romanen, den implisitte forfatterens/fortellerens refleksjoner, *Verfremdungseffekten*, speilinger i teksten, "Sødals" språk, "Sarahs" og "Sødals" kommunikasjon med leseren og romanens tittel. I gjennomgangen av "Sødals" refleksjoner vil jeg blant annet undersøke hvordan hans måte å ordlegge seg på, kan avsløre noe om det problematiske ved å fortelle den underordnede kvinnens historie.

5.1 Sjanger og stemme

5.11 Romanens epitekster

Piratforlaget som har gitt ut *Fuglene under himmelen*, opplyser om at det har blitt trykt opp omtrent 3000 eksemplarer av romanen.²⁹⁰ *Fuglene under himmelen* er ikke oversatt til noen andre språk og fikk langt nær så mye oppmerksomhet som *Hva er dette Hva*. Dette har naturlige årsaker, de mest sentrale er sannsynligvis at Eggers' roman er skrevet på engelsk og utgitt i

²⁸⁹ Jf. Ashcroft et al., *Post-Colonial Studies* og Culler, *Literary Theory*.

²⁹⁰ Jeg fikk vite dette da jeg tok kontakt med forlaget for å finne ut av hvor mange eksemplarer som er solgt av romanen. Forlaget var skeptisk til å si noe om antall solgte eksemplarer, men jeg fikk vite at det på daværende tidspunkt (per 13.08.2012) fortsatt var mange bøker igjen som ikke var solgt.

USA, og at Eggers allerede var et kjent navn på det internasjonale (bok)markedet da *Hva er dette Hva* ble utgitt. Samtidig har *Fuglene under himmelen* også hatt et beskjedent salg i norsk sammenheng. Som følge av dette finnes det få epitekster til romanen. Det at romanen fikk så lite omtale i offentligheten, kan på sin side også være en av årsakene til det beskjedne salget. *Hva er dette Hva* var en roman som skapte debatt og engasjerte leserne. Hvorfor skapte ikke *Fuglene under himmelen* like stor debatt i den norske offentligheten? Som antydnet tidligere, mener jeg at *Fuglene under himmelen* ikke i like stor grad som *Hva er dette Hva* er et politisk prosjekt. Det politiske budskapet er mindre tydelig, og Sødals narrative valg kan ved første øyesyn fremstå som mindre kontroversielle enn Eggers'. Det kan ha bidratt til at *Fuglene under himmelen* ikke provoserte leserne i like stor grad som *Hva er dette Hva*. "Sødal" spør "Sarah" hvorfor hun nå hadde bestemt seg for å fortelle historien sin, og "Sarah" svarer: "På grunn av ungene mine. ... Jeg vil at barna mine skal forstå. ... Min historie er deres" (41-42). I en kronikk i *Dagbladet* poengterer forfatteren Gert Nygårdshaug at for få kvinnelige forfattere har tro på at bøker kan påvirke og forandre verden.²⁹¹ Kvinner skriver ikke om de store spørsmålene, hevder han.²⁹² Jeg er av den oppfatning at Sarahs historie i høy grad dreier seg om store spørsmål, men de blir i romanen fortrenget av "Sødals" inntreden.

"Sarahs" utsagn ovenfor kan også støtte opp under min definisjon av *Fuglene under himmelen* som en roman med kosmopolitisk tematikk. Ifølge filosofen Charles Taylor "må vi 'have en forestilling om, hvordan vi er blevet som vi er, og hvorfra vi kommer' for at kunne have en fornemmelse af, hvem vi er".²⁹³ Sarahs behov for å fortelle sin historie, kan være resultat av kosmopolitismens "dialectical interplay between singularity and universality, placedness and displacement, rootedness and rootlessness, home and homeless, stationariness and mobility".²⁹⁴ Sarah strever med å slå seg til ro og finne sine røtter, og også hennes barn står til en viss grad med beina i to kulturer. Den britiske sosiologen Anthony Giddens konstaterer at en persons identitet i dag finnes i "evnen til at holde en særlig fortælling i gang", eller i historien om Selvet.²⁹⁵ Utviklingen av både-og-identiteter som ifølge Beck kjennetegner kosmopolitismen,

²⁹¹ Jan Thomas Holmlund, "For mye erotikk", *Dagbladet*, 31. august 2009.

²⁹² I en forlengelse av avhandlingen, ville det være interessant å undersøke hvorfor Sarah ikke gir tydeligere uttrykk for at romanen også er et politisk prosjekt. Kan det skyldes hennes posisjon som underordnet kvinne? Slik romanen fremstår nå, er det vanskelig å avgjøre hva som er formålet med den, og det er dermed også vanskelig å kategorisere den som en bestemt type roman, slik jeg gjorde med *Hva er dette Hva*. Jeg antar altså likevel at *Fuglene under himmelen* har et (skjult) politisk budskap, og det er derfor jeg kan forstå Sarah som en subaltern kosmopolitt og snakke om en *subaltern stemme*.

²⁹³ Charles Taylor sitert i Anthony Giddens, *Modernitet og selvidentitet : selvet og samfundet under sen-moderniteten*, overs. av Søren Schultz Jørgensen (København: Hans Reitzels forlag, 1996), 70.

²⁹⁴ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 242.

²⁹⁵ Giddens, *Modernitet og selvidentitet*, 70.

kan være en vanskelig prosess.²⁹⁶ "Sarah" spør seg selv: "Er det fortiden som skaper meg og som gjør meg til den jeg er i dag? Eller blir historien min til her og nå?" (191). Ved å fortelle historien sin, ønsker Sarah kanskje å lage en sammenheng i "fortellingen om sitt liv", og å støtte sine barn i deres leting etter en identitet. Bokprosjektet kan dermed være et uttrykk for at Sarah er seg bevisst (de subalterne) kosmopolittenes utfordringer.

Lesernes reaksjoner på *Fuglene under himmelen* var blandede. Spesielt romanens oppbygging fikk mye oppmerksomhet, fordi "Sarahs" historie jevnlig avbrytes av "Sødals" kommentarer og refleksjoner. Sødal selv sier i et intervju at Sarah er hundre ganger større enn boken: "Det er frustrerende, for mye av det hun forteller lar seg nesten ikke fange opp av språket".²⁹⁷ Samtidig er Sødal avhengig av språket for å kunne formidle historien i den sjangeren Sarah og Sødal har valgt. Sødal peker på at det å formidle den Andres historie er et vanskelig foretagende, og det kan virke som om han delvis har reflektert over sitt ståsted som formidler, slik Spivak slår fast at de vestlige intellektuelle må gjøre.²⁹⁸ For å få historien til å fungere litterært, mener han at han likevel var nødt til å tilføre historien "lukt og smak". Dette fordi Sarah fremstilte sitt liv veldig faktabasert og nøkternt: "Det er akkurat som om historien er lagret i kroppen hennes, uten at den har gått veien om hodet".²⁹⁹ Sødal fremstår som ærlig fordi han innrømmer at han har foretatt visse endringer i Sarahs historie. Det kan hende det skyldes et ønske om ikke å bli beskyldt for å skjule seg i teksten, slik for eksempel Seierstad ble i norsk sammenheng i forbindelse med utgivelsen av *Bokhandleren i Kabul*.

Emil Otto Syvertsen skriver i en bokanmeldelse i *Fædrelandsvennen* at han synes formuleringene i den delen av Sarahs fortelling som foregår i Sudan, kan bli klisjéaktige. Dette skyldes sannsynligvis at forfatteren har liten bakgrunnskunnskap om det han skriver om, men "skal vi tro fortelleren så er dette hva Sarah beretter".³⁰⁰ Videre mener han at Sødal problematiserer fortellingens troverdighet i og med at forfatteren velger å tro på Sarah, selv om han ikke har noen faktiske bevis på at historien er sann. Syvertsen synes at noen øyeblikk av tvil faktisk styrker historiens troverdighet. Han poengterer at boken blir virkelig god litteratur fra side 126 der "Sarah" begynner å fortelle om sine opplevelser i Norge:

Her vokser det fram et harmdirrende engasjement hos forfatteren, og det kler teksten. Den blir språklig sikrere, den flyter langt bedre enn i første del, og den treffer leseren både i hjerte og i mellomgulv så man

²⁹⁶ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 42.

²⁹⁷ Sødal sitert i Skogrand, "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex".

²⁹⁸ Jf. Spivak, "Kan de underordnede tale?", 103.

²⁹⁹ Sødal sitert i Skogrand, "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex".

³⁰⁰ Emil Otto Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge", bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal, *Fædrelandsvennen*, 2. november 2011.

rett som det er må se til siden, samle seg og erkjenne: Så galt kan det bli når vår norske velmenende godhet trår feil og går seg vill i det multikulturelle samfunnet vi lever i.³⁰¹

Syvertsen er av den oppfatning at den engasjerte forfatteren som trer tydeligere frem i teksten, lettere vekker leserens empati. Han ser ut til å lese boken som et slags politisk prosjekt, og forfatterens og flyktingens prosjekt lykkes ifølge ham bedre i den andre delen av boken. Samtidig kan det være her kvinnen Sarah er i ferd med å miste sin stemme. Når "Sødals" engasjement øker, tar også hans stemme over. I *Hva er dette* Hva styres vår empati i retning av Valentino fra begynnelsen, fordi Valentinos stemme er den første vi hører i romanen; vi ser virkeligheten fra hans perspektiv. Syvertsen forfekter derimot det syn at leserens empati i *Fuglene under himmelen* først vekkes *midt i* romanen, noe som skyldes fortelleren "Sødals" stemme og perspektiv.

I motsetning til Syvertsen forfekter Cathrine Krøger det syn at *Fuglene under himmelen* er bemerkelsesverdig godt skrevet i *første* halvdel: "Bemerkelsesverdig fordi stoffet er så himmelropende rystende, noe som forsterkes av at tonen i boka er desto mer neddempet og nøytral".³⁰² Krøger er av den oppfatning at fortellingen blir mer ladet i den halvdelen av boken der handlingen foregår i Norge: "Sødals bemerkninger [blir] mer førende. Det kunne han med fordel dempet".³⁰³ Hun synes imidlertid at Sødal alt i alt får til det risikable prosjektet det er å bryte opp fortellingen med sine egne refleksjoner.

Solgunn Solli skriver i en anmeldelse av *Fuglene under himmelen* i *Altaposten* at hun har store problemer med forfatterens inntreden i fortellingen.³⁰⁴ Hun mener at Sødal tar for stor plass i teksten, og hun er ikke interessert i hans tanker og følelser vedrørende Sarah: "Jeg grentes mens jeg leste og jeg ønsket at det skulle bli mindre og mindre av disse mellomspillene som forringer rytmen og temperaturen i fortellingen".³⁰⁵ En liknende opplevelse hadde også anmelderen Steinar Sivertsen som bemerker at det kunstneriske grepet som forsøker å forene fakta og fiksjon, det journalistiske og det romanaktige i *Fuglene under himmelen*, ikke er helt vellykket.³⁰⁶ Den psykologiske troverdigheten mangler:

³⁰¹ Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge".

³⁰² Cathrine Krøger, "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust", bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal, *Dagbladet*, 28. november 2011.

³⁰³ Krøger, "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust".

³⁰⁴ Solgunn Solli, "Fugl vinterland", bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal, *Altaposten*, 3. februar 2012.

³⁰⁵ Solli, "Fugl vinterland".

³⁰⁶ Steinar Sivertsen, "Afrikansk kvinneskjebne", bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal, *Stavanger Aftenblad*, 22. desember 2011.

Det blir ofte for stor avstand mellom den litt tafatte, stive kvinnen forfatteren møter på bussterminalen, og den jentungen, unge kvinnen eller seksbarnsmora som speiler seg i de mer dramatiske, poetiske, sensuelle jeg-avsnittene underveis. Det er langt lettere å knytte dette skjønnlitterære språket til forfatteren Nils Harald Sødal enn til et afrikansk krigsoffer i nordisk eksil.³⁰⁷

Ifølge Sivertsen drukner Sarah i Sødals språk, og Spivak ville kanskje påpekt at det i romanen *Fuglene under himmelen* ikke finnes noen "plass fra hvilket det kjønne underordnede subjekt kan tale".³⁰⁸

Kritikerne er likevel enige på ett punkt: *Fuglene under himmelen* gjør dypt inntrykk, og romanen er viktig. Krøger hevder at dette ikke minst skyldes at romanen "gir et gløtt inn i skjebnene til de mange vi møter på gata; de barnerike slørtildekte kvinnene med vikende blikk. Det er fortellinger vi trenger å høre".³⁰⁹ Hvis man ser bort fra forfatterens "inngripen" i fortellingen og konsentrerer seg om Sarahs historie, fremholder Solli at man kan få et innblikk i "en usedvanlig sterk kvinnes hverdag".³¹⁰ I likhet med Deng tør Sarah å heve stemmen, og hun nekter å innta posisjonen som hjelpeløst offer. Solli ser ut til å ha bitt seg merke i dette, og Sivertsen slår fast at "enkelte lesere i verdens rikeste sutrenasjon trolig vil ha godt av å ta innover seg Sarahs skjebne".³¹¹ Avslutningen i romanen der Sarah er i konflikt med det norske barnevernet, er "avslørende for hvor kaldt samfunnet vårt oppleves av mange. Sarah sier at hun heller skulle ha vært på flukt i Afrika enn å måtte oppleve de overgrepene hun ble utsatt for fra mennesker som jobbet på barnevernkontor i Norge".³¹² Vi får til dels et alternativt blikk på vertslandet, og *Fuglene under himmelen* kan til dels være "disturbing", noe Martha Nussbaum trekker frem som et kjennetegn på god litteratur.³¹³

Epitekstene til *Fuglene under himmelen* avslører at de ulike leserne ble engasjert i ulike deler av romanen. Hvis stemme som høres i romanen, varierer fra leser til leser, men flere av anmeldelsene tyder på at det ikke nødvendigvis var "Sarahs" stemme som engasjerte, men "Sødals". I *Fuglene under himmelen* dominerer oftest "Sødals" forestillinger om og vurderinger av "Sarah". Jeg mener romanen derfor verken er et resultat av eller bidrag til en "cosmopolitanism of the other".³¹⁴ Epitekstene som er lagt frem i dette delkapittelet, bidrar til å bygge opp under min tese om at *Fuglene under himmelen* ikke er en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*, selv om Sarah er en subaltern kosmopolitt, romanen til dels inneholder en

³⁰⁷ Sivertsen, "Afrikansk kvinneskjebne".

³⁰⁸ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 101.

³⁰⁹ Krøger, "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust".

³¹⁰ Solli, "Fugl vinterland".

³¹¹ Sivertsen, "Afrikansk kvinneskjebne".

³¹² Solli, "Fugl vinterland".

³¹³ Nussbaum, *Poetic Justice*.

³¹⁴ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

kritikk av Vesten, og Sødal til tider klarer å formidle Sarahs stemme. De fleste anmelderne gir uttrykk for at romanen i sin helhet i for høy grad speiler Sødal, men Sødals doble dominans som "vestlig" og mann, blir sjelden diskutert.³¹⁵

5.12 Utfordringen ved å fortelle den marginaliserte kvinnens historie

Spivaks diskusjon av kvinnen som objekt versus subjekt, er relevant med tanke på hvordan "Sarah" fremstilles i romanen.³¹⁶ "Sarahs" fortelling om hennes forhold til den sudanske legen Jaramogi i flyktningleiren Kakuma og senere i Norge, kan si noe om hvordan hun ble oppfattet og behandlet som et objekt av det Spivak ville kalt den "innfødte".³¹⁷ "Sødal" forstår ikke hvorfor "Sarah" "tok med seg" legen, som hadde forgrepet seg på henne gjentatte ganger, til Norge. Men han er jo ikke ukjent med at det av og til kan oppstå en "absurd avhengighet mellom overgriper og offer" (124).³¹⁸ Han gir gjentatte ganger uttrykk for at han oppfatter "Sarah" som et offer, noe som er forståelig. Sarah får sønnen Vegard etter et kortere forhold til en somalisk mann, Nosakhare, som forlater henne når hun blir gravid. I ettertid får hun vite at han ikke har oppholdstillatelse, og hun tenker at han kanskje utelukkende brukte henne som et "middel" for å få det (167). "Sarah" gir like fullt ingen steder i teksten uttrykk for at hun føler seg som et objekt eller et offer. Tvert imot. Hun et subjekt som har tatt livet i egne hender, noe "Sødal" også selv poengterer et sted i romanen: "Ingenting i henne spør etter medfølelse. *I egne øyne er hun ikke noe offer*. Det er for mye oppdrift i henne til det, for mye livskraft" (96, min utheving). I likhet med Deng er altså Sarah en subaltern kosmopolitt som nekter å la seg plassere i en underordnet posisjon. Ifølge min analyse av *Hva er dette Hva*, bidrar Eggers til at vi får presentert et alternativt bilde av den marginaliserte, fordi Valentino viser oss verden fra sitt subalterne perspektiv. Perspektivet i *Fuglene under himmelen* er ofte "Sødals", og i romanen er det derfor vanskelig for "Sarah" å utfordre vårt (eventuelle) bilde av Sarah som underordnet og svak kvinne.

I flere av "Sødals" kommentarer kan man også få inntrykk av at han ser "Sarah" som et objekt. Et eksempel finnes i en situasjon der "Sarah" forteller ham om miraklene i sitt liv. Hun

³¹⁵ Det kunne videre ha vært interessant å undersøke hvorfor kvinnen Krøger blir mest engasjert i den delen av boken som hun mener best speiler Sarah, mens mannen Syvertsen blir mer berørt av historien når "Sødals" stemme blir tydeligere. Også min posisjon som kvinnelig akademiker, kan ha innvirkning på min lesing av romanene i denne avhandlingen, noe som kunne ha vært interessant å diskutere. Dette er imidlertid diskusjoner som faller utenfor denne avhandlingens spennvidde.

³¹⁶ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 101.

³¹⁷ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 84-85.

³¹⁸ I avhandlingen brukes det ulik font i "Sarahs" og "Sødals" deler i boken. Jeg vil derfor i fortsettelsen benytte meg av en annen font når jeg siterer fra "Sødals" refleksjoner i romanen.

tror mirakler er en av grunnene til at hun har overlevd krigen og flukten. Mens "Sarah" forteller "Sødal" om at han må tro på mirakler, tenker han: "Det er første gang jeg ser henne smile, og det er først da det slår meg at hun er ganske vakker" (78). "Sarah" forteller ham om noe som er av ekstensiell betydning i livet hennes, og "Sødal" tenker på at hun er vakker. Også mens "Sødal" i utgangspunktet reflekterer over "Sarahs" historie, blir han opptatt av hennes ytre: "Idet hun nærmer seg bilen kan jeg ikke la være å reflektere over hvor mange mil hun har gått på de tynne beina sine. ... Hun er penere kledd enn hun pleier, men jeg får ikke øye på noe sminke" (140). Når "Sarah" forteller om faren sin, tenker han: "Øynene hennes stråler. Hun er så vakker at hun nesten slår pusten ut av meg" (190). Kommentarene er sannsynligvis ment som komplimenter, men jeg mener at de fungerer dårlig i teksten. Det at "Sarah" er kvinne, skaper en viss avstand mellom dem: "Blikkene våre møtes idet jeg reiser meg og jeg kjenner at jeg liker *denne kvinnen* bedre og bedre, selv om jeg stadig *ikke skjønner meg på reaksjonene hennes*" (67, min utheving). Det at "Sødal" ofte fokuserer på "Sarah" som *kvinne*, bidrar til å gjøre det vanskelig for ham å se "Sarah" som både forskjellig og lik. Ut fra tekstutdrag som de ovenforstående, virker det som om "Sødals" kosmopolitiske forestillingshorisont, som kunne ha blitt utviklet gjennom samtalene med "Sarah", kan ha blitt hemmet av kjønnsforskjellen.

Fetson Kalua, professor i engelsk ved University of South Africa, diskuterer postkolonial afrikansk identitet i artikkelen "Homi Bhabha's Third Space and African Identity".³¹⁹ Han konstaterer at viktorianske oppdagere skildret det afrikanske kontinentet som "mørkt" og dets innbyggere "variously as 'innocent', 'simple', 'children', 'savages', to use merely a few terms".³²⁰ I *Fuglene under himmelen* trekkes det flere steder paralleller mellom "Sarah", den underordnede kvinnen, og det uskyldige og sårbare "barnet": "Skjørheten ved henne trer på en måte tydeligere frem på *avstand*, og jeg synes plutselig jeg *fornemmer ensomheten* hennes. ... Jeg får lyst til å løpe bort og holde rundt henne" (206, min utheving). Et annet sted velger "Sødal" å tolke en trekning over Sarahs munn som et smil, noe foreldre gjerne gjør i samspill med spedbarn (53). Jeg vil ikke antyde at Sødal er lik den viktorianske oppdageren slik han fremstilles av Kalua, eller at han *ønsker* å bevare og bekrefte sin annerledeshet i forhold til den Andre. Jeg leser heller ikke romanen som et *forsøk* på å opprettholde eller etablere kulturelle dikotomier eller hierarkier, slik kolonialismen gjerne blir beskyldt for å gjøre.³²¹ Men romanen

³¹⁹ Fetson Kalua, "Homi Bhabha's Third Space and African identity", i *Journal of African Cultural Studies*, 21/1 (2009).

³²⁰ Kalua, "Homi Bhabha's Third Space and African identity", 27.

³²¹ Henk van der Liet og Astrid Surmatz, "Indledning: Postkolonialisme og nordisk litteratur: en orientering", i *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 25/2 (2004).

avslører hvor vanskelig det er for "Sødal" (og kanskje Sødal) å danne seg et alternativt bilde av "Sarah" (eller Sarah), og å fortelle den underordnede kvinnens historie: "Hun forteller historien slik den var, slik det skjedde. Punktum. ... [I] beskrivelsene av seg selv er hun til tider så selvutleverende og brutalt ærlig at jeg lar være å notere det" (124-125, min utheving). Det virker som om "Sødal" tror at hun må "reddes", eller forskånes mot seg selv. Maktforholdene mellom Sarah og Sødal speiles (utilsiktet) i romanen. Spivak ville kanskje lest dette som et uttrykk for at (vestlige) intellektuelle i dag fortsatt kjenner et behov for å "redde" brune kvinner, og at de tror de må forsvare disse kvinnenes rettigheter.³²² Ut fra kommentarer som de følgende, er det forståelig at "Sødal" har problemer med å tro at "Sarah" kan snakke for seg selv: "Hun forvirrer meg stadig. På den ene siden dette tunge alvoret i henne som får meg til å tenke på en sekstiåring, et trekk som stadig vekk avløses av en barnlighet og naivitet som gir meg en følelse av å sitte overfor en seksåring" (124). I romanen er han nødt til å føre ordet for seksåringen "Sarah".

I kapittel 4 konkluderte jeg med at en etisk lesing av *Hva er dette Hva* innebærer å være åpen for det som kommer, heller enn å lete etter skjulte "koloniale" maktrelasjoner i teksten. Jeg stilte meg kritisk til den postkoloniale lesingen som Ashcroft, Griffiths og Tiffin definerer som en dekonstruktiv lesing av tekster skrevet av "the colonizers".³²³ I min analyse av *Fuglene under himmelen* viser det seg at en dekonstruktiv lesing fortsatt er relevant og nødvendig i dag. Det skyldes blant annet det faktum at Sarah kan ses på som dobbelt marginalisert i møtet med Sødal, og at lesingen viser at "Sødal" utilsiktet fremstiller "Sarah" som et offer og objekt og dermed svak. Mot slutten av romanen føler "Sødal" at "Sarah" og han nærmer seg hverandre: "Da hun gir meg en klem, kjenner jeg at hun har sluppet meg lenger inn" (252). Det er mer usikkert om "Sødal" har sluppet *henne* inn, og om hun har fått utfordre *hans* selvbilde. Dermed blir det vanskelig for ham å formidle en stemme som kan utfordre *vårt* selvbilde. Siden *Fuglene under himmelen* ikke nødvendigvis bidrar til at vi får et alternativt bilde av "Sarah", bidrar den heller ikke til å styrke de underordnede kvinnenes stemmer i vårt samfunn.

5.2 Narrative strategier

5.21 Romanens (manglende) peritekster

Allerede på romanens omslag får vi vite at *Fuglene under himmelen* som er skrevet av Nils Harald Sødal, er en roman. Sarahs navn nevnes ikke, slik heller ikke Dengs navn står på

³²² Spivak, "Kan de underordnede tale?", 85.

³²³ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 192.

omslaget til *Hva er dette Hva*. I sistnevnte roman opplyses det imidlertid på tittelsiden om at boken utover å være en roman også er Valentino Achak Dengs selvbiografi. I *Fuglene under himmelen* nevnes først i bokens fire linjer lange "forord", som er skrevet av Sødal, at romanen er historien om Sarah. I dette "forordet" skriver Sødal, som nevnt, at han har foretatt enkle omskrivninger og utfyllinger for at teksten skal fungere bedre litterært, og at det utover dette er gjort få endringer (5). Forordet kan betraktes som "Sødals" leseranvisning, og det påvirker den videre lesingen fordi det allerede her etableres en relasjon til oss.³²⁴ Relasjonen til leseren etableres i *Hva er dette Hva* av Valentino Achak Deng i hans forord, noe som har betydning for at hans stemme formidles gjennom karakteren Valentino. I *Fuglene under himmelen* er det altså "Sødal" som har det første ordet, og han skriver: "Dette er historien om Sarah ...". Hele setningen lyder: "Dette er historien om Sarah *slik* hun fortalte den på våre møter på Oslo Bussterminal høsten 2010" (5, min utheving). Også i intervjuer innrømmer Sødal at han rent litterært har gjort noen endringer i hennes fortelling. Han fremstår dermed som en ærlig og ydmyk forfatter. Samtidig problematiseres ikke sjangerplasseringen videre. Å fortelle om noen, samtidig som man har som intensjon å fortelle historien *på samme måte (slik)* som den Andre fortalte historien, kan virke som et utfordrende, om enn ikke umulig, prosjekt. Sødal har forsøkt å løse problemet ved å lage adskilte rom for "Sødals" og "Sarahs" stemmer i teksten. Men også i selve (hoved)teksten er det første ordet "Sødals" mens han reflekterer over sitt første møte med "Sarah" på Oslo Bussterminal. Det er vanskelig å avgjøre om også dette er en slags peritekst, eller ikke.

Forfatterens narrative valg avslører, som nevnt, ifølge Phelan vår innstilling til karakterene, og de styrer vår sympati.³²⁵ Førsteintrykket vi får av "Sarah" (og kanskje Sarah), er "Sødals". Forfatterens narrative valg kan ha sammenheng med hvis historie som skal fortelles. Deng var vant til å snakke i forsamlinger, mens Sarah aldri hadde fortalt hele sin historie til noen før hun møtte Sødal. Det kan hende at "Sødal" føler at han må "presentere" "Sarah" i starten av romanen for å gjenspeile hennes tilbakenholdenhet og forsiktige fremtoning. Det kan tolkes som hans oppriktige forsøk på å fremstille "Sarah" slik hun oppleves av ham. På den annen side ville Sarah endelig få fortalt historien sin, og hun tok et modig valg da hun kontaktet Sødal. Hun ønsket at *hennes* fortelling skulle bli hørt. Samarbeidsprosjektet som resulterte i *Fuglene under himmelen*, kan være et produkt av Sarahs ønske om å inkludere seg selv i den kosmopolitiske diskursen, heller enn å vente på å bli inkludert, noe Mignolo, som sagt, mener

³²⁴ Genette, *Paratexte*, 167.

³²⁵ Phelan, "Sethe's Choice", 94.

kjennetegner de subalterne kosmopolittene.³²⁶ Sarah opplever ikke seg selv som fullstendig hjelpeløs, og hun hadde ikke overlevd om hun ikke hadde vært sterk. Kan hende Sarah eller "Sarah" burde ha fått de første ordene i romanen, fordi det ville ha styrket deres autoritet og stemme i romanen.

Fuglene under himmelen har et slags etterord med overskriften "Elverum stasjon, 20. juni 2011" (251). "Sødal" forteller i etterordet om da han møtte "Sarah" en god stund etter at selve bokprosjektet var avsluttet. Epitafet til kapittel 5 er hentet fra romanens etterord. I etterordet sier "Sarah" til "Sødal" at hun ikke har hatt så mange å prate med og takker ham for samarbeidet. Romanen avsluttes med at "Sarah" snur seg mot "Sødal" og sier: "Du må tro på mirakler" før hun forsvinner rundt hjørnet på en bygning (252). Utsagnet kan leses som en henvendelse til den implisitte leseren for å minne henne på et av romanens budskap.³²⁷ Som i romanen *Hva er dette* *Hva* kan det også være et forsøk på å dra oss ut av fiksjonen og tilbake til "virkeligheten". Romanen er bygd på fakta, og Sarah eksisterer. Likevel er også dette siste kapittelet "Sødals", og synsvinkelen er hans. I kapittelet om *Hva er dette* *Hva* hevdet jeg at romanens oppbygging, spesielt plasseringen av peritekstene, kan ha vært Eggers' forsøk for å gi Deng et rom å tale fra, og at dette narrative valget var vellykket, selv om det ifølge Spivak er umulig for den vestlige intellektuelle å skape et rom fra hvilket det underordnede (kvinnelige) subjektet kan tale og bli hørt.³²⁸ Sødal ser ut til å ha strevd med å skape et rom for Sarahs stemme, men han lykkes ikke. Det kan støtte opp under Spivaks tese om at det i særdeleshet er de underordnede kvinners stemmer som forstummer. "Sødal", den "vestlige" mannen, opptar for mye av rommet i romanen.

5.22 *Verfremdungseffekt* og avstand³²⁹

I dette delkapittelet vil jeg argumentere for at Sødals valg av *Verfremdung* som narrativ strategi, ikke bidrar til at Sarahs stemme blir formidlet. Som nevnt er det færre felles referansepunkter mellom Sarah og Sødal enn mellom Deng og Eggers, og flere steder i romanen gir "Sødal" uttrykk for at han og "Sarah" ikke har noen felles erfaringer. Det gjør det vanskelig for ham å sette seg inn i hennes sted. "Sødal" kan av og til se ut til å forsøke å forstå "Sarahs"

³²⁶ Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis", 736.

³²⁷ Jeg vil komme nærmere inn på dette senere i avhandlingen.

³²⁸ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 70.

³²⁹ *Verfremdungseffekt*: Et begrep som opprinnelig refererer til et dramaturgisk grep i Berthold Brechts teater. Verden skal fremstilles som foranderlig, og derfor bør tilskueren (i denne avhandlingen leseren) ikke kunne leve seg inn i karakteren. Brechts mål er å få tilskuerne engasjert og anspore dem til handling. Det skal imidlertid skje ved at teaterets illusjon brytes. Tilskuerne skal innta en kritisk distanse til det som skjer på scenen, for å kunne trekke paralleller til det virkelige liv. Dr. Detlef Langermann, red., *Duden Literatur Basiswissen Schule* (Berlin: Duden Schulbuchverlag, 2006), 67.

annerledeshet: "Jeg synes hun ser plaget ut, men igjen; jeg aner ikke hva som går for seg inni henne" (170). Den historiske forfatteren Sødals forutsetninger for forstå Sarah, eller å se verden fra hennes perspektiv, er sannsynligvis begrensede, som jeg tidligere har vært inne på. Sarah er flyktning fra borgerkrigen i Sudan, og Sødal har verken opplevd krig eller det å være marginalisert i et fremmed land. Å forestille seg livet som kvinne og alenemor for seks barn, kan heller ikke være lett for ham. Deng og Eggers har på sin side begge opplevd tap av foreldre og sto hverandre kanskje nærmere i utgangspunktet, og det at *Hva er dette Hva* er preget av integrasjon på alle nivåer, og at Dengs og Eggers' stemmer smelter sammen, kan ha sin bakgrunn i dette. Sødal skaper derimot avstand mellom "Sarah" og "Sødal" gjennom (den tilsynelatende) adskillelsen av stemmene i romanen, noe som forsterkes av at det har blitt brukt ulike fonter i "Sarahs" kapitler og "Sødals" refleksjoner. Kommentarer som: "Hun er stadig så avstengt at bordplata mellom oss i og for seg kunne vært byttet ut med en fotballbane", bidrar til at vi kan få følelsen av at det er "Sarah" som skaper avstanden (26).

"Sødal" fremhever svært ofte forskjellene mellom seg selv og "Sarah". Fremmedgjøringen bidrar etter min mening til at avstanden mellom "Sarah" og leseren blir for stor. Det er dessuten stort sett ikke karakteren "Sarah" som fremmedgjør seg selv for leserne, men "Sødal" som fremmedgjør "Sarah" i sine refleksjoner. Mens Valentino gjerne trekker paralleller mellom sitt og andres liv, og problematiserer kategorien "de Andre", blir "Sødal" og leseren til et Oss, og "Sødal" forsterker forskjellene mellom Oss og Dem: "Sødal" mener at hans og "Sarahs" liv "[ikke har noen] overlapping overhodet" (25). Deres livserfaringer er så forskjellige at det er umulig å sette seg inn i hennes sted: "[Sarahs] glatte ansikt... .. skjuler en verden jeg ikke har forutsetning for å forstå" (66). Samtidig har begge barn, og Sarah er katolikk. Begge kommer fra kulturer som kan sies å være bygd på et kristent fundament. Også deres grunnleggende menneskelige behov, som nærhet og trygghet, er sannsynligvis de samme. Analysen av *Hva er dette Hva* viser at Dengs og Eggers' felles "universelle" erfaring av tap kanskje knytter dem tettere sammen enn "nasjonal likhet". "Sødal" er så fokusert på forskjeller, at han konkluderer med at "[vår] felles verden begrenser seg til de nakne veggene i bussterminalen" (124). *Verfremdungseffekten* gjør det også vanskelig for oss å se likhetene mellom "Sarah"/Sarah og oss. "Sødals" refleksjoner står i sterk kontrast til det Beck hevder kjennetegner vår kosmopolitiske verden, nemlig at grensene mellom Oss og Dem er i ferd med å viskes ut.³³⁰

Beck forfekter, som tidligere nevnt, det syn at den kosmopolitiske empatien ikke nødvendigvis har positive utslag, og Beck og Grande refererer i *Das kosmopolitische Europa* til

³³⁰ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 16-17.

de postmarxistiske filosofene Michael Hardt og Antonio Negri som fremholder at den kosmopolitiske empatien kan føre til to fundamentalt forskjellige kosmopolitismer: Den emansipatoriske og den repressive. Det er den emansipatoriske kosmopolitismen som forstår den Andre som forskjellig og lik. Påpekingen av forskjeller tjener til å styrke den individuelle og kollektive autonomien. I motsetning til dette er målet i den repressive kosmopolitismen å befeste og arrangere forskjeller.³³¹ Jeg har allerede påpekt at jeg ikke oppfatter *Fuglene under himmelen* som en roman som forsøker å opprettholde eller etablere kulturelle dikotomier eller hierarkier.³³² "Sødal" (i romanen) gir likevel ikke uttrykk for å ha utviklet en kosmopolitisk forståelse av den Andre som både forskjellig og lik. Han mangler det bevisste kosmopolitiske blikket bak hvilket det finnes en verdensånd, eller en fornemmelse av grenseløshet.³³³ Det nasjonale blikket oppløses ikke, og "Sødals" refleksjoner bidrar ikke til å åpne våre øyne for de uttalige kulturelle og identitetsmessige kombinasjonsmulighetene som ligger i kosmpolitiseringsen av verden, til og med i de tvungne kultur møtene.³³⁴ Isteden bekrefter romanen forskjeller, noe som kan bidra til at eksisterende maktforhold ikke endres. Fremmedgjøringen kan være et teknisk grep for at leserne skal kunne vurdere "Sarah" med et kritisk blikk og holde en følelsesmessig distanse. Brechts *Verfremdungseffekt* skal aktivisere tilskuernes egen dømmekraft til innsikt i egen livssituasjon og mobilisere til politisk handling.³³⁵ At handlingen avbrytes av en forteller som kommenterer, slik "Sødal" gjør i *Fuglene under himmelen*, kan nettopp leses som et av *Verfremdungseffektens* virkemidler. Som nevnt, poengterer Twitchell at det å ta over noen andres traumatiske opplevelser som sine egne, kan føre til en emosjonell imperialisme, og at å anerkjenne "the fundamental unknowableness of the other person is to grant him or her human dignity".³³⁶ Sødal kan ha forsøkt å ivareta Sarahs "human dignity" ved å bruke fremmedgjøring som narrativ strategi. På den annen side er blant andre Phelan og Nussbaum overbevist om at emosjoner er svært viktige i lesingen av litteratur, og kritikeren Prose mener at litteraturen har en enestående evne til å trekke den Andre nærmere oss selv og til å utvide vår forestillingshorisont.³³⁷ I *Hva er dette* *Hva* spilles det på våre følelser. Som Phelan sier, kan den abstrakte virkeligheten bli mer håndgripelig når vi som lesere blir berørt og engasjert.³³⁸ Dessuten inviterer romanen ifølge Phelan sine lesere til å sette seg inn i mange ulike personers sted, og den formidler at der finnes

³³¹ Jf. punkt 3.25; Beck og Grande, *Das kosmopolitische Europa*, 112-113.

³³² Jf. punkt 5.12.

³³³ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 10.

³³⁴ Thorup, "Rødder og vinger", 108-109.

³³⁵ Jf. Lothe et al., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 239.

³³⁶ Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 631.

³³⁷ Prose, "The Lost Boy".

³³⁸ Phelan, "Sethe's Choice", 106.

"links of possibility ... between the characters and the reader".³³⁹ Twitchell er av den oppfatning at fiksjonens autensitet avgjøres av forfatterens evne "to make readers believe, if only for a moment, what they know to be a lie".³⁴⁰ Når lesere blir inspirert av en karakter, er det ikke fordi de tror at karakteren er "virkelig", men fordi de tror på "the *possibility* of that character's reality".³⁴¹ Valentino er en slik karakter. Vi er klar over at Deng ikke *er* Valentino, men vi kan likevel forestille oss at mange av hendelsene i romanen kan ha skjedd, og at deler av Dengs personlighet speiles i Valentino. Nettopp fordi vi *føler* med Valentino, kan vi bli i stand til å se verden fra et subalternt kosmopolitisk perspektiv. Hvis "Sarah" i høyere grad hadde fremstått som en *karakter*, kunne Sødal mer effektivt ha benyttet seg av romansjangerens muligheter til å berøre oss følelsesmessig. Vi hadde da kanskje også kommet nærmere Sarah, og det kan hende at det ville ha blitt enklere for oss å sette oss i hennes sted.

5.221 Ydmyk og ærlig = pålitelig?

Ifølge Phelan kan forfatteren bli upålitelig hvis han forteller oss mer enn han kan vite, og "Sødal" ser ut til å forsøke å unngå å fortelle mer enn han vet.³⁴² Det betyr ikke at "Sødal" i Booths terminologi nødvendigvis er en bedre venn enn Eggers. Også en forfatter som later som om han "vet" mer enn han gjør, kan ifølge Booth være en god venn: "[How] much more valuable to me is that kind of hypocrisy upward than the hypocrisy downward practiced by authors who struggle to sound more ignorant than they are".³⁴³ I dette delkapittelet vil jeg slå fast at "Sødal" kan være en upålitelig forteller, på tross av at han oppleves som ærlig og ydmyk. Som poengtert tidligere, ble Seierstad beskyldt for å ha kamouflert seg selv i teksten i *Bokhandleren i Kabul*. Diskusjonene som oppsto i offentligheten i forbindelse med ugivelsen av Seierstads bok, er relevante for analysen av *Fuglene under himmelen*. Seierstad ble beskyldt for å være usynlig som subjekt i romanen, samtidig som hun ikke klarte å holde *subjektiviteten* sin utenfor.³⁴⁴ I *Fuglene under himmelen* bruker altså Sødal (tilsynelatende) motsatt strategi i og med at "Sarahs" fortelling og hans refleksjoner er adskilte i romanen. "Sarah" har (tilsynelatende) fått sitt eget rom i romanen fra hvilket hun kan fortelle. "Sødal" fremstår som et synlig subjekt i sine refleksjoner fordi han i disse er forteller, og fordi synsvinkelen er hans. At Sødal har valgt å skille stemmene i romanen, kan imidlertid føre til at vi ikke tenker over at også "Sødal" og

³³⁹ Nussbaum, *Poetic Justice*, 5.

³⁴⁰ Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 635.

³⁴¹ Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 635.

³⁴² Phelan, "Sethe's Choice", 95.

³⁴³ Booth, *The Company We Keep*, 276.

³⁴⁴ Bech-Karlsen, "Analyse: Det retusjerte subjekt i Kabul".

"Sarah" er konstruksjoner i romanen, og at karakteren "Sarah" og hennes stemme delvis blir "slukt" av Sødal.

Som nevnt tidligere, slår Genette fast at tittelen selvbiografi forplikter: Det som fortelles, er sant.³⁴⁵ Selv om ordet "selvbiografi" ikke forekommer noen steder i *Fuglene under himmelen*, fremstår romanen like fullt i høy grad som en selvbiografi i de delene der "Sarah" er forteller. Anmelderen Syvertsen ser ut til å ha glemt "Sødals" leseransvisning i "forordet", der han nevner at han har gjort enkelte endringer i Sarahs fortelling. Syvertsen synes, som sagt, at formuleringene i Sarahs fortelling fra Sudan er klisjéaktige, noe som ifølge ham kan skyldes at forfatteren ikke kjenner Sudan så godt. Samtidig påpeker Syvertsen at "skal vi tro fortelleren [Sødal] så er dette hva Sarah beretter".³⁴⁶ Det er lett å glemme at "Sarahs" stemme også i hennes fortelling er filtrert gjennom "Sødal". "Sødal" kan i "Sarahs" kapitler synes som en av Spivaks intellektuelle i den første verden som opptrer som en fraværende ikke-representant som lar *the subaltern* tale for seg selv.³⁴⁷ Deng problematiserer på sin side fortellerens pålitelighet og fortellingens sannhetsgehalt svært tydelig allerede i forordet i *Hva er dette Hva*, og "virkelighetsillusjonen" brytes også i teksten gjennom Valentinos metafiktive kommentarer og henvendelser til leseren. Sødals narrative strategi er derfor ikke nødvendigvis mer ærlig enn Eggers`.

5.23 "Sødal" som narsissist?

5.231 Metafiktive kommentarer og speilinger: Kommunikasjonen mellom "Sødal" og leseren

Jeg vil i dette delkapittelet hevde at bruken av metafiktive kommentarer og speilinger i *Fuglene under himmelen* først og fremst fungerer som en kommunikasjon mellom "Sødal" og leseren. "Sødal" forsøker å underbygge "Sarahs" og fortellingens troverdighet ved å tematisere den: "Kjære, kjære Sarah. Hva er det du åpner opp for meg? Jeg aner ikke. Jeg aner virkelig ikke. Og historien din? Kan jeg stole på at ting skjedde slik du forteller det? Jeg tror det. Det føles slik" (247). Som nevnt, synes kritikeren Syvertsen at nettopp noen øyeblikk av tvil styrker historiens troverdighet.³⁴⁸ Leseren utfordres, og bruken av slike kommentarer, ser altså ut til å fungere slik Sødal ønsker. Phelan bemerker i artikkelen "Sethe`s Choice" at Toni Morrison gir leserne en etisk utfordring fordi hun har lagt synsvinkelen til de ulike karakterene i romanen *Beloved*.³⁴⁹

³⁴⁵ Genette, *Paratexte*, 17-18.

³⁴⁶ Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge".

³⁴⁷ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 76.

³⁴⁸ Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge".

³⁴⁹ Phelan, "Sethe`s Choice", 97-104.

Også i *Fuglene under himmelen* er synsvinkelen lagt til de to ulike karakterene "Sarah" og "Sødal". Det er likevel bare "Sødal" som reflekterer, og vi kan derfor stort sett bare "enter into [his] consciousness and ... recognize the validity of his ... feelings and judgments".³⁵⁰ Dermed er det "Sødals" vurderinger som styrer om vi vil tro på Sarahs historie, eller ikke: "Setter hun historien sin sammen her og nå?" (138). Det kan hende at Sødal gjennom karakteren "Sødal" forsøker å speile den ambivalensen han tror leserne kan føle når de får høre Sarahs historie: "Jeg kjenner en slags lettelse over å få underbygd det hun forteller. Selv om ingenting ved henne indikerer noen form for løgnaktighet, vet jeg ikke helt hvordan jeg skal forholde meg til retningen historien hennes tar" (96). Setningene kan leses som en slags metafiktive kommentarer, men de er altså "Sødals". Mens både Deng og Valentino selv problematiserer sin historie som konstruksjon i *Hva er dette Hva*, finnes det i *Fuglene under himmelen* ikke noe rom fra hvilket "Sarah" selv kan uttale seg om sin egen fortellings troverdighet. Det oppstår en slags form for kommunikasjon mellom "Sødal" og oss, over hodet på "Sarah".³⁵¹ "Sødal" sitter ved makten, og i kommunikasjonen med leseren forsvinner "Sarahs" autoritet; det er en fare for at hennes stemme kan forstumme.

Mens bruken av *mise-en-abymes* i *Hva er dette Hva* bidrar til at leseren speiles i teksten, fremholder jeg at "Sødal" i høy grad speiler seg selv i *Fuglene under himmelen*: "Like fullt opplever jeg en merkelig form for fellesskap der vi sitter og stirrer på hverandre, uten at jeg kan si hvorfor. Jeg har jo ingen lidelseshistorie av episke dimensjoner å vise til. Er ikke i nærheten. Streptokokker og et tak som lekker teller ikke i denne sammenhengen" (25). Jeg mener at denne kontrasteringen av livene deres sier like mye om "Sødal" som "Sarah", og det kan stemme overens med postkolonialismens insistering på at vi konstituerer oss selv ved å definere den Andre som ulik oss.³⁵² Speilingene i *Fuglene under himmelen* kan dermed også knyttes opp mot begrepet *narsissistisk kosmopolitisme*. Terje Tvedt, som blant annet er forskningsleder ved Senter for utviklingsstudier i Bergen, diskuterer i boken *Verdensbilder og selvbilder*, begrepet narsissistisk kosmopolitisme i forbindelse med en analyse av Jan Kjærstads romantriologi om Jonas Wergeland. Jonas er ifølge Tvedt blind for "'den andre' som en eksistens i og for seg selv", og han ser bare seg selv og Norge uansett hvor han reiser hen i verden.³⁵³ Tvedt konkluderer med at romanene forveksler narsissisme med innlevelse i verden.³⁵⁴

³⁵⁰ Phelan, "Sethe's Choice", 99.

³⁵¹ Lothe mener at en slik kommunikasjon kjennetegner den upålitelige forteller. Lothe, *Fiksjon og film*, 47.

³⁵² Spivak, "Kan de underordnede tale?", 57.

³⁵³ Terje Tvedt, *Verdensbilder og selvbilder: En humanitær stormakts intellektuelle historie* (Oslo: Universitetsforlaget, 2002), 77.

³⁵⁴ Tvedt, *Verdensbilder og selvbilder*, 101.

Som sagt, har den historiske forfatteren Sødals følelser og tanker vært sentrale i utformingen av *Fuglene under himmelen*: "Jeg har forsøkt å formidle stemningen hun [Sarah] satte meg i".³⁵⁵ Flere steder forsøker "Sødal" å forstå "Sarah" ved å føle seg inn i hennes liv, tanker og følelser. Likevel bidrar det ikke nødvendigvis til at de to nærmer seg hverandre, fordi det er "Sødals" følelser som blir stående i sentrum for oppmerksomheten hans, og sannsynligvis også vår. Uttalelsene og "tolkningene" hans fremstår som selvsentrerte når han "aner" og "fornemmer" "Sarah" i forhold til seg selv: "I noen sekunder er hun helt *gjennomsiktig for meg*, og jeg *aner* en unevnelig smerte. Jeg får lyst til å ta henne i armene og vugge henne" (206). Når "Sødals" følelser kommer i fokus, risikerer disse å skygge for den innsikten og forståelsen han egentlig forsøker å oppnå:

Det mørke blikket hennes gir meg en *fornemmelse* av at alt er ved det samme, at hun stadig balanserer på den smale stien i sumpene med skyggene tett innpå seg. Landbyen og barndommen er brent ned og det finnes ingen erstatning. *Igen kommer den over meg, følelsen* av at hun er drept. At hun er drept og nekter å dø. Det er for mye oppdrift i henne. *Hun er ikke i stand til å resignere* (247, min utheving).³⁵⁶

Sarah *har* nektet å dø flere ganger. Ved å fremheve sin egen følelse av at alt er ved det samme, og at "Sarah" er drept, undergraver "Sødal" "Sarahs" (og kanskje Sarahs?) integritet. Hans konklusjon om at "Sarah" nekter å resignere, står i kontrast til hans følelse av at hun er drept, men han lar følelsene styre. "Sødals" metafiktive kommentarer, speilinger i teksten, innfølingsmetoder, og karakteristikker av "Sarah" kan forstås som narsissistiske fordi de forteller oss mest om "Sødals" personlighet, og kanskje om "Sødal" og Oss som *nordmenn*. "Sarah" fortrenses ut i periferien av teksten og "Sødals" og leserens oppmerksomhet.

"Sødals" tematisering av sin selvsentrertethet i romanen kan være et narrativt grep for å speile den typiske leseren, "nordmannen" som har nok med seg selv: "Før jeg har nådd frem til bilen har hverdagsbekymringene mine rukket å innhente meg for fullt igjen; det evinnelige tankespinnnet som hamrer taktfast mot panna, alltid med meg selv som omdreiningspunkt" (53). De fleste leserne kan sannsynligvis leve seg inn i "Sødals" beskrivelse av seg selv. Flere steder i romanen sammenlikner "Sødal" "Sarahs" liv med sitt eget, som regel for å poengtere hvor lite livene deres har felles:

³⁵⁵ Sødal sitert i Skogrand, "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex" (min utheving). Lothe hevder at et annet kjennetegn ved den upålitelige fortelleren kan være at fortelleren er sterkt personlig engasjert, på en måte som gjør både fremstilling og vurdering påfallende subjektiv, noe jeg mener kan passe til "Sødal" som forteller i romanen. Lothe, *Fiksjon og film*, 46.

³⁵⁶ Jf. også Hemstad. Hemstad, "Verdensborgere og hyggefundamentalister".

Jeg synes å ane denne langsomme utholdenheten i alle bevegelsene hennes, i gangen og blikket. En seig livskraft som antakelig overgår mine villeste fantasier, og som setter min rastløse utålmodighet, min akutte intensitet og hang til det melodramatiske i et grelt lys. På flukt i jungelen hadde jeg ligget fremst i rekka med macheten høyt hevet i et par timer, før jeg hadde kollapset i fosterstilling og ropt på UD (52-53).

Det kan hende at "Sødal" i dette og liknende tekstutdrag benytter seg av ironi som virkemiddel. Sammenlikningene oppleves på tross av dette som et slags "publikumfrieri", der Sødal kommuniserer med leseren uten at det fremmer "Sarahs" historie. Kontrasteringer som den ovenfor, fremstår ut over dette ofte som meningsløse eller upassende i sammenhengen. Sødal må i det "virkelige" liv ha reflektert mer dyptgående over forholdet mellom seg selv og Sarah, men i romanen fremstår refleksjonene, som sagt, ikke som resultat av en utvidet forståelseshorison. Fra en tilsynelatende innlevelse i "Sarah", glir "Sødal" over i en parodiering av seg selv, og oss lesere. Det knyttes et bånd mellom "Sødal" og oss, og ironien kan, sannsynligvis mot sin hensikt, bidra til å forsterke kategorier som Oss og Dem.

Sødal er imidlertid også et eksempel til etterfølgelse ut fra hans handlinger i det virkelige liv. Sarah sier selv i et intervju at hun med Nils Harald endelig fikk noen å snakke med.³⁵⁷ Men siden Sødal har skrevet "seg" selv inn i teksten, blir det vanskelig for ham å fremstille seg selv som et godt eksempel. Han kunne kanskje ha unngått dette problemet, om han hadde skrevet en integrert roman. Andre karakterer kunne da ha speilet den ønskede leseren.³⁵⁸ Det kan dessuten tenkes at vi i større grad hadde kunnet se likhetene mellom den Andre og oss selv, hvis også "Sarah" hadde fått speile oss.

5.232 Forfatteren styrer vår sympati

Som nevnt tidligere, styres vår sympati i *Fuglene under himmelen* ikke umiddelbart mot "Sarah", slik sympatien vår rettes mot Valentino i åpningskapittelet av *Hva er dette Hva*. Nussbaum påpeker at romanen moralsk sett er en kontroversiell form fordi den i dens form og stil, "in its modes of interaction with its readers, [expresses] a normative sense of life. It tells its readers to notice this and not this, to be active in these and not those ways. It leads them into certain postures of the mind and heart and not others".³⁵⁹ "Sødal" introduserer "Sarah" på følgende måte i teksten:

Hun fremstår fullstendig tilkneppet der hun sitter med hendene knyttet i fanget. De tilslørte trekkene som er tegnet med løse riss under det kullsvarte håret gir ikke uttrykk for noen ting. ...

³⁵⁷ Skogrand, "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex".

³⁵⁸ Aud og Kjell er eksempler til etterfølgelse, men det er "Sarah" som fremhever dem som det.

³⁵⁹ Nussbaum, *Poetic Justice*, 2.

Ennå har hun ikke møtt blikket mitt. Det virker rett og slett som om hun ikke liker meg, uten at det plager meg så veldig. Jeg er ikke voldsomt begeistret jeg heller. Jeg hadde sett for meg noe mer eksotisk (7).

Det er ikke nødvendigvis noe "usant" ved det bildet Sødal tegner. Det kan hende at Sarah var tilkneppet da de møttes. Likevel synes "Sødals" introduksjon av "Sarah" noe merkelig, og den risikerer at vår oppmerksomhet rettes mot sider ved "Sarah" som ikke viser hennes styrke. Det første inntrykket vi danner oss av en person, har stor innflytelse på vår senere oppfatning av personen. Vi har en tendens til å legge mest vekt på "the initial information that vi learn about a person".³⁶⁰ Når vi får vite mer om personen, kan vårt bilde av henne endres, men det er ofte vanskelig. Sødals avgjørelse om *hvor* han avslører ulik informasjon for oss i det narrative forløpet, kan dermed oppfattes som kontroversielt med utgangspunkt i Nussbaums poengtering ovenfor. I kapittelet om *Hva er dette Hva* fremgår det at åpningsscenen, der Valentino åpner døren for Tonya, kan leses som en *mise-en-abyme*. I noen av tolkningene er Valentino i en maktposisjon fordi *han* er den som inviterer Tonya/leseren inn i leiligheten/teksten. Valentino fremstår fra starten av som åpen, sårbar, men sterk og engasjert. Inntrykket vi får av "Sarah", er det motsatte. På tross av at Sarah i virkeligheten må være en modig og sterk kvinne, noe Sødal også poengterer i intervjuet med Skogrand, presenteres "Sarah" i innledningen som en uengasjert og tilbakeholden kvinne.³⁶¹ "Sarah" får ikke muligheten til å være med på å forme vårt førsteinntrykk av henne, og det er ikke hun som får invitere oss inn i teksten, noe som bidrar til at "Sødal" forblir den som har makten i forholdet.

Det kan se ut som om vi i *Fuglene under himmelen* posisjoneres i en noe annen "ethical location" enn i *Hva er dette Hva*.³⁶² Som sagt, har den implisitte forfatteren "Sødal" tatt over refleksjonen i *Fuglene under himmelen* og påvirker med sitt "utenfrablikk" i høy grad vår oppfatning av "Sarah" (og Sarah): "Fraværet av menneskelige tilbøyeligheter er så fremtredende at det nesten virker skremmende på meg" (52). Et annet sted skriver han: "Hun fremstår stadig som både innkapslet og skeptisk; jeg kan ikke huske å ha møtt *noe* så tillitsløst" (25, min utheving). Setningene ovenfor, avslører noe om "Sødals" oppfatning av "Sarah". Som det har fremgått, fremstilles "Sarah" i romanen (sannsynligvis utilsiktet) flere ganger som et objekt, ikke et subjekt. Det lille ordet "noe" i setningen ovenfor er et eksempel på dette. Utsagnene styrer ikke nødvendigvis vår sympati i retning av "Sarah".

³⁶⁰ Michael W. Passer og Ronald E. Smith, *Psychology: Frontiers and Applications* (New York: Mc. Graw Hill Companies, 2001), 520.

³⁶¹ Skogrand, "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex".

³⁶² Phelan, "Sethe's Choice", 97.

"Sødals" stemningsbeskrivelser ledsages, som nevnt, ofte av vurderinger eller karakteristikk av "Sarah": "[Hun fremstår] som det minst beregnende mennesket jeg har truffet. Det er noe utrolig uforfalsket ved hele fremtoningen, som om hun ikke aner hva forstillelse er og for lengst har konkludert med at det eneste kortet hun har å spille ut i møte med tilværelsen er sannheten" (42). Indirekte problematiserer "Sødal" også i dette tekstutdraget "Sarahs" troverdighet. Det at han så tydelig poengterer at hun ikke er beregnende, men "sannferdig", kan avsløre noe om at han forsøker å overbevise både seg selv og oss om at historien hun forteller, er sann. Igjen dreier "Sødal" så fort fokuset over på seg selv: "Akkurat, sier jeg og later som om jeg forstår. Forstillelse er mitt domene" (43). Det kan virke som om han forsøker å styre vår sympati i retning av "Sarah" ved å kontrastere troskyldigheten og ærligheten hennes med sin egen kynisme. Setningen kan også leses som en ironisk kommentar. Kontrasteringer som dem ovenfor, bidrar imidlertid ikke til å fremstille "Sarah" som sterk, og romanen etterlater ikke det inntrykk at Sarahs og Sødals samarbeid har åpnet rom for gjensidig forståelse.³⁶³ "Sødal" ser sjelden ut til dyptgående å reflektere over at "Sarah" også må ha en forestilling om ham. Ut fra kommentarer som den følgende virker det ikke som om han tror hun kan ta hans perspektiv: "Hun gir ikke inntrykk av at hun forstår hva jeg snakker om" (183). Om Sarah noen gang skulle ha gitt uttrykk for sin oppfatning av den historiske forfatteren Sødal, kommer dette heller ikke frem i "Sarahs" kapitler. *Fuglene under himmelen* bidrar dermed ikke til utviklingen av en subaltern/dialogisk kosmopolitisme. Denne kosmopolitismen kjennetegnes blant annet av at vi innser at vår forestillingshorisont ikke er den eneste.³⁶⁴ At den marginaliserte også har en forestilling om oss, kommer ikke frem i romanen.

5.24 Språk er makt

5.241 Sødals språk

Jeg vil i dette delkapittelet redegjøre for at Sødal ikke klarer å formidle Sarahs stemme gjennom romanen fordi (det litterære) språket er Sødals. Som Deng, manglet Sarah de symbolske midlene til å representere seg selv. Da hun møtte Sødal i 2010, hadde hun bodd i Norge i elleve år, og han var forundret over at hun ikke var bedre i norsk etter å ha bodd i landet såpass lenge. Ifølge ham var hun også temmelig blank når det gjaldt norske referanser og kulturelle koder (124). Som sagt, hadde Sarah heller ikke noen "fortellererfaring" som den Deng hadde fått ved å holde foredrag som talsmann for *The Lost Boys*. Mens Deng og Eggers samarbeidet om romanen, var

³⁶³ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 243.

³⁶⁴ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism", 254.

de i tett dialog. Eggers tok opp samtalene med Deng på lydbånd og han kunne, ifølge Deng, etterhvert forestille seg Dings følelser og tanker.³⁶⁵ Deng og Eggers møttes i kunsten. Sødal synes at blant annet Sarahs mangelfulle språk gjorde det vanskelig å komme inn på henne (25). Ifølge ham var samtalene mellom dem ikke preget av dialog: "Jeg ser forundret på henne. Det er første gang hun tar initiativ til en *dialog*" (182, min utheving). Hvis deres samtaler i det "virkelige" liv var preget av mangel på dialog, kan det være en av årsakene til at det var vanskelig å lage en integrert roman for Sødal, og at han derfor valgte en annen narrativ struktur for romanen enn Eggers.

På tross av at stemmene deres er adskilte, mener jeg, som nevnt, at Sarahs stemme heller ikke kommer tydelig nok frem i "Sarahs" kapitler. Gang på gang poengterer "Sødal" at det ikke er ordene som bærer Sarahs fortelling.³⁶⁶ Historien er lagret i kroppen hennes: "Det er som om hun snakker fra et sted i seg som fullstendig overskrider språket, ..., hvor det som betyr noe er det som står igjen etter at man har ristet setningene slik at alle ordene faller bort" (25). Sarah forteller om tausheten som preget flukten hennes: "Så stille er det mellom oss at jeg tenker at jeg kommer til å glemme alle ordene jeg kan hvis vi ikke snart vender tilbake til landsbyen, for nå har vi gått i flere dager uten at noen har sagt noen ting" (12). "Sarahs" nærmeste samtalepartner blir etterhvert venninnen Roselyn, som også etter at hun dør forblir "Sarahs" nærmeste fortrolige. Sarah hadde stengt ordene og historien sin inne i mange år før hun møtte Sødal, noe som kan forklare hvorfor "Sødal" med jevne mellomrom fremhever hennes forsiktige og monotone måte å fortelle på: "Hun hever aldri stemmen og betoner alt likt, uavhengig av dramatikken i det hun forteller. Hun gjør i det hele tatt få forsøk på å fargelegge historien" (41). Det kan hende at Sødal med fordel kunne gjengitt "Sarahs" (Sarahs?) fortellerstil i hennes kapitler: "[H]un er igang igjen, uten noen innledning og uten noen form for utbroderinger, akkurat som forrige gang. Uttrykksløst, affektløst, rett på sak, knapp i ordform og innhold" (54). Det litterære språket er likevel påfallende utbrodert i hennes kapitler. "Sødals" beskrivelser av "Sarahs" måte å fortelle på, står for eksempel i sterk kontrast til hvordan hun fremstiller sin somaliske venninne, Abasoiofon, som hun fikk i Norge etter noen år:

Hun var en imponerende kvinne, et berg av oljeglinsende, eksotisk mørkt kjøtt. Lårene var tykkere enn midjen min og brystene måtte være alle menns drøm. De sto ut fra kroppen som snuten på to flodhester, og når hun beveget seg trådte brystvortene frem i den altfor trange og litt for gjennomsiktige blusen. Det hele ble fremhevet av en voldsom utringning. Det ravnsvarte håret falt ned mot de runde skuldrene, og

³⁶⁵ Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 637.

³⁶⁶ "Sødals" beskrivelser av "Sarahs" måte å fortelle på, stemmer overens med hvordan Sødal i intervjuer beskriver Sarahs fortellerstil (jf. punkt 5.11).

hun luktet friskt av blomster og urter (149).

Abasoiofon fremstilles som eksotisk, og beskrivelsen er både erotiserende og til dels seksualiserende. Formuleringer som denne ser ut til å være sterkt preget av Sødals språk, og de kan virke klisjéaktige, slik Sivertsen og Syvertsen påpeker i sine anmeldelser av romanen.³⁶⁷ Språket bærer ikke på noe som helst vis preg av "Sarahs" tilkneppede fremtoning og knappe ordform. I motsetning til dette er Valentinos stemme en hybrid, og hvordan han ordlegger seg i romanen, speiler ikke nøyaktig hvordan verken Deng eller Eggers ordlegger seg i det virkelige liv, noe den hybride stemmen heller ikke trenger å gjøre.³⁶⁸ I *Fuglene under himmelen* er Sarahs stemme i ferd med å drukne i Sødals språk.

Postkoloniale forfattere som skriver på kolonimaktens språk, bruker, som sagt, ofte et rekonstruert språk for å gi uttrykk for sin motstand mot kolonimaktens definisjonsmakt.³⁶⁹ Sarah trengte hjelp av Sødal til å få fortalt historien sin, og derfor ble romanen skrevet på norsk. Om Sødal hadde gjort bruk av språklige strategier som ofte er vanlige i postkolonial litteratur, som blanding av syntaks, en mer muntlig fortellerstil, ikke-oversatte ord eller liknende, kunne kanskje Sarahs stemme blitt mer effektiv.³⁷⁰ Sarah formidlet sin historie til Sødal på et gebrokkent norsk, og Sødal kunne ut fra dette kanskje ha skapt en hybrid stemme i "Sarahs" kapitler, som i større grad hadde vitnet om at romanen er resultat av et *samarbeid*, der også den såkalt underordnede har bidratt i høy grad. Det at "Sarah" drukner i Sødals språk, kan bekrefte Spivaks konklusjon om at de underordnede kvinnenes stemmer forstummer, selv om de har en historie.³⁷¹

Siegels poengtering av at "no one would ever confuse a biographer's voice, no matter how strong, with that of his subject", er aktuell i forbindelse med *Fuglene under himmelen*.³⁷² Sødal har strevd med å finne en form som kan formidle Sarahs stemme. At han har valgt å fargelegge hennes språk og historie, gjør det vanskelig for ham å holde sin subjektivitet utenfor "Sarahs" fortelling. Leseren kan glemme at forfatteren har tatt seg kunstneriske friheter også i den delen av historien som fremstår som Sarahs. Det ser ut som om det er lett å forveksle stemmene i en faksjonsroman der stemmene tilsynelatende er adskilte.

³⁶⁷ Sivertsen, "Afrikansk kvinneskjebne"; Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge".

³⁶⁸ Brooks mener, som sagt, at han i Valentinos stemme kjenner igjen en annen *Lost Boys*' måte å fortelle på, en gutt han kjenner personlig. Brooks, "Dave Eggers's *What Is the What* as World Literature". Eggers hevder at han strevde mye med å fjerne alle spor av sin egen stemme i romanen, samtidig som han måtte ta seg kunstneriske friheter. Twitchell, "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 637.

³⁶⁹ Ashcroft et al., *The Empire*, 38.

³⁷⁰ Ashcroft et al., *The Empire*, 65.

³⁷¹ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 101.

³⁷² Siegel, "The Niceness Racket".

5.242 Tid

Jeg har tidligere i dette kapittelet argumentert for at blant annet bruken av metafiktive kommentarer i *Hva er dette Hva* bidrar til at Dings subalterne stemme ivaretas, mens de metafiktive kommentarenen i *Fuglene under himmelen* ikke fungerer på liknende vis, fordi de er "Sødals". Eggers forsøker dessuten å gjengi Dings fortellerstil ved å bruke narrative teknikker som er vanlige i den muntlige fortellingen, blant annet utsettelsen av klimaks gjennom de mange rammefortellingene. I *Fuglene under himmelen* er rammefortellingene, hvis "Sødals" refleksjoner kan forstås som slike, utenfor "Sarahs" fortelling. Istedenfor å danne rammer, kan de heller oppleves som avbrytelser. Avbrytelsene kan leses som et bidrag til å utsette klimaks i "Sarahs" fortelling. Men mens det i *Hva er dette Hva* stort sett er Valentino som utsetter klimaks, er det i *Fuglene under himmelen* "Sødal" som gjør det. Valentinos fortellinger bidrar til at det oppstår en bevegelse frem og tilbake i tid, noe Ashcroft, Griffiths og Tiffin mener kjennetegner den muntlige fortellingen.³⁷³ "Sødals" avbrytelser forstyrrer ikke den lineære strukturen i "Sarahs" fortelling. Hun forteller sin historie fra begynnelse til slutt. I likhet med det litterære språket, ser heller ikke det narrative forløpet i "Sarahs" kapitler ut til å speile Sarahs stemme eller måte å fortelle på.³⁷⁴ Romanen preges dermed ikke i like stor grad som *Hva er dette Hva* av en avvisning av "kolonimaktens" litterære og estetiske normer slik postkolonial litteratur ofte gjør.³⁷⁵

Som nevnt, kan presensfortellinger ha en intensiverende effekt på leseren, samtidig som den opplevde tidsavstanden reduseres.³⁷⁶ "Sarah" forteller sin historie som foregår i Sudan i presens. Historien som foregår i Norge, fortelles derimot i preteritum. Det kan hende at Sødal bevisst har valgt denne tidsbruken i romanen, fordi handlingen som foregår i Sudan er fjernere, eller mer ukjent for oss. At denne delen av historien fortelles i presens, kan være et forsøk på å gjøre historien mer "virkelig" og dra "Sarah" og Sarah nærmere oss. Samtidig gjengis også "Sødals" refleksjoner i presens. Det bidrar til at det oppstår en kamp om oppmerksomheten, og vi dras mellom "Sarah" og "Sødal", noe som kan gjøre oss mindre involvert i romanen; vi vet ikke hvem vi skal involvere oss i. I kapittelet om *Hva er dette Hva* slo jeg også fast, at Valentinos direkte henvendelser i andre person til karakterene i romanen, og indirekte til leseren, kan gi oss følelsen av å sitte rett overfor ham mens han forteller. "Sarah" henvender seg svært sjeldent til leseren, og aldri med et "du". Hun forteller sin historie til "Sødal" og blir

³⁷³ Ashcroft et.al., *The Empire*, 184.

³⁷⁴ Jeg må ta forbehold om at Sarah kan ha fortalt sin historie mer "lineær" enn det Deng gjorde. Hun er ingen historieforteller på Dings nivå.

³⁷⁵ Ashcroft et.al., *The Empire*, 38.

³⁷⁶ Lothe, *Fiksjon og film*, 57.

dermed svært avhengig av ham som formidler. Karakterene Valentino henvender seg til, spiller dessuten en "birolle" i historien. De forblir i bakgrunnen, siden vi aldri får noe innblikk i deres følelser og tanker, og dermed er det Valentino og hans fortelling som står i sentrum. "Sødal" ser på sin side ikke ut til å klare å frigjøre seg fra seg selv som "omdreiningspunkt", slik han selv påpeker i teksten (53).

5.243 Tittelen *Fuglene under himmelen og miraklene, eller "Sarahs" kommunikasjon med leseren*

Som sagt, fremholder Ashcroft, Griffiths og Tiffin at bruken av uvante metaforer er vanlig i postkolonial litteratur.³⁷⁷ I kapittelet om *Hva er dette Hva* hevdet jeg at tittelen er mystisk fordi den spiller på en historie vi ikke kjenner til. Sødal har ikke gjort bruk av den postkoloniale teknikken "uvant metafor". Tittelen *Fuglene under himmelen* refererer til en del av Bergprekenen der Jesus taler til disiplene. Sarah er katolikk, og det er Sarahs mor som har lært henne ordene:

*Se på fuglene under himmelen,
de sår ikke, de høster ikke, men deres Far i himmelen
sørger for dem allikevel.
Se liljene på marken, som verken spinner eller arbeider.
Selv ikke Salomo i all sin prakt var kledd som dem.
Jeg sier dere: Vær ikke bekymret!³⁷⁸*

Selv om mange i de "vestlige", "kristne" kulturene sannsynligvis ikke kjenner til tekstene i Bergprekenen, mener jeg altså at tittelen *Fuglene under himmelen* ikke betraktes som en uvant metafor. Den peker heller på likhetene mellom Sarahs og "vår" kultur. Tittelen er ikke spenningskappende, slik tittelen er i *Hva er dette Hva*, men den er tematisk. Teksten i Bergprekenen som tittelen er hentet fra, er en av få fortellinger i *Fuglene under himmelen* som kan leses metapoetisk. Den siste setningen tolker jeg som en henvendelse til både "Sarahs" barn og leserne som er i samme situasjon som henne. Fortellingen om fuglene under himmelen speiler en del av Sarahs budskap: "Vær ikke bekymret, det er håp!".

Becks insistering på at kosmopolitten har både vinger og røtter, og at kosmopolitismen ikke er forbeholdt "vestlige" reisende, er aktuell i denne sammenheng, blant annet på grunn av fuglemetaforen i romanens tittel.³⁷⁹ Flere steder beskriver "Sarah" (underforstått) sine barn som

³⁷⁷ Ashcroft et al., *The Empire*, 44.

³⁷⁸ Tekstutdraget er sitert slik det står i *Fuglene under himmelen* (222). Også i romanen står det i kursiv. Utdraget er en forkortet versjon av kapittelet "Vær ikke bekymret for morgendagen" i *Bibelen*, Matteus 6, 25-34.

³⁷⁹ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 147-148.

kosmopolitter som har både vinger og røtter. Familien er knyttet tett sammen, og "Sarah" forsøker å videreføre sin sudanske kultur og tenkemåte til barna, samtidig som hun ser at de etterhvert også får fotfeste innenfor den norske kulturen (148). Barna støter på utfordringer, men utvikler sakte men sikkert både-og-identiteter, noe som ifølge Beck kjennetegner kosmopolitismen.³⁸⁰ Etter at han en dag har snakket med Sarahs sønn Daniel i telefonen, tenker "Sødal" at han "liker denne fyren. Han virker kompetent og oppegående, og stemmen uttrykker varme og trygghet" (112). I romanen gis det altså enkelte steder uttrykk for at grunnlaget for et velfungerende kosmopolitisk samfunn ligger latent også der tvungne kulturmøter finner sted. "Sarah", den subalterne kosmopolitten, er klar over de utfordringene barna møter på, og hun støtter dem i deres leting etter en identitet i det kosmopolitiske Norge.

"Sarah" minner flere steder i romanen leserne på at de aldri må gi opp håpet, og sangen "Sarah" lager til sønnen Vegard, kan være en henvendelse til leserne: "Hvis du stoler på Gud, så vil han gi deg et mirakel, og det miraklet vil være med deg hele livet" (180). Jeg leser tekstutdragene fra "Sarahs" kapitler som har blitt fremhevet i dette delkapittelet som indirekte henvendelser også til den "norske" leseren, og som et uttrykk for at Sarah ønsker noe mer enn bare å fortelle historien sin for å gi støtte til andre som er i samme situasjon som henne. Gang på gang sier "Sarah" til "Sødal" at han må tro på mirakler, og hun lurar på om det er en mening bak det at hun har kommet til Norge: "Kanskje var det derfor jeg hadde kommet til Norge? For å fortelle nordmenn at Gud finnes, at mirakler skjer, bare man tror" (191). Denne setningen, samt tekstutdraget fra Bergprekenen, ser ut til å støtte opp under min tese om at Sarah er en subaltern kosmopolitt som ikke ser på seg selv som en underordnet. Tvert imot er hun av den oppfatning at hun har et viktig budskap, også til de "norske" leserne. Hun er en av fuglene under himmelen som klarer seg. Sarahs historie kan dermed forstås som en historie om livsmot og håp. "Sødal" ser på sin side ikke ut til å ha oppfattet "Sarahs" budskap: "Jeg snur meg og ser etter henne. Å gå på de sterke beina sine er alt hun kan. Gå og gå. Kanskje har hun alltid visst det: At det ikke finnes noe der fremme for henne. At stien aldri tar slutt" (248). Tekstutdraget er i det narrative forløpet plassert *etter* fortellingen om da "Sarah" fikk tilbake omsorgsretten for Vegard (243-244). "Sødal" tegner altså helt mot slutten av romanen et bilde av en "ufrivillig" kosmopolitt som aldri vil komme seg ut av "sumpene", og som er klar over at det ikke finnes noe håp. Jeg vil hevde at dette viser at "Sødals" refleksjoner bidrar til å svekke Sarahs stemme.

Romanens tittel kan også ha ulik betydning for Sarah og Sødal. Fugler er skjøre, og i utdraget fra Bergprekenen får de beskyttelse av Gud. "Sødal" ser aldri ut til å klare å gi slipp på

³⁸⁰ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 42.

tanken om at "Sarah" er et offer. Flere steder i teksten finnes det som nevnt tegn som tyder på at "Sødal" føler at "Sarah" trenger beskyttelse.³⁸¹ Fugler har imidlertid vinger, og fugler symboliserer ofte luften og himmelen, frihet, drøm og lengsel.³⁸² Det at Gud i Bergprekenen sørger for dem uansett, gir dem frihet. Når "Sarah" endelig får tatt ut skilsmisse fra legen Jaramogi, sier hun: "Den kvelden føltes det som om jeg hadde vinger" (146). Roselyn fremstår flere ganger som en engel i "Sarahs" fortelling, og hennes stemme, eller sjel, kommer ofte "flygende" til "Sarah" (77). Fuglene ser ut til å symbolisere en positiv kraft i "Sarahs" liv.

I kapittelet om *Hva er dette Hva* påpekte jeg at *Hva* kan være å velge det mulige fremfor det trygge, og det å kreve sin plass i verden og å ta ordet. Valentino tror at den feilen dinkaene hadde gjort, var å være fryktsomme. Sarah er tydeligvis ikke fryktsom, og det er heller ikke "Sarah" i sine kapitler i romanen. Når flyet letter fra flyplassen i Kenya på veien til Norge tenker "Sarah": "Det har begynt å mørkne og jeg kjenner en sitrende forventning. Jeg aner ikke hva som ligger foran meg" (123). Den historiske personen Sarah er åpen for de mulighetene som byr seg hver dag, og ved å henvende seg til Sødal, har hun benyttet seg av en av de mulighetene som bød seg i vertslandet. Jeg leser verken verset fra Bergprekenen eller troen på miraklene som uttrykk for en passiv innstilling til livet. De forteller heller noe om at Sarah ikke lar bekymringene styre livet sitt. Hun følger rådet i fortsettelsen av verset fra Bergprekenen: "Så gjør dere ingen bekymringer for morgendagen; morgendagen skal bekymre seg for seg selv".³⁸³ Miraklene i Sarahs liv har likevel ikke nødvendigvis kommet av seg selv. Mirakler kan skje hvis man ser og griper mulighetene istedet for å fokusere på begrensningene i livet. Lest slik, kan både romanens tittel og "Sarahs" mirakler knyttes opp mot spørsmålet om *Hva*. Hun tror at grusomme hendelser kan forvandles til narrativer, at fortellinger kan gi støtte, og (kanskje) at hennes historie kan lære leserne noe. Vi må ikke gi opp, selv om hverdagens utfordringer kan føles uoverkommelige. Det finnes muligheter også i den deformerte kosmopolitiske verden, og vi kan oppdage mulige løsninger hvis vi fortsetter å stille spørsmål. Jeg oppfatter altså til dels Sarahs stemme og styrke i romanen, og jeg mener at det finnes tegn i teksten som tyder på at romanen for henne også er et politisk prosjekt.

5.244 Definisjonsmakt og "Sarahs" blick

Jeg synes dessuten å høre Sarahs stemme i "Sarahs" beskrivelse av nordmenn og i institusjonskritikken. I likhet med i *Hva er dette Hva*, tegnes det heller ikke i *Fuglene under*

³⁸¹ Jf. punkt 5.12.

³⁸² Jf. *Den store danske. Gyldendals åbne encyklopædi*, søkeord "Fugl" (lest 25.03.2013).

³⁸³ *Bibelen*, Matt. 6, 34.

himmelen et bilde av et velfungerende kosmopolitisk samfunn. Umiddelbart etter at hun hadde fått oppholdstillatelse i Norge, mener "Sarah" at et mirakel hadde grepet inn i livet hennes: "Jeg og ungene hadde fått en ny sjanse i et rikt og trygt land, plukket ut blant mange tusen søkere" (127). Men det viser seg fort at det rike landet ikke er like trygt og godt for alle. Som Valentino, møter "Sarah" på motstand i vertslandet. Hun finner blant annet avføring i postkassen sin, og leiligheten hennes blir påtent uten at noen blir tatt for det (174-176). Oppfatningen "Sarah" etterhvert danner seg av nordmenn er ikke alltid positiv: "Man måtte jo ikke skille seg ut her i landet, så mye hadde jeg skjønt. Nei, her gjaldt det bare å gli inn, bli en del av *den gjennomførte livløsheten* som lå som en *hinne* over alt og alle" (129, min utheving). Tekstutdraget viser at det finnes enkelte steder i romanen der vi kan se oss selv gjennom den Andres øyne; og vårt selvbilde utfordres. Samtidig mener jeg at for eksempel Krøgers poengtering av at *Fuglene under himmelen* gir oss et gløtt inn i "de barnerike slørtildekte kvinnene med vikende blikk", viser at leseren ikke nødvendigvis blir i stand til å se verden ut fra "Sarahs" perspektiv.³⁸⁴ Vi ser *inn i*, men ikke *med* henne. "Sarah" oppfatter nordmenns blikk som tilslørte (137). Hun vil rette vår oppmerksomhet mot at også vi kan være "slørtildekte", selv om vi ikke bærer sjal. "Sarah" forsøker å vise oss et alternativt bilde av oss selv og påpeker at det finnes likheter mellom henne og oss som vi overser. Hun *har* en forestilling om oss.

I motsetning til Valentino, retter "Sarah" kritikken bare mot de "nære" institusjonene, som barnevernet og rettsvesenet i Norge. Nordmennene som arbeider i slike institusjoner ser ikke ut til å forstå seg på henne:

[M]å finne en som skjønner at det ikke er noe galt med hodet mitt, som skjønner at det å stå utenfor språket og måten å tenke på ikke betyr at man er så gal at man ikke kan gi kjærlighet til sine egne barn, jeg tenker bare ikke slik som nordmenn flest, nordmenn, som tenker langs en linje, som tenker fra ett punkt til et annet og som nesten alltid befinner seg der fremme et sted. Nei, jeg er ikke gal. Ikke på noen måte. Men i dette landet er det visst nokså enkelt å gjøre noen gal. ... Ordene deres, det er de lange ordene deres som gjør meg gal (223-324).

"Sarah" setter i tekstutdraget søkelyset på makrostrukturene som vi er en del av, og som tillater oss å definere de Andre uten at det diskuteres.³⁸⁵ I den rådende diskursen i slike institusjoner finnes ingen plass for "Sarahs" stemme. Det foregår altså en kamp om ordet også i det "virkelige" liv, og det er Sarahs stemme som forstummer. De ansatte i institusjonene har definisjonsmakten. Ifølge Syvertsen er det, som nevnt, først og fremst Sødals harmdirrende engasjement som treffer leseren i hjerte og mellomgulv, slik at vi erkjenner hvor galt det kan bli

³⁸⁴ Krøger, "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust".

³⁸⁵ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 219.

"når vår norske velmenende godhet trår feil og går seg vill i det multikulturelle samfunnet vi lever i".³⁸⁶ Sarahs eget kritiske blikk kommer tydeligvis ikke frem godt nok i *Fuglene under himmelen*, og stemmen hennes blir derfor ikke et *effektivt* opprør mot "nordmenns" definisjonsmakt.

5.25 Den subalterne kosmopolitten Sarah og leserens ansvar

Som Deng, er Sarah altså en subaltern kosmopolitt som ikke godtar den underordnede posisjonen hun har blitt plassert i. Samtidig taler Deng og Sarah, som Coronil ville påpekt, fra "variously marginalized places".³⁸⁷ Som kvinnelig flyktning, er Sarah dobbelt marginalisert. Det betyr imidlertid ikke at hun er underordnet i alle sammenhenger, noe "Sødal" ikke problematiserer. Sarah var den som kontaktet ham, og hun insisterte på at de måtte møtes helt til hun hadde fått fortalt hele historien sin. Resultatet av møtene, en roman som ble utgitt på et norsk forlag, er et håndfast bevis på at det er mulig å heve stemmen i det offentlige rom også som en såkalt (dobbelt) underordnet. Sarahs historie viser at *subalternity* må forstås som et relasjonelt begrep.³⁸⁸ I Kakuma oppdrar Sarah fem barn alene, og når Jaramogi nekter henne husly og truer med å drepe henne hvis hun ikke forsvinner, gir hun seg ikke før han lar henne bo i et tilbygg (82-83). Det er Sarah som får oppholdstillatelse i Norge, noe som setter henne i en maktposisjon i og med at hun kan velge om hun ville ta med seg Jaramogi, eller ikke. Selv om han fortsetter å mishandle henne i Norge, og forsøker å undertrykke henne, er hun den som i høyest grad klarer å tilpasse seg det norske samfunnet. I romanen blir Jaramogi deprimert, noe "Sarah" forsøker å finne en forklaring på: "Kanskje var det kulda, kanskje handlet det om at han hadde mistet posisjonen som lege, jeg vet ikke. ... I dette landet kunne han visst ikke brukes til noe som helst, han hadde jo nesten ingen utdannelse" (130). Han vet ikke hvordan han skal håndtere motgang: "Kanskje var det skuffelsen over at Norge ikke var det paradiset han hadde sett for seg, kanskje følte han seg utstøtt" (144). Også "Sarah" synes det er vanskelig å komme seg inn i det "norske" miljøet, men hun forsøker å ta kontroll over situasjonen. Hun begynner å gå i bukser, melder seg på norskkurs, tar på seg flere jobber og klarer å kjøpe et hus til familien. Ved å gjøre det beste ut av de mulighetene som byr seg, blir hun uavhengig av andre.

"Sødal" gir uttrykk for at han har empati med "Sarah", og forfatteren Sødal må ha kjent på det universelle ansvaret for andre menneskers vel, noe som ifølge Beck kjennetegner

³⁸⁶ Syvertsen, "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge".

³⁸⁷ Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649.

³⁸⁸ Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649.

kosmopolitismen.³⁸⁹ Ellers ville han sannsynligvis ikke sagt seg villig til å fortelle "Sarahs" historie. Likevel mener jeg at "Sødals" empati med "Sarah" ikke inneholder et av de mest sentrale elementene i Becks definisjon av den kosmopolitiske empatien, nemlig: "[The inclusion of] the otherness of the Other in our self-definition".³⁹⁰ I det "virkelige" liv blir Sarah Sødals venn. Nærheten som sannsynligvis oppstår mellom dem etterhvert, speiles på tross av dette ikke i romanen. "Sødal" i romanen klarer aldri fullt ut å se forbi det "fremmede" ved "Sarah", fordi han overser det de faktisk har felles som *menneske*.

Fuglene under himmelen ser altså i sin *helhet* ikke ut til å være preget av et subalternt kosmopolitisk blikk, et blikk som kjennetegner *Hva er dette Hva*. Jeg leser derfor ikke *Fuglene under himmelen* som en "ny" kosmopolitisk roman som er skapende i sin kritikk. "Sødals" blikk overskygger "Sarahs" subaltern kosmopolitiske blikk som til dels finnes i hennes kapitler, og derfor blir det vanskelig for leseren å se verden fra "Sarahs" perspektiv. "Sarahs" posisjon som marginalisert settes heller ikke inn i en større sammenheng, og dermed problematiseres ikke kategorien "de Andre". Det er en fare for at det tradisjonelle bildet av den "svake" innvandrerkvinnen, som dominerer i mediene, opprettholdes. Jeg mener at Sødal ikke har klart å utnytte romanens styrke til å la oss oppleve "Sarah" fra innsiden. I "Sarahs" kapitler kommer delvis Sarahs stemme og perspektiv frem, men de svekkes av Sødals refleksjoner. Også "Sarahs" budskap om at det finnes håp, overskygges av "Sødals" "pessimisme". Det kan virke som om Spivaks konklusjon om at den intellektuelle ikke klarer å formidle *the subalterns* (kvinnens) stemme uten å opphøye seg selv, stemmer overens med mine konklusjoner i analysen av *Fuglene under himmelen*.³⁹¹

Fuglene under himmelen er et eksempel på hvor vanskelig det er å fortelle den marginaliseres historie. Spivak hevder også at det viktigste ikke er det som blir sagt, men det som blir hørt, eller ikke hørt.³⁹² Jeg mener derfor at leseren har et stort ansvar i møtet med en tekst som *Fuglene under himmelen*.³⁹³ Warrior slår, som nevnt, fast at ører som mangler generøsitet "miss lots that's going on".³⁹⁴ En dekonstruktiv, postkolonial lesing ser ut til å være nødvendig i en roman der den underordnede kvinnens stemme skal formidles av en "vestlig" intellektuell. Min lesing av romanen viser at teksten til dels "contradicts its underlying assumption (civilization, justice, aesthetics, sensibility, race) and reveals its (often unwitting)

³⁸⁹ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 150-151.

³⁹⁰ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 148.

³⁹¹ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 41-42.

³⁹² Spivak, "Kan de underordnede tale?", 66-70.

³⁹³ Booth, *The Company We Keep*.

³⁹⁴ Warrior, "The Subaltern Can Dance", 94.

colonialist ideologies and processes".³⁹⁵ Likevel er Krøger av den oppfatning at *Fuglene under himmelen* er en fortelling vi trenger å høre.³⁹⁶ Romanen er viktig. Siden "Sødals" stemme ofte er svært tydelig tilstede, kan vi også rette vår oppmerksomhet mot andre stemmer i romanen. Vi bør derfor benytte oss av en alternativ lesing. Hvis vi konsentrerer oss om "Sarahs" kapitler, slik anmelderen Solli foreslår, og eventuelt leser den sammenhengende uten "Sødals" refleksjoner, kan det hende Sarahs stemme kommer tydeligere frem, selv om teksten også i disse kapitlene er farget av forfatteren Sødal. En åpen lesing, kombinert med den postkoloniale, kan kanskje føre til at Sarah og vi kan møtes i kunsten, og at vi finner spor av *hennes* ansikt i romanen.

5.3 Oppsummering og konklusjon

Fuglene under himmelen er en kosmopolitisk roman som viser oss en reelt eksisterende kosmopolitisk hverdag, at verden er i ferd med å kosmopolitiseres, men at den ikke har blitt kosmopolitisk i normativ forstand. Maktforholdene i verden er fortsatt skjeve, og de narrative valgene i romanen avslører at det også i dag er vanskelig å inkludere den Andres annerledeshet i vår selvidentitet, spesielt når det finnes få felles referansepunkter mellom våre liv. Å formidle den Andres historie og stemme, ser fremfor alt ut til å være problematisk når den marginaliserte er kvinne, og formidleren er en "vestlig" intellektuell mann.³⁹⁷ Jeg oppfatter det slik at Sarah gjennom romanen ønsker å gå i dialog med oss, men at dialogen blir hemmet på grunn av enkelte av Sødals narrative valg, blant annet *Verfremdungseffekten*. Sødal blir stående mellom "Sarah" og leserne. Sympatien vår dras mellom fortellerne, og vi kommer nærmere "Sødal" enn "Sarah", fordi han speiler seg selv i teksten. "Sødals" kommentarer om "Sarah", som også er de første vi hører i romanen, gjør det dessuten vanskelig for "Sarah" å være med på å forme det bildet vi danner oss av henne, og Sarahs stemme blir ikke *effektiv* gjennom romanen.

Det er problematisk å avgjøre hvis sannhet som presenteres i romanen, fordi det foregår en kamp om ordet. Jeg mener at det i samarbeidet om en faksjonsroman ligger muligheter for at både den underordnede og intellektuelles stemme ivaretas, for eksempel ved at det skapes en hybrid stemme. Karakteren "Sarahs" stemme er ikke hybrid; det er Sødals litterære språk og formuleringer som dominerer i hennes kapitler. Sødal har derfor etter min mening ikke klart å utnytte de mulighetene som åpner seg i *samarbeidet* mellom den "intellektuelle" og

³⁹⁵ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 192.

³⁹⁶ Krøger, "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust".

³⁹⁷ Å gjøre denne konklusjonen allmenngyldig, er vanskelig. Det er ikke sikkert at en ("vestlig") kvinne hadde kunnet formidle Sarahs stemme på en mer effektiv måte, og resultatet kunne kanskje ha blitt et annet hvis Sarah hadde samarbeidet med en annen mannlig forfatter. Ut fra analysen av romanen i *denne* avhandlingen, mener jeg likevel å ha grunnlag for å trekke en slik konklusjon.

marginaliserte. "Sødals" refleksjoner er dessuten ikke preget av et kosmopolitisk blikk. Han ser utfordringene ved kosmopolitiseringen av verden, men kritikken hans er ikke løsningsorientert. Siden "Sødals" stemme som oftest dominerer i *Fuglene under himmelen*, undergraves "Sarahs" budskap om håp. Romanen kan derfor ikke klassifiseres som en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*.

I *The Company We Keep* konstaterer Booth at både bøker og implisitte forfattere kan være våre venner, og det finnes ulike typer vennskap.³⁹⁸ Vårt vennskap med "Sarah" påvirkes av den implisitte forfatterens holdning til både "Sarah" og oss, fordi han som formidler står mellom henne og oss. Ifølge Booth er gode vennskap blant annet preget av at teksten involverer oss og av intimitet istedet for avstand/kulde. Gode vennskap balanserer dessuten mellom "familiarity" og "otherness".³⁹⁹ Ut fra Booths kriterier for det gode vennskap, vil jeg slå fast at "Sødal", den implisitte forfatteren, sjelden fremstår som "Sarahs" og vår venn. Jeg har allerede argumentert for at leserne blir mindre involvert i *Fuglene under himmelen* enn i *Hva er dette Hva*. Mens forholdet mellom "Sødal" og oss til dels er preget av intimitet, holder han "Sarah" på avstand, noe som fører til at heller ikke vi kommer helt nær henne. Ut over dette hevder jeg at "Sødal" fremmedgjør "Sarah" i så høy grad, både som den Andre og *kvinne*, at også vi kan overse likhetene mellom oss og "Sarah"; kategoriene Oss og Dem blir opprettholdt, og kanskje forsterket. I det "virkelige" liv utviklet imidlertid Sarah og Sødal et vennskap. Flere ganger har jeg poengtert at Sødal speiler seg selv i teksten, og da kan også "Sødals" kommentar: "Hvilken rett har jeg til å ta fra deg livshistorien din?", si noe om forfatteren Sødal (247). Han har involvert seg i Sarahs liv og fremstår derfor som et eksempel til etterfølgelse. Leserresepsjonen viser dessuten at enkelte av leserne har blitt berørt av Sarahs historie. Romanen hadde kanskje ikke blitt til hvis Sødal ikke hadde sagt seg villig til å fortelle historien hennes. Vi hadde da gått glipp av en historie som *kan* føre til at en rettskrenkelse som skjer et sted på jorden kan bli følt av leseren.⁴⁰⁰ Å forsøke å fortelle den marginaliserte kvinnens historie, er ikke uetisk i seg selv, men forfatterens narrative valg ser ut til å ha stor betydning for hvis stemme som blir hørt i romanen. Ansvarer er imidlertid også vårt: Vi må søke etter speilinger av den sterke, ikke-underordnede kvinnen Sarah og hennes subalterne stemme i romanen, samtidig som vi lytter til tausheten, eller til det som ikke blir sagt.

³⁹⁸ Booth, *The Company We Keep*, 169.

³⁹⁹ Booth, *The Company We Keep*, 182.

⁴⁰⁰ Kant sitert i Letteval, "Kant og opplysningstidens kosmopolitisme", 59.

6.0 Avsluttende kommentarer

'Du har bare ett liv på denne kloden, og det har du altså tenkt å leve sånn som de folkene tvinger deg til å leve det? ... Du er først og fremst et menneske, Val. Du har en sjel. ... Du er en sjel som tilfeldigvis har tatt bolig i den menneskelige skikkelsen til en gutt fra Sudan. Men du er ikke bundet til det, Val. Du er ikke bare en sudansk gutt. Du er ikke nødt til å godta de begrensningene der. Du trenger ikke adlyde lover om hvor en sånn som deg må høre til, at du er nødt til å være bare et produkt av krigen og ikke noe annet enn en del av all den dritten, bare fordi du har sudansk hud og sudanske ansiktstrekk. ... Hvilken rett har alle disse menneskene til å trekke opp grenser for det livet du skal leve? Hvor tar de den retten fra?' (Tabitha til Valentino, 495-496).

I denne avhandlingen har jeg analysert *Hva er dette Hva* av Dave Eggers i samarbeid med Valentino Achak Deng og *Fuglene under himmelen* av Nils Harald Sødal i samarbeid med Sarah. De to romanene utfordrer grensene mellom fakta og fiksjon: De sudanske flyktningene Dengs og Sarahs selvbiografier er fiksjonalisert av "vestlige" mannlige forfattere. Maktforholdene mellom flyktningene og forfatterne er i den "virkelige" verden i utgangspunktet skjeve, og mitt formål i denne avhandlingen var blant annet å undersøke om de skjeve maktforholdene speiles i romanen, og hvordan dette i tilfelle kommer til uttrykk. Min problemstilling *Hvem har ordet i romanene, og hvem blir hørt?* inneholder altså både geopolitiske og narrative aspekter. For å utforske spørsmålene har jeg derfor anvendt teori fra samfunns- og litteraturvitenskapen. Postkolonial teori, nyere kosmopolitismeteorologi som Ulrich Becks og subaltern kosmopolitismeteorologi som forsøker å forene aspekter ved både postkolonialismen og kosmopolitismen har vist seg å være fruktbare innfallsvinkler i analysene av romanene også på det narrative nivået. Analysene viser at spesielt tematikken i romanene, kan forstås som resultater av og til dels speiler endrede geopolitiske forhold, eller kosmopolitiseringen av verden: Hendelser ett sted i verden har i dag ofte verdensomspennende konsekvenser. Samtidig fremgår det at sluttproduktene synes veldig forskjellige, på tross av at rammene rundt tilblivelsen av romanene ved første øyekast er relativt like. Målet med mine analyser var ikke å komme frem til et entydig svar på problemstillingen, men jeg mener analysene støtter opp under min tese om at Eggers i større grad enn Sødal klarer å formidle den marginalisertes stemme. Forfatterne har valgt svært ulike narrative strategier, og teorien jeg har anvendt i avhandlingen, viser at valgene kan knyttes opp mot både geopolitiske forhold og kjønn. Det fremgår at valg av narrativ strategi kan ha stor betydning for hvem som har ordet i romanen, og hvis stemme/r leseren hører. Gayatri Chakravorty Spivak hevder at den vestlige intellektuelle ikke kan formidle den underordnedes stemme uten å opphøye seg selv.⁴⁰¹ Romaner

⁴⁰¹ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 41-42.

som har oppstått i samarbeid mellom en flyktning og en "vestlig" forfatter, reiser dermed etiske spørsmål. "Etikken" har derfor vært bindeleddet mellom de ulike teoriene jeg har benyttet meg av i avhandlingen, og den etiske tilnærmingen i analysene viser at det er viktig å skille mellom etiske handlinger i det "virkelige" liv og den implisitte forfatterens etos. Jeg har dessuten vektlagt leserens (etiske) ansvar i møtet med teksten.

Tabithas utsagn i epitaftet avslører en kosmopolitisk holdning som speiler Walter Mignolos tanke om at marginaliserte mennesker i dag ikke lenger venter på å bli inkludert i den kosmopolitiske diskursen, og Fernando Coronils insistering på at begreper som de underordnede eller *the subaltern* må forstås som relasjonelle: "*Subalternity* defines not the being of a subject, but a subjected state of being".⁴⁰² Tabitha insisterer på at Valentino ikke må godta den underordnede posisjonen han har blitt plassert i av andre, og jeg mener tekstutdraget kan speile både Deng og Sarah. Jeg har i avhandlingen konkludert med at de begge er subalterne kosmopolitter. De har på grunn av ytre omstendigheter blitt tvunget til å flytte seg på tvers av nasjonale landegrenser, og i samfunnet er de marginaliserte og kan oppfattes som fremmede. Det betyr imidlertid ikke at de ser på seg selv som hjelpeløse ofre. De nekter å la seg plassere i en underordnet posisjon, og de tør å heve stemmen i offentligheten. Eduardo Mendieta insisterer på at vi i dag trenger en kosmopolitisme som er sett fra de underordnedes side.⁴⁰³ Jeg har i avhandlingen argumentert for at vi i romanen *Hva er dette Hva* kan se verden med et subalternt kosmopolitisk blikk, selv om det er den "vestlige" intellektuelle Eggers som har formidlet den marginaliserte Dengs historie. At Deng er en subaltern kosmopolitt, speiles i både romanens tema og narrasjon. I kontaktflaten mellom ulike kulturer kan det oppstå nye kunstformer, og Deng og Eggers kan i samarbeid om *Hva er dette Hva* ha utviklet en slags "double double vision".⁴⁰⁴ I løpet av samarbeidet har begge blitt i stand til å skifte perspektiv, og i romanen skjer det en sammensmeltning mellom dem. Resultatet er karakteren Valentino som har en hybrid stemme. Gjennom Valentino får Deng en *effektiv* subaltern stemme, selv om romanen er skrevet på engelsk. Jeg holder fast på at Sarahs subalterne stemme på sin side svekkes gjennom *Fulgene under himmelen*. Romanen er preget av avstand, og fortelleren "Sarahs" stemme drukner i fortelleren "Sødals" språk. At Sarah er en subaltern kosmopolitt og en sterk kvinne, speiles i liten grad i romanen. Perspektivet har ikke skiftet til "that of the other", noe Bill Ashcroft, Gareth Griffiths og Helen Tiffin mener kjennetegner postkolonial litteratur.⁴⁰⁵ Det er dermed

⁴⁰² Mignolo, "The Many Faces of Cosmo-Polis"; Coronil, "Listening to the Subaltern", 648-649 (min utheving).

⁴⁰³ Mendieta, "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism".

⁴⁰⁴ Bhabha, *The Location of Culture*, 5.

⁴⁰⁵ Ashcroft et.al., *The Empire*, 34.

vanskeligere å se verden fra Sarahs perspektiv. Fordi "Sødals" blikk dominerer får vi ikke noe alternativt bilde av verken "Sarah" eller Sarah, og det skjeve maktforholdet mellom den "vestlige" forfatteren og den underordnede opprettholdes dermed i høy grad, og kanskje befestes det også.

Analysene har også vist at fremfor alt det at Deng og Eggers er menn med til dels liknende erfaringer, mens Sarah og Sødal er henholdsvis kvinne og mann med få felles referanserammer, sannsynligvis har vært avgjørende for forfatternes narrative valg. Eggers skjuler seg selv i teksten og har derfor blitt beskyldt for å ha stjålet Dengs identitet.⁴⁰⁶ Diskusjonen min har likevel vist at sammensmeltingen i faksjonsromanen er egnet til å formidle Dengs stemme, og at *konstruksjonen* Valentino forhindrer både Eggers og leseren i å "sluke" Deng. Leseren blir gjennom Valentinos metafiktive kommentarer stadig minnet på at *Hva er dette Hva* er fiksjon. Valentino *er* ikke Deng, men vi kan samtidig forestille oss at hendelsene kan ha skjedd, eller at vi finner spor av Deng i Valentino. Det at det er Dengs stemme vi hører først i romanens forord, bidrar til å gi ham autoritet, og i (hoved)teksten i *Hva er dette Hva* er det Valentino som er forteller, og synsvinkelen er hans. Ordet i romanen er derfor Valentinos. Eggers har tilsynelatende forsøkt å ivareta Dengs stemme ved å benytte seg av enkelte narrative strategier som er vanlige i postkolonial litteratur. Dengs muntlige måte å fortelle på, speiles i historiens narrative forløp og form, og tittelen er en uvant metafor som involverer leseren. De fleste narrative strategiene som er brukt i romanen ser ut til å ha som mål å engasjere leseren, som for eksempel Valentinos mange henvendelser til de andre karakterene i romanen, og indirekte til leseren. En av de viktigste strategiene er metapoetiske fortellinger, eller *mise-en-abymes*, som speiler leseren. Valentino holder opp speil for oss. Strategiene støtter opp under *Hva er dette Hvas* uttalt didaktiske og retoriske formål: Leseren skal både lære og bli påvirket av historien og engasjere seg i de Andre også i det "virkelige" liv.⁴⁰⁷ Deng gir dermed uttrykk for at han har tro på historiers makt, og leserresponsen viser at romanen har inspirert lesere til å engasjere seg i veldedig arbeid.⁴⁰⁸ Romanen er preget av det Beck kaller det kosmopolitiske blikket som er seg bevisst både kosmopolitismens utfordringer og muligheter. I *Hva er dette Hva* beskrives en deformert kosmopolitisk hverdag, eller den kosmopolitiske verden slik den fremstår i dag. Det kommer frem at den kosmopolitiske empatien som gjør oss i stand til å skifte perspektiv og å sette oss inn i den Andres sted, både kan føre til aggresjon og hat. Samtidig er romanen løsningsorientert i sin kritikk, og Deng og Eggers *tror* at *Hva er dette Hva* kan ha politisk

⁴⁰⁶ Siegel, "The Niceness Racket".

⁴⁰⁷ Formålene kommer frem i både intervjuer med Deng og Eggers og i Dengs forord i romanen.

⁴⁰⁸ Jf. Brooks, "Dave Eggers's *What is the What* as World Literature".

slagkraft. Jeg mener at *Hva er dette Hva* bidrar til å gjøre den banale kosmopolitismen bevisst. Derfor kan den være med på å utvikle et kosmopolitisk samfunn der ulike kulturer kan eksistere side om side uten at man trenger å være redd for å miste sitt språk eller sin kultur, der vi kan ha både-og-identiteter, og der vi anerkjenner den Andres annerledeshet og ser henne som både forskjellig og lik. Våre kosmopolitiske holdninger og vår sosiale kosmopolitiske kompetanse utvikles altså. *Hva er dette Hva* er derfor en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*.

Også *Fuglene under himmelen* gir oss et bilde av en deformert kosmopolitisk hverdag. Det kommer blant annet frem i "Sarahs" beskrivelser av hennes møter med institusjoner i Norge. Sarah gir på tross av dette i mindre grad enn Deng uttrykk for at romanen er et politisk prosjekt, selv om jeg ut fra enkelte av "Sarahs" kommentarer i hennes kapitler mener å kunne lese at hun ønsker å rette vår oppmerksomhet mot hvordan vi behandler flyktninger i vårt samfunn i dag, og å utfordre vårt selvilde. Fordi romanen beskriver en reelt eksisterende kosmopolitisme og den utfordrende kosmopolitiseringen av verden, er den viktig. "Sarah" ser dessuten ut til å ville formidle et budskap om håp. Gjennom de narrative valgene Sødal har foretatt i romanen, blir imidlertid "Sarah" stående i "Sødals" skygge, og hennes budskap om håp blir underminert av "Sødal". Både forfatterens valg av narrative strategier, de narrative strategiernes faktiske funksjon i romanen og bildet som tegnes av "Sarah", kan være konsekvenser av hans "doble dominans" som "vestlig" og mann. Sarah og Sødal ser ut til å ha hatt vanskeligheter med å møtes i kunsten. Det kan være grunnen til at Sødal har valgt å holde sin og Sarahs stemme adskilt i romanen, og at "Sødal" og "Sarah" bytter på å være fortellere. Sødal vil unngå å "sluke" Sarah; han ikke vil "late" som om han kan sette seg i hennes sted. Dette narrative valget kan derfor være resultat av etiske overveielser. Samtidig tilslyrer den tilsynelatende adskillelsen av stemmene at også Sarahs stemme i "Sarahs" kapitler er filtrert gjennom Sødal, selv om han i starten av romanen innrømmer å ha tatt seg kunstneriske friheter i disse kapitlene. Avstanden mellom dem påpekes dessuten jevnlig i "Sødals" refleksjoner, og vi får først og fremst innblikk i hans tanker og følelser. Jeg har derfor argumentert for at "Sødals" narrative strategi forsterker forskjellene mellom Oss og Dem, blant annet fordi vi inkluderes i hans Oss. Fordi Sødal så ofte speiler seg selv i teksten, får Sarah sjelden anledning til å være med på å forme vårt bilde av henne. Hennes styrke formidles ikke. Istedenfor at vi får et alternativt bilde av den underordnede kvinnen, fortsetter vi å se henne ut fra et "vestlig" perspektiv. Det "nasjonale" blikket blir opprettholdt, og "Sødals" tilsynelatende innlevelse i "Sarah" har en bismak av narsissistisk kosmopolitisme. Han bekrefter sin (og vår?) identitet ut fra motsetningsforholdet til henne, og stenger av for den innsikten i den Andre som han egentlig er ute etter.

Det foregår en kamp om ordet mellom "Sarah" og "Sødal" i *Fuglene under himmelen*, og det er "Sarah" som taper kampen. Sødals valg om når han gir leseren hvilken informasjon i det narrative forløpet, svekker Sarahs stemme. Hun får dermed ingen *effektiv* subaltern stemme gjennom romanen. "Sødals" stemme er den første og den siste vi hører i romanen, og i en av hans siste kommentarer gir han uttrykk for at han ikke oppfatter "Sarahs" fremtidsutsikter som lyse. Romanens potensielle "politiske" virkningskraft undermineres av "Sødals" refleksjoner. *Fuglene under himmelen* fremstår derfor ikke som en *skapende subaltern kosmopolitisk roman*.

Jeg stilte i avhandlingens innledning spørsmål om det i dag er lettere å gi *the subaltern* en stemme fordi grensene mellom Oss og Dem er i ferd med å viskes ut i kosmopolitiseringen av verden.⁴⁰⁹ I og med at jeg slår fast at Sarahs stemme svekkes gjennom romanen, er Spivaks påpeking av at de underordnede kvinnenes stemmer ikke blir hørt, selv om de har en historie, fortsatt aktuell i dag.⁴¹⁰ Det samme er den postkoloniale dekonstruktive lesingen.⁴¹¹ Jeg har imidlertid ikke anvendt Spivaks teori for å konkludere med at det er uetisk å forsøke å formidle den Andres (inkludert den underordnede kvinnens) stemme. Sødal er ingen uetisk forfatter, men min analyse av *Fuglene under himmelen* viser at det å formidle den underordnede kvinnens stemme fortsatt er vanskelig, noe som ikke nødvendigvis betyr at det er umulig.

Som det fremgår, har etiske spørsmål vært sentrale i mine analyser. De geopolitiske teoriene jeg har brukt i avhandlingen, kan sies å ha som mål å skaffe mennesker like rettigheter; de fokuserer på likeverd på tross av forskjeller. Beck fremholder at veien mot det "ideelle" kosmopolitiske samfunn er en prosess der man tester ut "how in one's own life, in a world without distance, ways of relating to the otherness of Others can be learned".⁴¹² Wayne C. Booth mener at et av de betydeligste kriteriene for et godt "litterært" vennskap er "the depth of education it yields in *dealing with the "other"*".⁴¹³ Både Booth og Beck vektlegger spørsmålet om vårt forhold til den Andre, og at vi må lære oss å leve med det "fremmede". Vår "virkelige verden" og narrasjonen er knyttet tett sammen. Martha Nussbaum og James Phelan fastslår at litteraturen har en enestående evne til å påvirke menneskers holdninger også i det virkelige liv. Booths tanke om forfatteren som venn, og søkelyset han setter på møtet mellom forfatterens og leserens etos under leseakten, har derfor vært sentral i mine analyser, og det samme er Emmanuel Lévinas' påpeking av vårt ansvar i møtet med den Annen. Jeg har selv forsøkt å forene en kritisk og etisk, åpen lesing i arbeidet med romanene, og å lytte til de stemmene som

⁴⁰⁹ Beck, *Der kosmopolitische Blick*, 17.

⁴¹⁰ Spivak, "Kan de underordnede tale?", 101.

⁴¹¹ Ashcroft et.al., *Post-Colonial Studies*, 192.

⁴¹² Beck, "Sociology in the Second Age of Modernity", 83.

⁴¹³ Booth, *The Company We Keep*, 195.

finnes i dem.

Det å forsøke å formidle den Andres historie er et risikabelt prosjekt, men forfatterne ser ut til å ville det beste for Deng og Sarah. Filosofen Linda Alcoff er av den oppfatning at "even a complete retreat from speech is of course not neutral since it allows the continued dominance of current discourses and acts by omission to reenforce their dominance".⁴¹⁴ Forfatterne har svart på flyktingenes bønn om å hjelpe dem med å fortelle deres historie og forsøkt å hjelpe dem inn i den eksisterende kosmopolitiske diskursen. Dessuten hevder verken Eggers eller Sødal at historien er "deres", slik Åsne Seierstad gjorde i forbindelse med debatten rundt *Bokhandleren i Kabul* (2002). Det at forfattere tar seg kunstneriske friheter, trenger ikke bety at de gjør krav på sannheten. Analysen av *Hva er dette Hva* viser at det i faksjonsromanen, og ikke minst i den marginalisertes og den "vestliges" *samarbeid* om en slik roman, ligger et unikt potensiale for å formidle den Andres stemme. Når den Andre og den "vestlige" møtes i kontaktflaten mellom to kulturer, kan det oppstå et slags hybrid blick som i romanen kan formidles gjennom en hybrid stemme. I *Hva er dette Hvas* tilfelle forenes det "afrikanske" og "vestlige" i Valentino, noe som gjør det lettere for oss å se verden fra hans subalterne perspektiv. Flyktingen og forfatteren gjør *sammen* et opprør mot eksisterende maktforhold. *Fuglene under himmelen* bærer ikke preg av at den faktisk er resultat av et samarbeid. Avstanden "Sødal" markerer mellom dem, fører til at Sarahs subalterne stemme svekkes gjennom romanen. Kanskje Sødal burde ha utfordret sjangergrensene i høyere grad enn han gjør.

Både Spivak og Mendieta poengterer at den vestlige intellektuelle må reflektere over sitt eget ståsted. Jeg har i denne avhandlingen forsøkt å være bevisst farene som ligger i kategoriseringer som Oss og Dem, og begreper som *the subaltern*, underordnede, eller de Andre. Det har vært vanskelig å unngå slike begreper, fordi en analyse av maktforhold forutsetter at noen oppfattes som dominante og andre som underordnede i forholdet. Begrepene forstås imidlertid av meg som relasjonelle, fordi maktforhold kan variere ut fra både tid og rom. At jeg oppfatter en person som marginalisert, trenger heller ikke bety at denne personen deler min oppfatning. I en fortsettelse av analysene hadde det, som tidligere påpekt, vært viktig å undersøke hva Sarah selv synes om *Fuglene under himmelen*. Hvis hun er av den oppfatning at hennes stemme kommer frem i romanen, ville jeg ha måttet revurdere min konklusjon, selv om jeg mener at en analyse som den jeg har foretatt i avhandlingen, er viktig uansett.

Med utgangspunkt i subaltern kosmopolitisk teori som Mendieta, Mignolos og Coronils

⁴¹⁴ Linda Alcoff, "The Problem of Speaking for Others", 1989, <http://www.alcocom/content/speaothers.html> (lest 2.08.2012).

har jeg i avhandlingen ønsket å få frem at tradisjonelle maktforhold i verden er i ferd med å endres. Både Deng og Sarah er subalterne kosmopolitter som har subalterne stemmer i det "virkelige" liv. Dette speiles imidlertid nesten utelukkende i *Hva er dette Hva*. Analysene mine viser derfor at vi som lesere må lytte både til det som blir sagt, og ikke sagt. Vi må lete etter de stemmene som finnes i tekster som *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen*. Skal romanene kunne ha en effekt på vår etos også i det "virkelige" liv, må vi dessuten være villige til å forestille oss at hendelsene i romanene faktisk kan ha hendt: "Global civility is, like fiction itself, dependent on faith in the power of imagination, and belief, absent of proof, in the reality of others' distant suffering".⁴¹⁵ Faksjonsromaner som *Hva er dette Hva* og *Fuglene under himmelen* kan vise oss spor av den Andres ansikt, dra henne nærmere oss og gjøre oss oppmerksom på at også den Andre har en forestilling om oss. Romaner har en enestående evne til å berøre leseren, og enkeltmenneskers historier kan fortelle oss noe om maktstrukturene i verden og deres effekter på disse menneskene. Den abstrakte virkeligheten kan da bli mer håndgripelig.⁴¹⁶ Derfor *kan* faksjonsromaner bidra til å utvide vår kosmopolitiske horisont, utvikle vår kosmopolitiske empati og vårt kosmopolitiske blikk. Faksjonsromaner kan vise oss den marginaliserte som både forskjellig og lik, slik at det blir lettere for oss å inkludere "the otherness of the Other" i vår selvdefinisjon.⁴¹⁷

Booth mener som nevnt tidligere at teksten har en etisk verdi i seg selv, hvis dens verdier diskuteres, noe jeg har forsøkt å gjøre i denne avhandlingen. Jeg håper at jeg også har fått frem Dengs og Sarahs stemmer og budskap. Valentino henvender seg i *Hva er dette Hva* til leseren og sier: "Ett menneske som kommer til min dør, er nok" (180). Det er vi, leserne, som kan gjøre en forskjell. "Sarah" ser ut til å ha et liknende budskap når hun sier: "Hadde jeg bare hatt noen å snakke med, noen som forsto seg på dette landet, som skjønnte hva som gikk for seg bak språket, bak alle de tilsørte blikkene som omga meg, så hadde det vært så mye lettere" (137).

⁴¹⁵ Twitchell "Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit", 644.

⁴¹⁶ Phelan, "Sethe's Choice", 106.

⁴¹⁷ Beck, "The Cosmopolitan Turn", 148.

Bibliografi

- Alcoff, Linda M. "The Problem of Speaking for Others", 1989. Nedlastet 2. august 2012.
<http://www.alcoff.com/content/speaothers.html>
- Andersen, Per Thomas. "Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur".
Publikasjon i prosjektet "Kosmopolitisme" ved Institutt for lingvistiske og nordiske
studier, Universitetet i Oslo. Nedlastet 10. november 2012.
<http://www.hf.uio.no/iln/forskning/prosjekter/kosmopolitisme/publikasjoner/>
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin. *The Empire Writes Back: Theory and Practice
in Post-Colonial Literatures*. London: Routledge, 1989.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths og Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*.
London: Routledge, 2000.
- BBC News. "Sudan's Lost Boys: Our hopes for a new country". Side sist oppdatert 12. desember
2011. Nedlastet 10. september 2012.
<http://www.bbc.co.uk/news/world-africa-16047050>
- Beck, Ulrich. "Sociology in the Second Age of Modernity". I *Conceiving Cosmopolitanism:
Theory, Context and Practice*. Redigert av Steven Vertovec og Robin Cohen. Oxford:
University Press, 2002.
- _____. *Der kosmopolitische Blick oder: Krieg ist Frieden*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag,
2004.
- _____. "The Cosmopolitan Turn". I *The Future of Social Theory*. Redigert av Nicholas
Gane. London: Continuum, 2004.
- Beck, Ulrich og Edgar Grande. *Das kosmopolitische Europa* [2004]. Frankfurt: Suhrkamp
Verlag, 2007.
- Bech-Karlsen, Jo. "Analyse: Det retusjerte subjekt i Kabul". Bokanmeldelse av *Bokhandleren i
Kabul*, av Åsne Seierstad. *Morgenbladet*, 12. september 2003. Nedlastet 18. september
2012.
[http://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayPDF&documentId=
055126200309122D3N1T4RS3OP2OC1QJ2ZX7JZ100001010C0G&serviceId=2](http://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayPDF&documentId=055126200309122D3N1T4RS3OP2OC1QJ2ZX7JZ100001010C0G&serviceId=2)
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bibelen*. Matteus 6, 25-34.
- Booth, Wayne C.. *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*. Berkeley: University of
California Press, 1988.
- Brooks, Kevin. "Dave Eggers's What is the What as World Literature". I *World Literature
Today* 84, nr. 2, (2010): 36-40. Nedlastet 12. august 2012. Lest gjennom *Literature
Online*.
[http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?
id=R04300581&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft](http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R04300581&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft)

- Calhoun, Craig. "The Class Consciousness of Frequent Travellers: Towards a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism". I *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice*. Redigert av Steven Vertovec og Robin Cohen. Oxford: University Press, 2002.
- Central Intelligence Agency. "World Factbook". Søkeord "Sudan". Nedlastet 12. november 2012. Side sist oppdatert 10. april 2013.
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/od.html>
- Collins English Dictionary. Søkeord "Geopolitics". Nedlastet 20. april 2013.
<http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/geopolitics>
- Coronil, Fernando. "Listening to the Subaltern: The Poetics of the Neocolonial State". I *Poetics Today* 15, nr. 4, (1994): 643-658. Nedlastet 12. oktober 2012.
<http://www.jstor.org/stable/1773104>
- Cowley, Jason. "Why We Have Fallen for Africa's Lost Boys". Bokanmeldelse av *What is the What*, av Dave Eggers. *The Observer*, 29. april 2007. Nedlastet 3. august 2012.
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/apr/29/film.fiction>
- Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Den store danske. *Gyldendals åbne encyklopædi*. Søkeord "kosmopolitisme". Nedlastet 20. august 2012.
http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Fremmedord/klko/kosmopolitisme?highlight=kosmopolitisme
- Deng, Valentino Achak. *The Valentino Achak Deng Foundation*. Nedlastet 15. november 2012.
<http://www.valentinoachakdeng.org/interview.php>
- Eaglestone, Robert. "'You would not add to my suffering if you know what I have seen': Holocaust Testimony and Contemporary African Trauma Literature". I *Studies in the Novel* 40/, nr. 1&2, (2008): 72-85. Nedlastet 20. august 2012.
<http://www.jstor.org/stable/29533860?seq=2>
- Eggers, Dave. "It Was Just Boys Walking". *The Guardian*, 26. mai 2007. Nedlastet 5. august 2012.
<http://www.guardian.co.uk/books/2007/may/26/featuresreviews.guardianreview29>
- _____. *Hva er dette Hva* [eng. orig. 2006]. 2. opplag. Oversatt av Hege Mehren og Isak Rogde. Oslo: Gyldendal, 2010.
- Fine, Robert og Robin Cohen. "Four Cosmopolitanism Moments". I *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Redigert av Steven Vertovec og Robin Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2002).
- Freeman, John. "Running for His Life". Bokanmeldelse av *What Is the What*, av Dave Eggers. *The Australian*, 23. juni 2007. Nedlastet 15. november 2012.
<http://www.theaustralian.com.au/arts/books/running-for-his-life/story-e6frg8nf->

1111113781615

Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches* [fransk orig. 1987]. Oversatt av Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

_____. *Die Erzählung* [fransk orig. 1972/1983]. 3. opplag. Oversatt av Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010.

Giddens, Anthony. *Modernitet og selvidentitet: Selvet og samfundet under sen-moderniteten* [eng. orig. 1991]. Oversatt av Søren Schultz Jørgensen. København: Hans Reitzels Forlag, 1996.

Van der Liet, Hank og Astrid Surmatz. "Indledning: Postkolonialisme og nordisk litteratur: en orientering". I *TijdSchrift voor Skandinavistiek* 25, nr. 2, (2004). Nedlastet 15. februar 2013.
<http://dpc.uba.uva.nl/tvs/vol25/nr02/art01>

Hemstad, Cecilie. *Verdensborgere og hyggefundamentalister : Om kosmopolitiske spenninger i Carsten Jensens reiseskildringer Jeg har set verden begynde og Jeg har hørt et stjernesud*. Masteravhandling, Universitetet i Oslo, 2011.

Holmlund, Jan Thomas. "For mye erotikk". *Dagbladet*, 31. august 2009. Nedlastet 10. april 2013.
http://www.dagbladet.no/2009/08/31/kultur/litteratur/gert_nygaardshaug/miljo/7889426/

Jok, Jok. "Dinka." *Encyclopedia of World Cultures Supplement*, 2002. Nedlastet 15. april 2013.
<http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3458100035.html>

Kalua, Fetson. "Homi Bhabha's Third Space and African identity". I *Journal of African Cultural Studies* 21, nr. 1, (2009): 23-32. Nedlastet 14. mars 2012.
<http://www.ingentaconnect.com/content/routledg/cjac/2009/00000021/00000001/art00002>

Kirschling, Gregory. "Dave Eggers on What is the What". *Entertainment Weekly*, 28. oktober 2007. Nedlastet 2. august 2012.
<http://www.ew.com/ew/article/0,,20154178,00.html>

Krøger, Cathrine. "Denne boka er like utrolig og rystende som fortellinger fra holocaust". Bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal. *Dagbladet*, 28. november 2011. Nedlastet 15.05.2012.
<http://www.dagbladet.no/2011/11/28/kultur/bok/litteratur/anmeldelse/anmeldelser/19201799/>

Langermann, Detlef, red. *Duden Literatur Basiswissen Schule*. Berlin: Duden Schulbuchverlag, 2006.

Leraand, Dag. "Sør-Sudan - historie". *Store Norske Leksikon*. Side sist oppdatert 7. september 2012. Nedlastet 12. november 2012.
http://snl.no/S%C3%B8r-Sudan_-_historie

Letteval, Rebecka. "Kant og opplysningstidens kosmopolitisme". I *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41, (2004): 55-66. Aarhus: Aarhus Universitet.

- Lévinas, Emmanuel. *Totalitet og uendelighed: et essay om exterioriteten* [fransk orig. 1961]. Oversatt av Manni Crone. København: Hans Reitzel, 1996.
- _____. *Den Annens humanisme* [fransk orig. 1986]. Oversatt av Asbjørn Aarnes, 1996. Nedlastet 15. september 2012.
http://www.nb.no/utlevering/contentview.jsf?urn=URN:NBN:no-nb_digibok_2010043008005#&struct=DIV58
- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film* [1994]. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.
- Mendieta, Eduardo. "From Imperial to Dialogical Cosmopolitanism". I *Ethics & Global Politics* 2, nr. 3, (2009): 241-258. Nedlastet 10. september 2012.
<http://www.ethicsandglobalpolitics.net/index.php/egp/article/view/2044>
- Mignolo, Walter. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism". I *Public Culture* 12, nr. 3, (2000): 721–748. Nedlastet 12. september 2012.
publicculture.dukejournals.org/content/12/3/721.full.pdf+html
- Nussbaum, Martha. *Poetic Justice*. Boston: Beacon Press, 1995.
- Passer, Michael W. og Ronald E. Smith. *Psychology: Frontiers and Applications*. New York: Mc. Graw Hill Companies, 2001.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State Chelsea: Ohio State University Press, 1996.
- _____. "Sethe`s Choice: Beloved and the Ethics of Reading". I *Mapping the Ethical Turn. A reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*, red. Todd F. Davis og Kenneth Womack. Charlottesville: University Press of Virginia, 2001.
- Paulsen, Gerd. *Tysk blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003.
- Powell, Katrina M.. "Rhetorics of Displacement: Constructing Identities in Forced Relocations". I *College English* 74, nr. 4, (2012): 299-324. Lest gjennom Literature Online, 12. desember 2012.
http://lion.chadwyck.co.uk/searchFulltext.do?id=R04648747&divLevel=0&area=abell&forward=critref_ft
- Prose, Francine. "The Lost Boy". Bokanmeldelse av *What is the What*, av Dave Eggers. *New York Times*, 24. desember 2006. Nedlastet 25. august 2012.
<http://www.nytimes.com/2006/12/24/books/review/Prose.t.html?pagewanted=all>
- Reiss, Hans. *Kant. Political Writings*. Oversatt av H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Rønneberg, Kristoffer. "Ekspertter slår alarm: 'Minner om massedrapene i Darfur'". *Aftenposten*, 1. september 2012. Nedlastet 12. desember 2012.

<http://www.aftenposten.no/nyheter/uriks/Eksperter-slar-alarm-Minner-om-massedrapene-i-Darfur-6980268.html#.UWvcNURQU7Y>

Seierstad, Åsne. "Tror ikke boken er farlig". *Verdens Gang*, 29. august 2003. Nedlastet 18. september 2012.

<http://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055016200308294804839&serviceId=2>

Siegel, Lee. "The Niceness Racket". Bokanmeldelse av *What is the What*, av Dave Eggers. *Powells*, 19. april 2007. Nedlastet 9. august 2012.

http://www.powells.com/review/2007_04_19.html

Sivertsen, Steinar. "Afrikansk kvinneskjebne". Bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal. *Stavanger Aftenblad*, 22. desember 2011. Nedlastet 23. oktober 2012.

<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=02000920111222387119&serviceId=2>

Skogrand, Merete. "- Jeg har seks barn men aldri hatt sex". Intervju med Sødal og Sarah om *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal. *Dagbladet*, 28. november 2011.

Nedlastet 15. mai 2012.

http://www.dagbladet.no/2011/11/28/kultur/bok/litteratur/nild_harald_sodahl/fuglene_under_himmelen/19061620/

Solli, Solgunn. "Fugl vinterland". Bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal. *Altaposten*, 3. februar 2012. Lastet ned 22. desember 2012.

<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=05502720120203AP1830391&serviceId=2>

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Kan de underordnede tale?" [eng. orig. 1988]. Oversatt av Maria Esholt Selvik. I *Agora* 1, (2009): 40-103.

Syvertsen, Emil Otto. "Flyktning i Afrika, fortsatt flyktning i Norge". Bokanmeldelse av *Fuglene under himmelen*, av Nils Harald Sødal. *Fædrelandsvennen*, 2. november 2011.

Nedlastet 15. mai 2012.

http://www.fvn.no/kultur/Flyktning-i-Afrika_-fortsatt-flyktning-i-Norge-2161342.html?pid=TB&dur=1D

Sødal, Nils Harald. *Fuglene under himmelen*. Oslo: Piratforlaget, 2011.

Sørensen, Mads P. og Mikkel Thorup. "'Globalisering er ikke en ensrettet gade': interview med Ulrich Beck". I *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41, (2004): 15-26. Aarhus: Aarhus Universitet.

Sørensen, Mads P. og Mikkel Thorup. "'Uundgåeligt side om side': interview med David Held". I *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41, (2004): 27-38. Aarhus: Aarhus Universitet.

Thorup, Mikkel. "Rødder og vinger: den nye kosmopolitisme og dens kritikere". I *SLAGMARK: tidsskrift for idéhistorie* 41, (2004): 101-122. Aarhus: Aarhus Universitet.

Tvedt, Terje. *Verdensbilder og selvbilder: En humanitær stormakts intellektuelle historie*. Oslo: Universitetsforlaget, 2002.

Twitchell, Elizabeth. "Dave Eggers's *What is the What*: Fictionalizing Trauma in the Era of Misery Lit". I *American Literature* 83, nr. 3, (2011): 621-648. Nedlastet 20. august 2012. DOI 10.1215/00029831-1339890

UNICEF. "The State of the World's Children 1996". Nedlastet 10. september 2012.
<http://www.unicef.org/sowc/archive/ENGLISH/The State of the World's Children 1996.pdf>

Vertovec, Steven og Robin Cohen, red. *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice*. Oxford: University Press, 2002.

Warrior, Robert. "The Subaltern Can Dance, and so Sometimes Can the Intellectual". I *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies* 13, nr. 1, (2011): 85-94. Nedlastet 24. september 2012.
<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1369801X.2011.545579>

Wikipedia.org. Søkeord "Dave Eggers". Side sist oppdatert 2. April 2013. Nedlastet 12. desember 2012.
http://en.wikipedia.org/wiki/A_Heartbreaking_Work_of_Staggering_Genius

Young, Robert J.C.. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2003.