

Affektiv narratologi

*En undersøkelse av emosjonenes betydning
i Karl Ove Knausgårds Min kamp 5 (2011)*

Ane Norreen Thorsen



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

Institutt for lingvistiske og nordiske studier (ILN)
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2015

© Ane Norreen Thorsen

2015

Affektiv narratologi. En undersøkelse av emosjonenes
betydning i Karl Ove Knausgårds *Min kamp 5* (2011)

Ane Norreen Thorsen

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Det var dette som var helvete.
Å bli revet i stykker av følelser,
det var det som var helvete.

Karl Ove Knausgård

Sammendrag

I denne oppgaven foretar jeg en narratologisk analyse av Karl Ove Knausgårds *Min kamp 5* med vekt på emosjonelle eller affektive aspekter. Oppgaven tar for seg en såkalt affektiv narratologi og diskuterer hvordan og hvorfor denne kan fungere som et supplement til den klassiske narratologien. Hva angår teori, er den amerikanske professoren Patrick Colm Hogans resonnementer sentrale. Etter en presentasjon av Knausgårds forfatterskap, samt av noen betraktninger angående sjanger og etiske betenkeligheter, følger en ”tradisjonell” narratologisk analyse. Videre belyser og diskuterer jeg det affektive. Jeg påpeker at forskning hva angår emosjoner og litteratur, først og fremst er blitt gjort innen en reader-response-tradisjon, slik at det er *leserens* følelser som har vært studieobjekt, snarere enn følelser som er nedfelt i selve verket. I forlengelsen av min affektive narratologiske analyse, hevder jeg at emosjoner bør vies mer plass i forskningen, ettersom de kan utgjøre de primære drivkreftene i et narratologisk forløp, hvilket jeg viser at de i stor grad gjør i *Min kamp 5*. For øvrig presenterer jeg en rekke begreper underveis som synes fruktbare for å synliggjøre og drøfte ulike emosjonelle elementer i teksten. Avslutningsvis gjør jeg dessuten rede for noen utvalgte emosjoner som kaster lys over både *at* og *hvordan* romanens hovedperson preges og drives av følelser.

Forord

Min første og største takk går til min særdeles dyktige veileder Per Thomas Andersen. Da jeg så å si ramlet inn på kontoret hans høsten 2014, var jeg veldig frustrert etter å ha kastet både min første og andre prosjektskisse over bord. Jeg var usikker, ikke fordi alternativene manglet, men kanskje snarere fordi valgmulighetene var så mange. Per Thomas oppfordret meg til å følge hjertet og eget engasjement, og det skulle vise seg ikke å være så dumt, for som Knausgård selv formulerer det i *Min kamp 5*: ”Hjertet tar aldri feil. Aldri aldri feil tar hjertet”. Per Thomas har hele veien bidratt med gode ideer, råd og vink, og ikke minst gitt meg troen på egne evner.

Jeg vil også gjerne få takke alle mine engasjerte medstudenter for inspirerende samtaler og støtte over utallige kaffekopper, klapp på skulderen og verdifulle tilbakemeldinger etter gjennomlesninger av oppgaven underveis i prosessen. En spesiell takk må rettes til Karen Musæus og Paul Johan Kayser for et uvurderlig og godt samhold gjennom flere år – dere er gull! Takk også til kunnskapsrike, dyktige og inspirerende forelesere som har bidratt til å befeste og forsterke min interesse for litteraturen.

Sist, men ikke minst, må jeg takke Karl Ove Knausgård for en provoserende, interessant og velskrevet litteratur som mang en gang har holdt meg våken ut i de sene nattetimer.

Oslo, 21.05.2015

Innhold

1	Innledning	1
1.1	Fenomenet Knausgård	3
2	Om selvfremsstilling: Sjanger og etikk	6
2.1	Å begrepsliggjøre selvfremsstillingen.....	6
2.2	Dobbelkontrakten – et kalkulert leserbedrag i et ullent litterært landskap	8
2.3	Performativ biografisme – et spill med fiksjon og biografiske elementer	10
2.4	Selvfremsstilling og etiske betenkeligheter	11
3	Det narratologiske	14
3.1	Motiv.....	14
3.2	Tidsrelasjon mellom historie og diskurs.....	15
3.3	Fortellehandling.....	16
3.4	Plotanalyse.....	19
3.5	Tematikk	21
4	Affektene	24
4.1	Litt om emosjonenes plass i litteratur og teori.....	25
4.2	Affekter som primære drivkrefter og virkemidler i narratologien	27
4.2.1	Normalcy.....	27
4.2.2	Emosjonelle rom	29
4.2.3	Performativ og analytisk emosjonalitet.....	31
4.2.4	Emosjonelle triggerfigurer	32
4.2.5	Low-road- og high-road-reaksjoner	33
4.2.6	Scripts og causal attribution	35
4.2.7	Impulskilder og affektive forløp	36
4.3	Dominerende affekter og deres betydning	39
4.3.1	Ambivalens – en gjennomgående tilstand.....	39
4.3.2	Hybris – om å være en moderne selvets keiser	41
4.3.3	Fornedrelse og selvforakt – Karl Ove som narsissist og masochist	42
4.3.4	Angst og skam – om å ”revne” og ”brenne”	44
4.4	Kognitiv dissonans	45
5	Min kamp – en kamp med og mot følelsene	48
5.1	Oppsummering	48
5.2	Avsluttende refleksjoner	50
	Litteraturliste	52

1 Innledning

Per Thomas Andersen (2014) påpeker i artikkelen ”Affektiv narratologi. Dostojevskijs *Brødrene Karamasov*” at ”den klassiske narratologien [muligens trenger] supplement ved hjelp av en ’postklassisk’ utvidelse av det analytiske begrepsapparatet, bl. a. slik at det også gis plass for affektive og emosjonelle aspekter ved fortellingens komplekse kunst” (s. 2). I dette ligger en påstand om at den klassiske narratologien kan ha favorisert andre elementer enn de rent affektive, selv der affektene spiller en betydelig rolle i den narratologiske strukturen. Eksempelvis viser Andersen at Dostojevskijs Ivan Fjodorovitsj først og fremst er drevet av sterke følelser og ambivalens, til tross for at forskningslitteraturen om ham fremhever ham som et fornuftsmenneske (s. 32). I tillegg hevder han at

Dostojevskij er [...] en forfatter som i lange passasjer i det narratologiske forløpet skriver seg fra affekt til affekt, i like stor grad som han skriver seg fra begivenhet til begivenhet. Affektene er ofte selve drivkraften i den episke bevegelsen, affektene er nesten hele tiden uvanlig sterke, og skiftet mellom ulike affekter er gjerne like viktige hendelser i fortellingen som ytre begivenheter (s. 1).

Dette er en beskrivelse som kan se ut til å passe minst like godt for Karl Ove Knausgård og *Min kamp*. Selv om hovedpersonen i *Min kamp* naturlig nok på mange måter skiller seg fra de litterære skikkelsene man møter i *Brødrene Karamasov*, er det et fellestrekk at affektene ser ut til å være særdeles tilstedeværende og styrende for handlingen. Ikke bare synes affektene nærmest å determinere alle aspekter ved hovedpersonens væren, de kan også fremholdes som forutsetningene for den. Det er i dette psykologiske landskapet at denne oppgaven har sin forankring, og min påstand er at det primært er emosjonene, snarere enn ytre handling, som driver verket. Jeg vil med andre ord rette fokus mot følelser og stemninger i litteraturen, og forsøke å belyse emosjonenes plass i erindringen og dermed diskursen. Min overordnede problemstilling lyder som følger: Hvilken plass og funksjon har affektene i det narratologiske forløpet i *Min kamp*, og hvordan kommer disse til syne?

Det er etter min mening blitt skrevet overraskende få oppgaver om *Min kamp*, særlig med tanke på at Knausgård blant mange lesere og kritikere holdes frem som en av samtidens største norske forfattere¹ – selv om Jan Kjærstad antakelig setter kaffen i halsen av en slik ytring. Min motivasjon for å skrive denne oppgaven, har flere kilder. For det første har jeg et

¹ Når det er sagt, må jeg få påpeke at det å karakterisere noen som en av de største forfatterne, kan være problematisk, ettersom man kan spørre seg hvilke kriterier som skal ligge til grunn for en slik benevnelse, og ikke minst hvem som skal ha definisjonsmakten. Noen vil kanskje fremheve salgstall og medieoppmerksomhet som mulige indikatorer, mens andre vil stille seg *sterkt* kritisk til en slik tilnærming. Se for øvrig Pierre Bourdieus (1991) beskrivelse av kulturen som (ulike) felt der kulturell kapital og posisjonering er sentrale sikkord.

ønske om å gripe stoffet an fra en muligens litt annen vinkel enn det som er blitt gjort før, og med det tilføre det litterære feltet noe (forholdsvis) nytt. For det andre er det ikke til å komme unna at jeg – åpenbart – nærer en fascinasjon for Knausgårds litteratur. Jeg er blant dem som tilfredsstilles av en tidvis dyp psykologisk identifikasjon med hovedkarakteren, i tillegg til at jeg i enhver sammenheng jeg kan, forfekter at verket har betydelige kvaliteter hva angår estetikk. Med dette utsagnet står jeg riktignok i en viss fare for å falle inn i den kategorien av (forførte) lesere som litteraturviter og professor Eivind Tjønneland begrepsfester som (ureflekterte, følelsesorienterte) *ofre* for en Knausgårdideologi² som han mener å kunne avdekke. Det får så være.

Som kjent er *Min kamp* et seksbindsverk på rundt 3000 sider. Det er åpenbart for mye å bite over innenfor rammen av en masteroppgave, og jeg så meg nødt til å velge. Etter å ha sjekket ut forhenværende masteroppgaver, samt skjelt til egne preferanser og den berømte magefølelsen, falt valget på femte bind. Til tross for at *Min kamp 5* altså inngår i en større sammenheng, kan den likevel leses og behandles for seg. I denne oppgavens henseende, er det i alle fall ikke problematisk å lese den som frittstående roman. Jeg vil derfor primært isolere teksten som analyseobjekt, men en *fullstendig* isolasjon er ikke nødvendigvis hensiktsmessig, og jeg trekker inn andre bind der det er relevant.

Opgaven vil ikke ha den ”klassiske” inndelingen hvor all teori presenteres samlet i et eget kapittel. Jeg ser det snarere som mer fruktbart at den lanseres og diskuteres underveis. Neste kapittel vies noen betraktninger rundt sjanger og etikk som en ikke kommer utenom når Knausgårds litteratur skal under lupen. I det påfølgende kapittelet følger en narratologisk analyse, først og fremst med utgangspunkt i Gérard Genettes terminologi. Jeg trekker dessuten inn noen resonnementer fra Dorrit Cohn. Når “grunnpillarene” med det er på plass, vil jeg i fjerde kapittel foreta en affektiv narratologisk analyse som et supplement til den klassiske. I kapittelet vil jeg belyse og diskutere de affektive aspektene: hvilke emosjoner som gjør seg gjeldende, hvordan de kommer til uttrykk, og hvilken betydning de har for romanens narratologiske forløp. Aller først skal jeg imidlertid bruke litt plass på en kort presentasjon av forfatteren, verkets mottakelse, og resepsjon.

² I pamfletten *Knausgård-koden* (2010) forsøker Tjønneland å forklare hvorfor Knausgård har hatt så bred appell, og går hardt ut mot ikke bare forfatteren selv, men også kritikere og den gjengse leser.

1.1 Fenomenet Knausgård

Karl Ove Knausgård ble født 1968 i Oslo, og er oppvokst på Sørlandet. Han debuterte i 1998 med *Ute av verden*. I 1994 kom hans neste roman, *En tid for alt*. Første bind av *Min kamp* utkom i 2009, og sjette og siste bind i 2011. I etterkant av *Min kamp*-serien har han gitt ut en essaysamling med tittelen *Sjelens Amerika*, to fotobøker i samarbeid med Thomas Wågeström, samt boken *Hjemme/borte* med Fredrik Ekelund. Knausgård har vunnet en rekke priser, blant annet Kritikerprisen, Sørlandets litteraturpris, Brageprisen og Gyldendalprisen 2011, og er oversatt til flere språk, eksempelvis engelsk, tysk, italiensk og aserbajdsjansk.

Knausgård omtales ofte som et *fenomen*, og er kanskje blant de mest omtalte og diskuterte norske forfatterne gjennom det siste tiåret. Tidligere nevnte Eivind Tjønneland (2010) hevder at Knausgård-fenomenet er svært tvetydig, og peker på at dette muligvis er forklaringen på den enorme medieoppmerksomheten etter *Min kamp*:

Dels er verkets sjanger tvetydig: MK pendler mellom selvbiografi og roman. Knausgård selv som avsender eller utsigelsessubjekt er også tvetydig; han svinger nesten schizofrent mellom selvforakt og stormannsgalskap. Endelig vingler lesernes mottakelse mellom biografisk sladder, estetisk henførelse og psykologisk identifikasjon (s. 13).

Kritikken har vært blandet, men var kanskje i første omgang hovedsakelig preget av beundring og hyllest. Kjartan Brügger Bjånesøy og Hallgeir Opedal i *Dagbladet* påpekte den 27. januar 2010 at ”hele den norske offentligheten synes infisert av dette Knausgård-viruset”, og Tjønneland (2010) har konstatert at det har foregått en ”hysterisk idealisering av Knausgård” (s. 104). Mange har betonet hvordan føljetongutgivelsen har bidratt til å holde publikum fast og øke spenningen slik at leserne ikke har maktet ”å motstå begjæret etter stadig mer” (Tjønneland, 2010, s. 15). Særlig den psykologiske identifikasjonen som oppstår under lesningen, har vært fremholdt som en kvalitet ved verket, og flere litteraturanmeldere har understreket at Knausgård gjør det individuelle og private til noe allment og dermed formidler noe essensielt ved det å være menneske i verden. Journalist og forfatter Cathrine Sandnes mener at han dessuten har maktet å ”treffe midt i skjæringspunktet mellom highbrow og lowbrow” (gjengitt i Tjønneland, 2010, s. 115). Den store interessen har også blitt forklart ved å henviser til den spenningen eller mystikken som oppstår mellom Knausgårds offentlige profil, eller kanskje snarere mangelen på sådan, og verket. Den virkelige Knausgård fremstår nemlig som nokså privat, han har til dels unngått offentligheten og ”gjemmer” seg på sitt bosted i Sverige. Den Knausgård man presenteres for i lesningen, er imidlertid ytterst åpen og selvutleverende.

Til tross for rosende kritikker har mange anmeldere og kulturskikkelser likevel kunnet styre sin begeistring. Flere har kritisert Knausgårds selvbiografiske litteratur for dens åpenbare etiske betenkeligheter hva angår å bruke virkelige mennesker som modeller for de litterære karakterene, et poeng jeg vil vende tilbake til senere. Tjønneland (2010) har angrepet den litterære formen han tar i bruk og hevdet at ”resepsjonen er manipulert av den til dels kyniske pendlingen mellom roman og selvbiografi” (s. 72). Journalist og forfatter Morten Strøksnes har sågar uttalt at ”Knausgård er skadelig” (gjengitt i Tjønneland, 2010, s. 33). Blant de mange som har beskjefteget seg med å føre (negativ) kritikk av Knausgård i pennen, er det kanskje særlig én som har utmerket seg i den offentlige litterære debatten, nemlig Jan Kjærstad. Kjærstad har hevdet i flere av sine utspill at hensikten ikke er å kritisere Knausgård, men snarere å bringe på bane en kritikk av kritikken:

De tretten nevnte anmeldelser av *Min kamp 1* er påfallende like i tone, oppbygning og konklusjon. Alle starter med et visst forbehold, men ender i begeistring. De fleste er preget av sin forforståelse av boken, og eiendommelig mange trekker inn seg selv i anmeldelsen som om de er smittet av den selvbiografiske genre. Sammen med stil er det de affektorienterte kriteriene (om anmeldernes sinnsbevegelser) som dominerer. Man går heller ikke av veien for å sammenligne Knausgård med forfattere som – jeg klyper meg i armen, men jeg er våken – Ibsen og Hamsun og Proust (Kjærstad, 2010).

I den samme kronikken som utdraget over er hentet fra, beskylder Kjærstad anmelderne for en pinlig saueflokkmentalitet: “Jeg reagerer ikke bare på at denne kritikken som sum er endimensjonal. [...] Det er ikke vakkert når leserne går i takt, men det er enda mindre vakkert når kritikerne går i takt, enten de er entydig negative eller positive.” Flere³ tok til orde og støttet Kjærstads mange påstander, både dem som angikk kritikernes naivitet og dem som utviste en skepsis overfor *Min kamps* litterære kvalitet. Mange viste seg imidlertid sterkt uenige, blant dem litteraturviteren Jørgen Lorentzen som svarte med det følgende:

Min kamp er et mesterverk. Intet mindre. Den mangler sitt sidestykke i verdens litteraturhistorie. [...] Det eneste som står igjen, og som er helt avgjørende for lesingen, er at det vi leser er skrevet og fortalt godt. Og det er fortellerevnen og skriveferdighetene som gjør at *Min kamp* blir overdådig og bedre litteratur enn det meste annet (Lorentzen, 2010).

Det er ikke nødvendigvis slik at man trenger å konkludere med det ene eller andre – kritikken fra begge ”leire” kan ha rett samtidig. Likevel fremholder jeg, som nevnt innledningsvis, at verket har litterære kvaliteter, selv om jeg ser at *noe* av den negative kritikken kan ha noe for seg. Når det er sagt, er det – heldigvis – ingen som har monopol på sannheten, og det er som

³ Blant disse var kanskje særlig Helene Uri en tydelig stemme. I en artikkel i *Dagbladet* 08.01.10, fremgår det at Uri sendte en takkemail til Kjærstad etter utspillet hans (Ramnefjell, G, Nordy, K. J. & Thorkildsen, J, 2010).

kjent problematisk å skulle enes om objektivt gyldige kvalitetskriterier. Kanskje er det nettopp her at kjernen til litteraturens sprengkraft ligger?

2 Om selvfremsstilling: Sjanger og etikk

Som jeg allerede har vært inne på, er det særlig to aspekter knyttet til resepsjonen av *Min kamp* som har vakt betydelig oppsikt i form av både harme og beundring blant kritikere og folk for øvrig, og som jeg derfor åpenbart må bruke litt plass på. Det ene omhandler sjanger(e).⁴ Det andre, som en kunne si springer ut av sjangeren eller kanskje til og med snarere er det fundamentet som sjangeren hviler på, er den etiske betenkeligheten knyttet til utlevering av andre mennesker i en tekst som forsøker å gjøre krav på virkelighet.

2.1 Å begrepsliggjøre selvfremsstillingen

I boken *Selvskreven – om litterær selvfremsstilling* (2006) tilbyr Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter et utvalg teoretiske bidrag som tematiserer forholdet mellom forfatter i og utenfor verket, og litteratur som befinner seg i et krysningsfelt mellom fiksjon og fakta. De understreker at

en oppfattelse af dette forhold som relationen mellem en virkelig forfatter og et fiktivt værk, der med fordel kan holdes strengt adskilt fra hinanden, har været fremherskende i en nyere tids litteraturteorihistorie, men problematiseres i både teori og praksis stærkt fra mindst to sider i dag (s. 7).

Særlig nykritikernes talsmenn og -kvinner har vært, og er, som kjent opptatt av å opprettholde dette strenge skillet. Det å trekke linjer og lete etter forbindelser mellom forfatter og verk, og å la disse inngå i et forhold hvor de kan belyse hverandre, vil ifølge nykritikerne kunne lede til en såkalt intensjonell feilslutning. Dette vil medføre at lesningen ikke bare blir forstyrret, men kanskje også feilaktig. Det er ikke spesielt vanskelig å vedgå at nykritikernes insistering på en tekst som en autonom størrelse *kan* ha noe for seg. Likevel er det ikke uten grunn at denne tradisjonen har måttet imøtegå kritikk fra flere hold.⁵ At en lesning som ikke tar høyde for og ikke skjeler til kontekstuelle faktorer, kan bli en fattigere lesning, blir kanskje spesielt tydelig i møte med selvbiografisk litteratur – især i de tilfellene hvor forfatteren insisterer på virkelighetsreferansene i egen tekst. Poenget er uansett at de ulike brillene en tar på seg, kan

⁴ Når det understrekes at sjanger er en faktor som har vakt betydelig oppsikt i forbindelse med *Min kamp*, bør det i den sammenheng nevnes at den danske Claus Elholm Andersen har tatt for seg nettopp verkets sjanger i sin doktorgradsavhandling. Avhandlingen vil imidlertid ikke behandles ytterligere i denne oppgaven, ettersom den ble utgitt såpass sent at jeg ikke har hatt tid til å gå i dialog med den.

⁵ Det er nærliggende å nevne poststrukturalisme og nyhistorisme. Poststrukturalismen og dekonstruksjonen tar som kjent tak i de binære motsetningene og vil dekonstruere disse, og dermed rive essensialismen i stykker. Det sentrale er å avdekke tekstens selvmotsigelser. Retningen(e) kritiserer med andre ord implisitt nykritikernes helhetstenkning. Innen nyhistorismen, som begynte å få innpass i 1980-årene og enkelt sagt vektlegger å se litteraturen i kontekst, vil man hevde at nykritikerne overser de historiske dimensjonene og med det går glipp av noe vesentlig i teksten.

avstedkomme ulike lesninger, og at nettopp dét krever at en har en bevissthet knyttet til resepsjon av tekst.

Kjerkegaard, Nielsen og Ørjasæter (2006) påpeker at tekster som overskrider skillet mellom selvbiografi og fiksjon, ikke er noe nytt. Det er blitt gjort før.⁶ De foreslår imidlertid at det nye er en økt oppmerksomhet rundt en *vektlegging* av skillet betydning (s. 8). Franske Philippe Lejeune gjør i sitt bidrag *Le pacte autobiographique* (1975) et forsøk på å definere selvbiografien. Han drøfter blant annet forskjeller og likheter mellom selvbiografi og biografi for å forsøke å bestemme førstnevnte. Generelt peker han på at selvbiografien er ”retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality” (Lejeune, 1989, s. 4). Han foreslår to pakter eller kontrakter mellom forfatter og leser som må ligge til grunn for at en skal kunne begrepsfeste noe som selvbiografi. Den første er den selvbiografiske pakten. Denne forutsetter en identitet mellom forfatter, forteller og hovedperson, slik at navnet til forfatteren *skal* samsvare med det i boken. Den andre pakten er den referensielle, som enkelt sagt går ut på at det som skrives, skal være sant, at det er virkeligheten som skildres. Med Lejeunes terminologi kunne en driste seg til å hevde at Knausgårds roman samsvarer nokså godt med de kriteriene som legges til grunn for merkelappen selvbiografi. Likevel er dette åpenbart en forenkling, for ikke å si en reduksjon – særlig hva angår den referensielle pakten, ettersom det definitivt kan stilles spørsmål ved hvor vidt alt Knausgård skriver, faktisk er sant. Som det senere skal redegjøres for, er det flere faktorer som peker i retning av at dette neppe kan være tilfellet. Man kan for øvrig spørre seg om kriteriene til Lejeune generelt holder, siden det som kjent finnes bøker hvor forfatter, forteller og hovedperson har samme navn, men som likevel ikke er biografier. Dekonstruktivisten Paul de Man hevder dessuten at Lejeunes prosjekt i utgangspunktet er feilslått. Enhver litterær ytring bærer nemlig i seg en kime til å kunne leses selvbiografisk, og dermed blir en avgrensning både umulig og unødvendig (de Man, 1984).

I etterkant av Lejeunes utgivelse har det kommet en rekke bidrag som omhandler selvbiografisk litteratur, og som i forlengelsen av ham har gjort mer eller mindre vellykkede forsøk på å overkomme ”avgrensningsproblemet” – om man nå velger å se det som et problem.⁷ Man kan stille spørsmål ved, hvilket mange litteraturteoretikere gjør, hvor fruktbart det er å opprettholde et strengt skille mellom ulike sjangre. I det følgende skal jeg kort

⁶ Kjerkegaard, Nielsen og Ørjasæter (2006) henviser eksempelvis til Herman Bang og Steen Steensen Blicher.

⁷ Se for eksempel Michel Beaujours *Miroirs d'Encre* (1980) eller Serge Doubrovskys lansering av begrepet autofiksjon i *Autobiographiques: de Corneille à Sartre* (1988), samt Gérard Genettes tilsvar og nyanseringer i *Fiction et Diction* (1991).

behandle to begreper som har vært gjenstand for omfattende diskusjon innen det litteraturvitenskapelige feltet, og som synes vanskelig å komme utenom i denne oppgavens henseende: *Dobbeltkontrakten* og *performativ biografisme*. Når en skal forsøke å nærme seg og å begrepsfeste Knausgårds prosjekt, kan disse to termene nemlig sees som fruktbare.

2.2 Dobbeltkontrakten – et kalkulert leserbedrag i et ullent litterært landskap

Begrepet *dobbeltkontrakten* ble først lansert av den danske litteraturviteren og forfatteren Poul Behrendt i et essay i *Weekendavisen Bøger* i 1997, og senere nyansert med en utvidet forklaring i boken *Dobbeltkontrakten* utgitt i 2006. Behrendt understreker at begrepet er en såkalt estetisk nyskaping som tar inn både leser og forfatter, samt kontekst og forfatterintensjoner. På den måten favner det nokså bredt og inkluderer både produksjon og resepsjon. Det er ikke en sjanger, men en invasjon. Begrepet har sitt utspring i et litterært landskap som ifølge Behrendt karakteriseres av eksperimentering og grenseoverskridelse med henblikk på form. Han tar utgangspunkt i en dikotomi mellom fakta og fiksjon, og hevder at forfattere før inngikk enten en virkelighetskontrakt eller en fiksjonskontrakt med sine lesere. Leserene ble således invitert til å lese en tekst som *enten* sann eller oppdiktet. Det nye er imidlertid en inngåelse av begge kontrakter hvor virkeligheten og fiksjonen paradoksalt nok eksisterer side om side: ”I det øjeblik, hvor [...] ’hemmelige noter’ fremkaldes og udnævnes til en integreret del af værkets anlæg, opstår dobbeltkontrakten i sin grundlæggende skikkelse – i form af en *tidsforskydning* i fastlæggelsen af to indbyrdes uforenelige aftaleforhold” (Behrendt, 2006, s. 20). Poenget er altså at det skal foreligge et leserbedrag dersom en skal kunne snakke om en dobbeltkontrakt: Leseren må innledningsvis ved første tilegnelse av teksten forutsette at hun inngår *én* kontrakt, for eksempel fiksjonskontrakt, for senere å oppdage at verket også hviler på en forutsetning om en virkelighetskontrakt: ”Det annonseres – direkte eller indirekte – at værkimmansensen, dvs. verket lest autonomt, som fiksjonskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse af verket” (s. 23). Noe helt sentralt i den forbindelse, er tiden. Kontraktene inngås ikke samtidig. Behrendt påpeker dessuten at ”i modsætning til hybrider eller fusionsbegreper som *faktion* eller *autofiktion*, der på forhånd postulerer en enhed, som (muligvis) ikke findes, udgår dobbeltkontrakten fra den modsatte forutsetning, dvs. læserbedraget, som er en moralsk kategori” (s. 59). Han hevder videre at ”dobbeltkontraktens sted er den kalkulerede misforståelsens sted” hvor det foreligger en usikkerhet knyttet til om et utsagn utgår fra den implisitte forfatteren eller den empiriske

forfatteren (s. 26). En kunne si at det dermed tales med to tunger, og at det forblir uavklart for leseren hvor vidt det er virkelighet eller fiksjon som skal ha forrang i lesningen.

Behrendts teori er utvilsomt et interessant bidrag til den litteraturvitenskapelige debatten hva angår selvbiografisk litteratur. Den viser og avdekker det spillet som kan oppstå når grensene mellom fakta og fiksjon viskes ut, og belyser hvordan empirisk forfatter, implisitt forfatter, implisitt leser, konkret leser, forfatterintensjoner og kontekst er av betydning i avdekkingen – og konstruksjonen! – av tekstens mening. Likevel gjenstår det å peke på noen mulige innsigelser. Behrendt hevder som nevnt at dobbelkontrakten er en estetisk nyskapsoppgave. Det er et utsagn som er litt vanskelig å godta. At bruken av dobbelkontrakt kanskje er en mer utbredt tendens i den litteraturen vi i dag omgir oss med, er én ting. Behrendt understreker eksempelvis at det ikke lenger er nok ”bare” å skrive godt, man må i tillegg ha en interessant (livs)beretning som fanger leseren. Men at tidligere litteratur ikke har inngått dobbelkontrakter, er som jeg tidligere har vært inne på, i beste fall en misforståelse. I norsk sammenheng er det nærliggende å nevne for eksempel Aksel Sandemose og Hans Jæger. Noe annet som òg kan synes vanskelig å godta, er Behrendts dikotomiske forståelse av fakta og fiksjon.

Før *performativ biografisme* skal belyses, skal jeg foreta noen betraktninger rundt dobbelkontrakt og *Min kamp*. ”Både forfatteren selv, og forlaget, har hele veien fremhevet at de selvbiografiske *Min kamp*-bøkene er å betrakte som romaner”, hevder journalisten Kjersti Nipen (2011) i *Bergens Tidende*. Én av paratekstene understøtter dette poenget, ettersom det står ”roman” på bokomslaget. De gjennomgående poetiserende virkemidlene varsler også en romandiskurs. Likevel er det åpenbart vanskelig å lese teksten kun som roman. Knausgård innrømmer at han har tatt seg noen kunstneriske friheter, skiftet ut endel navn, konstruert dialoger og diktet opp noen personkarakteristikker, men tviholder på sin såkalte forpliktelse overfor virkeligheten og hevder at alt han skriver om seg selv, er sant. Eivind Tjønneland (2010) hevder sågar at ”Knausgårds triks består i å forføre gjennom selve spillet mellom fiksjon og fakta” (s. 24). Til tross for at teksten dermed rommer en klar dobbelthet som gir seg utslag i en ambivalent leserposisjon, synes det ikke helt rimelig å skulle slå fast at en har å gjøre med en dobbelkontrakt i Behrendtsk forstand. Knausgård er – både i og utenfor teksten – åpen om at han skriver om seg selv. Det er derfor vanskelig å spore et intendert leserbedrag som Behrendts dobbelkontrakt jo forutsetter.

2.3 Performativ biografisme – et spill med fiksjon og biografiske elementer

I sin bok *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (2014) redegjør den danske litteraturforskeren og -kritikeren Jon Helt Haarder for en generell kulturell strømning som han mener preger den nye fasen av selvframstillingens historie som vi nå befinner oss i. Begrepet *performativ biografisme* har mye til felles med Behrendts dobbeltkontrakt: Begge prøver å fange inn og begrepsfeste en tendens eller et fenomen i nyere litteratur som gjør bruk av elementer fra ulike sjangreskjemaer – en litteratur som med andre ord har beveget seg langt fra den litteraturen som er tuftet på en ”tradisjonell” essensiell sjangerforståelse. Performativ biografisme kan forstås som et grenseoverskridende (litterært) grep, og Haarder hevder at den er knyttet til fremveksten av en nyere forfatterfunksjon, den såkalt semionautiske:

På den ene side føres opgøret med autonomidoktrinen videre i form af en slags biografisk, især selvbiografisk, autenticitetsideologi. På den anden side bliver den politiske forfatterfunksions grundlæggende gestus – forankringen i det private, kontingente, empiriske og autentiske – synlig som gestus og materiale. Forfatteren selv bliver i en vis forstand til tekst eller værk, det vil sige noget kunstnerisk manipulerbart (s. 66).

Per Thomas Andersen (2010) peker på at ”performativ biografisme innebærer en insistering på retten til det private og til å opptre med det på kunstens betingelser”. Det synes å være en presis beskrivelse. Biografiske elementer brukes som nettopp et estetisk grep i det som blir en fiksjonalisert virkelighet. En forfatter installerer seg i sin egen tekst, eller med Haarder (2014), bruker “sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaksjon med læserens og offentlighedens reaksjoner” (s. 9).

Det foreligger altså et spill mellom elementer av virkelighet og av fiksjon, samt autenticitet og iscenesettelse, som er nedfelt i teksten som mulige lesninger, og som skapes i spenningsfeltet mellom tekst og kontekst. Selve iscenesettelsen av et selv og “opptredenene” er av sentral betydning, og Haarder understreker at å “skrive biografisk er ikke kun at gengive en fortid, men også at handle i en nutid og dermed påvirke en fremtid” (s. 8). Å skrive frem seg selv kan dermed sees som en del av det Anthony Giddens (1991, s. 9) begrepsfester som *selvets refleksive prosjekt* i det senmoderne samfunn. Identitetskonstruksjonen tas bokstavelig talt i egne hender, og teksten blir verktøyet der selvet fremforhandles og skapes.

Haarder påpeker at det interessante ved den selvbiografiske litteraturen ikke nødvendigvis er *at* den er det, men snarere å avdekke *hvordan* den er det, det vil si hvordan

fiksjonsbegrepet overskrides, samt hvordan virkelighetsreferansene fungerer som litterært grep. Han henviser for øvrig til de Man og belyser et annet interessant poeng: Selvbiografien innehar en evne til å vansire den biograferede, og nettopp dette fremholdes som et viktig trekk ved performativ biografisme (Haarder, 2014, s. 142). Selvtutlevering og pinligheter blir dermed sentrale ingredienser i den performative biografismens litterære cocktail.

Haarders begrep om performativ biografisme, slik han fremlegger det, kan synes noe generelt, flytende og tidvis vanskelig å få helt grep om. Det er likevel et godt begrep å ta i bruk for å kunne peke på og diskutere den (selv-)biografiske litteraturens karakter. Det at begrepet er flytende, kan dessuten til en viss grad forsvares ved å henlede oppmerksomhet mot at det jo er et nettopp “flytende” og grenseoverskridende fenomen det forsøker å favne om. En klar styrke ved begrepet er dessuten at det ikke forekommer like dikotomisk som Behrendts dobbeltkontrakt. Det forutsetter ikke et skarpt skille mellom fakta og fiksjon, men kaster snarere lys over virkelighetens relativitet: Hva er egentlig virkelighet, og for hvem? Performativ biografisme som litterært grep – og selvbiografisk litteratur generelt – rommer imidlertid en mulig problematikk: Det private innlemmes i tekst og forsvares ved å henvise til estetikk, og dermed får estetikken, for enkelte, en forrang fremfor etikken. Dette er noe jeg straks skal vende tilbake til, men først noen bemerkninger om Haarders begrep og *Min kamp*.

Knausgård insisterer definitivt på retten til det private og innlemmer dette som referanser i en fiksjonalisert virkelighet. De biografiske elementene inngår dermed i et selviscenesettelsens spill hvor det er usikkert hva som er sant og hva som ikke er det. Hva angår de Mans påpekning om selvtutlevering og pinligheter, er det neppe en særlig kontroversiell påstand at Knausgårds *Min kamp*-serie utmerker seg. Det er en rekke pinligheter, eksempelvis gjentatt for tidlig sædavgang, som ikke bare avdekkes, men beskrives på en svært detaljert måte. Performativ biografisme synes med andre ord å være svært dekkende for Knausgårds prosjekt.

2.4 Selvfremstilling og etiske betenkeligheter

Over var jeg inne på at selvtutlevering er et sentralt trekk ved den biografiske litteraturen. Når en skriver om seg selv og eget liv, er det ikke til å komme bort fra at det også vil innebære en viss utlevering av andre, ettersom mennesket som kjent ikke opererer i et vakuum. Den amerikanske professoren Paul John Eakin er blant dem som har beskjeftiget seg med denne problematikken, og han påpeker at “while our lives are increasingly on display in public, the ethics of presenting such revelations remains largely unexamined” (2004, s. 1). I boken *The*

Ethics of Life Writing (2004), blir etiske spørsmål tilknyttet utlevering diskutert. Eakin tar i bruk et paraplybegrep, *life writing*, som han begrepsfester som ”the protean forms of contemporary personal narrative, including interviews, profiles, ethnographies, case studies, diaries, Web pages, and so on” (s. 1). Det pekes på at life writing, som en kanskje kunne oversette med livsskildringer, eksploderte i USA på 90-tallet, og at vi nå står overfor en tiltakende narsissistisk, navlebeskuende litteratur der grensene mellom offentlig og privat viskes ut. De etiske spørsmålene som denne selveksponeringstrenden reiser, er uunngåelige. Når tekster i større eller mindre grad gjør krav på sannhet, eller i alle fall gir inntrykk av å formidle virkelighet, vil enkeltpersoner nødvendigvis kunne berøres. Eakin understreker at ”life writers are criticized not only for *not* telling the truth – personal and historical – but also for telling too much truth” (s. 3). Livsskildringer berører og tematiserer to hensyn som i denne sammenhengen i sin ytterste konsekvens kan bli gjensidig utelukkende. På den ene siden vaier ytringsfrihetens og individualismens flagg høyt. Det er en utbredt oppfatning at en selv eier sin egen livsfortelling og retten til å dele den. På den andre siden står privatlivets fred sterkt, samt retten til ikke å bli gjort til gjenstand for utlevering. Eakin betoner at det må foretas en avveining av hva godt eller vondt livsskildringer fører med seg. Kostnader og ”nytte” må legges i den etiske vektskålen og det må gjøres en vurdering av utfallet. Spørsmål som bør berøres i et eventuelt etisk resonnement, er hvem som *egentlig* eier faktaene om ens liv, hva slags konsekvenser utleveringen kan få for den enkelte, samt at det synes viktig å være bevisst hvem som kontrollerer manus og hvilken makt som ligger nedfelt i det. En kan for øvrig spørre seg *hvem* det er som eventuelt skal foreta den etiske avveiningen av livsskildringene og dermed inneha definisjonsmakten. Det er nærliggende å utpeke forfatter, men da støter man umiddelbart på et problem: Hva hvis (eller når) forfatter ikke forstår rekkevidden av de konsekvensene som en utlevering fører til for den krenkede part? Er det ikke den krenkedes følelser som da bør ha forrang som etisk målestokk? Dette er utvilsomt viktige, men problematiske spørsmål. I siste instans er det rettssystemet som skal forsøke å svare på dem.

Knausgård har skrevet det følgende: ”Jeg bestemte meg for å skrive en roman hvor jeg ga helt fullstendig faen og bare *fortalte det som det var*” (2011b, s. 945, min kursivering). Det synes rimelig å hevde at han i *Min kamp*-serien konstituerer et selv med skriften som verktøy. Han utleverer deler av seg selv og forteller sin egen historie, og med det utleverer han også mange andre mennesker, hvilket han tematiserer i bøkene – og i særdeleshet i bind seks. Reaksjonene på verket lot som tidligere nevnt ikke vente på seg, og det er antagelig ikke så vanskelig å forstå hvorfor. ”Med sine bekendelser legger Knausgård ikke bare sig selv, men også sine nærmeste i læserens hender. Noget der spesielt i forbindelse med barnene er

betænkelig, hvis ikke forkastelig”, hevder Jon Helt Haarder (2014, s. 203). Det kan fremholdes som en relevant innvending mot Knausgårds selvbiografiske romanprosjekt. *Aftenpostens* Ingunn Økland (2009) hevder på sin side at “*Min kamp* [er] storartet og uforsvarlig litteratur – på én gang. Og kanskje ligger den sterke tiltrekningskraften nettopp her”. Hun anerkjenner altså at prosjektet er etisk betenkelig, men holder samtidig fast ved at verket har litterære kvaliteter. Noen som imidlertid ikke er villige til å anerkjenne eventuelle litterære kvaliteter som kan tillegges verket, er enkelte i Knausgårds familie. Berørte familiemedlemmer skrev et leserinnlegg i *Klassekampen*, og understreket at “det er bekjennelseslitteratur og sakprosa vi taler om. Judaslitteratur. Det er ei bok full av insinuasjoner, usannheter, feilaktige personkarakteristikker og utleveringer, som helt klart bryter med norsk lov på området” (Ramnefjell, 2009). At familiemedlemmer og andre føler seg utlevert og støtt, er ikke til å komme unna, og kanskje heller ikke så rart. En kunne spørre seg om hvor vidt Knausgård har foretatt den etiske avveiningen som Eakin foreslår. Fortelleren i *Min kamp* reflekterer i alle fall en hel del over konsekvensene av det som skrives:

Et av spørsmålene denne boken har reist for meg når jeg har skrevet den, er hva det er å vinne ved å overskride det sosiale, ved å beskrive det som ingen vil at skal beskrives, altså det hemmelige og skjulte. Formulert på en annen måte: hvilken verdi har det hensynsløse? [...] konsekvensene av det går ikke bare utover meg, men også andre. Samtidig er det sant. For å skrive det, må man være fri, og for å være fri, må man være hensynsløs. Det er en ligning som ikke går opp (Knausgård, 2011b, s. 970).

Det ser her ut til at friheten og kunsten seirer over etikken. Å felle moralske dommer over Knausgårds verk, er ikke mitt anliggende i denne oppgaven og dermed ikke noe jeg vil ta konkret stilling til. Det jeg uansett tror kan slåes fast, er at romanprosjektet hans i alle fall beveger seg i et etisk grenseland hvor det får bli opp til den enkelte å gjøre seg opp en mening om etikken i enkelte tilfeller skal bøye seg for kunsten eller ikke.

3 Det narratologiske

I dette kapittelet skal jeg foreta en narratologisk analyse av *Min kamp 5* (heretter forkortet *MK5*). Jeg vil først og fremst bruke plass på å slå fast noen grunnleggende poenger med henblikk på bokens narrative teknikker og innhold, samt det jeg mener utmerker seg og dermed er berettiget en viss plass. Til sistnevnte hører eksempelvis forholdet mellom erindret jeg og det erindrende jeg.

3.1 Motiv

MK5 er delt inn i to deler: del seks og del syv. Del seks handler om den 19-årige Karl Ove Knausgård som ved romanens begynnelse er på backpacking i Europa med kameraten Lars, og skal begynne på Skrivekunstakademiet i Bergen påfølgende høst. Karl Ove er spent og positivt innstilt når han flytter til Bergen. Han er ambisiøs på egne vegne i forhold til skrivingen, og forelsket i jenta Ingvild som han hadde et kort møte med tidligere på våren og har brevvekslet med siden. Dog blir gleden nokså kortvarig. Tekstene han har med seg til vurdering på akademiet, blir i all hovedsak slaktet, storebroren Yngve blir sammen med “hans” Ingvild, studielånet tar slutt, og Karl Oves tilværelse er preget av skulking, et omfattende alkoholkonsum og “pøbelstreker”. Når del seks avsluttes, har han drukket seg overstadig beruset på en fest, kyllt et glass i ansiktet på Yngve og, uten å vite hvordan han kom seg dit, våknet opp i en korridor på et gamlehjem, hvilket fører til arrestasjon.

Ved åpningen av romanens andre del, del syv, har det gått tre år. Karl Ove har da vært på en sivilarbeiderleir og begynner å studere litteraturvitenskap ved universitetet i Bergen. I den forbindelse treffer han blant andre Espen, som studerer det samme som ham selv og er blivende poet, samt Gunvor, som ganske snart blir hans kjæreste. Forholdet med Gunvor fører til sommerjobb på en institusjon for utviklingshemmede et stykke utenfor Bergen, og dessuten et år i Reykjavik, hvor Karl Ove nok en gang gjør et forsøk på å skrive noe som innehar i alle fall en viss grad av litterær kvalitet. I samme tidsrom starter han opp band med Yngve og noen andre, jobber på en psykiatrisk institusjon, er sivilarbeider i Studentradioen og får et lite slags gjennombrudd med skrivingen gjennom å skrive anmeldelser for *Morgenbladet*. Til tross for en viss fremgang, gjør drikkingen og “pøbelstrekene” seg fortsatt gjeldende, han er utro mot Gunvor to ganger, og det blir senere slutt mellom dem. Gjennom sitt arbeid i Studentradioen møter han Tonje, som han forelsker seg kraftig i. Selv om hun blir kjæresten hans og lykken ser ut til å innhente dem begge, er Karl Ove – som vanlig – fylt av en rekke

motstridende følelser. Kraftig sjalusi fører eksempelvis til at han ved en anledning kutter opp hele ansiktet med et glasskår. Han og Tonje flytter likevel sammen og gifter seg, og Karl Ove får en telefon fra Geir Gulliksen i Tiden Norsk Forlag, hvilket fører til en særdeles etterlenget bokdebut. Innen den tid får Karl Ove en telefon fra Yngve om at faren, som han kun har hatt noen sporadiske møter og telefonsamtaler med gjennom de siste årene, er død. Etter romandebuten drikker Karl Ove seg nok en gang full, og er utro med en tilfeldig kvinne på et nachspiel. Ettersom kvinnens kjæreste plutselig en dag ringer og beskylder Karl Ove for å ha voldtatt henne, finner Tonje ut av hva som har skjedd. Karl Ove reiser bort for en periode, og når han returnerer etter noen måneder, finner han og Tonje ut av at de skal prøve på nytt. Dette prosjektet lykkes ikke. Tonje opplever at Karl Ove er distansert og fraværende, og hun ligger ved en anledning med en annen mann. De bryter opp, og Karl Ove forlater Bergen til fordel for Stockholm.

3.2 Tidsrelasjon mellom historie og diskurs

Handlingen i *MK5* finner sted mellom 1988 og 2002. Den primære handlingstiden strekker seg fra hovedpersonen Karl Ove er 19 år, til han er i begynnelsen av tredveårene, men leseren får også tilgang til hendelser som har utspilt seg tidligere gjennom enkelte tilbakeblikk.

Diskursen gjengir historien kronologisk, slik at den er lett å følge. Den synkrone fremstillingen er likevel ikke absolutt. Det foreligger nemlig enkelte assosiative tankestrang som medfører innslag av anakroni, men disse befinner seg riktignok på et annet fortellenivå. Dette andre fortellenivået som jeg vil begrepsfeste som det erindrende jeg, skal jeg om litt vende tilbake til. Romanens tempo er varierende. Det finnes passasjer som preges av scenisk fremstilling der historietid og tekstlengde er så å si sammenfallende, men stort sett overgår tekstlengden historietiden. Et tidvis nesten ekstremt detaljfokus⁸ gir en slow motion-effekt, og i de essayistiske delene står tiden sågar stille. Det finnes imidlertid òg steder i teksten der flere måneder kan ligge nedfelt i én setning, og mellom del seks og syv er det en ellipse på tre og et halvt år. Hva angår frekvens, er det innslag av både singulativ, repetitiv, iterativ og anaforisk fortellemåte, med singulativ og iterativ som de mest utbredte.

⁸ Den svært utbredte bruken av detaljer er for øvrig noe flere kritikere har bitt seg merke i og påpekt at har en nærmest søvndyssende effekt på leseren. Det blir rett og slett for kjedelig, har noen hevdet. Mot dette kunne en mulig innvending være at de detaljorienterte passasjene er en nødvendig kontrast for å fremme de mer ”høyverdige” delene, og dessuten gir teksten en egen dynamikk. Til tross for at jeg mener denne innvendingen har noe for seg, er det ikke til å komme bort fra at detaljene er mange.

3.3 Fortellehandling

Det synes problematisk å skulle skille mellom forfatter, forteller og hovedperson i en selvbiografisk førstepersonsberetning. Dette er et poeng eksempelvis Ane Farsethås (2012, s. 339–340) peker på. Etersom dette er en tekstimmanent analyse, vil jeg ikke vie den historiske forfatteren noen oppmerksomhet, slik at når jeg henviser til Knausgård, er det først og fremst den litterære skikkelsen det er snakk om.

Til tross for at *MK5* åpner med en forteller på et nåtidsplan, benyttes det hovedsakelig etterstilt narrasjon gjennom hele romanen. Førstepersonsfortelleren er også hovedperson. Orienteringspunktet er med andre ord knyttet til ham, og den litterære verdenen trer dermed frem gjennom hans blikk. Fortelleinstansen(e) konstitueres gjennom en sammensetning av flere nivåer og lag. Især forholdet mellom den fortellende og det fortalte kan fremholdes som ytterst interessant – og komplekst. Dette skal nå settes under lupen, men først skal det kort redegjøres for relevant teori på feltet.

Litteraturteoretikeren Dorrit Cohn har skrevet en bok om hvordan ulike fortellerinstanser kan presentere bevissthet i fiksjon. I *Transparent Minds* (1978) presenterer hun blant annet et mulig skille i førstepersonsberetninger mellom et ”narrating self” og et ”experiencing self” (s. 151). Hun hevder at forholdet dem imellom kan arte seg på to måter avhengig av om distansen er stor eller liten:

To one side there is the enlightened and knowing narrator who elucidates his mental confusions of earlier days [...] To the other side there is a narrator who closely identifies with his past self, betraying no manner of superior knowledge (s. 143).

Fortelleren bedriver enten en distansert, analytisk selvnarrasjon, eller han sympatiserer med sitt selv på historieplanet uten å foreta vurderinger av sitt foregående selv, vel å merke som dette selvet ikke kunne vært i stand til på det tidspunktet som det refereres til. For å eksemplifisere sitt poeng, trekker Cohn frem fortellerne i Marcel Prousts *A la Recherche* og Knut Hamsuns *Sult*. I Prousts roman er selvnarrasjonen utpreget dissonant. Det erindrende jeget vurderer stadig sitt tidligere selv, og har dermed et klart kognitivt overtak på det (s. 151). Hos Hamsun forholder det seg veldig annerledes:

Hamsuns narrator displays no increment in intellectual powers over his past self; he is as reflective and enlightened during his mental antics as he is when he records them, ironically removed from them not by time and maturation but by a coeval tension (s. 157).

Cohn påpeker at de to romanene nesten er ekstreme ytterpunkter på selvnarrasjonens skala, og dermed nokså sjeldne. For å belyse en mellomting som gjør bruk av begge de to typene, viser hun til André Gides *Immoralist*: "His narrative stance wavers accordingly: between an analytic, "Proustean" retrospection on his past self, and an empathic "Hamsunian" fusion with it" (s. 159). Hun understreker at de rendyrkede typene ikke er vanlige, slik at det sjelden er enten-eller, men snarere både-òg.

I Knausgårds roman kan det spores et maktforhold mellom den fortellende og det fortalte som ikke nødvendigvis er umiddelbart synlig i teksten. Den fortellende, eller det erindrende jeg, kan hele tiden kontrollere, revidere og fremstille det jeget som blir erindret slik det ønsker. Det er altså en diskrepans mellom de to jegene, men bildet av hvor omfattende denne diskrepansen er, er ikke entydig. På den ene siden er det ikke vanskelig å argumentere for at en har å gjøre med en dissonant selvnarrasjon. Den som innledningsvis utgir seg for å sitte og skrive, altså det erindrende jeg, markerer både en temporal og personlig distanse til det erindrede:

De fjorten årene jeg bodde i Bergen, fra 1988 til 2002, er for lengst over, det finnes ingen spor etter dem, annet enn som episoder forskjellige mennesker kanskje husker, et glimt i et hode her, et glimt i et hode der, og selvfølgelig alt det som finnes i min egen hukommelse fra den tiden. Men det er overraskende lite. [...] Jeg visste så lite, ville så mye, fikk ingenting til (Knausgård, 2011a, s. 7).

På den andre siden er det som om det erindrende jeg i store deler av teksten legger seg oppå eller så å si smelter sammen med det erindrede jeg. Dermed forsvinner diskrepansen, og solidariteten mellom de to blir nesten absolutt. I hvert fall tilsynelatende. I så måte er det altså også grunnlag for å snakke om en konsonant selvnarrasjon. I de foregående bindene av *MK* synes den dissonante selvnarrasjonen å være den mest dominerende. Det er stort sett en tydelig diskrepans mellom den Knausgård som sitter og skriver romanen (erindrende jeg), og den Knausgård som blir erindret. I bind fem kan det imidlertid se ut til at det forholder seg litt annerledes. Der synes som nevnt distansen først og fremst å glimre med sitt fravær i store deler av teksten. Det kan være det er nettopp dette poenget forfatter og journalist Thomas J. R. Marthinsen kritiserer romanen for i sin anmeldelse av den:

Knausgård er antageligvis den fremste gestalteren vi har. Men i bind fem blir dette grepet, denne hensettelsen for første gang også problematisk. Det er fordi vi mangler det vi hadde i de første bindene: Vi mangler gløttene tilbake til skrivende stund i Malmö 2009-2010. Vi mangler rett og slett kontakt med 40-åringen Knausgård! For der styrken i de første bindene er de store dykkene ned i fortiden satt sammen med innblikkene inn i hverdagen akkurat nå (sic!). Disse store linjene mangler fullstendig i femte bind. Iallfall altfor lenge (Marthinsen, 2010).

Slik jeg leser Marthinsen, kan det tolkes dit hen at han savner en kontakt med det erindrende jeget, 40-åringen som skriver ”i hverdagen akkurat nå”. Med tanke på uteblivelsen, er jeg nokså enig i hans observasjon, men at dette (manglende) grepet gjør romanen svakere, følger jeg ham ikke nødvendigvis i. Dessuten overdriver han når han hevder at ”vi mangler gløttene tilbake”. Det er riktignok få av dem, men de fins. Inkluderer man i tillegg det jeg vil begrepsfeste som de mer implisitte gløttene, det vil si tekstpassasjer der det erindrende jeg kan avdekkes som en tilstedeværende stemme, blir inntrykket et litt annet. Det bildet som er skissert opp til nå hva angår dissonant og konsonant selvnarrasjon, kaller altså på en utdypning og nyansering.

Hvem er det *egentlig* som analyserer og psykologiserer i *MK5*? Er det det erindrende jeg eller erindret jeg? Som jeg tidligere var inne på, er det en maktrelasjon mellom de to stemmene eller instansene, men i hvor stor grad blir erindret jeg tydelig gjort til gjenstand for det erindrende jegets kognitive overtak? *At* det finnes et erindrende jeg med et visst kognitivt overtak, varsles det om, som påpekt, allerede innledningsvis i romanen ved at det etableres et jeg på et nåtidsplan som markerer en distanse til sitt tidligere selv. Når erindringen så begynner, historietiden foldes ut og leseren følger hovedpersonen Karl Ove på backpacking, blir selvnarrasjonen i all hovedsak konsonant:

Sjåføren kom ut, han nikket til meg, jeg fulgte etter ham, kløv opp i det enorme kjøretøyet, la sekken fra meg bak og satte meg til rette. Han startet motoren, alt brummet og ristet, lyktene ble tent, vi rullet langsomt ut, fortere og fortere, men hele tiden tungt, til vi lå trygt i den innerste filen på motorveien og han kastet et blikk på meg for første gang. Sweden? Sa han. Norwegen, sa jeg. Ah, Norwegen! Sa han (Knausgård, 2011a, s. 9).

Det synes ikke å være noen distanse – utover den temporale – til det som fortelles her. Det er vanskelig å peke på noen diskrepans mellom liv og narrasjon. Men tidvis trer det erindrende jeget i hvert fall delvis frem og ser ut til å komme mer i forgrunnen – uten at tempus nødvendigvis skifter fra preteritum til presens:

Det var særlig to ting som plaget meg *på den tiden*. Det ene var at det gikk så fort for meg, ofte før noe hadde skjedd i det hele tatt, det andre var at jeg aldri lo. Det vil si, *det hendte iblant, kanskje en gang i halvåret* hvor jeg kunne bli overveldet av komikken i noe og bare le og le, men det var alltid ubehagelig, for jeg mistet helt kontrollen over meg selv da, klarte ikke ta det inn igjen, og det likte jeg ikke å vise andre (s. 74, min kursivering).

Distansen til det som fortelles, ser her ut til å ha økt, og det har dermed skjedd noe med fortellerinstansens stedlige plassering. Det er som om den ikke lenger befinner seg *i* det som har skjedd, men snarere har tatt et steg på utsiden av selve fortellingen og med det får preg av

en vurderende og oppsummerende distanse. Det er dette jeg begrepsfestet som de implisitte gløttene tilbake til den skrivende – implisitte av den grunn at det ikke skjer noe eksplisitt skifte i tid eller sted, men snarere en nivåforskyvning. Den mest utbredte varianten av selvnarrasjon ser imidlertid ut til å være en både-og-variant. Tidligere omtalte jeg det som at det erindrende jeg legger seg oppå eller smelter sammen med erindret jeg. Denne karakteristikken bunner i at det er vanskelig, og kanskje til og med umulig, å foreta et skille mellom de to. Det er som om de er tilstede samtidig, ettersom det kan, i alle fall med litt godvilje, leses inn en viss analytisk distanse, men at det likevel er problematisk å slå fast et kognitivt overtak. Følgende utdrag tjener som illustrasjon:

Det regnet og blåste, vi gikk hånd i hånd opp bakken, jeg var svart innvendig, tanken på falskheten min var som et sluk, men jeg hadde ikke noe valg, hun måtte ikke få vite noe, og før eller siden ville minnet om det forferdelige jeg hadde gjort, blekne og bli som alle de andre minnene, noe som hadde hendt i en annen verden (s. 399).

Det gjenstår å si noe om fortellernærver og fortellerinstansens troverdighet. I *MK5* kan det spores både sterk og svak mimetisk modalitet. Fortellernærveret er med andre ord vekslende. Noen ganger foreligger et tydelig nærvær, hvor fortelleren psykologiserer seg selv og tolker sine følelsesmessige reaksjoner. Leseren blir da klar over at en har å gjøre med en forteller som *formidler* egne tanker og følelser til et leser-du.⁹ Andre ganger er nærværet langt mindre tydelig, eksempelvis i enkelte dialogpassasjer, samt i passasjer som gir inntrykk av å være ubearbejdede tankestrømmer og fri assosiasjon der leseren så å si befinner seg inne i hodet på hovedpersonen og nærmest deler vedkommendes sanseapparat. Med tanke på troverdighet, er bildet ikke entydig. På den ene siden har vi å gjøre med en førstepersonsforteller som hevder han husker lite, men likevel pøser på med detaljer, og som er sterkt personlig engasjert i fortellingen. Dette gir grobunn for en viss skepsis. På den andre siden gir nettopp det subjektive aspektet et grunnlag for å peke på at fortelleren kan være pålitelig: Det er jo *hans* virkelighet som formidles, slik at den verdenen som skisseres opp, er sann for ham.

3.4 Plotanalyse

Det er kanskje en banal observasjon, men allerede ved å skjele til romanens tittel, blir man varslet om et mulig plot. Under lesningen blir den antagelsen bekreftet. Det er en hovedaktør,

⁹ I forbindelse med dette leser-duet er det interessant å spørre seg hva slags leser teksten forutsetter eller “ønsker seg”, altså dens *modelleser* (Eco, 1979). Antagelig finnes det flere mulige modellesere, men teksten forutsetter i alle fall at leseren tar det som skrives for “god fisk”, samt at vedkommende innehar en viss kulturell kapital som gjør at hun forstår de mange referansene til historiske og litterære skikkelser og tekster som romanen viser til. Ettersom språket tidvis kan karakteriseres som arkaisk, er også en språklig kompetanse innbakt i leserposisjonen.

et jeg, som utkjemper en kamp mot noe eller noen. Imidlertid er det åpenbart grunnlag for å hevde at det kan identifiseres flere kamper, og ikke minst en rekke subplot, men jeg vil her trekke frem det som synes rimelig å anse som to av hovedplotene. Det ene har å gjøre med kunstnerisk virksomhet, og det andre med det man kanskje kan kalle en eksistensiell søken og lengsel etter å finne sin plass.

Kunstnerplotet gjør seg gjeldende helt innledningsvis i romanen når det fremkommer at Karl Ove har fått plass på Skrivekunstakademiet. Prosjektet er tydelig definert og gjentas ofte: Han vil bli forfatter. Han er håpefull og har stor tro på egne evner, og det ser ut til at veien ligger åpen for ham uten noen betydelig motstand å spore. Det vil si, det ser ut til å være hans egen oppfatning av hvordan det forholder seg. Leseren har grunn til å ane en viss uråd på grunn av en tidvis ironisk distanse fra det erindrende jegets side. Den uråden blir snart bekreftet. Tekstene Karl Ove skriver, blir i all hovedsak gjort til gjenstand for slakt på akademiet, ikke bare fra lærernes side, men også elevene han går der sammen med, samt andre som får lese dem, eksempelvis Espen. Sammen med destruktive krefter i Karl Oves eget sinn, blir disse motstandere som indirekte bremser prosjektet. Et annet mulig perspektiv er at de òg kan sees som en form for hjelpere som fungerer som et korrektiv til hans periodevis urokkelige tro på egen skriving og den hybris han later til å preges av. Hybrisen er kanskje hans fremste motstander. Denne vil jeg vende tilbake til i kapittel fire.

Det andre hovedplotet kan som nevnt fremholdes som en slags eksistensiell søken. Det foreligger hele tiden et begjær etter å bekjempe en tomhet og en meningsløshet, etter å passe inn og være en del av noe: ”Den tomheten jeg første gang hadde merket på øya utenfor Antiparos, vendte tilbake, jeg kjente den igjen, nøyaktig slik hadde det vært. Verden var tom, eller ingenting, et bilde, og jeg var tom” (Knausgård, 2011a, s. 20). Den eksistensielle problematikken gir seg ikke bare utslag i en søken etter en større (abstrakt) mening, men også det en kunne kalle en sosial eller relasjonell søken. Igjen synes det å være kreftene i Karl Oves sinn som utgjør den mest sentrale motstanderen. Det kan nesten virke som om tilværelsen hans så å si er priggitt disse kreftene. Men han har noen hjelpere. Karl Ove inngår i flere relasjoner som preges av intellektuelle dialoger og gjensidig forståelse, og dermed bidrar med en meningskonstruksjon og utvikling i livet hans. Han leser dessuten mye litteratur som gir ham estetisk nytelse og inspirasjon, som i sin tur tidvis bøter litt på all tomheten. I tillegg, hva angår følelsesmessig tilknytning og dypere åndelige fellesskap, bør forholdet til moren, Gunvor og Tonje nevnes. Relasjonen til Yngve er òg av en slik meningsfull og oppbyggende art, men den virker også motsatt og gir Karl Ove mindreverdighetskomplekser og forsterker

hans følelse av en manglende sosial kompetanse. Et godt eksempel i den forbindelse, er når Yngve blir sammen med Ingvild:

Hun ville spørre hvordan det hadde gått, hva jeg hadde sagt. Han ville si det. Jeg var ”han”, som de snakket om. Lillebroren. Den naive lillebroren som satt på hybelen og ventet på henne, som trodde at hun ville ha ham, mens hun var ute med Yngve og festet, hjemme hos Yngve og knullet (s. 184–185).

Det er nærliggende å spørre seg om det skjer en (for)løsning – om det foreligger et omslag. I forhold til skrivningen, blir svaret ja. Mot slutten av romanen blir Karl Ove som kjent antatt, og han får oppfylt sin drøm om å bli forfatter. Med henblikk på den eksistensielle søkenen og begjæret etter å falle på plass i egen tilværelse og å passe inn, er det vanskelig å spore noen varig utvikling og endring. Karl Ove har perioder hvor han berikes av (konstruktiv) selvinnsikt og ting ser ut til å falle på plass for ham, men disse skriver seg bare inn i en syklus der meningsløsheten, tomheten og avstanden til dem rundt med jevne mellomrom gjør seg gjeldende. Ved romanens slutt blir det som tidligere påpekt slutt mellom Tonje og ham, og han nærmest rømmer fra egen tilværelse til Stockholm.

3.5 Tematikk

Flere av *MK5s* tematiske aspekter har allerede vært berørt, og her skal de gis noe mer plass. Romanen tegner et psykologisk portrett av et jeg som åpenbart lider av meningstap, mistilpasning og eksistensiell uro, eller, for å si det med Solstad, en tristhet i sjelen. Dette tematiseres både direkte gjennom at jeg-personen eksplisitt formulerer sine utfordringer, og indirekte ved å skjele til hans atferdsmønstre og reaksjoner. Ane Farsethås (2012) foreslår at det kan avdekkes en omvendt heroisme: ”Det er når han går lengst ned, og ydmyker seg selv mest mulig, at det litterære jeg-et svinger seg opp til de største høyder.” (s. 305). Karl Ove synes å ha vansker med å navigere både i sin indre, mentale verden og i den ytre. Det er som om han mangler kart og kompass, eller et script, som kan gi ham fortolkningsmodeller å trekke på når han skal forstå seg selv og omverdenen og foreta små og store valg. I nesten enhver sosial sammenheng kjenner han seg usikker, og han reflekterer stadig over at han opplever seg selv som kunstig og klosset. Farsethås (2012) påpeker at

som så mange andre samtidsliterære hovedpersoner beskriver fortelleren i *Min kamp* hvordan han stadig ser seg selv utenfra, hvordan han hører seg selv snakke med en dobbeltstemme, en indre kommentator som stadig dissekerer det han gjør og sier (s. 294).

Romanen belyser altså hvordan en tidvis ekstrem selvbevissthet kan virke lammende på ens tilværelse. I Karl Oves tilfelle er det ikke så lett å avgjøre om den lammende selvbevisstheten finner sted *forut for*, eller blir et *resultat av*, den sosiale ”inkompetansen” han mener å være preget av – altså om den er en årsak eller virkning. Et sentralt poeng i den forbindelse, er uansett at Karl Ove ikke er alene om denne psykologiske mekanismen. Den er nemlig nokså typisk for mange av skikkelsene som samtidslitteraturen¹⁰ omhandler, og kan identifiseres hos Trude Marstein, Hanne Ørstavik, Carl Frode Tiller og Vigdis Hjorth, for å nevne noen.

En kan stille spørsmål ved hvor vidt romanen omhandler et unntaksmenneske, eller et menneske som representerer det allmenne. I resepsjonen har gjerne det sistnevnte vært vektlagt, noe jeg synes er rimelig. Slik Farsethås (2012) peker på, ”insisterer [Knausgård] på et kunstnerisk uttrykk for det individuelle jeg-et” (s. 337). Men i det individuelle, i det partikulære, blir også det allmenne synliggjort. Romanen fremviser hvordan menneskelivet er tuftet på banaliteter og trivialiteter, som paradoksalt nok kan være det som gir livet tyngde og retning for den enkelte. I så måte kan den fungere som ”et speil for virkeligheten” (Farsethås, 2012, s. 295). Den forteller noe om hvordan det kan fortone seg å være menneske i verden, og tematiserer og diskuterer menneskets og verdenens eventuelle essens. Det gis imidlertid få eller ingen klare svar eller føringer, og romanen tar dermed form av en kontinuerlig undring. Den kaster lys over både det lille og trivielle med hverdagslige hendelser, og det store og til dels abstrakte med filosofiske resonnementer. Dette fremkommer av og henger uløselig sammen med formen og stilen som Knausgård benytter. På den ene siden skriver han seg inn i realismetradisjonen med det uttalte mål at litteraturen skal søke å avbilde virkeligheten.¹¹ Fremstillingen er tett på realia og den er nærsynt, og det skrives fra detalj til detalj. På den andre siden preges fremstillingen i tillegg av passasjer med panoreringer der perspektivet utvides. I disse passasjene forlates det konkrete, og språket blir ofte til dels arkaisk og pompøst. Etter min mening ligger kanskje en av romanens fremste styrker nettopp i det at den makter å innlemme både mikro- og makroperspektiver.

MK5 er, i likhet med de øvrige bindene, uten tvil en metaroman, ettersom den narrative situasjonen i stor grad vies oppmerksomhet. Romanen tar form av et minnearbeid, en erindring der erindringen selv tematiseres eksplisitt. Det er interessant å merke seg hva som blir erindret, men også *hvordan* det skjer, det vil si, hvilke forutsetninger erindringen ser

¹⁰ Det bør for ordens skyld nevnes at termen *samtidslitteratur* ikke er en gitt kategori eller størrelse, og derfor bør problematiseres og nyanseres. Eirik Vassenden (2007) er blant dem som har understreket dette poenget. Han påpeker at det kan være vanskelig å skulle enes om kriterier for hva som utgjør samtidslitteratur og at man kanskje bør utvise en viss forsiktighet ved bruk av begrepet. Likevel hevder han at det kan være nyttig.

¹¹ Selv om Knausgårds roman kan sees i sammenheng med realismetradisjonen, bør det nevnes at han er klar over det såkalte representasjonens problem – som jo all litteratur stilles overfor.

ut til å hvile på. Innledningsvis i romanen understreker fortelleren at han ikke husker så mye fra årene i Bergen. Han hevder at ”det er overraskende lite” som sitter igjen i hukommelsen hans, og at ”det eneste som har blitt værende av alle de tusenvis av dagene jeg tilbrakte i den lille, tranggatede vestlandsbyen, er noen få hendelser og en masse stemninger” (Knausgård, 2011a, s. 7). Likevel er hele romanen usedvanlig detaljorientert. Det kastes dermed lys over erindring som (re)konstruksjon. Romanen belyser dessuten hvordan det er mulig å skape sitt selv gjennom å skrive det fram. I *MK5* er for øvrig den som betrakter den som blir betraktet. Leseren blir således indirekte en part i identitetsforhandlingene som foregår i skriften.

4 Affektene

Jeg har fram til nå brukt begrepene følelser, emosjoner og affekter litt om hverandre og latt dem beskrive det samme fenomenet. Det foreligger ingen absolutt konsensus blant forskere om hvordan de tre begrepene skal forstås. Noen¹² er tilhengere av å opprettholde klare skiller, mens andre ikke nødvendigvis ser det som hensiktsmessig med en (streng) inndeling. Jeg deler det siste synet, ettersom oppgaven ikke fordrer at det bør tas høyde for et slikt skille.

Helt innledningsvis henviste jeg til Per Thomas Andersens artikkel om Dostojevskij. Jeg hevdet at påstanden om affektens sentrale betydning i det narratologiske forløpet synes å ha noe for seg når en studerer Knausgårds litteratur. Det benyttes et sterkt affektladet språk, og hva angår emosjonalitet, er hovedkarakteren særdeles kompleks og sammensatt. Som antydte tidligere, er Karl Oves verden så å si konstituert av følelsene, og disse er hele tiden til stede. Til tross for emosjonenes nokså åpenbare tyngde og kraft, er det likevel viktig å bemerke at han ikke er uten rasjonell refleksjon. Ane Farsethås (2012) poengterer at følelser og intellekt utgjør en dikotomi i Karl Oves psyke, og at dét kan løftes frem som en sentral problematikk:

Min kamp [skildrer] et jeg som snarere vinger mellom følelser og intellekt enn et som forener dem. Det er nettopp det at hovedpersonen ikke finner noen forbindelse mellom sine følelser og intellekt som plager ham, og som rir hele verket som dets store problem (s. 316).

Jeg følger Farsethås i beskrivelsen, selv om jeg kanskje ikke helt ser det som en kjerneproblematikk. Snarere er det muligens slik at hans eget intellekt ofte blir et opphav til positive opplevelser og følelser, slik at det blir noe han kan skjele til og holde fast ved når (negative) stemninger truer med å overmanne ham.

Andersen (2014) betoner at det hos Dostojevskij ikke er slik at emosjonene bare er responser eller reaksjoner på det som foregår i den ytre verdenen, men at de fungerer som *primære drivkrefter* i fortellingen. Det ser også ut til å forholde seg på den måten hos Knausgård, selv om en ikke skal neglisjere de ytre hendelsene som finner sted. En ytre handlingsstruktur er med andre ord ikke fraværende, men det kan fremholdes at det er den indre som altså er den drivende. Dette understrekes for øvrig indirekte av Karl Ove selv, eksempelvis gjennom at han peker på viktigheten av ”å hele tiden søke mot følelsene, affektene, det sentimentale” (Knausgård, 2011b, s. 171).

¹² Se for eksempel Michael Franz Basch (1983) og Brian Massumi (2002).

I det følgende skal jeg foreta en affektiv narratologisk analyse av *MK5*. Siden den affektive narratologien som subdisiplin er forholdsvis ny, er det ikke så mye teori å ta for seg som eksplisitt plasserer seg innen denne disiplinen. Men det finnes likevel noe. Et brukbart bidrag som kan tjene som et utgangspunkt for et affektivt narratologisk begrepsapparat, står den amerikanske professoren Patrick Colm Hogan for. I tillegg er Andersens allerede omtalte artikkel, hvor han dessuten viser mye til Hogan, et helt sentralt bidrag. I artikkelen forsøker han nemlig systematisk å utvikle noen mulige begreper og ”retningslinjer” en kan benytte seg av ved en affektiv narratologisk analyse. Jeg vil derfor i stor grad støtte meg til dette foreløpige bidraget, og presentere og ta i bruk de begrepene Andersen lanserer. Med det vil jeg undersøke om disse begrepene ”stå[r] sin prøve ved å bli anvendt også på annet materiale [enn Dostojevskij]” (Andersen, 2014, s. 43). Ved siden av Hogan og Andersen, vil jeg trekke på en del teori som kan bidra med andre relevante begreper og perspektiver, som for eksempel Keith Oatleys og Leon Festingers teoretiske resonnementer.

4.1 Litt om emosjonenes plass i litteratur og teori

I sin bok *Affective Narratology* (2011) redegjør Hogan for hvordan fortellings (”stories”) struktur kan sees som et systematisk produkt av menneskers emosjonelle systemer. Han er særlig opptatt av emosjonelle prosesser, og understreker at det er helt sentralt å forstå disse for å forstå fortellinger. Emosjoner og fortellinger er med altså tett forbundet. Han betoner at ”the goal of this book is to explore [...] aspect of passion and plots – the ways in which, so to speak, emotions make stories” (s. 1), samt at

it is the task of this book to explore the relation between emotion and recurring structures and components. In order to do this, it begins with the smallest units of stories – which, it argues, are also the smallest units of emotional response: incidents (s. 18).

Hogans vektlegging av emosjonene som strukturerende elementer, er altså med på å legge grunnlaget for en (ny) affektiv narratologi, slik boktittelen signaliserer. Han hevder videre at enhver narrativ teori vil kunne nyttiggjøre seg en mer fullverdig utarbeidet behandling av nettopp emosjoner, men at

current reserach on emotions has had only limited impact on narrative theory. Of course, everyone recognizes that emotion is important in stories, and theorists of narrative usually have some place for emotion in their work. However, narratological treatments of emotion have on the whole been relatively undeveloped, at least in comparison with other aspects of narrative theory (s. 1).

Mye av arbeidet som er blitt gjort i forhold til emosjoner og narrativer, har blitt gjort innen en reader response-tradisjon, slik at det først og fremst er *leserens* følelser som har vært studieobjektet. Dette er imidlertid forståelig, påpeker Hogan, ”since perhaps the most salient manifestation of emotion in narrative experience is in reader (or audience) response” (s. 14). Med henblikk på Knausgårds litteratur, har emosjonene eller affektene vært høyst tilstede i lesningen og en stor del av den offentlige debatten om verket, men da nettopp affekter knyttet til leseropplevelsen, det vil si, slik Hogan løfter frem, en reader response-orientering. Det har ikke vært like mye fokus på affekter som er nedfelt i selve verket.¹³ En sterk tendens til å vektlegge emosjoner i forbindelse med resepsjon, er også i tråd med Andersen (2014). Han ser bakover i historien og peker på at

til tross for ulike prinsipielle holdninger til kunstens emosjonelle aspekter, er begge [Platon og Aristoteles] imidlertid primært opptatt av kunstens virking på *tilhørere* eller *publikum*. Denne tendensen er blitt videreført i moderne teoretiske bidrag (s. 8).

Hogan (2011) forklarer sin vektlegging av emosjoner ved å vise til deres omfattende funksjon: ”Emotion systems govern not only goals but also the ways in which stories are developed, what sorts of things protagonists do or encounter, how trajectories of goal pursuit are initiated, what counts as a resolution, and so on” (s. 2). Dette synes å være et plausibelt resonnement – i alle fall når en retter blikket mot *MK5*. Karl Ove er enkelt sagt et følelsesmenneske, han er i stor grad affektstyrt. Og når følelsene, og dermed den eksistensielle ”tyngden” og virkelighetsforankringen, av og til er fraværende, oppsøker han følelsene igjen. De ser ut til å være retningsangivende for ham, og dermed nødvendige. Riktignok dras Karl Ove ofte i flere retninger *samtidig*, men det er et poeng jeg vil vende tilbake til senere.

Hogan befinner seg først og fremst innen fagretningen kognitiv psykologi, men boken hans bidrar med flere interessante og fruktbare begreper og tilnærminger til en affektiv narratologi. Likevel bør det nevnes at perspektivet han legger an, er (i overkant) bredt. Han synes å være på jakt etter generelle slutninger, og teorien står dermed i fare for å bli av en litt for generell karakter. Min hensikt er ikke å finne universalier, og jeg kan dermed, i likhet med Andersen, følge Hogan kun et stykke på vei. Dessuten vier han emosjonene som oppstår i *leseren* en del plass, samt at han, i forlengelsen av Martha Nussbaum og Suzanne Keen, diskuterer hvor vidt (skjønn-)litteratur har en iboende evne til å vekke og stimulere empati

¹³ Når det er sagt, har de vært indirekte berørt, men da primært som eksempler på følelser leseren kjenner seg igjen i eller eventuelt tar avstand fra – altså nok en gang en leserorientering.

hos leseren, og dermed forme menneskelig tanke og handling. Dette er absolutt en spennende diskusjon, men den faller på utsiden av denne oppgavens rammer.

4.2 Affekter som primære drivkrefter og virkemidler i narratologien

4.2.1 Normalcy

For ytterligere å nærme meg affektene i *MK5* og påvise deres sentrale funksjon i teksten, skal jeg i det følgende benytte noen av begrepene som Andersen (2014) presenterer. Han viser til Hogan og påpeker at følelser oppstår som et svar på et skifte eller brudd med det som er forventet (s. 12–13): ”The baseline from which emotion arise. This is normalcy” (Hogan, 2011, s. 30). Andersen eksemplifiserer ved å henvise til en klosterscene i *Brødrene Karamasov* der Fjodor Pavlovitsj åpenbart ikke kjenner eller handler i overensstemmelse med lokalitetens *normalcy*. Diskrepansen mellom forventet atferd og faktisk atferd gir dermed næring til en emosjonell spenning. Dette perspektivet er verdt å dvele litt ved og ta med seg videre, ettersom det i stor grad gir mening også hos Knausgård. Det kan identifiseres flere scener der Karl Ove bryter med det forventede gjennom å utvise uakseptabel atferd. De mest åpenbare (og ekstreme) er antagelig når han drikker seg overstadig beruset og det ofte oppstår en emosjonelt ladd diskrepans mellom hans syn på seg selv og situasjonen, og de involvertes syn på ham. De andres reaksjoner sammen med det erindrende jegets selvpsykologisering, bidrar til å øke den emosjonelle spenningen i de ulike situasjonene. Teksten er rik på slike eksempler.

Et viktig poeng å merke seg, er at alle eksemplene på at Karl Ove bryter med *normalcy*, kan sorteres i to hovedkategorier. Den ene kategorien rommer de scenene hvor han av ulike årsaker, for eksempel alkoholrus, ikke makter å identifisere *normalcy* og dermed ikke er seg bevisst de normbruddene han gjør. Den andre kategorien, som kanskje kan fremholdes som den mest interessante, utgjøres av bevisste normbrudd. Teksten har nemlig flere passasjer hvor Karl Ove reflekterer over foreliggende normer som helt klart legger føringer på hvordan han bør handle. Likevel *velger* han å bryte med disse, vel vitende om at det er nettopp det han gjør. Imidlertid kan det stilles spørsmål ved hvor frie disse valgene egentlig fremstår. Jeg har tidligere betonet hvordan affektene ofte ser ut til å determinere Karl Oves væren. Til tross for at en situasjon han befinner seg i, kan fordre en spesifikk (rasjonell) atferd, blir emosjonene det som utgjør beslutningsgrunnlaget og dermed blir det styrende for

hvordan han handler. Indre forhold, emosjonene, trumfer altså ytre forhold. Denne observasjonen underbygger poenget om at han er affektstyrt.

Det finnes også scener der det ikke er Karl Ove selv, men mennesker rundt, som ikke handler i overensstemmelse med *normalcy*. Når det skjer, vekkes som oftest sterke emosjonelle reaksjoner i ham. De fremste eksemplene i den forbindelse, er muligens de svært få, men likevel så emosjonelt ladde, møtene med faren. Farens nærvær, eller snarere mangel på sådan, kan sees som en sentral faktor for å forstå Karl Oves affektive mønstre, et poeng som skal berøres senere. Når Tonje og Karl Ove beslutter å gifte seg, ringer Karl Ove for å invitere faren til bryllupet, en samtale han selv påpeker at han har grudd seg til å ta. I første omgang kan farens respons på sønnens invitasjon sees i overensstemmelse med en *normalcy*, ettersom han uten å nøle bekrefter at han kommer. Til tross for det bryter han med denne når han tre uker før bryllupet ringer og forteller at han ikke vil delta likevel:

– Du er faren min! sa jeg. – Jeg er din sønn! Jeg skal gifte meg. Du *kan* ikke si nei til det.

Jeg begynte å grine.

– Jo, det kan jeg, sa han. – Jeg kommer ikke, dermed basta.

– Da blir du jo akkurat som dine foreldre, sa jeg. – De kom jo ikke i bryllupet ditt. Ikke i det første og ikke i det andre. Skal du gjøre det samme mot meg?

– Nei, dette gidder jeg ikke å høre på, sa han og la på.

Jeg gråt som jeg aldri hadde grått før, fullstendig overmannet av følelser, jeg stod framoverbøyd midt på gulvet og bølge etter bølge gikk gjennom meg. Jeg forstod det ikke, jeg hadde ikke visst at det hadde vært så viktig at han kom i bryllupet, hadde ikke hatt noen anelse om det, men det hadde det altså vært, konstaterte jeg, tok på meg solbrillene og gikk ut i byen for å gå det av meg (Knausgård, 2011a, s. 529).

I etterkant av denne scenen reflekterer Karl Ove over sin voldsomme reaksjon. Han løfter frem overfor seg selv at han jo egentlig ikke ville ha faren i bryllupet, og derfor ikke forstår hvorfor han reagerer slik han gjør. Likevel har han tidligere slått fast at han faktisk ville ha ham der: ”Jeg skulle gifte meg, han var min far, det var viktig” (s. 527). Det kan altså spores en mulig ambivalens her. En plausibel forklaring på reaksjonen kan dessuten være at han nok en gang blir påminnet om en sorg over å ha en far som gjentatte ganger bryter med det en kanskje burde kunne forvente av en farsfigur. Det at Karl Ove stadig helt eksplisitt tematiserer denne sorgen i flere av de øvrige bindene, gir denne tolkningen en viss tyngde.

Uavhengig om det er Karl Ove eller andre litterære skikkelser i *MK5* som handler – eller ikke handler – i overensstemmelse med det som fremgår som det forventede, er *normalcy* og emosjoner koblet til denne av sentral karakter for å forstå verkets gjennomgående affektive nerve. Det er alltid en viss spenning tilknyttet Karl Oves forståelse eller manglende forståelse av *normalcy* og eventuelle konsekvenser som følger av dette. Han

bruker åpenbart mye energi på å kartlegge og å resonnere rundt normer og hva slags atferd disse fordrer. Et kanskje ekstremt eksempel som belyser dette, er en scene hvor han til og med reflekterer over om egen masturbasjon er i tråd med normen.

4.2.2 Emosjonelle rom

Andersen (2014) hevder i sin artikkel at ”i en affektiv narratologi spiller det romlige aspektet en særlig rolle. Forfatteren skaper ved narrative virkemidler spesifikke affektive eller emosjonelle rom, og lar personenes affekter utspille seg i disse for å oppnå bestemte effekter” (s. 12). Han påviser flere slike emosjonelt kodete rom hos Dostojevskij. Det er i denne forbindelse det allerede mye omtalte begrepet *normalcy* er av sentralt, fordi emosjonelt kodete rom nødvendigvis fordrer en slik. Karl Ove beveger seg inn og ut av flere rom som kan fremholdes som emosjonelt kodete i større eller mindre grad. Eksempelvis er Skrivekunstakademiet et slikt rom. Det er ikke bare fordi det synes å foreligge klare regler for atferd og asymmetriske relasjoner mellom lærerne og de studerende som skaper en viss (emosjonell) spenning, men også fordi fortelleren, det vil si Karl Ove, sjelden beskriver sin væren i lokalet uten å trekke på et affektivt ladd språk. Til slutt blir dessuten rommet såpass ladet med negative emosjoner, at Karl Ove slutter å komme dit. Grunnen til det kan sees som at Karl Oves emosjonalitet og kodingen av det emosjonelle rommet er i ferd med å slutte å samsvare. I stedet for å utsette seg for de situasjonene som kan oppstå, fjerner han seg og eliminerer dermed den emosjonelle spenningen knyttet til dette rommet.

Et annet eksempel på et emosjonelt kodet rom, er en institusjon for psykisk og fysisk utviklingshemmede der Karl Ove jobber en sommer. Her får virkelig affektene utspilt seg, om enn kanskje noen andre typer av affekter enn dem det ellers florerer av. Dette bidrar til å utvide leserens kjennskap til Karl Oves psykologi, og den emosjonelle ladningen knyttet til stedet, blir påfallende og intens. Karl Ove fylles kontinuerlig av avsky over ulike situasjoner han observerer beboerne i, men den *normalcy* stedet preges av, tillater ikke de ansatte å gi disse eventuelle følelsene noe som helst utløp. Rommet så å si foreskriver en spesifikk måte man skal opptre på, hvilket Karl Ove tidvis har utfordringer med å etterkomme. Det blir dermed noe nesten klaustrofobisk over stedet – og over teksten generelt – fordi det oppstår så mange følelser i Karl Ove som han i utgangspunktet ikke kan gi uttrykk for. Dette kommer spesielt til syne i flere av situasjonene med Ørnulf, en av beboerne. Karl Ove har store problemer med å håndtere atferden hans, karakteriserer Ørnulf i svært negative ordelag, og fremstiller relasjonen deres som en maktkamp der det gjelder å vinne. Likevel lar ikke Karl

Ove (de negative) affektene ta helt overhånd, ettersom en viss selvinnsett bidrar til å holde ham ”på plass”: ”Han [Ørnulf] befant seg lavest av de lave, var svakest av de svake, og her satt jeg fylt av forakt overfor ham. Det var jeg som var umennesket” (Knausgård, 2011a, s. 328). Passasjer som denne er eksempler på at til tross for at Karl Ove i stor grad lar affektene få fungere som kart og kompass når han navigerer i verden, har han av og til evnen til å la fornuften utgjøre et korrektiv til dem.

Det er nok et emosjonelt rom jeg vil dvele litt ved fordi det er fylt av en så påfallende og kraftig emosjonalitet at det nesten synes vanskelig å komme utenom. Ikke minst er det et særdeles treffende eksempel på hvordan et rom kan være emosjonelt kodet og hva det gjør med og for teksten. Rommet lanseres i første bind og berøres riktignok i liten grad i *MK5*, men det kan fremholdes som et slags affektivt sentrum eller omdreiningspunkt som preger hele verket fordi det presenterer noen grunntemaer eller grunnkonflikter som fortelleren stadig vender tilbake til i det narratologiske forløpet: døden, sorg, tomhet, vonde opplevelser fra barndommen, og ikke minst relasjonen til faren. I lys av dette er det rimelig å hevde at rommet er med på å fargelegge de 3000 sidene, og dessuten fungerer som et referansepunkt både for fortelleren og for leseren. Rommet det her siktes til, er hjemme i huset til farmoren hvor faren tilbringer det siste av sin levetid. Når Yngve og Karl Ove mottar beskjeden om at faren deres er død, drar de til huset for å rydde opp etter ham. De er klar over at hans siste tid har vært preget av alkoholisme, samt psykisk og fysisk forfall, men overraskes likevel av den elendige forfatningen både farmoren og huset viser seg å være i:

Foran sofagruppen inntil veggen lå det klær. To bukser og en jakke, noen underbukser og sokker så jeg. Det luktet forferdelig. Det lå også veltede flasker, tobakkspakker, noen tørre rundstykker og annet søppel der. Jeg gikk langsomt bortover. Det var avføring i sofaen, både smurt utover og noen klumper. Jeg bøyde meg over klærne. De var også fulle av avføring (Knausgård, 2010, s. 286).

Et påfallende trekk ved beskrivelsene av den omfattende ryddingen og vaskingen i dette rommet, er at de fremstår nokså nøkterne og objektive¹⁴, men likevel særdeles ladet. Beskrivelsene strekker seg over vel hundre sider, og er meget detaljerte. Dette gir næring til en intens spenning mellom det som foregår på det ytre og det indre planet. Karl Ove synes å være i mental oppløsning: ”Jeg følte trang til å knuse noe. Løfte bordet og slenge det mot vinduet. Rive ned reolen. Men jeg var så svak, jeg klarte bare såvidt å gå bort til vinduet” (s. 286). De kroppslige reaksjonene florerer, og han må gjentatte ganger ta seg sammen for å

¹⁴ Fullstendig objektive er beskrivelsene åpenbart ikke. Selv om de kan sees som virkelighetsnære og i tråd med en realistisk tradisjon, foreligger det jo likevel en utvelgelse av elementer.

forsøke å skjule sin sinnstilstand overfor den åpenbart syke og sjokkpregede farmoren. At nedvaskingen og rensningen av huset kan fungere som en metafor for en renselsesprosess i dobbel forstand, og derfor blir ekstra ladet, er en åpenbar og utbredt tolkning. Det bør imidlertid stilles spørsmål ved om prosessen ”lykkes”, om den fysiske og mentale renselsen så å si fullbyrdes. Det er flere faktorer som peker i retning av at det ikke er tilfellet. Uansett hvor mye det vaskes og skrubbles, forblir en del skittflekker værende. Det samme gjør den sterke emosjonelle spenningen i teksten:

Dette kunne ingenting bygge bro over til, tenkte jeg. Dette var umulig å håndtere. Jeg kunne tappe vann i bøtten og gå for å vaske, og jeg kunne vaske hele det jævla huset, men det ville ikke hjelpe det minste, selvfølgelig ville det ikke det, heller ikke tanken på at vi skulle overvinne huset og holde begravelsen her, ville hjelpe det minste, det fantes ingenting jeg kunne gjøre som ville hjelpe, ingenting jeg kunne forsvinne inn i, dette kunne ingenting ta av for (s. 308).

I en samtale med Tonje påpeker Karl Ove at det er et dødshus hvor de vasser i farens død og hvor tidligere opplevelser og følelser tilknyttet disse gjør seg gjeldende igjen: ”Og så ligger alt det som har hendt her, [...] og det kommer opp. Forstår du? Jeg er helt nær det, på en måte. Den jeg var da jeg var liten. Den pappa var da. Alle følelsene fra da kommer opp igjen (s. 379). Det er som om alle disse følelsene ligger til grunn for fortellerens beskrivelser av sin egen væren i rommet. Rommet er ladet med så mange emosjoner at det synes problematisk å navigere i, og det får med det en klaustrofobisk karakter. Faren er riktignok død og ikke lenger tilstede, men ”nærværet” hans er samtidig påfallende sterkt. Karl Oves angst for ham sitter nærmest i veggene, og han kan ikke unnslippe den. Dette blir særlig tydelig i en scene som kan sees som en affektiv spenningstopp, når det plutselig såes tvil om hvor vidt faren faktisk er død, ettersom den noe senile farmoren er den eneste som har sett ham før han ble hentet av ambulanspersonell. Ytterdøren til huset går plutselig opp, og den umiddelbare og voldsomme redselen som melder seg i Karl Ove – samt den påfølgende lettelsen når det viser seg å være onkelen Gunnar – bærer bud om hvordan angsten for faren er en meget kroppsliggjort og stor del av ham. Det kan virke som om det emosjonelle rommet nærmest har absorbert angsten og gjort den til sitt grunnvilkår for deltakerne i det.

4.2.3 Performativ og analytisk emosjonalitet

Andersen (2014, s. 44) poengterer at det ofte kan foreligge en diskrepans mellom en *performativ* og en *analytisk emosjonalitet* i en tekst, og at det derfor kan være fruktbart å merke seg skillet mellom de to. Ved performativ emosjonalitet fremvises emosjonene uten at

de blir forklart gjennom noen instans. Et eventuelt analytisk arbeid blir da overlatt til leseren. Ved analytisk emosjonalitet blir emosjonaliteten ikke bare fremvist, men også forklart og satt i sammenheng. Det er nærliggende å anse den analytiske emosjonaliteten som den mest dominerende hos Knausgård. Som nevnt tidligere, bedriver Karl Ove en temmelig aktiv og utbredt selvpsykologisering, han tolker og reflekterer nesten kontinuerlig over sin egen følelsesmessige tilstand:

Alt vekket ambivalens, ingenting var bare det ene: om alle rutinene og den langsomme takten alt foregikk i, fikk meg til å synke ned i en nesten apatisk kjedsomhet iblant, var det samtidig også alltid sinnsopprørende å være der. Det var som om jeg løp og satt stille på samme tid, pusten gikk hivende og hjertet hamret vilt, mens resten av kroppen var urørlig. Jeg ville være et godt menneske, fylt av empati for de verre stilte, men fikk jeg dem innpå meg, var det forakt og sinne jeg følte, som om deres mangler berørte noe av det innerste i meg (Knausgård, 2011a, s. 338).

Ettersom Karl Oves indre verden hele tiden synliggjøres og problematiseres, tilbys leseren en innsikt i årsakene til hvordan han handler i den ytre verdenen. At emosjonaliteten er så utpreget analytisk og at det dermed ikke kan spores noen diskrepans, er et interessant funn og fremstår som et originalt trekk ved teksten. I ”vanlige” episke tekster kan det nemlig ofte identifiseres et skille mellom de to typene av emosjonalitet, og det oppstår med det et slags tomrom som må gjøres til gjenstand for et tolkningsarbeid. Tomrommet må leseren selv forsøke å utfylle gjennom en kartlegging av hvilke eventuelle andre føringer teksten legger for hvordan en situasjon skal forstås. Jo færre føringer, jo mer ubestemthet. *MK5* er med andre ord ikke en tekst som inviterer til en omfattende lesermedvirkning i så måte, et poeng som vil bli belyst nærmere i et senere avsnitt som behandler begrepet *causal attribution*.

4.2.4 Emosjonelle triggerfigurer

Når en tar for seg affektive aspekter ved en gitt tekst, er *emosjonelle triggerfigurer* noe man bør forsøke å identifisere dersom de fins. Disse ”ivaretar en bestemt funksjon i den affektive narratologi”, og fungerer som ”en termometer for tekstens emosjonelle ladning, han gir situasjonell respons, og blir en narrativ markør for den stigende emosjonelle spenningen i teksten” (Andersen, 2014, s. 15). De emosjonelle triggerfigurene speiler gjerne leserens reaksjoner, og det er litterære bipersoner som har funksjonen. Andersen viser at det hos Dostojevskij nærmest florerer av disse. De blir den implisitte forfatterens ”budbringere”, og gir signal om hvordan de ulike (emosjonelle) situasjonene skal forstås ved at en karakters atferd blir gjenstand for ”en tredjeinstans’ normerende blikk” (s. 45). Det er imidlertid få emosjonelle triggerfigurer å spore hos Knausgård, og det er i seg selv en interessant

observasjon. Antagelig er det ikke behov for et slikt narrativt grep, ettersom det sjeldent er noen tvil rundt den emosjonelle ladningen i teksten. Karl Ove analyserer hele tiden seg selv – og andre – og lar eventuelle spenninger mellom det som foregår på det ytre planet på den ene siden, og det indre planet på den andre, komme til syne. Det virker med andre ord som om det ikke er nødvendig for den implisitte forfatteren å måtte konstruere en instans som skal ha rollen som emosjonelt termometer, ettersom denne funksjonen i så stor grad dekkes av Karl Ove selv.

Dersom en skulle fremheve en person som tidvis *kan* fungere som emosjonell triggerfigur, synes det å være Yngve. Han gir, gjennom blick eller eksplisitte ytringer, av og til uttrykk for at det foreligger en emosjonell spenning ved å karakterisere og også korrigere Karl Oves reaksjoner og atferd. For eksempel er det en gjenganger at han ber Karl Ove om å ta seg sammen og om å roe seg ned:

Og du ligner på Tarjei Vesaas! sa jeg og pekte på Arvid. Er det en kompliment, eller? sa han og lo. Nei, egentlig ikke, sa jeg, og snudde meg, for Yngve hadde stilt seg bak meg. Ta det litt med ro, sa han. Jeg hørte du holdt på å knekke fingrene til en der inne. Det går ikke, det kan du ikke gjøre her. Alle vet hvem alle er, ikke sant? Ta det med ro. Jeg tar det med ro, sa jeg. Jeg har det bra (Knausgård, 2011a, s. 202–203).

Det blir ganske tydelig for leseren at Karl Ove overhodet ikke tar det med ro i denne og lignende situasjoner – snarere tvert imot – og man venter en eskalering i takt med den økende spenningen. Man kan som leser spørre seg, i tråd med mine påstander over, om Yngves irettesettende blick og kommentarer er et *nødvendig* grep i teksten for å fremme og synliggjøre emosjonell ladning. Det ser det ikke ut til å være. Dersom en skreller vekk reaksjonene til Yngve, synes den emosjonelle ladningen likevel å bli værende. Imidlertid kan det tolkes dit hen at Yngves reaksjoner likevel bidrar til å forsterke den i noen grad.

4.2.5 Low-road- og high-road-reaksjoner

Andersen (2014) viser til arbeider av den amerikanske professoren Joseph LeDoux og den engelske forfatteren og professoren Keith Oatley, og skiller mellom det han begrepsfester som *low-road-reaksjoner* og *high-road-reaksjoner* (s. 17–18). De førstnevnte er rent kroppslige reaksjoner som utløses spontant og direkte uten å være innom bevisstheten, mens de andre er å anse som mer bearbejdede, de er innom det kognitive apparatet før de får sitt utløp. Kanskje især de førstnevnte ”inngår som et standard element i en generell affektiv narratologi” (s. 18). Bruk av slike reaksjoner som narrativt grep bidrar til å skape spenning og dynamikk i teksten, og ikke minst å etablere en affektiv nerve. Det er interessant å gjøre et

forsøk på å avdekke i hvilken grad en litterær skikkelse preges av slike reaksjoner, og om det er slik at *low-road-* og *high-road-reaksjoner* inngår i et hierarkisk forhold eller er sidestilt. Det finnes mange eksempler på at Karl Ove reagerer i tråd med *low-road-reaksjoner*, eller handler i affekt eller på impuls. Disse blir især påfallende i alkoholrus. Scenen hvor Karl Ove helt plutselig kyler et glass i ansiktet på Yngve, tjener som en god illustrasjon:

Jeg kom tilbake, helte i mer whisky, nesten alt var mørkt nå.

– Se på parken! sa jeg.

– Hva er det med den? Var det noen som sa.

– Hei, psycho, nå tar du det med ro, sa Yngve.

Jeg reiste meg opp, grep glasset mitt og kastet det alt jeg kunne mot ham. Det traff ham i ansiktet. Han bøyd seg fram. Folk reiste seg og ropte, styrtet likesom mot ham. Jeg stod helt stille et øyeblikk og så det utfolde seg. Så gikk jeg ut i gangen, tok på meg skoene og jakken og tumlet ned trappen, ut på gaten, inn i parken. Følelsen av endelig å ha handlet, var sterk (Knausgård, 2011a, s. 230).

Det er for øvrig karakteristisk for Karl Ove at han stadig får plutselige og voldsomme reaksjoner på tilsynelatende små ting, hvor han reagerer med svette, skjelve eller gråt, uten at han nødvendigvis selv er i stand til å forstå hvorfor: ”Av en eller annen grunn var jeg på gråten” (s. 171). Dette eksempelet er ikke enestående, for gråten er en gjennomgående reaksjon i hele verket. Det er imidlertid vanskelig å slå fast noe hierarki hva angår reaksjoner. *High-road-reaksjonene*, det vil si, de reaksjonene som først bearbeides i bevisstheten, er også svært tilstedeværende, jamfør den tidligere nevnte til dels ekstreme selvbevisstheten og selvovervåkingen. Et påfallende trekk er at det til dels kan spores et noe overraskende mønster hva angår i hvilke sammenhenger de to typene av reaksjoner gjør seg gjeldende. Når det inntreffer det som kan sees som dyptgripende eller omfattende emosjonelle hendelser, ledsages disse ofte av *high-road-reaksjoner*, mens når følelsene kan hevdes å være av en mer banal eller triviell karakter, ledsages de av *low-road-reaksjoner*. Det kan altså se ut til at Karl Oves følelsesmessige reaksjoner følger en slags omvendt logikk, ettersom det er nærliggende å anta at de mer dyptgripende og rystende emosjonene kanskje ville lede til at man handler i affekt, mens de trivielle ville gi større rom for en bearbeidelse av reaksjonene før de får sitt utløp. I tillegg bør det tilføyes i denne sammenheng at det er karakteristisk at små og trivielle følelser får stor plass i Karl Oves indre liv – og i romanen for øvrig. Når disse i så utpreget grad får eksistere side om side med de større følelsene, skapes nok en spenning dem imellom, som igjen underbygger tekstens affektive nerve.

4.2.6 Scripts og causal attribution

Nok et begrep som kan være fruktbart å merke seg i en affektiv narratologisk analyse, er *scripts*. *Scripts* utgjøres av affektive mønstre, av ”emosjoner og reaksjoner [som] knytter seg sammen [...] som danner narrative sekvenser” (Andersen, 2014, s. 19). Men det finnes også såkalte personlige *scripts*, det vil si *scripts* som avviker fra det forventede på grunn av individuelle erfaringer som har avtegnet seg som mønstre i et menneskes psyke. Et nærliggende eksempel i den sammenheng, er de emosjoner og reaksjoner som oppstår i forbindelse med Karl Oves far. Disse er riktignok ikke så fremtredende i *MK5* fordi dette bindet i liten grad eksplisitt behandler far-sønn-relasjonen, men i flere av de øvrige bindene er de høyst tilstedeværende. Karl Oves emosjoner vedrørende faren og den atferd han utviser, utløser det en kunne kalle ferdige pakker av responser og reaksjoner som synes å være preget av en nærmest urokkelig determinisme. Disse responsene og reaksjonene kan for en utenforstående kanskje anses som irrasjonelle, samt at de avviker fra det ”normale”. Men siden leseren får tilgang til detaljert informasjon om relasjonen mellom de to – eller kanskje snarere mangelen på en sådan – er Karl Oves *script* ikke vanskelig å godta eller forstå. At angstfølelser og det å måtte være i konstant beredskap for eventuell verbal eller fysisk straff, vil kunne utløse voldsomme (kroppslige) reaksjoner, er vel heller neppe en kontroversiell påstand. Selv om det riktignok er få *fysiske* møter mellom Karl Ove og faren i *MK5*, bør det påpekes at emosjonene tilknyttet faren hele tiden ”lurer i bakgrunnen”, jamfør avsnittet over om emosjonelt ladde rom. Dersom en fullt ut skal forstå Karl Oves *scripts*, bør man altså ta høyde for dette.

Begrepet *script* har forbindelse til det Hogan (2011, s. 34) begrepsfester som *causal attribution*, det vil si å søke årsaksforklaringer til hvorfor en bestemt følelse med en påfølgende atferd, melder seg. Andersen (2014) hevder at

i et generelt narratologisk perspektiv er det god grunn til å tro at slike steder i fortellingen der den allminnelige *causal attribution* stopper opp, er viktige narratologiske begivenheter. De bygger tekstens ubestemthet, og ubestemthet er leserens utfordring. Ikke minst ubestemthet knyttet til emosjoner og reaksjoner. En affektiv narratologisk analyse bør altså rette seg mot å lokalisere steder i fortellingen der den automatiske *causal attribution* ikke fungerer for leseren eller for deltakerne i fortellingens univers. Det samme gjelder for følelser som bryter med allminnelige *scripts* eller sekvenser der bestemte følelser pleier å inngå i faste mønstre (s. 20).

Det er vanskelig å avdekke steder i *MK5* der en *causal attribution* stopper opp, både for leseren og for hovedpersonen. Tidvis stopper den riktignok opp for det erindrede jeg, men ofte bryter da det erindrende jeget inn og bidrar med psykologisering og forklaring, slik at

leserens forståelse for de emosjonelle hendelsene gjenoprettes. Det er dermed, som allerede påpekt, grunnlag for å hevde at det foreligger svært lite ubestemthet, eller få tomme plasser, i teksten. Dette henger sammen med den tidligere omtalte selvkommenterende stilen, hvor fortelleren nesten kontinuerlig tolker egne følelsesmessige reaksjoner og setter dem i sammenheng. Det bør bringes inn et mulig kontraperspektiv her. Eivind Tjønneland (2010) hevder nemlig at Knausgårds tekst preges av *ubestemthet*. I sin omtale av resepsjonen, peker han på at

Knausgård har manipulert leserne av *Min kamp* slik at de etterligner hans eget forhold til bøker. [...] Knausgård har lyktes i å manipulere selv dem som lever av å lese og fortolke bøker. *Dette skjer gjennom å skape en stor grad av tomrom og manglende bestemthet i teksten* (s. 48, min kursivering).

Jeg følger altså ikke Tjønneland i dette resonnementet fordi jeg ikke forstår hvilke tomrom han sikter til. Snarere tenker jeg at *mangelen* på tomrom er påfallende. Jeg nevnte i en fotnote i kapittel to at flere kritikere har betont at den svært detaljorienterte stilen kan ha en søvndyssende effekt på leseren. Det kan sees i sammenheng med nettopp bestemtheten. Når teksten ”utfyller” seg selv i den grad den gjør og dermed ikke inviterer til lesermedvirkning i så måte, kan resultatet bli at den fremstår kjedelig, eller med den kjente resepsjonestetikeren Wolfgang Iser (1981): ”Mindskes omfanget af tomme plasser i en fiktiv tekst, står den i fare for at kede sine læsere, idet den konfronterer dem med en stigende grad af bestemthed” (s. 112). Men dersom dette stemmer, kan en undres over hvorfor det 3000 sider lange *Min kamp*-verket har fått så mange lesere i så mange land. Kanskje er det akkurat i denne forbindelse at den affektive narratologien kan bidra med en innsikt og mulig forklaring, ettersom det kan fremholdes at den emosjonelle spenningen i teksten bøter på en eventuell kjedsomhet. Til tross for bestemtheten, er de affektive elementene i det narratologiske forløpet såpass mangeartede og intense at leseren bringes så tett på at hun så å si fanges i det litterære universet. Denne antagelsen grenser riktignok til spekulasjon, men det er en spekulasjon som synes å ha noe for seg.

4.2.7 Impulskilder og affektive forløp

Hogan ser ut til å betone at ytre hendelser ligger forut for og er det som påvirker og styrer de indre, et poeng også Andersen (2014) har merket seg: ”Episke og emosjonelle hendelser oppfattes hos Hogan som tett sammenknyttet på en slik måte at de første frembringer de andre” (s. 30). Det er ikke en urimelig påstand, og jeg følger Hogan til dels i at det kan forholde seg slik. Men som allerede belyst, finnes det eksempler på at det kan forholde seg

omvendt, slik at den indre verdenen, affektene, blir det styrende. Andersen foreslår et skille mellom ytre og indre *impulskilder* for å kunne differensiere mellom hva som er hva. Han skiller også, med utgangspunkt i Keith Oatley, mellom varighetsvarianter av disse impulskildene, og foreslår følgende begreper: reaksjon, følelse, stemning, temperament og livsfølelse (s. 30). Hos Knausgård er det først og fremst de indre impulskildene som dominerer, og tidvis overtar de styringen fullstendig, særlig gjelder dette, som nevnt tidligere, i alkoholrus: ”Jeg hadde begynt å følge enhver impuls jeg fikk, og hånte motforestillingene som dukket opp” (Knausgård, 2011a, s. 385). Men det er ikke slik at det bare er når Karl Ove drikker at han overmannes av og i sterk grad preges av følelser. Tekstens affektive nerve etableres og understrekes kontinuerlig gjennom ulike indre impulskilder som gir seg utslag i en følelsesmessig berg- og dalbane. Karl Ove har eksempelvis en rekke drømmer, fantasier og planer, og disse eksisterer altså ofte forut for de ytre hendelsene. Han preges og hjemsesøkes blant annet i stor grad av tilbakevendende mareritt, og disse er, kanskje ikke så overraskende, ofte knyttet til faren:

Det var folk som lo av meg, det var folk som var etter meg, og over dem alle sammen, i sine mange ulike former og skikkelser, ruvet pappa. I de vanligste marerittene bodde vi fortsatt på Tybakken, hvor han var i huset sammen med meg, men de verste var likevel dem hvor han kom tilbake når jeg var på besøk hos mamma, og det viste seg at han bodde der, for hos mamma tok jeg meg friheter, gjorde som jeg ville, og var det noe han ble rasende over, var det det (s. 329).

Det er dessuten symptomatisk for Karl Ove at han, med de indre impulskildene som fundament, konstruerer en (indre) verden slik han ønsker at den ytre skal se ut, og legger planer utfra det. Dette er et gjennomgående og interessant trekk ved romanen. Når hans indre verden så viser seg ikke å korrespondere med den ytre, oppstår en diskrepans som forsterker den emosjonelle spenningen. Et eksempel er når den særdeles forelskede Karl Ove har lagt planer for hvordan en kveld med Ingvild skal fortone seg:

Jeg hadde tenkt at det ville bli godt å komme hjem, men lukten av nyvasket gulv og sengetøy, som fortsatt hang igjen, minnet meg om de planene jeg hadde hatt før kvelden begynte, forestillingen om at jeg skulle våkne opp her med Ingvild denne morgenen, og en ny bølge av fortvilelse og selvindignasjon veltet innover meg, i tillegg kom alle følelsene i forhold til Skrivekunstakademiet, som presset seg fram overalt (s. 144).

Karl Oves tilværelse ser ut til å formes av affekter med både høy og lav varighetsgrad, men det er antagelig reaksjoner, følelser og stemninger som er de mest utbredte. Når en følelse melder seg, forsvinner og erstattes den som regel straks av en ny, slik som i det følgende eksempelet:

Der og da, i akkurat det øyeblikket, følte det som om jeg ville kunne få til hva det skulle være, at det ikke fantes grenser i meg. Det handlet ikke om å skrive, det var noe annet, en vidåpenhet, omtrent som at jeg kunne reise meg og gå nå, i dette øyeblikket, og så bare gå og gå til verdens ende. *Et halvt minutt, kanskje, varte følelsen. Så forsvant den, og selv om jeg forsøkte å kalle den tilbake, forble den borte, omtrent som en drøm blir borte og glipper når man forsøker å gripe den etterpå* (s. 54, min kursivering).

Det eneste egentlig forutsigbare i Karl Oves følelsesliv ser ut til å være uforutsigbarheten. Han er enkelt sagt en følelsesmessig vinglepetter. Ellers er stemninger knyttet til de mange naturskildringene ganske hyppige. Han opplever eksempelvis at ”landskapet utenfor vinduet var så vakkert at det gjorde vondt” (s. 8), og kan bli beveget av selv tilsynelatende enkle ”naturfenomener”: ”Og å, dette mørket som alltid var her! Ikke knyttet til natten på noen måte, og ikke til skyggen heller, men det var der nesten alltid, dette svake mørket, fylt av fallende regn” (s. 71). De estetiske opplevelsene, og de sterke følelsene tilknyttet disse, melder seg ikke bare i forbindelse med naturobservasjoner, men også, og kanskje især, kunst:

Øynene mine ble blanke. Jeg likte bildet, som var malt av en som het Lars Hertervig, så intenst, og det vendte på et vis hele situasjonen, jeg var ikke bare en skrivekunstakademielev som skulle skrive et dikt om et bilde, uten begrep om kunst, en som lot som, men en som følte så inderlig for det at tårene stod i øynene (s. 108).

Til tross for at det synes rimelig å hevde at affekter med lav varighetsgrad er de mest påfallende, kan en i tillegg identifisere en mulig gjennomgående og varig livsfølelse. Denne henger sammen med en del av de faktorene jeg redegjorde for i narratologikapittelet under overskriften tematikk, nemlig meningstap, uro og kontinuerlig søken, eller slik Karl Ove selv formulerer det i to treffende sitater: ”Jeg var jo helt alene og ensom i dypet av min sjel” (s. 21) og ”Det gjorde vondt i magen uten at jeg visste hvorfor. Det følte som en sult, ikke etter mat, men etter alt annet” (s. 26). Det foreligger riktignok enkelte (kortvarige) brudd med denne livsfølelsen, men den vender alltid tilbake igjen og fargelegger – eller rettere sagt skyggelegger – Karl Oves mentale landskap. En kan dessuten få inntrykk av at den nagende livsfølelsen hele tiden har ligget der, men at den tidvis er blitt distraheret av ”konkurrerende” emosjoner. Det som kanskje særlig gir denne tolkningen tyngde, er at den samme livsfølelsen kan spores i samtlige bind – om enn i litt varierende form. En annen livsfølelse Karl Ove selv tematiserer at han lider under, er det han begrepsfester som en kulde i hjertet: ”Denne kulden i hjertet var forferdelig, av og til tenkte jeg at jeg ikke var menneskelig, at jeg var en Dracula som nærte meg av andre menneskers følelser, men selv ikke hadde noen” (s. 515). Dette sitatet viser for øvrig at det muligens av og til skorter litt på selvinnsikt hos hovedpersonen,

og at han ikke alltid er i stand til å heve blikket og se det samme som leseren. At Karl Ove tidvis kan karakteriseres som distansert og frakoblet, er én ting, men at han ikke har noen følelser, er en påstand som er nesten umulig å godta. Er det noe han næres – og tynges – av, er det jo nettopp følelser.

Før jeg skal bevege meg videre inn i en diskusjon av noen konkrete emosjoner, er det ett begrep som det gjenstår å si noe om, og det er *affektive forløp* (Andersen, 2014, s. 47). Jeg omtalte Karl Ove som en følelsmessig vinglepetter, samt at han først og fremst preges av affekter med lav varighetsgrad. Dette henger sammen med de affektive forløpene. Det synes å være mange og relativt kortvarige affektive forløp, snarere enn få og langvarige. Emosjonene er ofte preget av ambivalens, og de er skiftende, men som regel sterke. Kanskje særlig påfallende er vekslingen mellom store følelser som hybris og lykke på den ene siden, og resignasjon og selvforakt på den andre. Når det er sagt, bør det nevnes at de affektive forløpene ikke bare rommer store og voldsomme følelser, det gis også plass til de små og mer banale. Et karakteristisk trekk ved forløpene, er dessuten at de ser ut til å gjenta seg. De er ikke lineære i sitt vesen, men snarere sirkulære. Det er som om Karl Ove sitter fast i et emosjonelt mønster som han ikke får til å bryte med. Antagelig kan akkurat dét fremholdes som en av romanens kjernekonflikter.

4.3 Dominerende affekter og deres betydning

I det følgende skal jeg redegjøre for og forfølge noen konkrete emosjoner som gir seg til kjenne i det narratologiske forløpet. Disse er valgt ut etter en avveining av hvilke som virker å være mest dominerende og dermed kan sees som primære drivkrefter. Det er imidlertid et sentralt poeng at en sjelden kan snakke om ”rene” emosjoner hos Knausgård. Emosjonene er sammensatte, komplekse og sklir over i hverandre. Likevel vil jeg for ordens skyld dele dem opp og behandle dem hver for seg. De emosjonelle tilstandene som skal belyses, er ambivalens, hybris, fornedrelse og selvforakt, angst og skam – i den rekkefølgen. Siden så å si alle følelser som Karl Oves psyke rommer, preges mer eller mindre av en underliggende ambivalens, er det rimelig å begynne med denne.

4.3.1 Ambivalens – en gjennomgående tilstand

Som kjent foreligger det en ambivalens når to motstridende følelser eller stemninger finner sted samtidig. Ambivalensen er svært karakteristisk for Karl Ove. Tidligere omtalte Eivind Tjønneland (2010) understreker at ”foreningen av stormannsgalskap og

mindreverdighetsfølelse er den sterkeste psykologiske drivkraften bak *Min kamp*-prosjektet” (s. 31). Her vises det riktignok til utenomtekstlige forhold, det vil si hva som er (den virkelige) Knausgårds angivelige motivasjon for å skrive *Min kamp*, men det er et interessant utsagn med tanke på at stormannsgalskapen og mindreverdighetsfølelsen er nedfelt som sentrale emosjonelle størrelser i verket. En skulle tro at disse to er absolutt gjensidig utelukkende ettersom de utgjør motsetninger, men det ser ut til at de eksisterer side om side for Karl Oves vedkommende. Han preges både av stormannsgalskap og av mindreverdighetsfølelse. Pendelen svinger riktignok mellom hvilken som kommer til uttrykk, men Karl Oves psyke rommer altså begge. Det synes dessuten rimelig å hevde at de, paradoksalt nok, virker gjensidig forsterkende. Pendlingen er definitivt med på å underbygge den emosjonelle spenningen i verket, og bidrar således til å holde leseren fast.

En annen gjennomgående ambivalens som kan identifiseres i *MK5*, er knyttet til selve livet, til det å være emosjonelt frakoblet og påkoblet på samme tid, og til det både å ville og ikke ville være henholdsvis frakoblet og påkoblet. På den ene siden kan det påpekes at Karl Ove så å si er smertelig levende og i så måte tett på livet. Han fremholder gjentatte ganger hvordan han rives i stykker av følelsene, og de virker tidvis som en hemske for ham. ”Jeg hadde vondt i magen av angst” og andre lignende konstateringer er gjengangere (Knausgård, 2011a, s. 354). Samtidig fylles han av en rekke gode følelser som gjør sitt til å berike og forsterke en positiv livsfølelse. Han fylles stadig av ”en stille jubel” (s. 9), og har flere opplevelser knyttet til det han selv fremholder som lykke, for eksempel på en båtture: ”Flere ganger i løpet av turen gikk jeg tilbake dit for å se lysballene igjen. De gjorde meg oppstemt, nesten lykkelig, det var som om det lå et håp i dem” (s. 19). Det er nærliggende også å nevne de sterke forelskelsene, særlig i Tonje, i den sammenheng. På den andre siden er Karl Ove unektelig distansert både overfor egen tilværelse og de menneskene han omgir seg med. Ane Farsethås’ (2012, s. 22) ”senmoderne diagnose” *underskudd på virkelighetsfølelse* later til å være svært treffende for ham. Karl Ove beskriver gjentatte ganger at han føler at han er der han skal være, at han er på plass, men samtidig preges han av en tomhet som stadig gjør seg gjeldende. Følgende utdrag eksemplifiserer dette poenget:

Det følte som om jeg hadde nådd fram til dit jeg ville være. [...] Samtidig var jeg rastløs, det *var* likesom ingenting der, bare jeg, og den tomheten som fantes i det, møtte jeg først når det var alt. Slik var det der, min egen tomhet var alt, og selv når jeg satt fordypet og leste i *Jack*, eller bøyde meg over blokken med ark og skrev om Gabriel, hovedpersonen min, var det tomheten jeg merket (Knausgård, 2011a, s. 14).

Det ser ut til at Karl Ove har et grunnleggende behov for og (bevisst) ønske om å være påkoblet. Han savner en følelse av *virkelighet*, og søker seg kontinuerlig til fellesskap og

nære relasjoner. Samtidig er det som om et kontrabehov, et behov for en mulighet til retrett, melder seg straks han oppnår det en kunne kalle forbindelser til virkelighet og livsfølelse. Det å være påkoblet blir således et slags tveegget sverd for ham, ettersom den følelsesmessige tilknytningen til omverdenen tenderer mot å stå i et motsetningsforhold til friheten, i hvert fall slik han opplever det. Den samme ambivalente konflikten kan dessuten spores i Karl Oves forhold til normer. På den ene siden forføres han av normene og det han anser for å være vanlig og tradisjonelt. Han tematiserer ved en rekke anledninger at han fascineres av det å skulle leve et ”vanlig” liv, det vil si et forutsigbart såkalt A4-liv med kone, barn og en ”vanlig” jobb. På den andre siden avskyr han normene og peker på at han aldri kunne ha levd på den måten: ”Hvordan kunne det være nok? Jeg forstod at det var normen, de fleste hadde vanlige jobber, noen la alt de hadde i dem, andre ikke, men for meg virket det meningsløst, uansett hvor god jeg ble til det og hvor høyt opp jeg kom” (s. 402).

Det foreligger også en dobbelthet i forhold til skrivingen. Karl Ove nærmest lider av en trang til å skrive, han *må* produsere tekst: ”[A]lt annet enn å skrive var meningsløst for meg. Ingenting annet ville være nok, ville kunne dekke den tørsten. Men tørst etter hva? Hvordan kunne *det* bli så sterkt? Skrive noen ord på et papir?” (s. 402). Et liv uten skriving og kunst fremstår som et ikke-alternativ for ham, tilværelsens mening ligger i stor grad forankret i kunsten. Likevel opplever han tidvis at nettopp skrivingen innehar en evne til å gjøre verden meningsløs for ham, samt at den stimulerer til resignasjon. Dette bunner i at han sliter med å skrive skjønnlitterært, hvilket er det han holder høyest av alt:

Det var galskap, for nettopp det var det jeg ikke kunne. Jeg var god til å skrive oppgaver, og jeg var god til å skrive artikler, anmeldelser og intervjuer. Men så snart jeg satte meg ned for å skrive skjønnlitteratur, som var det eneste jeg ville bruke livet mitt til, det eneste jeg opplevde som meningsfullt *nok*, så kom jeg til kort” (s. 402).

Det bør nevnes at den ambivalensen som er knyttet til skrivingen, er en av de få som ser ut til å opphøre. Som nevnt debutterer Karl Ove med en bok mot slutten av romanen, og tilfredsstilltes dermed av en forløsning i så måte. All øvrig ambivalens synes imidlertid å vedvare, jamfør avsnittet om de affektive forløpenes sirkularitet.

4.3.2 Hybris – om å være en moderne selvets keiser

Jeg påpekte i forrige avsnitt at stormannsgalskap er nedfelt som en sentral emosjonell størrelse i verket. Dette henger sammen med det jeg her vil omtale som hybris forstått som overmot. Som jeg skal påvise i neste avsnitt, er Karl Ove unektelig fylt av selvforakt og preges tidvis av et (svært) dårlig selvbilde, men det er også påfallende mange eksempler på

det stikk motsatte, blant annet det følgende: ”Et sus av lykke gikk gjennom meg. Det var regnet, det var lysene, det var den store byen. *Det var meg selv, jeg skulle bli forfatter, en stjerne, et lys for de andre*” (s. 44, min kursivering). I det man kunne kalle ”hybrispassasjene”, fremstår teksten som spesielt emosjonelt ladd. Det kan forklares ved at det etter hvert avtegner seg et mønster hvor hybrisen stadig resulterer i til dels ekstreme situasjoner. Karl Ove fylles gjerne med skam i etterkant, ettersom han innser at han har opptrådd uanstendig og antagelig brutt med en foreliggende *normalcy*. Det er nærliggende å se skammen som en mulig *nemesis* – en slags ”skjebnens hevn” i form av en emosjon som melder seg og har til hensikt å korrigere fremtidig atferd. Imidlertid er det ingen *katarsis* å spore, det vil si ingen varig renselse, som ”befrir” ham fra at hybrisen skal få feste seg igjen og determinere videre atferd. Det er med dette in mente at jeg i plotanalysen i kapittel tre fremholdt hybrisen som en klar motstander.

Ikke overraskende er alkoholen nok en gang en triggende faktor. Hybrisen kommer særlig kraftig til uttrykk i alkoholrus, og jo sterkere rus, jo mer påfallende blir overmotet: ”Seks timer senere satt jeg på et nachspiel i Fosswinckels Gate og tenkte på hvor begavet jeg var, at det virkelig ikke var noe problem det med skrivingen, jeg var full av kraft, jeg eide verden, *egentlig*” (s. 358). At alkohol har en evne til å (over-)stimulere menneskets mot og selvfølelse, er riktignok en nokså banal konstatering, men i Karl Oves tilfelle får det flere ganger nesten ekstreme utfall. Han blir en slags selvutnevnt konge av verden og drister seg til å si og gjøre akkurat det som passer ham. Eksempelvis forsøker han å oppsøke en kvinne midt på natten for å ligge med henne med den begrunnelse at hun en gang for lenge siden var forelsket i ham. Han stjeler sykler, skryter på seg gjerninger han ikke har gjort, og fremstiller i det hele tatt seg selv som noe ekstraordinært. Det er utvilsomt noe Peer Gyntsk over det. Hybrisen resulterer ofte i ”pøbelstreker”. Med noen få unntak fører ikke disse med seg noen ytre konsekvenser for Karl Ove, men som nevnt melder det seg gjerne vonde følelser som skam og selvforakt dagen(e) etterpå.

4.3.3 Fornedrelse og selvforakt – Karl Ove som narsissist og masochist

I avsnittet over ble hybrisen løftet frem som en sentral emosjon og kanskje til og med som et bærende element i fremstillingen av Karl Oves følelsesliv. Det samme kan, interessant nok, sies om selvforakten. Litteraturviter og kritiker Trond Haugen har gjort en viktig observasjon i denne forbindelse:

I likhet med Vankel [i *Ute av verden*] ligger fortelleren i *Min kamp*, Knausgård, under en omfattende narsissisme, men med negative fortegn. For der den positive

narsissisten elsker seg selv for høyt, kan man tenke seg, speiler Vankel og Knausgård seg i forakten for sine egne selv (Gjengitt i Tjønneland, 2010, s. 35).

Haugens konstatering av at Karl Ove lider av en narsissisme av negativ art, synes svært treffende. Som nevnt er han til enhver tid meget selvbevisst, og dette resulterer i en nesten sykkelig selvopptatthet. Han beskriver stadig seg selv i sterkt emosjonelt ladde vendinger, eksempelvis ”jeg *hatet* meg selv og hele mitt vesen” (Knausgård, 2011a, s. 329, min kursivering). Karl Ove har en grunnleggende og utbredt mistillit til seg selv, og det er som om han nærmest kontinuerlig søker en bekreftelse på sin egen mislykkethet og negative tanker om egen person, hvilken han finner. Især i sosiale situasjoner blir han konfrontert med de manglene han opplever at han har:

[J]eg var en idiot, en rødmende, stum liten dritt som kom til Oslo fra provinsen og trodde han, med sine slakter i klassekampen og sine lysende karakterer, i det minste hadde *noe* å komme med, men det hadde jeg ikke, jeg var ingen, null, ja, så liten var jeg at jeg ikke engang klarte å gå fra et bord. Jeg klarte ikke snakke, og jeg klarte ikke gå. Jeg var fanget (s. 535).

En kan spørre seg hvilket opphav all selvforakten synes å ha, og om den så å si blir påført utenfra, eller kommer innenfra og får sin bekreftelse i ytre forhold. Det er nærliggende å anta begge deler. Hva angår ytre faktorer som gir næring til selvforakten, er det nok en gang vanskelig å komme unna forholdet til faren. Å påpeke at farens atferd har gitt et solid bidrag til Karl Oves dårlige selvfølelse, er neppe særlig oppsiktsvekkende. Som nevnt har Karl Ove en rekke drømmer som ofte omhandler faren, og disse preger ham i stor grad:

Hver morgen satt følelsen av fornedrelse i kroppen, det var den jeg begynte dagen med, og om den løste seg opp etter hvert som rutinene festet meg i en annen verden, den riktige verdenen, var hele tiden følelsen av å bli fornedret og ydmyket til stede, og det skulle ingenting, ingenting til før den flammert opp igjen og brant i hele meg, ja brant hele jævla meg opp (s. 329).

Sitatet over understøtter poenget om at kimen til selvforakten muligvis ligger nedfelt i farsrelasjonen, men det blir for enkelt og reduktivt å la denne alene utgjøre fundamentet i en mulig årsaksforklaring. Karl Oves psykiske og affektive strukturer er komplekse, og det kan også fremholdes at han antagelig har en personlighet som så å si er disponert for negative tanker. Om denne tilbøyeligheten er medfødt eller formet gjennom sosialisering, blir kun spekulasjon.

Hva angår selvforakt og fornedrelse, er det særlig én scene som er påfallende og bør vies oppmerksomhet. Scenen er særdeles emosjonelt ladd og kan sees som en slags affektiv spenningstopp. Karl Ove er på en konsert på et utested sammen med Tonje og Yngve. Til å

begynne med konstaterer Karl Ove at stemningen er god og at han er glad for at to av hovedpersonene i livet hans går så godt sammen. Så inntreffer imidlertid en sterk emosjon som snur opp ned på situasjonen, nemlig sjalusi: ”Jeg følte meg tung, jeg klarte knapt å bevege meg, jeg var helt svart innvendig. Hvert blick de ga hverandre, stakk i meg. Han var bedre enn meg. Det visste hun nå. Hvorfor skulle hun ha meg, når hun kunne få ham?” (s. 504). Sjalusien og selvforakten opererer hånd i hånd og fører til at Karl Ove gjentatte ganger går på toalettet og kutter opp ansiktet med et glasskår. Både Tonje og Yngve reagerer, naturlig nok, sterkt på denne atferden, og det ser ut til at deres *causal attribution* stopper opp – de forstår ikke hva som går av ham. Leserens *causal attribution* ivaretas likevel som vanlig gjennom Karl Oves selvspsykologisering, selv om handlingen om enn fremstår ganske ekstrem. Et påfallende trekk ved situasjonen er at Karl Ove opplever en tilfredsstillelse ved det han har gjort. Ane Farsethås (2012) fremholder ”det masochistiske i hovedpersonens karakter” som et sentralt personlighetstrekk (s. 315). Det er flere faktorer som gir næring til en forståelse av Karl Ove som masochistisk. Han inntar ofte en offerrolle, og han finner åpenbart en slags tilfredsstillelse i å bli plaget – ikke nødvendigvis av andre, men av seg selv. Igjen kunne det være fristende å ta på seg psykoanalytiske briller og ta for seg farsrelasjonen i en eventuell utarbeidelse av en forklaringsmodell. Dersom en imidlertid skulle finne ut av om det er et resonnement som har noe for seg, ville det i så fall kreve en langt mer dyptgående tolkning enn det denne oppgaven gir rom for.

4.3.4 Angst og skam – om å ”revne” og ”brenne”

Angst og skam er to utbredte og kraftfulle emosjoner i Knausgårds litterære univers. De to emosjonene virker å være uløselig tilknyttet hverandre fordi de som oftest operer sammen. Når jeg velger å gi dem subjektposisjon og bruker et verb som *operere*, så er det fordi de fremstilles som om de nærmest lever sitt eget liv og er utenfor hovedpersonens kontroll: ”Det fantes noe i meg jeg ikke kunne kontrollere, og det var forferdelig: når jeg ikke kunne stole på meg selv, hvem kunne jeg stole på da?” (Knausgård, 2011a, s. 248). Dette ”noe” frembringer i stor grad angst og skam hos hovedpersonen. Karl Ove er tilbøyelig til å utføre handlinger som han i ettertid på ingen måte verken ønsker eller kan stå for. Det jeg tidligere har omtalt som ”pøbelstreker” er et nærliggende eksempel. Det samme er utroskapen: ”Angsten og skammen da jeg våknet, var så voldsom at det følte som om jeg skulle revne” (s. 252). Skammen han innhentes av, fører også med seg skyldfølelse: ”Skylden jeg følte, var bunnløs. Skammen brant i meg fra jeg våknet til jeg sovnet” (s. 434). I tråd med filosof og

forsker Knut Inge Riksen (2001) kan skam fremholdes som en ”siviliserende og etisk instans” som gir et signal om at man har brutt med et moralsk fellesskap, og dermed ikke er i samklang med omverdenen (s. 196). Skammen har med andre ord til hensikt å fungere atferdskorrigerende, slik at den tapte balansen med fellesskapet kan gjenopprettes. Likevel fungerer ikke skammen korrigerende i Karl Oves tilfelle. Han gjentar og gjentar de handlingene som i utgangspunktet ga næring til skammen. Denne sirkulariteten er definitivt et bidrag til den emosjonelle spenningen i teksten, siden leseren alltid levnes med i alle fall en liten grad av tvil med henblikk på hvor vidt Karl Ove vil gjenta de destruktive handlingene. Han påpeker nemlig overfor seg selv og andre litterære skikkelser at han vil slutte med dem og tilstrebe å bli et bedre menneske: ”Jeg måtte bli et godt menneske. Jeg måtte gjøre alt jeg kunne for å bli det” (Knausgård, 2011a, s. 605). Likevel gjentar altså mønstrene seg.

Ved siden av den skammen som ledsages av destruktiv atferd, kan òg en annen type av skam identifiseres. Denne er i større grad tilknyttet hvem Karl Ove i utgangspunktet *er* enn hva han *gjør*, og er nært forbundet med den grunnleggende selvforakten. Han tematiserer stadig at han skammer seg over seg selv og livet sitt, og især mangelen på sosial kompetanse og nettverk: ”[J]eg var en idiot, jeg hadde ingen steder å gå, ingen å besøke, jeg bare gikk, brennende av skam over alt sammen” (s. 188). Skammen blir spesielt påfallende hver gang han har vært på skrivekunstakademiet og opplevd at tekstene han skriver, slaktes. En plausibel forklaring kan være at selvbildet hans er sterkt knyttet til skrivingen, som jo er en av de få aktivitetene han anser som meningsfulle. Forfatterdrømmen er en betydelig drivkraft gjennom romanen, og fornedrelsen blir dermed desto større når Karl Ove får påpekt av andre at tekstene hans er heller middelmådige. Negative tanker om ham selv og skrivingen, er utbredte: ”Der inne bor han, tenkte jeg. Broren som tror han er forfatter” (s. 189).

4.4 Kognitiv dissonans

En stor del av den emosjonelle spenningen som er nedfelt i romanen, kan tilskrives det som med den amerikanske psykologen Leon Festinger (1962) kan begrepsfestes som en *kognitiv dissonans*. Festinger peker på at dissonansen er en spenningstilstand som oppstår som følge av en kognitiv uoverensstemmelse. Mennesket har et grunnleggende behov for å oppleve konsistens, det vil si et samsvar mellom holdninger og atferd, og dersom samsvaret uteblir, vil man hele tiden søke å redusere uoverensstemmelsen: ”Cognitive dissonance can be seen as an antecedent condition which leads to activity oriented toward dissonance reduction” (s. 3). Han hevder videre at ”two elements are dissonant if, for one reason or another, they do

not fit together. They may be inconsistent or contradictory, culture or group standards may dictate that they do not fit, and so on” (s. 13). Når mennesket opplever dissonans, vil to strategier være nærliggende. Den ene går ut på å forandre egen atferd slik at den stemmer overens med den kunnskapen eller de holdningene man besitter. Den andre strategien går motsatt vei, nemlig å innhente ny kunnskap og justere ens egne holdninger slik at de stemmer overens med atferden. For å illustrere sitt poeng, bruker Festinger et kanskje banalt, men godt eksempel om røyking (s. 6). En person som røyker vil antagelig kunne oppleve en kognitiv dissonans i større eller mindre grad som følge av kunnskapen om hvor usunt og potensielt skadelig røyking kan være. For å eliminere dissonansen, kan personen enten slutte å røyke, eller forsøke å bortforklare eller unngå informasjon om skadevirkningene. Likevel, påpeker Festinger, forblir mange mennesker i tilstanden preget av kognitiv dissonans. Dette kan ha å gjøre med at atferdsendring oppleves som for smertefullt, eller at holdningene knyttet til en konkret atferd er vanskelige å endre.

Begrepet kognitiv dissonans synes svært dekkende for Karl Oves mentale tilstand. Det kan kanskje til og med fremholdes at den kognitive dissonansen så å si utgjør kjernen i de affektive mønstrene som preger ham. Det foreligger ofte en diskrepans mellom det Karl Ove mener og tenker, og det han gjør. Eksempelvis er han smertelig klar over at han ikke bør drikke alkohol fordi han ikke stopper i tide og dermed handler i uoverensstemmelse med egne verdier, men likevel fortsetter drikkingen. Han reflekterer dessuten stadig over at han ikke reagerer eller handler adekvat i en rekke situasjoner, men handlingsmønstrene består, og således lever dissonansen i beste velgående. Det finnes også eksempler på at Karl Ove *handler* i tråd med en foreliggende norm, men at han likevel *tenker* at han ønsker å handle annerledes. Også i disse tilfellene oppstår det en dissonans. En kan spørre seg hvorfor Karl Ove forblir i en psykologisk tilstand som åpenbart er forbundet med ubehag. Inntrykket som fester seg, er at han ikke kan eller makter å gjøre det som skal til for å (gjen-)opprette en konsistens. Som følge av at alt som utspiller seg i psyken hans preges av en grunnleggende ambivalens, og at det med det oppstår konkurrerende impulser, blir dissonansen problematisk å håndtere. Nesten uavhengig av hva han foretar seg, eller ikke foretar seg, vil ambivalensen antagelig bestå, og dermed er det uunngåelig at også dissonansen består.

Den eneste mulige strategien som Karl Ove benytter seg av, ser ut til å være å forsøke å omgå dissonansen gjennom alkohol, for på den måten å viske den midlertidig ut. Han drikker både mye og nokså ofte. Det er riktignok ikke noe ekstraordinært eller påfallende ved det, særlig med tanke på at han er en ung student. Men når en går drikkingen nærmere etter i sømmene, avtegner det seg et interessant mønster som kan kobles til de affektive forløpene.

Ved å ta for seg Karl Oves egne refleksjoner rundt behovet for å drikke, samt å kartlegge i hvilke situasjoner alkoholkonsumet er spesielt høyt, fremstår alkoholen som en "løsning" han tyr til, eller et symptom på en uønsket psykologisk tilstand: "Jeg drakk raskt for å komme opp på det nivået hvor jeg ikke lenger tenkte over det jeg sa eller gjorde, men bare *var*, fri og utvungen" (Knausgård, 2011a, s. 126). Han opplever hele tiden seg selv som forknytt, bundet, lammet av selvovervåking og ufri, men alkoholen representerer åpenbart en mulig forløsning for ham. De indre kreftene og den dissonansen som gjerne oppstår i forbindelse med disse, ser ut til å settes i "stand by-modus" i alkoholrusen: "Da den [første ølen] var drukket opp, og jeg hadde begynt på den neste, begynte det forknytte langsomt å løse seg opp i meg, noe mildt og mykt steg opp i stedet" (s. 86). Dette milde og myke, til forskjell fra noe skarpt og hardt, er det Karl Ove kontinuerlig higer etter. I tråd med Festingers teori, søker han altså å redusere eller unngå dissonansen. Selv om alkoholen tilbyr et slags hulrom i Karl Oves tilværelse hvor han kan få oppleve konsistens, er det ikke til å komme bort fra at det hele blir en svært midlertidig unngåelsesstrategi, og representerer således ikke noen løsning i det lange løp. Det bør dessuten nevnes at dissonansen tenderer å bli forsterket i etterkant av en alkoholrus, og dermed fremstår også teksten generelt mer ladet i disse passasjene.

5 *Min kamp* – en kamp med og mot følelsene

Når oppgaven nå nærmer seg slutten, skal jeg i dette siste kapittelet oppsummere og diskutere funnene fra analysen, og med det argumentere for at affektive elementer er grunnleggende og hører med i en valid analyse.

5.1 Oppsummering

Etter en innledning om det såkalte Knausgård-fenomenet, belyste og diskuterte jeg selvframstilling i oppgavens andre kapittel. Jeg påpekte hvordan Knausgård overskrider (det tradisjonelle) skillet mellom selvbiografi og fiksjon gjennom å blande elementer fra begge sjangre. Dette ble dessuten vist ved å henlede oppmerksomhet mot Behrendts *dobbeltkontrakt* og Haarders *performative biografisme*, hvorav det sistnevnte begrepet ble fremholdt som den mest fruktbare tilnærmingen til Knausgårds prosjekt. Videre problematiserte jeg forholdet mellom det skjønne (estetikk) og det gode (etikk). Jeg tok i bruk Eakins begrep *life writing* og benyttet meg av en del av hans resonnementer vedrørende etiske betenkeligheter knyttet til tekster som gjør krav på sannhet.

I kapittel tre foretok jeg en narratologisk analyse av *MK5* basert på Genettes terminologi. Her ble særlig fortellerinstansen viet plass på grunn av dens komplekse karakter. Jeg henviste spesielt til Cohns teori om dissonant og konsonant selvnarrasjon, og om forholdet mellom erindret selv og erindrende selv. Jeg argumenterte for at narrasjonen både kan leses som dissonant og konsonant, fordi at det tidvis kan spores en distanse til det fortalte, men at den samme distansen også er helt eller delvis fraværende i store deler av det narratologiske forløpet. Det foreligger med andre ord både en diskrepans og en solidaritet mellom erindret selv og erindrende selv. For å underbygge påstanden, viste jeg til passasjer i teksten som eksemplifiserer begge deler. I plotanalysen avdekket jeg to mulige kamper som kan sees som romanens to hovedplot: En kamp for å lykkes med en sterk forfatterdrøm, og en kamp for å passe inn og oppleve mening i tilværelsen. Jeg presenterte mulige hjelpere og motstandere, og blant de sistnevnte understreket jeg rollen som de destruktive kreftene i Karl Oves sinn spiller. Disse kreftene henger sammen med mye av det som ble belyst under overskriften tematikk. I denne delen foreslo jeg og argumenterte for flere tolkninger med henblikk på tematiske aspekter. Blant annet kastet jeg lys over mistilpasning og en tristhet i

sjelen. I tillegg omtalte jeg den ekstreme selvbevisstheten Karl Ove lider under, og påpekte at dette synes å være et utbredt karaktertrekk for samtidslitterære skikkelser generelt.

I det fjerde kapittelet ble affekter satt under lupen. Med henvisning til Hogan hevdet jeg at emosjoner kan sees som strukturerende elementer, og at det dermed er sentralt å forstå emosjonelle systemer for å kunne forstå fortellinger. Det ble også løftet frem at koblingen mellom emosjoner og narrativer ser ut til å ha vært fraværende innen forskningen når en ser bort fra arbeidene som er blitt gjort innen reader-response-tradisjonen.

I den affektive narratologiske analysen benyttet jeg meg av en rekke begreper. Disse bidro til å synliggjøre de affektive elementene i *MK5*, samt at de dannet grunnlaget for en diskusjon av hvilken funksjon affektene har. Jeg viste eksempelvis at når hovedpersonen, Karl Ove, eller andre litterære skikkelser, bryter med *normalcy*, fremstår teksten som spesielt emosjonelt ladd. Det er fordi det etableres en diskrepans mellom det forventede, normen, og faktisk atferd. Videre påpekte jeg at det kan avdekkes flere såkalte emosjonelle rom hvis ladning og koding får konsekvenser for deltakernes reaksjoner og handlinger, og dermed for tekstens affektive nerve. Jeg fremholdt huset til farmoren som et helt sentralt eksempel i den forbindelse, ettersom det utgjør et omdreiningspunkt. Hva angår emosjonalitet, henviste jeg til skillet mellom en performativ og en analytisk variant. Det viste seg at den analytiske emosjonaliteten er så dominerende at den fremstår som et særtrekk ved romanen. Karl Oves aktive og kontinuerlige selvpsykologisering er påfallende og bringer leseren tett på. Det ble dessuten foreslått at dette kan være en forklaring på hvorfor det ikke i noen særlig grad gjøres bruk av emosjonelle triggerfigurer i teksten, selv om Yngve riktignok ble utpekt som en mulighet. Likevel syntes det ikke som om temperaturmålere er et nødvendig grep for å få fram den emosjonelle ladningen, ettersom Karl Ove selv i så utpreget grad ivaretar denne funksjonen.

Med tanke på typer av reaksjoner, hevdet jeg at både low-road- og high-road-reaksjoner kan identifiseres i teksten, samt at de ikke synes å inngå i et hierarki. Jeg avdekket og fremholdt et interessant funn, nemlig at reaksjonene ser ut til å følge en omvendt logikk, hvilket gjør sitt til å underbygge spenning. Hva angår *scripts*, er disse imidlertid nokså ”logiske” og lette å følge for leseren. Jeg pekte på at det henger sammen med at en hele tiden får innsikt i Karl Oves mentale landskap. Av samme grunn er det få steder i teksten hvor *causal attribution* ser ut til å stoppe opp. For øvrig viste jeg til Hogans påstand om at de ytre hendelsene gjerne ligger forut for og styrer de indre, og bemerket at det i *MK5* først og fremst forholder seg omvendt. I Karl Oves tilfelle er de indre impuls-kildene langt mer dominerende enn de ytre. Jeg belyste at det kan lokaliseres flere varianter med henblikk på emosjonenes

varighet, men at de ofte er kortvarige og skiftende. De affektive forløpene preges av de samme karakteristikaene.

Videre redegjorde jeg for noen affekter som synes spesielt dominerende. Jeg eksemplifiserte hvordan og hvorfor disse affektene fungerer som primære drivkrefter. Særlig ambivalensen ble viet oppmerksomhet fordi den er så påfallende gjennom hele romanen, og i stor grad forsterker den emosjonelle spenningen. Avslutningsvis benyttet jeg meg av Festingers resonnement om kognitiv dissonans fordi det er en fruktbar tilnærming til Karl Oves psykologi. Jeg hevdet at en slik ubehagelig psykologisk tilstand preget av kognitiv uoverensstemmelse, er treffende. I forlengelsen av den (uhåndterbare) inkonsistensen han kontinuerlig plages av, belyste jeg hvordan alkoholen representerer en forløsning for ham. Forløsningen er imidlertid svært kortvarig, og kan snarere karakteriseres som en unngåelsesstrategi enn som en reell løsning.

5.2 Avsluttende refleksjoner

Jeg har forsøkt å vise *at* og *i hvilken grad* Knausgårds roman(er) preges av følelser. For det første styrer affektene hvordan hovedpersonens verden trer frem for ham, og han utkjemper kontinuerlig en kamp mot følelser fra fortiden, samt nåværende følelser. Karl Ove har et meget bredt følelsesregister som rommer alt fra veldig små og trivielle følelser, til store og voldsomme, og følelsene kan være både av negativ og positiv art – noen ganger samtidig. For det andre, slik jeg belyste, er selve fortellingens struktur og virkemidler dominert av affektive elementer. Emosjoner, eller indre impulskilder, er det som i hovedsak er det drivende i det narratologiske forløpet, og språket er tidvis *særdeles* emosjonelt ladd. I lys av dette kan *MK5* fremholdes som et meget godt eksempel på hvilken plass affektene har i menneskelivet generelt, og på den sentrale rollen affekter kan spille i litteraturen. I så måte er romanen helt i tråd med Patrick Colm Hogans (2011) påstand om at emosjoner og fortellinger er tett forbundet.

Per Thomas Andersen (2014) hevder at “det er grunn til å tro at affektiv narratologi har en relevant plass som supplement til den klassiske narratologi” (s. 47). Hogan fremsetter som nevnt tidligere samme påstand, om enn i en litt annen ordlyd. At den klassiske narratologien vil kunne nyttiggjøre seg en (mer dyptgående) behandling av emosjoner, er en oppfatning jeg deler, og som jeg håper og tror denne masteroppgaven har evnet å underbygge. Andersen prøver ut sine affektive begreper på en roman som åpenbart er vesentlig forskjellig fra den som har vært denne oppgavens studieobjekt. Likevel har

Brødrene Karamasov og *MK5* til felles at affektene ser ut til å være de primære drivkreftene i fortellingen. Min analyse viser med andre ord at Andersens begreper står sin prøve og har noe for seg. Dette inntrykket forsterkes kanskje særlig av at de to romanene i utgangspunktet synes så forskjellige. Imidlertid gjenstår det å se om lesninger av også andre romaner kan tilføres noe nytt og bygges ut ved å rette blikket mot eventuelle affektive elementer i fortellingens struktur. Kanskje ikke spesielt overraskende, drister jeg meg til å påstå at det er mye som tyder på det.

Litteraturliste

- Andersen, C. E. (2015) "På vakt skal man være". *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Doktorgradsavhandling, Universitetet i Helsingfors.
- Andersen, P. T. (2014) *Affektiv narratologi. Dostojevkijs Brødrene Karamasov*. [Internett], Universitetet i Oslo. Tilgjengelig fra:
<<http://www.hf.uio.no/iln/personer/vit/pertan/index.html>>.
- Andersen, P. T. (2010) Skriftens speil. *Aftenposten*, 19.01.2010. [Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.aftenposten.no/meninger/spaltister/andersen/Skriftens-speil-6262541.html>>.
- Basch, M. F. (1983) Affect and the analyst. *Psychoanalytic Inquiry*, 3 (4), s. 691–703.
- Behrendt, P. (2006) *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København, Gyldendal.
- Bjånesøy, K. B. & Opedal, H. (2010) Knausgård for nybegynnere. *Dagbladet*, 27.01.2010 [Internett]. Tilgjengelig fra:
<http://www.dagbladet.no/2010/01/27/magasinet/litteratur/karl_ove_knausgard/min_kamp/bok/10123619/>.
- Bourdieu, P. (1991) Symbolvarenes marked. *Skrift. Skriftserie for litteraturvitenskap ved Universitetet i Oslo*, 1 (6), s. 3–39.
- Cohn, D. (1978) *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, Princeton University Press.
- De Man, P. (1979) Autobiography As De-Facement. *Modern Language Association*, 94 (5), s. 919–930.
- Doubrovsky, S. (1988) *Autobiographiques: de Corneille á Sartre*. Paris, Presses universitaires de France.
- Eakin, P. J. (2004) Introduction: Mapping the ethics of life writing. I: Eakin, P. J. red. *The ethics of life writing*. Ithaca, Cornell University Press, s. 1–16.
- Eco, U. (1979) *The role of the reader. Explorations in the semiotics of teksts*. Bloomington, Indiana University Press.
- Farsethås, A. (2012) *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo, Cappelen Damm.
- Festinger, L. (1962) *A Theory of Cognitive Dissonance [1957]*. Stanford, Stanford University Press.
- Genette, G. (1991) *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge, Polity Press.
- Haarder, J. H. (2014) *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København, Gyldendal.
- Hogan, P. C. (2011) *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln og London, University of Nebraska Press.
- Iser, W. (1981) Tekstens appelstruktur. I: Olsen, M. & Kelstrup, G. red. *Værk og leser. En antologi om receptionsforskning*. København, Borgen, s. 102–133.
- Kjerkegaard, S, Nielsen, H. S. & Ørjasæter, K. (2006) Introduktion. I: Kjerkegaard, S, Nielsen, H. S. & Ørjasæter, K. red. *Selvskreven. Om litterær selvfremsstilling*. Aarhus, Aarhus universitetsforlag, s. 7–18.
- Kjærstad, J. (2010) Den som ligger med nesen i grusen, er blind. *Aftenposten*, 07.01.2010 [Internett]. Tilgjengelig fra:
<<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Den-som-ligger--med-nesen-i-grusen--er-blind-6261986.html>>.
- Knausgård, K. O. (2010) *Min kamp 1*. Oslo, Forlaget oktober.

- Knausgård, K. O. (2011a) *Min kamp 5*. Oslo, Forlaget oktober.
- Knausgård, K. O. (2011b) *Min kamp 6*. Oslo, Forlaget oktober.
- Lejeune, P. (1989) *On Autobiography* [1975]. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lorentzen, J. (2010) Romanens død. *Aftenposten*, 11.01.2010 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Romanens-dod-6262220.html>.
- Marthinsen, T. J. R. (2010) Men så, endelig!. *ABC nyheter*, 15.06.2010 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.abcnyheter.no/nyheter/2010/06/15/112021/men-sa-endelig>.
- Massumi, B. (2002) *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham and London, Duke University Press.
- Nipen, K. (2011) Forleggeren tror ikke det er sant. *Bergens Tidende*, 12.11.2011 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Forleggeren-tror-ikke-det-er-sant-6696080.html>.
- Oatley, K. (2004) *Emotions. A Brief History*. Hoboken, Wiley.
- Ramnefjell, G. (2009) Jeg er venner med de jeg vil være venner med. *Dagbladet*, 20.11.2009 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/2009/11/20/kultur/litteratur/brageprisen/9122329/>.
- Ramnefjell, G, Nordy, K. J. & Thorkildsen, J. (2010) Avslører Knausgårds gimmick. *Dagbladet*, 08.01.2010 [Internett]. Tilgjengelig fra: http://www.dagbladet.no/2010/01/08/kultur/litteratur/karl_ove_knausgard/9826259/.
- Riksen, K. I. (2001) Om å se sin neste, skammen og det etiske. I: Wyller, T. red. *Skam. Perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne*. Oslo, Fagbokforlaget, s. 191–212.
- Tjønneland, E. (2010) *Knausgårdkoden*. Oslo, Spartacus.
- Vassenden, E. (2007) Hva er ”samtidslitteratur” og hvorfor leser vi den? Noen begrepshistoriske og fagkritiske bemerkninger. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 107 (4), s. 357–371.
- Økland, I. (2009) Hensynsløs skjønnhet. *Aftenposten*, 06.11.2009 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Hensynslos-skjonnhet-6624370.html>.

Alle lenker er kontrolltastet 21.05.2015

