

En komparativ analyse av August Strindbergs
En dåres försvarstal og Karl Ove Knausgårds
Min kamp. Andre bok i lys av performativ
biografisme

Oda Kyrkjerud



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 2016

**En komparativ analyse av August
Strindbergs *En dåres försvarstal* og Karl
Ove Knausgårds *Min kamp. Andre bok* i lys
av performativ biografisme**

© Oda Kyrkjerud

2016

En komparativ analyse av August Strindberg *En dåres försvarstal* og Karl Ove Knausgårds *Min kamp. Andre bok* i lys av performativ biografisme

Oda Kyrkjerud

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Vid avenue de Neuilly
där ligger ett slakteri,
och när jag går till staden,
jag går där alltid förbi.

Det stora öppna fönstret
det lyser av blod så rött,
på vita marmorskivor
där ryker nyslaktat kött.

I dag där hängde på glasdörrn
ett hjärta, jag tror av kalv,
som svept i gauffrerat papper
jag tyckte i kölden skalv.

Då gingo hastiga tankar
till gamla Norrbro-Bazarn,
där lysande fönsterraden
beskådas av kvinnor och barn.

Där hänger på boklådsfönstret
en tunnklädd liten bok.
Det är ett urtaget hjärta
som dinglar där på sin krok.

- August Strindberg,
Sömgångarnätter på vakna dagar (1884)

Sammendrag

Denne oppgaven er en komparativ analyse av August Strindbergs *En dåres försvarstal* (1888) og Karl Ove Knausgårds *Min kamp. Andre bok* (2009) i lys av performativ biografisme. I en annen del av *Min kamp*-serien, den sjette boken, stiller Karl Ove spørsmålet: ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177). Dette spørsmålet oppfatter jeg som sentralt for hele *Min kamp*-prosjektet og jeg tror også det kan være relevant for Strindbergs *En dåres försvarstal*. Jeg har i arbeidet med denne oppgaven utvidet spørsmålet til ”hvordan kan man skrive om det som er så farlig at man ikke kan si det høyt, og hva skjer om man gjør det?”. For å besvare disse spørsmålene har jeg analysert de to romanene *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok* med særlig vekt på Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme, men også gjennom teori om autoresepsjon og apologi, samt nærlesninger.

Jeg oppfatter det slik at de to romanene har en rekke fellestrekk, de skildrer begge menn som skriver om seg selv og sine egne familier. Handlingen foregår i store deler av begge romanene i den samme byen, Stockholm. Det er flere tematiske likheter som forelskelse, utroskap, psykisk sykdom og forakt. Begge romanene overskrider også grensene mellom fiksjon og virkelighet, men på ulikt vis.

Min hypotese er at Strindberg og Knausgård gjennom disse to romanene gjør mye av det samme, men at Strindberg er betraktelig mer hensynsløs, over 100 år forut for Knausgård.

Takksigelser

Jeg har skrevet en oppgave om to menn som skriver om seg selv. Litteraturlista er tungt mannsdominert. Selv om jeg fortsetter denne dårlige feministiske praksisen vil jeg her rette en stor takk til ytterligere tre menn. Sten-Olof Ullström, min engasjerte, kunnskapsrike og særs hyggelige veileder! Jeg har alltid gått ut av veiledningstimene med økt selvtillit og motivasjon. Jeg vil også takke deg for å ha vekket min begeistring for Strindberg, gjennom et emne du holdt i 2012, der du også arrangerte en fantastisk ”Strindberg-tur” til Stockholm, med blant annet en omvisning i Det blå tornet som nærmest fikk et noe sakralt preg. Diktet ”Vid avenue de Neuilly” er det naturligvis, som så mye annet i denne oppgaven, utelukkende din fortjeneste at jeg har fått med meg.

Videre vil jeg takke min tålmodige, gode ektemann David Rivalsrud, som på imponerende vis og stort sett med stålkontroll har tatt fullt ansvar for hjemmefronten i denne kaotiske mastertiden. Du er en helt!

Den siste (lille) mannen jeg vil takke er Johannes Kyrkjerud. Du har i løpet av dette halvannet året lært meg så mye nytt om verden, jeg gleder meg til resten vi skal oppdage.

Til sist vil jeg endelig takke noen damer: Oda Stræte som har gjort en fantastisk jobb som korrekturleser og generell terapeut. Man skulle tro jeg hadde lært meg kommareglene etter fem år med studier i nordisk, men den gang ei.

Videre vil jeg rette en takk til resten av mine fabelaktige medstudiner som jeg har delt gleder og sorger, utallige kaffepauser, dansegulv, quizseire, quiznederlag, alvor og fjas med. Takk til dere!

Oda Kyrkjerud

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	1
2	Teori	6
2.1	Innledning.....	6
2.2	Hva er performativ biografisme?.....	9
2.3	Biografisk irreversibilitet	12
2.4	Språkhandlinger	14
2.5	Feedbackkretslop.....	15
2.6	Forfatterfunksjon.....	16
2.7	Problematisering.....	21
3	Autoresepsjon	24
3.1	Autoresepsjon i <i>En dåres försvarstal</i>	25
3.2	Autoresepsjon i <i>Min Kamp</i>	32
3.2.1	Å overskride det sosiale.....	40
4	Apologi	43
4.1	<i>En dåres försvarstal</i> som apologi	43
4.2	<i>Min kamp</i> som apologi	48
4.3	Apologi og performativitet.....	51
5	Analyse: Struktur og tematikk	54
5.1	Innledning.....	54
5.2	Metodiske valg.....	54
5.3	Struktur	56
5.3.1	Anakronier og diegetiske nivå i <i>En dåres försvarstal</i>	56
5.3.2	Anakronier i <i>Min kamp. Andre bok</i>	69
5.4	Tematikk	74
5.4.1	Spenninger i <i>En dåres försvarstal</i>	74
5.4.2	Spenninger i <i>Min kamp. Andre bok</i>	79
5.4.3	Sammenbrudd.....	84
5.4.4	Partnervold.....	88
5.4.5	Avslutningene.....	91
6	Avslutning	99
	Litteraturliste	105

1 Innledning

Selvbiografiske elementer i litteraturen er, for mange litteraturinteresserte, en gjenkjennelig strømning de senere årene. Dette er et fenomen som har fått mye omtale både i og utenfor fagmiljøene. Den danske litteraturviteren Jon Helt Haarder omtaler det som en eksplosjon av biografisk skjønnlitteratur (Haarder, 2014 s. 8). Han kan som flere andre litteraturvitere vise til flere tiår med dette fenomenets eksistens, og betegner det som ”mig-generationens generelle interesse for ... sig selv” (Haarder, 2014 s. 8). Premisset for denne selvbiografiske strømningen behøver ikke å være at forfatterne er representanter for Haarders ”meg-generasjon”, det kan heller være såpass vagt som at forfatteren forskyver fiksjonens grenser. Poenget er at det finnes flere nordiske forfattere som på ulikt vis implementerer selvbiografiske element i fiksjonen. Karl Ove Knausgård er kanskje den for øyeblikket mest omtalte blant disse forfattere, men han er ikke unik. Andre eksempler på forfattere som på ulikt vis forskyver grensene mellom fiksjon og virkelighet i litteraturen, kan være Carina Rydberg, Per Olov Enquist, Claus Beck-Nielsen, Stig Larsson, Maja Lundgren, Peter Høeg, Yahya Hassan, Nikolaj Frobenius, Dag Solstad og Tomas Espedal. Grepene disse forfatterne gjennomfører, og prosessene som skjer når de beveger seg innenfor det selvbiografiske landskapet, har en rekke fellestrekk. De utfordrer eksisterende sjangerbegrep og tekstnormer, og de stiller også nye krav til leserforventninger.

Den selvbiografiske litteraturen er ingen ny tradisjon. Man finner en rekke eksempler også i den nordiske litteraturhistorien, fra ulike tider. August Strindbergs naturalistiske litteratur er på mange måter selvbiografisk. Kristianiabohemens første av til sammen ni bud var ”du skal skrive ditt eget liv”. I Sverige på 1930-tallet ser man en ny bølge av selvbiografisk litteratur, skapt av arbeiderforfattere som Harry Martinson, Ivar Lo-Johansson, Eyvind Johnson og Jan Fridegård. I Norge skriver Aksel Sandemose *En flyktning krysser sitt spor* (1933) i det samme tidsrommet. Det er altså flere romaner med selvbiografiske elementer forut for de nåtidige bidragene.

Man kan trekke linjer helt tilbake til Augustins *Confessiones* fra 400-tallet. Sjangeren selvbiografisk litteratur har naturligvis utviklet seg i løpet av denne tiden, men utviklingen går så tregt at det er likevel er mulig å snakke om én sjanger, hvor de ulike tilskuddene er i dialog med hverandre – selv med flere hundre års mellomrom. Den danske litteraturviteren Per Stounbjerg viser til denne sjangertregheten i sin avhandling *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*:

Et enkelt verk kan forskyde billedet af en hel genre. Men den erkender også, at genrer er træge. Forventninger og formelementer overlever litterære epoker og strømninger. Det er bl.a. denne træghed, der fx tillader læsningen af en fælles problematik hos Rousseau, Strindberg og Sartre (Stounbjerg, 2005, s. 45-46).

I denne oppgaven skal jeg analysere August Strindbergs roman *En dåres försvarstal* (1888) og Karl Ove Knausgårds roman *Min Kamp. Andre bok* (2009). De inneholder begge selvbiografiske elementer, Knausgård har for eksempel gitt sine romankarakterer autentiske navn, deriblant hans eget. Strindberg gjengir i sin roman autentiske brev, og i begge romanene er det flere fellestrekk mellom protagonistens livsforløp og den autentiske forfatterens livsforløp.

Slik jeg ser det, representerer verken August Strindberg eller Karl Ove Knausgård noe brudd i den selvbiografiske sjangertradisjonen, men de representerer en utvidelse av den. De forskyver grensene for hva man kan skrive, og de utvider på ulikt vis de rommene som dannes når virkeligheten får plass i fiksjonen, men også det rommet som oppstår hvor fiksjonen endrer noe i det virkelige liv. Dette vil jeg naturligvis utdype nærmere i løpet av oppgaven.

Når Karl Ove Knausgård i *Min kamp. Andre bok* (2009) skildrer hvordan Karl Ove trillende på en barnevogn ”gikk moderne og feminisert rundt i Stockholms gater med en rasende attenhundretallsmann i mitt indre” (Knausgård, 2011, s. 88), kan det sees som en slags honnør til August Strindberg, eller i alle fall romankarakteren Axel, som nok ved flere anledninger i *En dåres försvarstal* (1888) går rasende rundt i de samme gatene.

De to romanene har, utover rasende menn i Stockholm, flere fellestrekk. De er begge en slags kjærlighetsroman. De omhandler en del av den samme tematikken, og de har ganske like rammefortellinger. Det er to menn som skriver om sine liv, og hovedsakelig utspiller disse livene seg i den samme byen, Stockholm. De skriver om parforhold som begynner med intens forelskelse, men som etter hvert blir uutholdelige å leve i. De skriver om familieliv, utroskap og forakt.

De to romanene har også flere likhetstrekk, utover disse mer tekstimmanente trekkene. De forskyver grensene mellom fiksjon og virkelighet. Knausgård benytter seg av sitt eget, og andres, autentiske navn på romankarakterene i *Min kamp*-bøkene. Strindberg gjør ikke det i *En dåres försvarstal*, men den autentiske forfatterens livsforløp, inkludert en rekke biografiske data, og romanens hovedperson Axel sitt livsforløp har påfallende mange sammenfall.

Det er ikke bare disse selvbiografiske elementene som bidrar til å forskyve grensene mellom virkelighet og fiksjon, det finnes også momenter i romanene som bidrar til å skape noe utenfor fiksjonen, eller handle i virkeligheten. I Knausgårds tilfelle kan det kanskje noe enkelt forklares som at gjennom å skrive seks romaner om forfatteren Karl Ove Knausgård som en romfigur, skaper han også forfatteren Karl Ove Knausgård som en av de mest omtalte og sentrale forfatterne i norsk samtid.

I Strindbergs tilfelle er det kanskje noe ulikt. *En dåres försvarstal* kan nok sees som en bidragsyter for karakteristikk som for eksempel kvinnehater eller gal, som Strindberg tidvis har blitt knyttet til. Men det er ikke den samme typen konseptualisering av identitet som man kan snakke om i Knausgårds tilfelle.

En dåres försvarstal er som tittelen indikerer en forsvarstale, og jeg vil i løpet av denne oppgaven forsøke å vise hvordan dette aspektet kan fungere slik at det fører til handling i virkeligheten.

For å undersøke forskyvningene mellom fiksjon og virkelighet, vil jeg bruke Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme.

Jeg vil ved flere anledninger i denne oppgaven også vise til *Min kamp. Sjette bok*. Fordi de seks romanene i *Min kamp*-prosjektet også kan leses som én roman, åpnes det for den sjeldne muligheten at en roman kan romme en gjenlesning og kommentere for eksempel utgivelsen av seg selv, altså den samme romanen. I *Min kamp. Sjette bok* skildres tilblivelsen av de første romanene, forfatterens motiver og overveielser i forkant av utgivelsene knyttet til de valgene han gjør om å utlevere seg selv og mennesker nær ham. Også reaksjonene etter de første romanenes utgivelse blir en del av handlingen i *Min kamp. Sjette bok*. Den nærmeste familiens reaksjoner, som hans kone Linda og annen slekt som hans onkels og hans svigermors reaksjoner. I siste instans skildres også de mer offentlige reaksjonene, og den størrelsen jeg senere vil komme tilbake til som ”det sosiale”.

Fordi *Min kamp. Sjette bok* rommer disse reaksjonene på blant annet *Min kamp. Andre bok*, kan den sjette boken synliggjøre noe av den performative virkningen de første *Min kamp*-romanene har, delvis i virkeligheten, men kanskje i større grad i den virkeligheten som igjen blir omdannet til fiksjon i den siste romanen. Dersom man leser alle de seks romanene, eller bindene som én roman, blir forskyvningen av grensene mellom fiksjon og virkelighet en del av romanens utvikling.

I *Min kamp. Sjette bok* stiller hovedpersonen Karl Ove spørsmålet: ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177). Dette spørsmålet oppfatter jeg som sentralt for hele *Min kamp*-prosjektet og jeg tror også det kan være relevant for

Strindbergs *En dåres försvarstal*. Knausgård knytter det farlige til hvorfor de tingene mennesker holder hemmelig, holdes hemmelig - hva er det farlige i å fortelle om disse tingene? I både *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok*, som altså, til tross for noen sidesprang til den sjette boken er den romanen i *Min kamp*-prosjektet jeg har satt meg fore å analysere, fortelles det om flere deler av parforhold som kanskje kan anses som farlige å fortelle om. Det er temaer som sjalusi, utroskap, psykisk sykdom, frustrasjon over familielivet eller forakt for partneren. Disse temaene kan anses som farlige å fortelle om fordi de alle er knyttet til noe intimt, og kanskje derfor typisk hemmelig, men også fordi å fortelle om disse tingene også innebærer å utlevere ett eller flere andre mennesker. Mennesker man, ved å fortelle om disse temaene, ikke nødvendigvis tar hensyn til på den måten at man ikke ivaretar hensynet til deres eventuelle ønsker om å holde hemmelig, eller ikke holde hemmelig, disse sidene ved livet. Utleveringen blir kanskje mer hensynsløs dersom man tar i betraktning at disse romankarakterene det fortelles om, deler flere trekk som navn og livsforløp med virkelige personer.

Formålet med denne oppgaven er ikke å gjøre noen etisk vurdering av hvorvidt det er rett eller galt av forfatteren å utlevere seg selv og andre mennesker i litteraturen. Formålet ligger heller nærmere å undersøke spørsmålet ”hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt”, omformulert til ”hvordan kan man skrive om det som er så farlig at man ikke kan si det høyt, og hva skjer om man gjør det?”. Det siste leddet av spørsmålet, hva skjer om man gjør det, er ikke målbart i noen direkte effekter, men jeg vil forsøke å knytte det til performativ biografisme. Altså, endres noe i virkeligheten, eller påvirkes virkeligheten på en eller annen måte, ved å skrive om det som er ”så farlig at vi ikke kan si det høyt”?

Dette formålet kan oppsummeres i en konkret problemstilling: Hvordan fungerer de to romanene *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok* som performativ biografisme?

For å analysere de to romanene i lys av performativ biografisme vil jeg gjøre en analyse basert på Steffen Iversens begrep autoresepsjon, og jeg vil gjøre en analyse av romanene knyttet til apologi. I begge disse analysene vil jeg også inkludere andre romaner av forfatterne, fordi de på ulikt vis behandler eller behandles av *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok*.

Jeg vil også gjøre en analyse av struktur, samt nærlesninger. Knausgårds *Min kamp* har blant annet blitt omtalt av forlaget som en nådeløs og selvutleverende utforskning av sitt eget liv (oktober.no), mens noen av kritikerne også har omtalt romanene som for eksempel ”hensynsløse i sin utlevering av forfatterens medmennesker” (Økland, 2009) og ”grenselaust ærleg” (Norheim, 2011). Legger man omtaler som disse sammen med for eksempel Ane

Farsethås beskrivelse av *Min kamp* som ”det verket som på norsk skulle bli det mest ikoniske uttrykket for den selvsentrerte litteraturen av dem alle” (Farsethås, 2014, s. 274), kan man kanskje få det inntrykket at det er noe eksepsjonelt grenseløst, hensynsløst eller selvsentrert ved Knausgårds selvutlevering, og utlevering av andre.

Min hypotese er at Strindberg gjør mye av det samme, over 100 år tidligere, og kanskje til og med mer hensynsløst enn Knausgård, men ikke nødvendigvis mer grenseløst – da Strindberg kanskje i større grad enn Knausgård distanserer seg fra forfatteren i romanen. Dette vil jeg undersøke gjennom den narratologiskinspirerte analysen og nærlesningene.

2 Teori

2.1 Innledning

Det finnes mye tidligere forskning på selvbiografiske elementer, og selvframstilling i fiksjonen. Noen relevante aktører og arbeid innen dette feltet er for eksempel Phillipe Lejeunes *On Autobiography*, Paul de Mans *Autobiography as De-facement*, Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten*, Arne Melbergs *Självskrivet*, Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæters *Selvskreven – om litterær selvframstilling*, Eivind Røssaaks *Selviakttakelse* og Jon Helt Haarders *Performativ biografisme*. Av all den omfangsrike Strindbergforskningen som er gjort, vil jeg trekke frem noen moderne bidrag som Michael Robinsons *Strindberg and autobiography*, Per Stounbjergs *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Eva Bortströms artikkel ”Jag hatar henne eftersom jag älskar henne”. Om Knausgård er det også skrevet en rekke avhandlinger og analyser som Eivind Tjønnelands *Knausgårdkoden*, Ane Farsethås *Herfra til virkeligheten* samt flere masteroppgaver og noen doktorgradsavhandlinger om Knausgårds *Min kamp*, men jeg har ikke funnet noen som i hovedsak undersøker *Min kamp*. Andre bok.

I denne oppgaven vil jeg benytte meg av flere av de overnevnte arbeidene, med en hovedvekt på Jon Helt Haarders *Performative biografisme*, Per Stounbjergs *Uro og urenhed* og Eivind Røssaaks *Selviakttakelse*. Jeg vil også bruke Stefan Iversens begrep autoresepsjon, Gérard Genettes teori om narrativ diskurs og Michel Foucaults teori om forfatterfunksjon.

I denne delen av oppgaven vil jeg forsøke å redegjøre for dagens litterære situasjon og det fenomenet Haarder altså betegner som en eksplosjon av biografisk skjønnlitteratur, formulert som ”mig-generationens generelle interesse for ... sig selv” (Haarder, 2014 s. 8). Jeg vil også forsøke å vise hvordan dette introspektive synet er ikke unikt for litteraturen, men også gjenspeiles i andre deler av samfunnslivet.

Eivind Røssaak skriver i en rapport skrevet for norsk kulturråd om hvordan dette er et typisk trekk i samtiden: ”[A]ldri tidligere har så mange sosiale, politiske, estetiske og offentlige diskurser vært preget av nettopp en interesse for selvet. [...] Dagens samfunn er gjennomsyret av det” (Røssaak, 2005, s. 13). Et samfunn gjennomsyret av interesse for selvet vil vel for mange påkalle negative konnotasjoner. Samtidig er det en gjenkjennelig beskrivelse fra samfunnskritikken. Bloggere, realitydeltakere, men også samfunnsdebattanter kan avfeies med beskrivelser som selvopptatt og selvsentrerte. Kroneksempelen på selvets utfoldelse i samfunnet må kunne sies å være sosiale mediers plass i offentligheten. Alle kan

dele alt, og mange gjør nettopp det. Man behøver ikke ha et kjent navn, eller bestemte kvalifikasjoner for å nå et publikum.

Mediesituasjonen er annerledes det den var for ti år siden, men det samme kunne vel sies ti år tidligere – og om ti år også. Med dette mener jeg at for eksempel Eivind Røssaaks rapport må leses ut fra den konteksten og tiden den er skrevet i, på lik linje med andre lignende tekster. Da rapporten ble utgitt i 2005, var mediesituasjonen noe annerledes, men naturligvis i utvikling mot den medievirkeligheten vi har i dag. Slik vil noen momenter være overførbare og aktuelle i en drøftning av dagens viktige offentlige diskurser, mens andre momenter vil være mindre relevante. Røssaak skriver om selvfremstillingen i 2005, sammenlignet med tidligere: ”Selvfremstillingen er åpenbar og oftere enn før gjennomført i et formspråk som oppgir både fiksjonalisering og negasjon. Man utforsker ikke lenger en annen eller seg selv i form av et stedfortredende, fiktivt alter ego” (Røssaak, 2005, s. 13). Dette utsagnet er en del av en lengre statusrapport som inneholder flere momenter man kan kommentere. Først Røssaaks påstand om bortfallet av et fiktivt alter ego. Jeg tror ikke denne påstanden nødvendigvis er helt adekvat i dag. Slik jeg ser det har det fiktive alter egoet kan heller utviklet seg til å bli en slags personlig avatar. Jon Helt Haarder bruker termen ”[...] *den sociale avatar* som figur for æstetiseringen af både de intra- og de intersubjektive relationer i den digitale æra” (Haarder, 2014, s. 134). Haarder kommenterer utsagnet i en fotnote:

For god ordens skyld: Jeg tænker her primært på den betydning avatar-begrebet har på nettet: en grafisk repræsentation af én selv som man bruger i spil, chat m.m. Begrebet stammer fra hinduismen og betegner inkarnerede guder, men det lader vi ligge her (Haarder, 2014, s. 307).

Kort oppsummert kan man si at en avatar er en versjon eller utgave av seg selv man kan benytte seg av når man handler i offentligheten. Det fiktive alter egoet lever kanskje fremdeles i noen nettfora og kommentarfelt, men mange brukere velger nå å bruke sitt eget navn og bilde her. Da nærmer man seg kanskje heller en avatarfigur, som deler mange kjennetegn fra et alter ego, i form av at det er en tydelig konstruert identitet. Man forsterker også bestemte trekk eller egenskaper, og har stor handlefrihet i identitetskonstruksjonen. Slik fungerer kanskje avataren som en estetisering av selvet. Det at man bruker sitt eget navn og bilde, peker også på samtidens opptatthet av selvet.

Haarder viser hvordan ”de billedbårne massemediers indtog privilegerer en mindre verbalsproglig, mer billedbåren, gestisk og selskabelig (måske lige frem relationel)

kommunikasjonsform” (Haarder, s. 134). Med det mener han at det som tidligere har vært ansett som privat, for eksempel kroppen, nå er mer relevant i kommunikasjonen. Et personlig nærvær blir sett på som verdifullt, fordi det gir en form for autenticitetsgaranti. Røssaak skriver om det samme spørsmål:

Man pakker heller ikke inn selvframstillingen i en åpenbar fiksjon. Nei, man går heller rett på sak og snakker om seg selv (i litteraturen), fremviser sine egne bevegelser og kropp (i dans, performance, film/video, webcams) eller fremviser/dokumenterer egne ting og gjenstander (fetisjer, hitlister) i form av lister, kataloger, fotografier, osv... Det er som om man imiterer nye mediesjangrer og medieringsformer knyttet til direktesendingen, liveness, the immediate, dokumentasjonen, reportasjen og ”nyheten” (Røssaak, 2005, s. 13).

Røssaak illustrerer hvordan han mener man ”går rett på sak og snakker om seg selv” (2005, s. 13) gjennom å fremvise sin egen kropp og/eller dokumentere sine egne gjenstander. Denne fremvisningen kan ved første øyekast forveksles med selvopptatthet, men det er jo en dualitet ved fremvisningen at den også har flere interesserte mottakere. Vi er interessert i hva andre kan vise frem.

Røssaak viser til en idé om at virkeligheten imiterer nye mediesjangre, men nevner ikke direkte fenomenet der mediene imiterer virkeligheten. I populærkulturen finnes det flere eksempler på såkalte realityserier på fjernsyn, der det tilsynelatende trivielle hverdagslivet er selve kjernen i programmet. Hvorvidt det fremviste hverdagslivet er manusbasert eller ikke, er for så vidt ikke så relevant, det er uansett redigert etter narrative og underholdningsmessige hensyn. Poenget er at hverdagslivet, og kjente personers hverdagsliv især, er svært populært som underholdningsobjekt. Tv-serier som ”Keeping up with the Kardashians” har høye seertall, og en skyhøy merkevareverdi. ”Kardashians-diskursen” begrenser seg ikke kun til fjernsynsformatet, men er vel så forankret i sosiale medier som Instagram, Snapchat, Twitter og lignende. Gjennom disse kanalene har aktørene en mer direkte linje til sine følgere. I 2014 var Kim Kardashian den brukeren som genererte flest ”likes” på et bilde på bildedelingstjenesten Instagram, med 2,4 millioner likerklipp (Alexander, 2014). I 2015 ble hun slått av søsteren Kendall, med respektive 3,2 millioner likerklipp på ett bilde (Rakeng, 2015). Med denne referansen vil jeg igjen belyse at også Kardashian-søstrene framstår som et eksempel på at det i dagens populærkultur kan være en tendens til å utlevere det tilsynelatende private. I den konteksten kan det fremstå som underlig at et selviakttakende prosjekt som Knausgårds *Min kamp* blir møtt med så sterke reaksjoner, når det er en så tydelig strømning i populærkulturen.

Selviakttakelse har historisk møtt en noe negativ mottakelse i litteraturkritikken.

Eivind Røssaak redegjør for dette på følgende vis:

Blant en rekke observatører har selviakttakelse blitt sett på som noe negativt. Sosiologer og sosialfilosofer som Jürgen Habermas, Richard Sennett, Christopher Lasch og Daniel Bell, for å nevne noen, ser på selviakttakelse som et forfallsfenomen, som reføydalisering (Habermas), som intimitetstyrrani (Sennett), som blind narsissime (Lasch). Daniel Bell mente at trenden går tilbake til 1968 og skyldes at nå er alle blitt modernister. Med dette mente han vulgære, uhøflige og selvopptatte (Røssaak, 2005, s. 14).

Selviakttakelsen står også i kontrast til flere av idealene man finner innen både strukturalismen, den russiske formalismen og nykritikken. Om den russiske formalismen kan man lese i litteraturvitenskapelig leksikon at "[t]ekstens skapelsesprosess (og dermed forfatteren) vurderes som uinteressant; i stedet fokuserer de russiske formalistene på teksten som isolert studieobjekt og som en særegen, litterær diskursform" (Lothe, 2007, s. 217). Denne avgrensningen videreføres i den franske strukturalismen. Man finner også lignende standpunkt i nykritikken, en skepsis til alle avledninger fra selve kunstverket. Avledninger som referanser til forfatteren og hennes biografi, til sosiale betingelser for verkets tilblivelse, og til psykologiske eller moralske effekter verket kan ha for leseren (Lothe, 2007, s. 155).

Nykritikken sees som en reaksjon på den historisk-biografiske metode, og den positivistiske historismen. I den historisk-biografiske metode blir "[d]e litterære tekster [...] betraktet som ekspressive uttrykk for dikterens meninger og temperament; slik beveger metoden seg *fra* verket *til* personligheten" (Lothe, 2007, s. 88). Dersom jeg skal forsøke å kartlegge dagens litteraturvitenskapelige praksis, ville jeg kanskje si at det gjøres en dreining mot noe som kan ligne ny-historisme, jamfør for eksempel Haarder og Behrendt.

2.2 Hva er performativ biografisme?

Jeg vil i det følgende avsnittet i stor grad basere meg på den danske litteraturviteren Jon Helt Haarders begrep "performativ biografisme", slik han definerer det i boken *Performativ biografisme – En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, fra 2014.

En tilnærming til begrepet vil kunne være å se de to ordene det er sammensatt av hver for seg. Dette gjør også Haarder, og begrunner valget av ordet *performativ* med en tilknytning til språkfilosofen J.L. Austins teori med språkhandlinger, men også med inspirasjon i annen performanceforskning. *Biografisme* blir brukt "fordi de fænomener begrebet skal dække, besværges den relation mellem værk og forfatter som megen

litteraturvidenskap har undsagt som uvidenskabelig under netop den betegnelse” (Haarder, 2014 s. 103). Dermed ligger det i begrepet kanskje også en intensjon om å gjøre fenomenet mer ”stuerent” innenfor academia, som et oppgjør mot det absolutte skillet mellom tekst og forfatter man gjerne har operert med innenfor litteraturvitenskapen, og særlig innen nykritikken og strukturalismen.

I sin utgreiing om det performative viser Haarder til J.L. Austins skille mellom konstativer og performativer: ”mellem det at bruge sproget til at beskrive en tingenes tilstand, og det at gøre noget, det vil sige skabe en ny tingenes tilstand, ved at bruge ord” (Haarder, 2014 s. 110).” Dette skapende og handlende aspektet er, slik jeg leser Haarder, et sentralt element i det fenomenet han kaller performativ biografisme:

Det er en bærende tanke i det følgende at eksplosionen af biografisk skønlitteratur også drejer sig om en forskydning i forholdet mellem den biografiske tekst og det liv den henviser til. At skrive biografisk er ikke kun at gengive en fortid, men også handle i en nutid og dermed påvirke en fremtid. (Haarder, 2014 s. 8).

Gjennom å skrive biografisk gjennomfører man altså språkhandlinger i nåtiden, og gjennom dem vil man kunne påvirke fremtiden. For å kunne gjøre dette ligger det en rekke ulike faktorer til grunn. En faktor som i følge Haarder viser seg viktig, er litteraturen som en del av mediasamfunnet. Dette vil jeg komme tilbake til i kapitlet ”feedbackkretsløpet”, men det dreier seg også om at det å kunne håndtere eller manøvrere i mediene ikke bare er markedsføring – men ”kan være en selvstendig kunstnerisk uttryksform” (Haarder, 2014 s. 71). Mediehåndteringen kan bli en del av det litterære verket, samtidig som den påvirker og former verket.

En annen faktor er en observasjon Haarder har gjort: identitet i det senmoderne dannes som et prosjekt og en prosess. Her trekker han sammenligninger til performance- og konseptkunst. Det skapes litteratur over en konseptualisering av forfatterens liv, forfatteren opptrer da ikke bare i teksten, men også utenfor teksten og med hensyn til den (Haarder, 2014 s. 27). At forfatteren i teksten også virker utenfor teksten, og dermed kan leke med for eksempel sin kjenthet og forfatterbilde, er en viktig funksjon for tekster i denne sjangeren. På lignende vis som i bruken av mediene trer forfatteren inn og ut av teksten:

Jeg oppfatter fænomenet som en bred kulturel strømning der består i at kunstnere (og andre kulturproducenter) bruger sig selv eller andre virkelige personer i et

æstetisk betonet spill med læserens og offentlighedens reaktioner. (Haarder, 2014 ss. 102-103).

Dette standpunktet gjengir kanskje essensen av performativ biografisme – ved å bruke seg selv eller andre, og la oss ikke glemme de andre, blir fiksjonen, eller kunsten, den ene parten av et spill med offentlighetens reaksjoner. Dette spillet innebærer flere prosesser og ”kamper”, som kampen om retten til det private. Denne kampen skaper en spenning mellom kontroll og kontrolltap (Haarder, 2014 s. 100), gjennom en mulig intensjon om å kontrollere forfatterbildet, eller det sosiale bildet av seg selv eller andre. Hvem har eiendomsrett over litteraturen, og sin egen historie – og i et videre perspektiv: over sin egen identitet? Et premiss for begrepet performativ biografisme er at man ser på identitet som noe man *gjør*, heller enn noe man har eller er (Haarder, 2014, s. 8).

Haarder er ikke alene om å gjøre disse observasjonene. Det nye er kanskje hvordan mediasamfunnet tilfører en ekstra dimensjon i interaksjonen mellom forfatter og samfunn. Forfatteren er mer tilgjengelig. Stort sett alle forfatterens medieopptreder, intervjuer og for eksempel kronikker er tilgjengelige for allmennheten gjennom internett. Dette er et aspekt ved skapelsen av en offentlig identitet som bør være overkommelig å håndtere for forfatteren. Egne profiler i sosiale medier bidrar også i konseptualiseringen av en identitet. Leserne kan komme i direkte kontakt med forfatteren på Twitter og Facebook, se bilder fra forfatterens turnévirkosomhet på Instagram og kanskje skriver forfatteren også en blogg. Å fungere som aktør i disse medier er en metode for å manipulere forfatterbildet, og utdype eller utvide den offentlige identiteten – man *gjør* identitet.

Fenomenet er på den andre side ikke helt nytt. Per Stounbjerg viser hvordan Strindberg også skaper en identitet gjennom sin fiksjon:

Mytologien er ikke den objektive og biografiske sandhed om August Strindberg. Men den er selvbiografiens personlige og subjektive, og som sådan er virksom fiktion. Ved at identificere sig med sine egne myter skapte Strindberg sig en identitet (Stounbjerg, 2005, s. 22).

Ytringen ovenfor illustrerer hvorfor begrepet performativ biografisme kan være fruktbart også i arbeidet med Strindbergs tekster. Strindbergs rolle som myteomspunnet og sagnomsust forfatter kan etter denne teorien føres tilbake til ham selv, på den måte at leseren bygger mye av grunnlaget for dette inntrykket, gjennom å lese nettopp Strindbergs tekster. Således kan Strindberg konstruere et bilde av seg selv som forfatter, men også som menneske generelt

gjennom litteraturen. Mer presist – ved å benytte seg av selvbiografiske elementer i fiksjonen, får fiksjonen en skapende funksjon for forfatterens identitet. Påvirkningsforholdet blir horisontalt.

2.3 Biografisk irreversibilitet

Haarder introduserer begrepet ”biografisk irreversibilitet” om den koblingen en leser vil gjøre mellom tekst og avsender dersom det gis anledning til det (2014 s. 26). Leseren vil se etter likheter mellom fiksjonsteksten og det vedkommende allerede vet om forfatteren. Slik blir all bakgrunnsinformasjon leseren har tilgjengelig, en del av leseropplevelsen. Haarder viser til Gérard Genette for å illustrere dette. Genette hevder at man for eksempel vil lese Marcel Prousts tekster på en annen måte dersom man vet at han var halvt jøde og homoseksuell, enn dersom man ikke kjenner til dette (Genette, 1997, s. 8). At leseren vil gjøre en biografisk lesning dersom leseren har noe biografisk informasjon om den empiriske forfatteren, betegner Haarder som *biografisk irreversibilitet*.

Haarder forankrer begrepet i kommunikasjonsteori. Fordi den første kommunikasjonsformen vi lærer er samtalen, der både avsender og mottaker er deltakende og nærværende. Den erfaringen man som mottaker har av avsenderen, vil prege tolkningen av budskapet. Skriften skiller seg her fra samtalen, med en distansert avsender. Den litterære teksten følger heller ikke typiske modeller for samtale, nettopp fordi det ikke er noen samtale. Å være tekstleser innebærer, i følge Haarder, å betrakte forfatteren som avdød (2014, s. 21). Profesjonelle tekstlesere vil behandle en litterær tekst slik, til tross for inngående kunnskap om den empiriske forfatteren. I den konteksten vil det være naturlig å minne om at det brede romanpublikum ikke utelukkende består av profesjonelle tekstlesere og dermed ikke nødvendigvis vil føye seg etter det metodiske valget som innebærer å betrakte forfatteren som avdød.

Dersom leseren forsøker å sette likhetstegn mellom den empiriske forfatter og teksten, basert på den biografiske kunnskapen man allerede har, vil et spørsmål være om det er teksten som åpner for dette, eller er det en form for leserfunksjon? Og hvordan kan forfatteren benytte seg av denne koblingen som en del av sitt estetiske prosjekt?

Per Stounbjerg bruker ikke Haarders begrep biografisk irreversibilitet, men viser til lignende problemstillinger som de ovenstående. Stounbjergs begrep ”urene litteratur” er også en høvelig beskrivelse for mye av den samme litteraturen performativ biografisme kan anvendes om, selv om Stounbjergs begrep er noe videre. Sammenblanding av selvbiografi

og fiksjon kaller Stounbjerg ved en anledning "[s]elvbiografi med mere" (Stounbjerg, 2005, s. 42), og argumenterer for at det selvbiografiske elementet i disse "med mer-tekstene" kan sees som en "læseretning" heller enn en verk-immanent kvalitet (Stounbjerg, 2005, s. 43).

Stounbjerg viser også til Paul de Mans påstand om at enten er alle tekster selvbiografiske, eller er det ingen som er det, fordi selvbiografien er "not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts" (de Man, 1979, s. 921). Videre skriver Stounbjerg at selvbiografien, sett i et slikt lys, handler om forfatteren når forfatteren speiles i teksten, og at det skjer hver gang leseren tillegger det betydning at teksten er *av* noen (Stounbjerg, 2005, s. 44). Stounbjergs sluttpoeng blir likevel at når de Man fraskriver selvbiografien dens privilegerte status, og hevder at den kun er hva den leses som, så leses faktisk de fleste biografier nettopp biografisk. Leserens er sjelden i tvil om når vedkommende står overfor en selvbiografisk tekst (Stounbjerg, 2006, s. 44).

De indikasjonene leseren får som kan aktivere forventningene om en biografisk tekst, finnes i det Gérard Genette betegner som parateksten (Genette, 1997, s. 1). Eksempler på denne parateksten kan være tittelen, undertitler, dedikasjoner, forord, etterord, omslag og senere intervjuer. Parateksten "is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public" (Genette, 1997, s. 1). Den tolkningen leseren gjør av parateksten kan gi leseren en rekke forventninger til for eksempel sjanger (Genette, 1997, s. 11). Det er mulig å lede leseren, gjennom for eksempel en kolofon som sier roman.

En biografisk lesning blir også en slags konsekvens eller effekt av parateksten. Det kan være uklart hvem som virker som opphavsmann for parateksten, forlaget eller forfatteren, men det er uansett kunstnerisk manipulerbart. Det vil si at det er mulig for opphavsmannen å lede leseren til å forvente seg en biografisk tekst, gjennom valg av paratekst. Slik kan også kjente forfattere leke seg med sin kjenthets, og det leseren tror hun vet om dem (Haarder, 2014, s. 26).

Som illustrert ovenfor, er det mulig å lede leseren til å gjøre en biografisk lesning. Det finnes naturligvis flere strategier for dette, noen mer sofistikerte enn andre. Det reiser seg derimot en ny problemstilling dersom leseren gjør en biografisk lesning uten at det er forfatterens intensjon eller ønske. Jon Helt Haarder spør om biografisk irreversibilitet er noe det må åpnes eksplisitt for i teksten, og dersom det ikke er initiert av forfatteren, men det likevel skjer, "er det så en æstetisk brist ved *teksten* at en læser mener at genkende forfatterens private livshistorie i den? Er forvaltningen af det jeg kalder biografisk

irreversibilitet, i et sådant tilfelle så ikke snarere *læserens* eget – muligvis private – problem?” (Haarder, 2014, s. 91). Biografisk irreversibilitet må kanskje være leserens private problem, slik Haarder hevder. Dersom en leser setter likhetstegn gjennom tekstens forløp og forfatterens livshistorie, selv om dette ikke nødvendigvis er villet fra forfatteres side, er det i grunn lite forfatteren kan gjøre for å dementere denne konklusjonen. Dersom forfatteren forsøker å møte sin leser i dialog, for å kommentere eller veilede resepsjonen, vil forfatteren tre ut av rollen som ”avdød” og bryte de konvensjonene han pålegger sin leser å følge.

2.4 Språkhandlinger

Jon Helt Haarder trekker frem språkfilosofen J.L.Austins teori språkhandlinger som et viktig element i performativ biografisme (Haarder, 2014, s.103, s.110). J.L. Austin var en britisk språkfilosof som virket ved Oxford fra slutten av andre verdenskrig og frem til 1960. Hans teori om språkhandlinger ble publisert i boken *How to do things with words*, i 1962. J.L Austin “[...] rettet oppmerksomheten mot det faktum at språket ikke bare tjener til å representere verden, men også til å utføre handlinger overfor adressater” (Svennevig, 2010, s. 66).

Språkhandlinger er “[d]et vi gjør med språket i konkrete ytringer, så som å spørre noen om noe, å påstå noe, å anmode noen om noe, osv.” (Svennevig, 2010, s. 61).

Språkhandlingene kan deles inn i fem klasser: konstativer, direktiver, kommissiver, ekspressiver og kvalifiseringer. Det avgjørende for klassifiseringen er språkhandlingens kommunikative poeng.

Den siste språkhandlingen, kvalifiseringer, er kanskje den mest interessante for denne oppgaven, da det kommunikative poenget er å skape en ny virkelighet (Svennevig, 2010, s. 63). Svennevig bruker en vielse for å illustrere denne språkhandlingen: ”Når presten under en vielse sier: ”Herved erklærer jeg dere for rette ektefolk”, forandrer med ett bruden og brudgommen sivilstand. De *blir* ektefolk nettopp ved at presten sier det han sier, i de rette omstendighetene” (Svennevig, 2010, s. 63). Vielsen innehar mange av de egenskapene konteksten for den kvalifiserende språkhandlingen bør ha: Det er innenfor en institusjonell ramme, presten har en legitim myndighet for å utføre språkhandlingen, og ”det er da en institusjonell virkelighet som blir skapt eller forandret” (Svennevig, 2010, s. 63). Svennevig viser til flere eksempler som flyttemeldinger, domsavsigelser og krigserklæringer (2010, s. 64).

Språkhandlinger kan også uttrykkes i språket gjennom ”verb som eksplisitt indikerer hva slags språkhandling man er i ferd med å utføre” (Svennevig, 2010, s. 64), disse verbene kalles performative verb. For at de performative verbene skal vise til en språkhandling og fungere som en performativ ytring, må det logiske subjektet være taleren selv, og verbet må referere til nåtid (Svennevig, 2010, s. 65). De performative verbene er typiske for kvalifiseringene, altså den språkhandlingen der man skaper eller forandrer noe i virkeligheten.

J.L. Austins teori om språkhandlinger er relevant i arbeidet med i performative tekster i skjønnlitteratur fordi den viser hvordan språk ikke bare representerer, men også kan fungere som handlinger i verden. Dette ligner momenter fra performativ biografisme, at fiksjonsteksten endrer noe i den empiriske virkeligheten. Det dreier seg om hva teksten gjør, snarere enn om hva den er.

2.5 Feedbackkretsløp

Til grunn for begrepet ”feedbackkretsløp”, ligger det en idé om at dersom den performative biografismen griper inn i virkeligheten, vil det skape reaksjoner, som igjen leder til nye reaksjoner (Haarder, 2014, s. 105). Et eksempel på dette er da Karl Ove Knausgård i 2009 utga første bind av *Min kamp*, og deler av familien Knausgård reagerte gjennom media. Disse reaksjonene, samt e-poster Karl Ove Knausgård mottok fra opprørte slektninger, blir kommentert i sjette bind av *Min kamp*, publisert i 2011. Dette eksemplet kan kanskje virke noe overtydelig, man behøver naturligvis ikke reagere like sterkt eller være direkte berørt av den performative biografismen for å være en del av dette energikretsløpet, men man kan likevel møte ”fænomener der anbringer os på tærsklen mellom *kunstreception* og *livsverdensreaktion*” (Haarder, 2014, s. 105). Leserens reaksjon blir en del av den diskursen et litterært verket inngår i. Videre kan forfatteren eksperimentere med offentlighetens reaksjoner. Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*, kan kanskje sees som et eksperiment der problemstillingen er ganske lik det spørsmål fortelleren stiller i *Min kamp. Sjette bok*: ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177). For å besvare en slik problemstilling, blir offentlighetens reaksjoner sentrale. Knausgård utforsker disse reaksjonene og det blir et spill med leserne og kritikken, som han implementerer i sitt romanunivers.

Røssaak gjør i sin rapport en lignende observasjon, og tilføyer også flere momenter:

Påfallende mye av det som hittil har vært plassert trygt utenfor kunsten (dvs. litteraturkritikk, kommentar, institusjonskritikk osv.), innreflekteres nå i kunsten selv. Vi fokuserer særlig på kategoriene kunst, selvet og virkeligheten. I en massemediert tidsalder fremstår ikke lenger disse kategoriene som selvvinnlysende. Kategoriene utforskes, konstrueres og konfronteres gjennom en rekke ulike medier, representasjonsformer og teknikker i og utenfor kunsten. Mange kunstnere ser ut til å betrakte sine verker eller aktiviteter som performative innsatser i dette konstruksjonsspillet. De ser hva som skjer (Røssaak, 2005, s. 8).

Røssaaks kommentar om kategorier er interessant. Fordi kategoriene er overskridende og ikke nødvendigvis selvvinnlysende, mister de noe av sin avgrensede funksjon. Det åpnes nye rom. Når tidligere avgrensede kategorier utfordres, utfordres også resepsjonen. Haarder skriver: ”Med performativ biografisme stilles vi over for fænomener hvor vi ikke helt ved om vi skal forholde os til dem som kunst eller som handlinger i virkeligheten, vi står på tærsklen mellom uforenelige forholdsmåder” (2014 s. 271). Denne terskelen gir kanskje noe av grunnlaget for et feedbackkretsløp, da det vekker reaksjoner. Ikke bare reaksjoner i form av negativ eller positiv mottakelse, men en dypere undring over hvordan man som mottaker skal forholde seg til det man blir presentert.

2.6 Forfatterfunksjon

For å anskueliggjøre den performative biografismen som en gjeldende strømning eller tendens i samtiden, kan det være nyttig å forsøke forankre den i teori om forfatterfunksjon. Michel Foucaults begrep *forfatterfunksjon* er en kjent term, og Foucault står som en sentral aktør innen poststrukturalismen. Essayet ”Hva er en forfatter”, som jeg her vil referere til, er fra 1969. I den antologien der den norske oversettelsen av essayet står, innledes det av antologiens redaktør Atle Kittang, som hevder at essayet ”viser Foucault under den mest strukturalistiske perioden, da han kunne se ”forfatter” og ”verk” som historisk avgrensede kategorier” (Kittang et.al., 2008, s. 287, kursiv i original). I Essayet stiller Foucault flere spørsmål om forfatterens funksjon.

Foucault viser til strukturalistiske ideal og gjeldende praksis:

Det er en velkjent teori at kritikken ikke skal frembringe verkets forbindelser til forfatteren, heller ikke gjenopprette en tanke eller en erfaring gjennom teksten. Snarere skal heller verket analyseres gjennom dets struktur, arkitektur, indre form og i spillet mellom dets indre forbindelser (Foucault, 2008, s. 289),

men må i den forbindelse stille spørsmålet ”Hva er et verk?” (Foucault, 2008, s. 289). For er ikke et verk avhengig av noe en forfatter har skrevet? Det neste hindret Foucault påpeker, dersom man skal vurdere idealet om en fraværende forfatter, er selve skriftbegrepet, hos Foucault kalt *écriture* (2008, s. 290). *Écriture* skal, slik Foucault beskriver det, rigorøst anvendt gjøre det mulig å fullstendig utelate forfatteren fra teksten, men han stiller samtidig spørsmålet om ”ikke denne bruken av skriftbegrepet flytter forfatterens empiriske karakteristika til en transcendental anonymitet” (Foucault, 2008, s. 290).

Bruken av *forfatternavnet* medfører i seg selv flere problemer, i følge Foucault. Forfatternavnet er et egennavn, og kan ikke enkelt omgjøres til en referanse. ”Egennavnet og forfatternavnet er situert mellom de to polene for beskrivelse og betegnelse (*désignation*); de må ha en bestemt forbindelse til det de navngir, men som hverken er fullt ut i en betegnelse – eller beskrivelsesmodus. Forbindelsen må være *spesifikk*” (Foucault, 2008, s. 291). Samtidig påpeker han at forbindelsen ikke er isomorfisk, og den kan modereres og endres. Forfatternavnet har en rent praktisk funksjon, på den måte at det klassifiserer tekster og kan også fungere som en kvalitetsmarkør. Forfatternavn samler også tekster, og gir eksistensgrunnlag for noen typer diskurser. Navnet virker ”alltid nærværende; det markerer tekstens grenser og avdekker, eller i det minste karakteriserer, dens måte å eksistere på” (Foucault, 2008, s. 292). Noen diskurser er gitt forfatterfunksjon, mens andre ikke er det.

Forfatternavnet er naturligvis også av betydning for eiendomsforhold og beskyttelse av åndsverk. Det medfører også et strafferettslig aspekt, i August Strindbergs tilfelle kan man for eksempel vise til ”Giftas-prosessen”.

Som nevnt ovenfor, er ikke forfatterfunksjonen gjeldende for alle diskurser. Foucault oppsummerer dette kjennetegnet slik: ”Den angår ikke alle diskurser på samme måte til alle tider og i alle sivilisasjonstyper” (2008, s.296). Han viser til hvordan man aksepterer og aksepterte eldre litterære tekster uten forfatter, men ikke vitenskapelige. De vitenskapelige tekstene var i middelalderen avhengige av en forfatter som sannhetsgarantist. Foucault hevder det i det syttende eller attende århundre skjer en endring. På det vitenskapelige felt forsvinner forfatterfunksjonen som sannhetsgarantist, og har kun virkning for enkle og veletablerte momenter. Derimot endres betingelsene for de litterære diskursene, som nå utelukkende aksepteres gjennom forfatterfunksjonen.

”Nå spør vi enhver poetisk eller fiksjonspreget tekst: hvor kommer den fra, hvem skrev den, når og under hvilke omstendigheter, eller i hvilken form forelå den først? [...] Og

skulle en tekst oppdages i anonym tilstand [...] settes spillet som skal gjenopplage forfatteren i gang” (Foucault, 2008, s. 294).

Foucault skriver videre at anonymitet i disse diskursene kun kan forkles som en gåte. (2008, s. 294). Dette synes gjeldende også i vår nåtid. Et noe kanskje banalt eksempel er den voldsomme oppmerksomhet utgivelsen av de satiriske romanene *Kongepudler* (2006), *Kindereggefekten* (2008), *Klassekamerater* (2009) og *Mordet på Anonym* (2011), fikk. Romanene ble utgitt på Kagge forlag, under pseudonymet Anonym. De harselerte med norske samfunnstopper, og det var i pressen en rekke spekulasjoner på hvem som stod bak pseudonymet. Flere forfattere ble konfrontert som potensielle opphavsmenn. Anne Holt og Arne Strand anga begge seg selv som forfatteren. Kagge forlag holdt lenge en profil der opphavsmannen kun ville tilkjenne seg dersom han ble spurt direkte. Spekulasjonen varte helt til Kagge forlag inviterte til pressekonferanse i 2011, der de presenterte Anonym som Per Kristiansen, en nokså, nær sagt anonym person i det offentlige liv. Avsløringen ble nærmest et antiklimaks, kanskje fordi selve gåten var noe av det sensasjonelle ved romanene. En relativt ukjent tekstforfatter fylte kanskje ikke de forventingene en rekke lesere hadde til forfatterfunksjonen. For å vende tilbake til Foucault, så oppsummerer jeg med at det altså er en moderne tanke at forfatteren er avgjørende for den litterære diskursen, jamfør vending på slutten av sytten eller attenhundretallet.

Det neste kjennetegnet han angir for forfatterfunksjonen, er at den ikke utvikles spontant, men er et ”resultat av en sammensatt operasjon som konstruerer en *être de raison* vi kaller ”forfatter”» (Foucault, 2008, s. 294). Ideen ”forfatter” innebærer et forsøk på å gjenkjenne en mening, skapende kraft eller et prosjekt i skriftens opphav. Foucault skriver at disse aspektene er blant betingelsene for at vi kan bestemme noen som forfatter. Men han skriver også at disse aspektene kun er en ”projeksjon i mer eller mindre psykologiserende termer av de operasjoner vi tvinger tekster til å gå gjennom, forbindelsene vi skaper, trekkene vi etablerer som betydningsfulle, kontinuitetene vi gjenkjenner eller utelukkelsene vi praktiserer” (Foucault, 2008, s. 294). Forfatterfunksjonen blir altså konstruert betinget av litteraturkritikken, og er dermed også betinget av den kulturen som bringes inn i forståelsen. Dermed vil det også variere etter konteksten det oppleves i og er ikke universell eller statisk. Men, Foucault påpeker at det fremdeles er ”spesielle vedvarende trekk” (2008, s. 294). Et slikt trekk er utledet fra den kristne eksegese, på den måte at man forsøker å gjenfinne forfatteren i verket slik man i eksegesen søkte å ”bevise en tekst verdi ved forfatterens hellighet” (Foucault, 2008, s. 294).

Ved å attribuere en tekst til et forfatternavn vil teksten bli del av den diskursen forfatternavnet samler, og attribusjonen kan gi teksten en ønsket legitimitet. Det er dermed ingen garanti for at den forfatteren som står kreditert, er den empiriske forfatteren. Dersom et annet forfatternavn kan føye teksten til en ønsket diskurs, kan det være tilfellet at et annet navn anvendes. ”Navnet som individuelt merke er ikke nok når en arbeider innen en tekstlig tradisjon” (Foucault, 2008, s. 295). Foucault viser til Hieronymus’ fire kriterier for å avklare hvorvidt man har med det samme eller flere ulike individer å gjøre som forfatternavn i en diskurs. De fire kriteriene for autentifisering innebærer at dersom en bok fremstår som underlegen, skal den fjernes fra bibliografien. Boken må også fjernes dersom den eksplisitt motsier tidligere ytringer, eller er skrevet i en annen stil. De siste kriteriet viser til at passasjer som referer til ytringer utalt etter forfatterens død, skal ansees som innskutte tekster. Foucault oversetter disse kriteriene på følgende vis: ”1 [...] forfatteren som konstant verdinivå [...] 2 [...] forfatteren som et felt av konseptuell eller teoretisk koherens [...] 3 [...] forfatteren som en stilistisk enhet [...] 4 [...] forfatteren som en historisk figur i krysningspunktet mellom et visst antall hendelser” (Foucault, 2008, s. 295). Spørsmål om autentisitet er ikke nødvendigvis så aktuelle i samtidens litteraturkritikk, men definisjonen av forfatterfunksjonen er i følge Foucault fremdeles den samme. ”Hieronymus’ fire kriterier for autentisitet (som synes temmelig utilstrekkelig for dagens eksegeter) definerer ganske klart de fire aspektene hvor den moderne kritikken bringer forfatterfunksjonen inn” (Foucault, 2008, s. 295). Således er det altså en kontinuitet i måten en forfatter bestemmes på.

Forfatterfunksjonens siste kjennetegn er at den ikke refererer direkte til ett individ. Grammatisk referer en tekst til forfatteren, gjennom ”personlige pronomen, tids- og stedsadverb, og verbkonjugasjoner” (Foucault, 2008, s. 296). Disse referansene fungerer ikke på samme vis i diskurser med forfatterfunksjon. Førstepersonspronomen referer ikke direkte til den som skriver, det samme gjelder naturligvis tidsadverb. Man kan heller se referansene som til et alter ego, der det kan være forholdet til forfatteren vil være av ulik art. Foucault oppsummerer det slik: ”Like galt som å sette forfatteren lik det fiktive talerør ville det være å sette ham lik den som skriver. Forfatterfunksjonen finnes i spaltningen, i denne delingen og i denne avstanden mellom de to” (Foucault, 2008, s. 296). Han skriver videre at denne mangfoldigheten av ulike jeg i teksten, vil være gjeldende i alle diskurser med forfatterfunksjon.

Haarder gir i *Performativ biografisme* en diakron fremstilling av forfatterfunksjonen. Han viser til tre steg i utviklingen, og omtaler disse som en modernistisk, politisk og semionautisk forfatterfunksjon.

Den modernistiske forfatterfunksjonen inntreer i de skandinaviske velferdssamfunnene, som en konsekvens av statlig støtte til kunstfeltet. Haarder skriver primært om Danmark, i dette tilfellet – men hevder mye vil være overførbart til de andre skandinaviske landene. I Danmark ble ”Kulturministeriet” opprettet i 1961, og man får en lov om ”Statens Kunstfond” fra 1964 og man gjenopptok da en praksis som også hadde funnet sted under eneveldet (Haarder, 2014, s. 35). I Norge har man også en lang tradisjon for statlig støtte til kunsten, med oppstart i diktergasjen, allerede fra 1863. Støtteordningene viser at kunsten ikke bare er ansett av det offentlige som viktig, men også at kunst er en sosial oppgave. ”Støtten falder vet at mærke ikke (kun) fordi forfattere kaster glans over landet eller gavner eksporten, men fordi forfattere deltager i en fortolkning af den ellers vanskelig fortolkelige modernitet” (Haarder, 2014, s. 37). Videre hevder Haarder at for å gi en mest mulig vidsynt fortolkning av samtiden, må forfatteren stille sitt private jeg utenfor sitt forfatter-jeg. Kun slik kan det vedkommende skriver bli allment. ”Nok baserer kunst sig på noget personligt erfaret, men kun det dårlige kunstværk forbliver privat” (Haarder, 2014, s. 39). Haarder oppsummerer dette aspektet gjennom begrepet ”*autonomidoktrinen* – altså tanken om at det fuldendte kunstværk kendetegnes ved en streng saglighed hvorfra forfatteren som privatperson har trukket sig tilbage” (Haarder, 2014, s. 40). Han vektlegger autonomi-doktrinen som et vesentlig kjennetegn på den modernistiske forfatterfunksjonen, sammen med en kritisk allianse med velfærdsstaten (Haarder, 2014, s. 40).

Det neste steget i Haarders diakroni, er den politiske forfatterfunksjonen. Dette steget kjennetegnes av den politiske venstresidens forsøk på endre den tilbaketrunkne plassen forfatteren var gitt i den modernistiske forfatterfunksjonen. Dette legitimert med en tanke om at det private er politisk (Haarder, 2014, s. 44) . Denne forfatterfunksjonen er også nært knyttet til medieutviklingen, der det nære og personlige får en større rolle. Dette påvirker igjen litteraturen.

Det siste steget i den utvikling Haarder illustrerer, er den semionautiske forfatterfunksjon. ”Det æstetiske er ikke en specifik sfære, men snarere en praksis i en verden af tilgjengelig materiale, kunstbegreb og kunstnerfunktion er ikke undtaget” (Haarder, 2014, s. 64). Forfatteren beveger seg i denne verdenen der alle elementer, og tegn, kan er et potensielt kunstnerisk materiale, som en semionaut. Den semionautiske forfatterfunksjonen beveger seg ”på tvers saf skillet mellem kunst og populærkultur, ofte med inddragelse af

kunstnerkroppen og den private livshistorie” (Haarder, 2014, s. 66). Slik oppstår det en diskrepans mellom den semionautiske forfatterfunksjonen og den forfatterfunksjonen Foucault definerte ovenfor. En tekstimmanent analyse vil bli en fattigere analyse.

2.7 Problematisering

Samtidig vil jeg påpeke at man fremdeles bør vokte seg for å bruke en litterær tekst som kilde dersom man er på utkikk etter fakta om den empiriske forfatteren. Det har vært gjort lesninger der man forsøker å gi August Strindberg en psykiatrisk diagnose, basert på blant annet de selvbiografiske romanene, brev og *Ockulta dagboken* (1896-1908). Psykiateren Karl Jaspers diagnoserte i 1922 Strindberg som schizofren, etter en slik lesning (Sjöstrand, 2005). Det er naturligvis forskjell på en psykoanalytisk tolkning av romanene, og en tolkning der man gir forfatteren en psykiatrisk diagnose. Den førstnevnte varianten er en metode det finnes tradisjon for i litteraturhistorien, og kan gjøres tekstimmanent. Den andre varianten vil kanskje mangle belegg og legitimitet fordi man ikke har nok empirisk grunnlag dersom man utelukkende baserer seg på fiksjon eller annenhåndsfortellinger om objektet.

Det finnes flere argumenter for å ikke ”lese forfatteren ut av teksten”, det vil jeg heller ikke forsøke å gjøre i min analyse. Den diskursen forfatterfunksjonen omfatter kan kanskje gi teksten et ekstra nivå, men jeg mener det ikke er fruktbart å bruke om intensjonen er ”nå” forfatteren som person.

Mikhail Bakhtin viser i essayet ”Author and Hero in Aesthetic Activity” (ca. 1920-1923) til flere problemstillinger som kan oppstå dersom man ser forfatteren og helten, altså den litterære protagonisten, som en enhet. Bakhtin avviser mulige forsøk på å opprette en teoretisk korrespondanse mellom forfatteren og helten, fordi disse størrelsene befinner seg på prinsipielt ulike plan. (Bakhtin, 1990, s. 9). Man kan ikke korrespondere med helten, slik man kan korrespondere med forfatteren, fordi helten er en skapt skikkelse. ”It happens again and again that one actually starts disputing with the hero as one would with the author, as if it were really possible to quarrel or to agree with *what exists*. That is, one ignores the *aesthetic confutation*” (Bakhtin, 1990, ss. 9-10). Dette virker kanskje selvsagt, men prinsippet kan problematiseres. Når Knausgård publiserer mailkorrespondansen mellom Knausgård og hans onkel, i det sjettede bindet av *Min Kamp*, er det da forfatteren Knausgård eller romanfiguren Knausgård onkelen har utvekslet mailer med? Onkelens intensjon var slik det er gjengitt i romanen å korrespondere med forfatteren Knausgård, men når mailutvekslingen publiseres i

romanform blir det også romanfiguren Knausgård han når. I denne prosessen har onkelen selv blitt en romanfigur.

Et lignende eksempel kan man også finne hos Strindberg. I 1886 skrev, eller snarere redigerte, Strindberg en brevroman, basert på brevvekslingen mellom han selv og hans kommende kone Siri von Essen. Brevene, som er autentiske, ble skrevet under den perioden der Siri von Essen skilte seg fra sin første mann, Carl Wrangel. Boken inneholder også brevveksling mellom Strindberg og Carl Wrangel, samt Siri von Essens mor. Romanen ble først utgitt etter forfatterens død, mye på grunn av dens kontroversielle natur.

Selv om brevene er skrevet med kanskje en annen primærfunksjon enn å virke som litteratur, er det en bevisst brevforfatter som skriver de. Sten-Olof Ullström skriver i artikkelen ”Når brev blir fiktion. Om August Strindbergs brevroman *Han och hon*” hvordan Strindberg tilpasset sine brev en mulig fremtidig utgivelse. Strindberg skrev i et brev til sin forlegger Albert Bonnier, at han i samråd med Siri flere ganger hadde vurdert å publisere deres brevveksling anonymt, under tittelen *Han och Hon* (Ullström, 2010, s. 205). Romanen *Han och hon*, ble som nevnt ovenfor publisert først i 1924, etter både Strindberg og Siri von Essens død. Romanen vekker flere problemstillinger som også Foucault drøftet vedrørende forfatterfunksjon. Som roman inngår den i Strindbergs forfatterskap, men Strindbergs brev er også en del av forfatterdiskursen. Det er ikke like innlysende hva Siri von Essens rolle vil være i en slik kontekst. Hun er ingen forfatter, men brev ført i hennes penn inngår altså i romanen. Og Strindberg skriver altså til sin forlegger at von Essen også så det som en mulighet å publisere disse brevene. I siste instans er brevsamlingen redigert av Strindberg, og derfor vil det også være naturlig å regne ham som verkets forfatter. Men Siri von Essen har utvilsomt vært en stor innvirkning for denne romanen.

Vender man tilbake til Bakhtin, vil kanskje påstanden om at man prinsipielt ikke kan drive korrespondanse med helten på lik linje med forfatteren, kunne modereres noe. Samtidig blir det for snevert å kun trekke denne ene påstanden ut av Bakhtins argumentasjon. Den står naturligvis i en videre kontekst. Bakhtin skriver at forfatteren er bæreren og skaperen av hele den enhet helten og verket inngår i. Helten har ikke noe livsgrunnlag utenfor denne enheten, og dette gjør det prinsipielt umulig å flytte ham ut av enheten, eller å drive noen form for meningsutveksling med helten. Heltens bevissthet er en bevissthet gitt av forfatterens bevissthet:

The author's consciousness is the consciousness of a consciousness, that is, a consciousness that encompasses the consciousness and the world of a hero – a

consciousness that encompasses and consummates the consciousness of a hero by supplying those moments which, if rendered immanent, would falsify this consciousness (Bakhtin, 1990, s. 12).

Dette tror jeg må kunne virke som en slags overordnet veiledning i en del av arbeidet med selvbiografiske tekster også. Da Knausgårds publiserte mailutvekslingen med sin onkel, er det forfatteren Knausgård som styrer romanfigurene Karl Ove og onkel Gunnar. Til tross for at mailene er skrevet av en virkelig onkel, blir de en del av Knausgårds forfatterdiskurs. Denne påstanden kan det sannsynligvis rettes flere innvending mot, i sær om man er den nevnte onkelen, men for den gemene hop som ikke har noen forbindelse til familien Knausgård, blir også onkelen en av flere romanfigurer. Og disse romanfigurene inngår da i den enhet, eller helhet, som forfatteren har skapt. *Min kamp* blir gjerne omtalt som en selvbiografisk roman, og på tross av at selvutleveringen også rammer andre, er det i siste instans forfatterens bilde av seg selv og sitt liv den utleverer. Slik er det forfatterens virkelighetsbilde man da eventuelt nærmer seg, og andre individers plass i dette bildet vil avhenge av forfatterens minne og bevissthet.

3 Autoresepsjon

Stefan Iversen skrev i 2010 en artikkel i litteraturtidsskriftet *Passage*, der han drøfter begrepet *autoresepsjon*. Dette begrepet skal dekke det fenomenet hvor en forfatter gjenskriver tidligere publiserte tekster. Fenomenet kan i følge Iversen spores tilbake til Augustins revisjoner fra 427 (Iversen, 2010, s. 48). Iversens definisjon av autoresepsjon skiller seg fra ordets direkte oversettelse, ved at det altså ikke utelukkende dreier seg om forfatterens gjenlesning av eget verk, men en aktiv gjenskriving. Iversen aktualiserer autoresepsjonen på følgende vis:

Et af de mest markante træk ved 00'ernes danske litteratur, nogle ville givetvis sige det mest markante træk, er rystelserne af grænserne mellem forfatter og værk. I en lang række forskelligartede raids har et bredt felt af forfattere og andre kunstnere ikke blot set stort på, men systematisk vadet hen over afstanden mellem kunstproducent og kunstprodukt; en afstand, som tidligere sikrede førstnævnte mod snagen i privatlivet og sagsanlæg og samtidigt sikrede sidstnævnte en plads i den danske undervisningsinstitution som en tekst, der lod sig læse, vurdere og diskutere som en autonom størrelse (Iversen, 2010, s. 47).

Slik jeg oppfatter den skandinaviske litteraturen, vil kvalifiseringen ”et av de mest markante trekk” være en plausibel skildring av den skandinaviske litteraturen også etter år 2000. Samtidig mener jeg at det finnes tydelige eksempler på en lignende grenseoverskridelse også tidligere i litteraturhistorien. Iversen viser også til at gjenskrivningen har forekommet tidligere hos forfattere som Henrik Pontoppidans og Johannes V. Jensen (2010, s. 49), men tilføyer en argumentasjon for begrepets relevans, hvor han viser til at gjenskrivinger er et viktig delelement i den kunststrømningen som eksperimenterer med de tidligere tiders grenser mellom kunstner og verk (Iversen, 2010, s. 49). Jeg mener det finnes innslag av autoresepsjon både i Karl Ove Knausgårds og i August Strindbergs forfatterskap.

Autoresepsjonen kan ha ulike funksjoner eller mål. Iversen bruker Augustin som et eksempel på to ulike målsetninger for gjenskrivingen: Det første målet er av revisjonshensyn, det andre omtaler Iversen som ”i selvkanoniseringens tjeneste” (Iversen, 2010, s. 48). Iversen utdyper disse to slik: ”Det drejer sig først og fremmest om at korrigere og klargøre passager, som for den ældre Augustin tager sig diskutabile eller misforståelige ud. Dernæst drejer det sig om at forsyne eftertiden med bibliografiske data, som kan lette opbevaringen og udgivelsen af Augustins værk” (2010, s. 48). I både Strindberg og Knausgårds tilfeller mener

jeg man kan ane spor av begge målene, de korrigerer og klargjør, i tillegg er autoresepsjonen i selvkanoniseringens tjeneste.

3.1 Autoresepsjon i *En dåres försvarstal*

Strindberg forsøkte i 1886 å overtale forleggeren Albert Bonnier til å tilføye et manuskript basert på autentiske brev til sin selvbiografi *Tjänstekvinnans son* (Sandberg, 1996, s. 219). Manuskriptet utgjorde det som senere ble romanen *Han och hon. En själs utvecklingshistoria* (1875-76). Romanen ble refusert av flere forlag, og ble først utgitt etter August Strindbergs død. Brevene romanen gjengir, strekker seg fra samme periode som den første delen av *En dåres försvarstal* også skildrer. Dersom man skal gjøre en autoresepsjonsanalyse av disse to romanene, avhenger den av en drøfting knyttet til selve publiseringen av romanene. Det blir et spørsmål om hvilken roman som er en gjenlesning og hvilken som gjenleses, noe jeg nå skal gå nærmere inn på.

Som nevnt ovenfor er romanen *Han och hon* basert på autentiske brev fra 1875-76. De ble først forsøkt publisert i 1886, men ble altså ikke utgitt før i 1919 (Sandberg, 1996, s. 219). Utgivelsen av *En dåres försvarstal* er av en enda mer komplisert art. Romanen var ferdigstilt i mars 1888 (Engwall, 2012, s. 310), men Strindberg var nølende til om han skulle publisere den. Han forsøker allerede i 1888 å publisere romanen, under den betingelsen at den kun skal utgis på fransk, noe han ikke fikk gehør for hos forleggeren Hans Österling (Engwall, 2012, s. 311). Strindberg uttaler etter dette i en brevveksling med Edvard Brandes at historien aldri skal trykkes (Engwall, 2012, s. 311). I 1891 moderer han seg til at romanen kun kan trykkes i nødverge, og i så fall kun på fransk og tysk. Behovet for nødverge blir tydeligvis gjeldende, da han allerede i samme år igjen begynner arbeidet med å få romanen utgitt (Engwall, 2012, s. 313). Dette er altså bakgrunnshistorien, da romanen utgis på tysk under tittelen *Die Beichte eines Thoren* i 1893 (Engwall, 2012, s. 313). Men det oppstår ytterligere komplikasjoner da Strindberg anklages for å ha spredt en usedelig tekst, og romanen konfiskeres. Først i 1895 frigis den tyske oversettningen, da Strindberg frikjennes i domstolen (Engwall, 2012, s. 313). I løpet av Strindbergs levetid publiseredes også romanen på fransk i 1895, og i en uoffisiell svensk versjon som føljetong i et ukeblad fra 1893 til 1894 (Engwall, 2012, s. 313 & 315). En svensk oversettelse av *En dåres försvarstal* ble trykt i 1914, altså to år etter Strindbergs død. Men også denne utgivelsen er det noen anmerkninger ved: Det originale franske manuskriptet var forsvunnet, og den svenske oversettelsen bygges derfor på den tyske. Først i 1973 dukker det franske originalmanuskriptet opp, og da i en

skuff på det Anatomiske institutt i Oslo. En svensk oversettelse direkte fra den franske originalteksten utgis først i 1976 (Engwall, 2012, s. 309).

Poenget med denne redegjørelsen for utgivelsene av *Han och hon* og *En dåres försvarstal* er følgende: Et av prinsippene for Iversens autoresepsjon er at den oppstår etter verkets offentliggjørelse (Iversen, 2010, s. 48). Rent formelt vil det for disse romanene si 1919 for *Han och hon*, og i 1893, men i praksis 1895 fordi romanen var konfiskert, for *En dåres försvarstal*. Altså er *Han och hon* den seneste utgivelsen, og dermed den som vil fungere som en gjenlesning eller gjenskrivning. Men både hva romanenes innhold angår, og for tidspunktet de skrives på, vil kanskje ikke dette være en helt adekvat konklusjon. *Han och hon* ble først forsøkt publisert i 1886, to år før *En dåres försvarstal* ferdigstilles. Det kan også igjen tilføyes at *Han och hon* består av autentiske brev fra 1875-76, og at disse brevene ved flere anledninger blir henvist til i *En dåres försvarstal*, altså 12 år etter de seneste brevene ble skrevet. Det kan også argumenteres for at autoresepsjonen er forfatterens egen gjenlesning, og at materialet faktisk forelå for ham i den rekkefølgen det står skissert ovenfor. Dersom romanene hadde blitt publisert ved første forsøk, ville også *Han och hon* vært utgitt to år før *En dåres försvarstal*, men dette blir naturligvis et ikke noe annet enn et kontrafaktisk synspunkt. En direkte, offisiell oversettelse til svensk forelå heller ikke før i 1976, men romanen var uomtvistelig offentliggjort før dette, både i tysk, fransk og svensk språkdrakt. Det faktum som gjenstår er at *En dåres försvarstal* er den første av de to romanene som offentliggjøres, og blir dermed etter Iversens overnevnte prinsipp, den romanen som gjenleses.

Et tredje alternativ er å anse *En dåres försvarstal* som en gjenlesning av de brevene *Han och hon* utgjøres av, da disse kommer forut for *En dåres försvarstal*. Men heller ikke dette alternativet består lakmustesten – offentliggjørelse. Brevene ble ikke offentliggjort før etter utgivelsen av *En dåres försvarstal*, og til tross for at brevene er autentiske har de naturligvis gjennomgått en redigeringsprosess, og det er gjort et utvalg av forfatteren i utformingen av manuskriptet til *Han och hon*.

Skal man gjøre en autoresepsjonsanalyse av de to romanene, må man gjøre en vekting av to prinsipper, som i dette tilfellet blir noe paradoksale. Det første prinsippet er at det er forfatterens egen gjenlesning av sine egne tekster. Det andre prinsippet er at gjenlesningen skal skje etter offentliggjørelsen av tekstene. Siden disse to romanene ikke følger alle de gitte betingelsene for autoresepsjon, kan det kanskje gi mening å kommentere hvordan tekstene referer til hverandre, som en del av vektingen. *Han och hon* referer aldri direkte til *En dåres försvarstal*, det forekommer kun vage antydninger som for eksempel når Siri i et brev skriver

”[D]et borde skrivas en roman om detta” (Strindberg, 1996, s. 95), om forholdet med August Strindberg. Derimot henvises det i *En dåres försvarstal* flere ganger til skrevne brev, der innholdet ofte delvis gjengis. For eksempel skriver Strindberg i *En dåres försvarstal* at Marias daværende mann, baronen, gir Axel et brev fra Maria. Hun er på en reise og skriver til Axel. Brevet gjengis slik: ”I frimodig och hjärtlig ton tackade hon mig för att jag tagit hand om hennes »gubbe» och förklarade sig vara smickrad över att jag visat mig sakna henne så mycket” (Strindberg, 2012, s. 60). Brevet det henvises til er lett gjenkjennelig, både i innhold og ordlyd, og innledes slik: ”Huru innerligt tacksam bör jag ej vara mot Er snälla kära vän, för all den godhet och tröst som kommer min ”Gubbe” til del gjennom Er! – Tack för att Ni också saknade mig” (Strindberg, 1996, s. 12). Eksempler som dette finnes det flere av i *En dåres försvarstal*, og jeg vil komme tilbake til flere av disse.

Poenget med disse to overnevnte eksemplene er å vise at begge romanene har den funksjonen at de utdyper den andre. Spørsmålet om hvilken av de to som kan fungere som en gjenlesning, kan kanskje ikke avgrenses til å utelukkende dreie seg om hvorvidt en av romanene korrigerer eller klargjør deler av den andre, eller om en av romanene tilføyer bibliografiske data, jamfør Iversen (2010, s. 48). Det blir i så fall igjen et spørsmål om forfatterens rolle og offentliggjøringens rolle, og hvilken av disse rollene som skal veie tyngst. Avslutningsvis tenker jeg at det som kanskje må veie tyngst, er hva som vil virke mest meningsfullt for disse to romanene dersom man skal gjøre en autoresepsjonsanalyse. Slik jeg ser det blir det selve målsettingen med autoresepsjonen, altså å tilføye, klargjøre eller korrigere, som blir stående som det tyngste argumentet, da offentliggjøringen for disse to romanene er en såpass kompleks historie.

Derfor velger jeg altså å analysere *En dåres försvarstal* som en gjenlesning og gjenskrivning av *Han och hon*. Jeg vil avgrense analysen til kun tre eksempler, som forhåpentligvis illustrerer gjenskrivningens mangfoldighet.

I de fleste tilfellene av gjenskrivning i *En dåres försvarstal*, er passasjene i de to romanene ganske koherente, på den måten at de beskriver samme hendelse eller følelser ganske likt. Et eksempel skiller seg likevel fra de andre, nemlig beskrivelsen av møtet med en prest på Dalarö. I både *Han och hon* og *En dåres försvarstal* gjør protagonisten et forsøk på en reise til Paris for å unnsnippe de utidige følelsene for friherrinnen. Reisen blir avbrutt, og protagonisten går i land ved dette tettstedet, Dalarö. I *En dåres försvarstal* blir dette valget beskrevet som et resultat av angst, og et følgende selvmordsforsøk skildres også.

Selvmordsforsøket ender dog ikke i noe annet enn en kraftig forkjølelse, like fullt tilkalles det

en prest. Besøket av presten gjengis i et brev til Carl i *Han och hon*: ”Prästen som är en andans man med en levande tro har suttit vid min säng och lärt mig att lida allt” (Strindberg, 1996, s. 33). Det refereres også til deler av samtalen med presten:

Han talade också om synd mot den helige Ande, mannen med tron! Jag frågade honom om han var lycklig – Han svarade ett pålitligt trofast ja! Det finnes då lycka i världen – Ja, hos Jesus Kristus! Jag har aldrig hört om mer än en förr våga påstå sig vara helt lycklig utan Kristus. Detta betyder dock något; jag vill försöka! Lyckas det ej – så har jag Gud – Har jag? Var? Han har aldrig svarat mig!

Se Satan haver begärat din själ att han måtte sålla den som vete – men jag har frälsat Dig sade han! Det var en millondels droppe tröst (Strindberg, 1996, s. 34).

I brevet blir altså ikke presten personlig beskrevet mer enn en åndens mann, men presten, eller kanskje selve situasjonen, blir katalysator for noe som kan ligne spørsmål om forsoning med religionen. I *En dåres försvarstal* vies presten en rekke mer personlige karakteristikk og beskrivelser. Og selve situasjonen skildres svært annerledes. Presten beskrives som en bondedreng i søndagsdress. Presten er rødhåret, fregnete, med halvåpne øyne, noe Axel også oppgir som årsaker for hans manglende sympati for presten. Axel får seg ikke til å ytre noe som helst til en mann han omtaler som uten dannelse, alderens visdom eller noen kunnskap om menneskehjertet (Strindberg, 2012, s. 112).

Selv om beskrivelsene kanskje ikke er direkte motstridende, gir den utdypende beskrivelsen fra *En dåres försvarstal* i alle fall et mer negativt, nærmest latterliggjørende bilde av presten. Samtalen mellom protagonisten og presten blir også gjenskrevet i *En dåres försvarstal*, karakterisert som et forhør:

- Herrn har bett mig komma hit. Jag förmodar det är något som tynger er?

- Ja.

- Eftersom lyckan blott står att finna hos Jesus!

Som jag hade en annan lycka i sikte, lät jag honom prata utan att protestera. Och han, den evangeliska prästen, fortsatta att orera, solo, entonigt, själlöst, som en ordfabrikant. Katekesens nötta gamla fraser vaggade min hjärna till ro på ett mycket behagligt sätt, och närvaron av en mänsklig varelse som trädde i andlig förbindelse med min själ styrkte mig. Emellertid avbröt sig den unge prästen, som plötsligt gripits av tvivel på min uppriktighet, och frågade:

- Har ni den sanna tron?

- Nej, svarade jag, men fortsatt att tala, det gör mig gott (Strindberg, 2012, s. 112).

Gjenskrivingen er i dette tilfellet ganske ulik den samtalen man kan lese i *Han och hon*. Både i innhold, men også hvem som tar initiativ til å stille spørsmålet om lykke. Der det i *Han och hon* eksplisitt gjengis vurderinger og tanker om religion, blir det i *En dåres försvarstal* mer indirekte gjengitt, og da som en søvndyssende monolog fra den unge presten. Et spørsmål som reiser seg er hvorfor gjenskrivingen er så ulik brevet, som helt mangler den sarkastiske tonen. Et mulig svar finnes i *En dåres försvarstal*, når forfatteren i ettertid gjennomgår hendelsen:

Hur kom det sig att jag, fritänkaren, skeptikern, kunnat förmå mig til sådana orimliga svagheter? Och hjälpen från prästen! Hur förklara ett sådant infall? Visserligen hade jag skickat efter honom i hans egenskap av statstjänesteman, och han hade uppträtt som hypnotisör! Men i världens ögon skulle det te sig som en omvändelse. Man kanske till och med skulle tro att det var fråga om skamliga bekännelser rörande skumma affärer, en skurks sista bikt på dödsbädden. Vilken förtjusande skandalhistoria för byborna som hade direkt förbindelse med staden; vilken fet bit för skvallerkärningarna på fisktorget! (Strindberg, 2012, ss, 113-114).

Dersom man ser for seg at dette kan være noe av motivasjonen også for gjenskrivingen, blir autoresepsjonen korrigerende på den måten at den forsøker å klargjøre situasjonen. Man tilføyer leseren med flere opplysninger, her i form av forfatterens egne vurderinger av både presten og religiøse synspunkt, for å avkrefte rykter om en eventuell omvendelse, som man kanskje også kunne få inntrykk av i brevene.

En annet motiv for autoresepsjonen er som tidligere nevnt at den kan virke ”i selvkanoniseringens tjeneste” (Iversen, 2010, s. 48). I *En dåres försvarstal* finnes det momenter man kan argumentere for at kan kategoriseres som et forsøk på selvkanonisering. Et av disse er den delen av romanen hvor Axel og Maria bekjenner sin kjærlighet for hverandre. Her refererer romanen eksplisitt til brev, på den måten at den gjengir deler av brev direkte. De første brevene, fra Marias penn, introduseres med tidsrommet de er skrevet i, og det oppgis at de første av disse brevene aldri var ment for å bli sendt. I følge fortelleren vitner brevene om Marias lidelser og kjærlighet (Strindberg, 2012, s. 139).

Så gjengis disse brevene, som stort sett sammenfaller identisk med utdrag av brevene i *Han och hon*, men med noen unntak og korrigeringer. De fleste av disse unntakene er mindre endringer som: ”Inte blev jag ond på Er i går, som Ni trodde, då Ni sade mig det där underliga, ni vet – men förvånad och sorgsen blev jag, att Ni ett ögonblick kunnat tänka så om mig [...]” (Strindberg, 1996, s. 82), i *En dåres försvarstal* avgrenses til: ”Inte blev jag

ond på Er i går, för vad Ni sade mig, men förvånad och sorgsen” (Strindberg, 2012, s. 140). Disse endringene kan være gjort av flere hensyn, for eksempel ønske om et bedre språk, avgrensning, narrativitet, eller at forfatteren ikke vil tillegges å ha sagt noe ”underligt”. Sannsynligvis har avgrensning vært det viktigste hensynet, da disse brevene i *Han och hon* utgjør over 16 sider, mens de i *En dåres försvarstal* kun teller fire sider. Det er utelatt flere lange passasjer om blant annet Siri/Marias besøk til Marienfred, bebreidelser mot kusinen og det kvinnelige kjønn, samt svært personlige og nedstemte tankerekker som:

Ibland tar mig en längtan att dö – om blott det vore slut med det [...] Jag, detta oting, denna varelse som jag så gärna gärna ville undfly – den skall då förfölja mig alltid utan slut – kan jag ej slippa denna förhatliga skugga – Vad jag föraktar denna människa som bär mitt eget namn [...] (Strindberg, 1996, s. 90).

Disse passasjene har altså blitt utelatt, slik at brevene i *En dåres försvarstal* i hovedsak skildrer relasjonen mellom Maria og Axel. Siris selvforakt som kommer til syne i utdraget ovenfor, tilhører kanskje en annen historie enn *En dåres försvarstal*, som skildrer forholdet mellom Axel og Maria. Romanen er en kjærlighetshistorie, der spenningen finnes i vekslingen mellom kjærlighet og forakt. Axels selvforakt har kanskje en plass i romanen, men figuren Maria har ikke det samme registeret. Det kan være et bevisst valg i utformingen av denne karakteren. De brevene som gjengis i *En dåres försvarstal* kretser i hovedsak rundt Marias følelser for Axel, som når hun skriver: ”Jäg älskar Er med en systers innerlighet, utan koketta nycker” (Strindberg, 2012, s. 140). Hun spekulerer også i Axels følelser og tanker, samt beskriver dualiteten i sine egne følelser. Hun elsker både Axel, og sin mann Gustav – og kan ikke unnvære noen av dem. Et av brevene skiller seg ut, da det ikke dreier seg om disse følelsene, men gjengir en situasjon der Gustav har bedt Maria om tillatelse til å gå inn til kusinen han er forelsket i, om natten. Dette brevet er kanskje ment å legitimere forholdet mellom Maria og Axel, da Marias mann også er utro. Maria argumenterer for at hennes utroskap er av en renere, mer moralsk forsvarlig art, fordi det ikke er seksuelt: ”Och jag som har samvetskval för att jag älskar Er på avstånd, utan hopp, utan att begära något. Det där är Edra dumma hederlighetsidéer! Han må söla ner sig med sin köttsliga begärelse” (Strindberg, 2012, s. 141).

Brevene avsluttes med en sammenligning, hvor Maria vil kysse Axels panne slik en troende kysser Kristusbildet, og videre: ”jag skulla förkasta allt som är lågt, perverst” (Strindberg, 2012, s. 142). Men begge disse utdragene inneholder endringer fra brevene slik de står i *Han och hon*. Siri skriver aldri om sin mann at ” [h]an må söla ner sig med sin

köttsliga begärelse”. Hun beskriver situasjonen som latterlig, og seg selv som en narr som har hatt samvittighetskvaler over sine egne følelser. Hun beskriver ektemannens forhold som en verdslig og lav kjærlighet, i motsetning til hennes kjærlighet for August, som er inderlig, og ikke verdslig. Men hun tilegner i liten grad sin mann noen negative karakteristikk. Brevene er i det hele tatt veldig introspektive, de skildrer Siris følelser og tanker mer enn andres handlinger.

Sammenligningen med kristusbildet står også noe annerledes i *Han och hon*. Siri skriver ikke at hun vil forkaste alt lavt og perverst – men som Kristus ”[s]kulle jag glömma allt lågt, allt dåligt” (Strindberg, 2012, s. 97). I dette tilfellet er endringen kanskje mer i form av en språklig forsterkning, men det skjer også en forskyvning i similen. I Siris brev sammenligner hun både August og seg selv med Kristus, mens det i Marias brev kun er Axel som blir del av denne sammenligningen.

Forfatterens første kommentar til brevene er: ”Är detta hyckleri eller icke?” (Strindberg, 2012, s. 142). Deler av brevene avfeies som ”kvasireligiösa drömmier” (Strindberg, 2012, s. 142), og etter flere resonnementer kommer han frem til at fordi hun ikke er sjalu på sin mann, begjærer hun ham heller ikke – men hun er sjalu på Axel, dermed begjærer hun Axel. Slik plasseres begjæret først hos Maria.

Disse eksemplene kan tolkes på flere vis. Ulikhetene kan grunnes et behov for avgrensning – *En dåres försvarstal* skildrer en lengre og en mer omfattende historie enn *Han och hon*. Det er to ulike romaner, de behøver naturligvis ikke heller å være koherente. Denne tolkningen er det også rom for i en autoresepsjonistisk analyse, da et av formålene med autoresepsjon kan være å gjøre teksten mer tilgjengelig for ettertiden, selv om dette slik Iversen beskrev det skjer gjennom ”at forsyne ettertiden med bibliografiske data, som kan lette opbevaringen og utgivelsen” (Iversen, 2010, s. 48). Brevene i *En dåres försvarstal* er forkortet, men de tilføyes en utførlig kontekst som ettertiden kan ha glede av.

En annen tolkningsmulighet er at endringene, og utvalgene av brev, er gjort som et ledd i konstruksjonen av figuren Maria. Selv om hun deler en rekke felles trekk med Siri von Essen, så er hun ikke Siri. Maria er en romanfigur. Maria behøver ikke, og kan kanskje heller ikke, være identisk med den virkelige Siri von Essen. Da åpenbarer det seg et nytt spørsmål – hvorfor gjør Strindberg en gjenskrivning av brevkorrespondansen?

Selv om Maria og Siri ikke er den samme personen, kan det elementet av autentisitet brevene gir være viktig. De kan i alle fall være en pådriver for den biografiske irreversibiliteten, og knytter slik karakteren Maria til Siri von Essen.

Bjørn Meidal antyder i *Strindbergs Världar* at *Han och hon* kunne fungere som et fremtidig ”bevismateriale” for *En dåres försvarstal*, dersom det skulle bli behov for det. Gjenskrivingen av de autentiske brevene, gir *En dåres försvarstal* et element av autenticitet, og kanskje således øker romanens troverdighet?

De to romanene skrives under ulike faser at Strindberg og von Essens ekteskap. *Han och hon* ble som tidligere nevnt forsøkt publisert i 1886, da var ekteparet fremdeles gift. *En dåres försvarstal* stod ferdigstilt i 1888, da ekteskapet nærmer seg oppløsning. Makene fikk innvilget skilsmisse i 1892, og da hadde ekteskapet i praksis vært over i flere år (Meidal, 2012, s. 243 & s. 251). Dette kan kanskje også være en personlig motivasjon for gjenskrivingen. Et ønske om å klargjøre sin egen rolle i konflikten mellom makene, men også i innledningsfasen av forholdet. Brevene skildrer forelskelsesrus, mens *En dåres försvarstal* gjengir et helt ekteskap, fra det første møtet til oppbruddet. Dette kan ha innvirkning på utformingen av karakteren i den siste romanen, da de skal inngå i et annet forløp. Marias usympatiske trekk, samt de utvalgene av materiale forfatteren har gjort i gjenskrivningen, kan kanskje tilskrives dette aspektet. Dette aspektet har også et performativt tilsnitt, å forsøke å utgi sine egne kjærlighetsbrev vitner kanskje om at man gjerne vil fortsette å være gift med den andre parten. I *En dåres försvarstal* argumenteres det for hvilke årsaker som leder til bruddet, skyld plasseres, og ikke minst skjer det et endelig samlivsbrudd. Ekteskapet oppløses i romanform, siden også i virkeligheten.

Innledningsvis hevdet jeg at det kunne finnes grunnlag for at Strindbergs gjenskrivning også står i ”selvkanoniseringens tjeneste”. Med dette mener jeg at det i gjenskrivningen finnes et utførlig ekstra materiale til den samme historien, som gir flere nyanser og mer kontekst. Men det har også en performativ funksjon, forfatteren skriver om en forfatter som skriver mye om det å være forfatter. Og da om en stor forfatter, en av betydning, som fortjener anerkjennelse og anskuelse. Teksten kan virke performativ for den første forfatteren, altså August Strindberg selv, på den måten at han til en viss grad kan forme offentlighetens oppfattelse av ham selv som forfatter – da i form av posisjon og status, sagt på en annen måte: anerkjennelse og anskuelse.

3.2 Autoresepsjon i *Min Kamp*

Også i Karl Ove Knausgårds forfatterskap kan man argumentere for at det finnes autoresepsjon. Den opptrer da i ulike former. Debutromanen *Ute av verden* (1998) har en lignende relasjon til *Min kamp. Fjerde bok*. (2010), som den *Han och hon* har til *En dåres*

försvarstal, på den måte at det er to fortellinger som skildrer samme tidsrom. En annen form for autoresepsjon finnes i *Min kamp. Sjette bok* (2011). I denne boken avsluttes *Min kamp*-prosjektet, gjennom blant annet å beskrive prosessen rundt utgivelsen av de første romanene. Det være seg selve skriveprosessen, men også reaksjonene forfatteren møter da de menneskene som utleveres i romanen må lese manuskriptet. Man finner også eksempler på autoresepsjon som ligner den jeg har påvist hos Strindberg, der situasjoner og tidsrom fra den andre boken igjen beskrives i den sjette. Fordi jeg allerede har vist en slik form for autoresepsjon, og fordi den andre formen som finnes i Knausgårds romanprosjekt, den hvor utgivelsen og bøkene blir drøftet i lys av de utlevertes reaksjoner, kanskje er noe unik for dette prosjektet, vil jeg her i all hovedsak analysere den siste formen for autoresepsjon. Altså den formen der forfatteren skildrer skriveforløpet samt utgivelsen av romanene.

Gjennom beskrivelsene av denne prosessen, kastes det et nytt lys over de første *Min kamp*-romanene: Hvordan blir disse romanene lest av andre, både de nære og mer perifere bekjentskaper samt familie, men også hele det store, og for forfatteren kanskje noe uventede, publikum romanene når. Denne formen for autoresepsjon er kanskje ikke like eksplisitt som den jeg har vist til hos Strindberg, da det ikke er en like direkte gjenskrivning. Det er kanskje nærmere en gjenlesning der forfatteren er tvunget til å lese romanene med andres blikk. Det er særlig to personers blikk som vies mye rom i sjette bok, onkel Gunnar og Linda. Onkelens syn er av en prinsipiell art, han ønsker hele romanprosjektet til livs, da han oppfatter det som en æreskrenkelse mot sin familie. Lindas blikk er i større grad fokusert på den andre boken, der forholdet mellom Linda og Karl Ove utgjør en stor del av handlingen. I sjette bok blir dette tidlig tematisert – utgivelsen av bok nummer to nærmer seg, og Linda må lese manuskriptet om deres samliv:

Skulle jeg skrive om det, måtte jeg være sann. Det var Linda enig i. Men hun visste ikke hva sannheten bestod i. En ting var å ane hva hennes mann i sine svarte stunder tenkte, en helt annen å lese om det i en roman. For det var livet vårt det handlet om. Hennes, Lindas, og mitt, Karl Oves. Det var det vi hadde, ja, det var faktisk alt vi hadde. Å fy faen i svarte helvete for en dritt det var. Å måtte levere manuset til henne og si, her, les det, det kommer ut om en måned (Knausgård, 2012, ss. 39-40).

Passasjen er ingen eksplisitt gjenlesning av romanen, men den sammenfører noe av essensen i den: Dette er livet vårt. Her ser man også noe av romanens performative kraft, for ved å skrive en roman der man forsøker å nærme seg sannheten om sitt eget forhold, bringer man

også inn denne nye sannheten ikke bare i det samme forholdet, men også for resten av verden.

Det finnes mange lignende passasjer som den ovenfor, i den sjette boken. Forfatteren føler skyld og angst, og disse følelsene intensiveres i oppbyggingen mot Lindas lesning. Skyldfølelsen har ett opphav i den handlingen forfatteren har gjort ved å skrive og publisere en utleverende roman, men skylden utvikler seg også til en egen, autonom størrelse:

Det gjorde så vondt, så forferdelig vondt. Det var som om alt hadde gått i oppløsning. Selv om jeg visste hva det kom av, det jeg hadde skrevet og reaksjonen på det, visste jeg ikke hvorfor følelsene var så sterke, det var som om de hadde blitt kuttet av fra utgangspunktet og var ute på egenhånd. [...] Skylden kunne ikke lenger føres tilbake til det forferdelige jeg hadde gjort, den hersket i sin egen rett (Knausgård, 2012, s. 330).

Igjen kan man her vise til det performative aspektet ved *Min kamp*-prosjektet, på den måte at utgivelsen gjør en inngripen i forfatterens liv. Det kan kanskje argumenteres for at det i setninger som "[s]kylden [...] hersket i sin egen rett" (Knausgård, 2012, s. 330) er en slags ansvarsfraskrivelse fra forfatterens side, som jo tross alt er den som har igangsatt de handlingene som leder til skyldfølelsen. Man kan også se det som den personlige kostnaden man lider ved å overskride sosiale grenser, som det jo kan være å skrive om andre mennesker. Altså, selv om man bevisst velger å overskride en slik sosial grense, og i den bevisstheten også har analysert hvilke konsekvenser overskridelsen kan føre til, er det ingen automatikk i at man dermed ikke selv føler skyld over valget. Selv om disse aspektene ikke direkte angår autoresepsjonen, så leder de til noen spørsmål som kan besvares gjennom autoresepsjon: Hva er det "forferdelige" forfatteren har gjort, og hva er motivet eller intensjonen bak denne "forferdelige" handlingen?

Det forfatteren i romanen antar vil oppleves som forferdelig for Linda, er utleveringen av henne og barna, både fordi den er skrevet i bestemte sinnsstemninger som frustrasjon og ulykkelighet, og dermed kan gi et for henne, kanskje ikke helt ukjent bilde, men heller ikke et bilde av familien hun nødvendigvis deler. Også det performative ved denne romanen er problematisk – det bildet som skapes av Linda, vil for flere lesere kunne tolkes som en speiling av den autentiske Linda. Det blir et sett med forventninger Linda må forholde seg til. Her er det kanskje nødvendig å presisere at det i denne sammenheng finnes tre versjoner av Linda: Den Linda som opptrer i den andre boken i *Min kamp*-prosjektet, den Linda som i den sjette boken skal lese beskrivelsene av Linda i roman nummer to og den autentiske Linda

Boström Knausgård. Hva den autentiske Linda måtte mene og føle, har jeg ikke noe grunnlag for å spekulere i, og jeg vil derfor avstå fra dette. Denne autoresepsjonsanalysen dreier seg om hvordan forfatteren i den sjette romanen gjenleser roman nummer to, med et særlig hensyn til hvordan Linda vil oppleve denne romanen. Den Linda forfatteren forsøker å se perspektivet til, er den Linda som skildres i den sjette romanen. En siste, kanskje overflødig, presisering: forfatteren er da ment som protagonisten i sjette roman.

Nettopp dette aspektet er interessant ved *Min kamp*-prosjektet, fordi hele prosjektet kan leses som én stor roman, på den måte at de ulike delene utgjør et sammenhengende romanforløp, fra barndom og oppvekst, gjennom ungdomstiden og videre til forfatterens voksenliv. Forløpet er ikke helt kronologisk. Dette påpekes og begrunnes i den sjette boken: Den opprinnelige planen var å skrive om livet sitt, slik det var i skrivesituasjonen, for så å vende tilbake til barndommen, ungdomstiden, voksenlivet og romanen skulle ende med at han traff Linda, "[...]på en slik måte at kjærlighetshistorien vår, som var så intens, skulle kaste sitt lys tilbake på det som hendte i den andre boken" (Knausgård, 2012, s. 826). Men denne strukturen viste seg å være problematisk: "[D]en tålmodigheten det krevde, var umenneskelig, bildet jeg ga av oss ble for endimensjonalt, og det følte som om det som skulle nyansere det og gi det en slags forklaringens fylde, lå for langt fram til at det ville gå" (Knausgård, 2012, s. 826). Derfor bestemmer han seg for å skrive fortellingen om hvordan de ble sammen, og inkludere fortellingen i den andre romanen.

De seks romanene er del av et felles narratologisk forløp, altså fra forfatterens nåværende liv, og så retrospektivt fra barndommen frem til det nåværende livet. Et krevende element blir da prosjektets fysiske omfang, *Min kamp* utgjør til sammen over 3600 sider. Dette vil jeg anta gir praktiske vanskeligheter ved utgivelse hvis romanen skulle vært utgitt som én roman – den hadde kanskje blitt vanskeligere å markedsføre, og kunne blitt oppfattet som mindre tilgjengelig for publikum. Forlaget selv omtaler *Min kamp* på følgende vis: "Karl Ove Knausgårds tredje roman innebar en enorm litterær satsning, og er en stor bok i mer enn én forstand: *Min kamp* ble utgitt som seks romaner" (Oktober forlag).

Men selv om det finnes rom for å lese *Min kamp* som én roman, er det også seks romaner. Her ligger noe av den performative kraften i *Min kamp*, på den måte at det åpner for autoresepsjon innad i samme romanprosjekt. Som nevnt tidligere er offentliggjøring sentralt for autoresepsjon, da en gjenlesning skjer etter verkets offentliggjøring (Iversen, 2010, s. 48). De tre første *Min kamp*-romanene ble utgitt i 2009, nummer fire og fem i 2010 og den sjette boken i 2011. Da den sjette boken utgis er noen av rammene radikalt endret for romanen –

gjennom den massive medieoppmerksomheten og det påfølgende trykket de første romanene genererte. Offentligheten kommer kanskje nærmere, da den blir mye mer synliggjort. Denne endringen vises det til flere ganger i den sjette boken:

Da jeg skrev de to første romanene, hadde jeg ingen tanke om offentligheten; jeg var vant til at det jeg skrev og mente, på en måte ble værende i romanen, selv de stedene hvor jeg hadde skrevet noe uhørt – det var, når romanen kom ut, som om det uhørte ikke fantes, som om jeg ikke hadde skrevet det (Knausgård, 2012, s. 936).

Gjennom å skrive om forfatteren Karl Ove Knausgård i de første romanene, endres situasjonen til den autentiske forfatteren Karl Ove Knausgård på den måte at han blir en veldig kjent forfatter. Det han skriver blir ikke lenger værende i romanen, det treffer avisforsider og blir gjenstand for samfunnsdebatt. Slik blir også situasjonen for Linda i den sjette romanen en helt annen. Hun blir sett av en veldig stor gruppe mennesker, gjennom forfatterens blikk. Et blikk hun kanskje selv ikke er fortrolig med:

Utover dette ga jeg også et bilde av henne som hun selv ikke kjente til. Hun ante det, hun visste det kanskje til og med, men i det vi hadde felles var det ikke uttalt, og dermed ikke-eksisterende, mer som noe vagt truende, men uformelt, ville jeg tro. Men ikke nok med det, andre ville også lese om det, og danne seg sitt bilde av Linda gjennom det (Knausgård, 2012, s. 944).

Slik forfatteren beskriver Linda i den sjette romanen, treffer dette blikket Linda der hun er som mest sårbar, da det rokker ved hennes identitet (Knausgård, 2012, s. 1056). Når Linda må lese den andre romanen, konfronteres hun med den versjonen av seg selv som Karl Ove ser, og denne versjonen av henne blir også tilgjengelig for et veldig stort, utenforstående publikum av lesere.

Hvilket bilde av Linda og forholdet er det egentlig som blir presentert? I gjenlesningen i sjette bok forklarer forfatteren det slik: ”I boken var kjærligheten gjennomtrengt av frustrasjon, familielivet en rekke av plikter og hun selv en skikkelse jeg bebreidet for å ikke gjøre nok, og for å legge sine begrensninger på meg” (Knausgård, 2012, ss. 944). Denne versjonen av Linda er gjenkjennelig i den andre romanen. Det er flere eksempler der Karl Ove lar seg irritere over at Linda gjør mindre enn ham, uten at hun vil anerkjenne denne forskjellen. Et slikt eksempel er en scene der Linda ber Karl Ove om å passe datteren Vanja, slik at Linda kan få en pause. Karl Ove har nettopp vasket leiligheten, og mener derfor at han er mer berettiget til en pause. Linda argumenterer med at hun har

passet Vanja hele den tiden, og spør Karl Ove om han tror det er mindre krevende. Det tror han, han kunne gjerne gjort begge deler samtidig, men unnlater å si det fordi han ikke orker konfrontasjonen (Knausgård, 2011, s. 383).

Dette eksempelet er ganske representativt for mange av de konfliktene som gjelder arbeidsfordeling i forholdet. Karl Ove irriterer seg over Linda. Men samtidig som han anerkjenner at denne irritasjonen kanskje er smålig, kan han ikke anerkjenne det at Linda mener de faktisk gjør like mye, fordi hun mener de samme tingene krever mer av henne. Om ikke disse beskrivelsene i seg selv er det forfatteren i den sjette boken refererer til som det "forferdelige" han skriver om Linda, så er det kanskje all den frustrasjonen han føler i parforholdet og familielivet, som er det vonde? Allerede på side 10 i den andre romanen, erkjenner forfatteren at han vurderer å forlate Linda:

Jeg ville forlate henne, fordi hun alltid klaget, hun ville alltid ha noe annet, gjorde aldri noe selv for det, bare klaget, klaget, klaget, tok aldri situasjonene for hva de var, og når virkeligheten ikke motsvarte forestillingen, var det meg hun bebreidet, i smått som i stort (Knausgård, 2011, s. 10).

Senere i romanen vender han flere ganger til denne frustrasjonen. Karl Ove ønsker mest mulig tid til å skrive. Han ønsker for eksempel at Linda skal ta ansvaret for den eldste datteren, når hun uansett er hjemme med den yngste, slik at han kan skrive. Dersom han ikke får skrive, vil han forlate henne. Dette vet Linda, men hun vil, eller kan likevel ikke ta det ansvaret Karl Ove ønsker av henne. Karl Ove overdrar da alt ansvar til seg selv, men ikke av omsorg for Linda, men for å hevne seg på henne. Han gjør alt, for at hun ikke skal kunne klage på ham. Men én ting gjør han ikke for henne: "Det eneste jeg ikke kunne gi henne, og som var det eneste hun ville ha, var min kjærlighet. Det var måten jeg hevnet meg på" (Knausgård, 2011, s. 514). Karl Ove setter opp feller for Linda, ved å respondere til hennes ønsker om støtte og kjærlighet, med å ta ansvar for alle praktiske områder av familielivet, som for å vise hvor lite krevende hennes oppgaver egentlig er. Han vet at fordelingen av det praktiske ikke er det egentlige problemet for Linda, det er mangelen på kjærlighet fra Karl Ove. Dette klarer ikke Linda å formidle direkte, i stedet går hun i Karl Oves feller, der hun ber om at han skal være mer deltakende i familien, og han kan innfri hennes ønsker ved å ikke bare avlaste henne, men å gjøre alle hennes oppgaver også.

Å, som jeg godtet meg når jeg fikk henne i fellen, og kunne stå der og innfri alle hennes krav. Etter raseriutbruddet, som uvegerlig kom, etter at vi hadde lagt oss,

begynte hun ofte å gråte, og ville forsones. Det ga meg mulighet til en ytterligere forsterkning av hevnen min, for det ville ikke jeg (Knausgård, 2011, s. 514).

Hendelsene forfatteren beskriver, er kanskje ikke så sårende for Linda i utgangspunktet, men blikket hun sees med, og Karl Oves egne tanker om henne, kan kanskje virke vondere. Hun blir gjennom disse overnevnte eksemplene, og flere andre i *Min kamp. Andre bok* fremstilt som svak, lat og urimelig. Karl Ove setter opp feller for henne, og godter seg når hun trår i dem. Han har to motiver for dette, som kanskje ikke nødvendigvis fremmer hverandre: Behovet for å få tid til å skrive, og hevnen. Det finnes innslag av glede i familielivet, og samværet med barna i denne romanen også, men ofte er det forbundet med plikt, noe Karl Ove må gjøre fordi Linda ikke gjør nok, eller for å hevne seg på henne. Familielivet er noe han akkurat holder ut, så lenge det ikke går for mye på bekostning av skrivingen.

Hva er så intensjonen med å skrive dette, som vil såre Linda og siden kanskje også barna? Autoresepsjonens privilegium i *Min kamp* er at romanen er utgitt som seks romaner, og dermed kan forfatteren i romanen kommentere de tidligere delene, og de etterfølgende delene kan fø seg på næring fra de performative momentene de første delene utløser. Dette vil jeg utdype grundigere, men først vil jeg vise hvordan forfatteren bruker autoresepsjon til å forklare sine intensjoner bak *Min kamp. Andre bok*. Hvorfor viser han Linda sett gjennom sitt misbilligede blikk, ikke bare for Linda, men for hele romanens publikum? I den sjette boken besvarer forfatteren dette spørsmålet:

Den eneste grunnen til at jeg kunne skrive om det, var at jeg hadde kommet til et punkt hvor jeg ikke lenger hadde noe å tape. At Linda kom til å lese det, spilte ingen rolle, hun fikk gjøre som hun ville. Ville hun gå, da fikk hun gå. Jeg dreit i alt. Jeg våknet ulykkelig, gikk gjennom dagen ulykkelig, og la meg ulykkelig. Kunne jeg bare få en time, en dag, en uke, en måned, et år alene, ville alt bli bra, det visste jeg. Det vil si, for meg, ikke for henne. For Linda ville det ikke bli bra, det visste jeg også. Bare tanken på å gå fylte meg med skyld og dårlig samvittighet, i de tankene levde jeg et dobbeltliv. Jeg var også redd for det, å møte alt raseri og avgrunnslik redsel det ville skape. For Linda var redd, det var saken, hun hadde angst, mens jeg var så konfliktsky at jeg heller ville leve i fortvilelsen enn å si det som det var (Knausgård, 2012, s. 949).

Karl Ove er ulykkelig. Ulykkeligheten følges av en slags likegyldighet, han har ingenting å tape. Man kan kanskje stille spørsmål ved det at en selverklært konfliktsky mann har valgt å utlevere andre, også sin kone, i romanform – noe som lett kan føre til konflikt, en tolkning er at det åpner seg et slags rom i forskjellen mellom å si det som det er og å skrive det som det er, nemlig distansen. Å skrive det er en performativ handling på samme måte som å si det,

men det åpner ikke for dialog. Det gir ikke rom for forhandling eller selvforsvar. Forfatteren kunne ha skrevet den samme romanen i brevform, og kun gitt den til sin kone, men da hadde det kanskje blitt redusert til en ytring i deres private dialog. En ytring som kan forhandles om og krangles om, men som også kan avfeies helt dersom motparten ikke er enig i den. Gjennom å heller skrive dette som en roman får den ikke bare et annet rotfeste, men forfatteren kan paradoksalt distansere seg fra konsekvensene ved å gi seg hen i ”performativitetens vold”. Utfallet og virkningen er utenfor Karl Oves makt, det er Linda som må handle, på den måten at hun må ta stilling til og gjøre flere valg: Kan hun akseptere at romanen skal utgis, og vil hun fortsette eller avslutte forholdet? Denne tolkningen gir kanskje mening for en konfliktsky mann, på den måten at han gjør det tvingende nødvendig å gjøre flere valg, men han forskyver disse valgene over på en annen person.

Men før Linda må gjøre disse valgene, skjer det en paradoksalt vending. Som nevnt ovenfor anså Karl Ove at han ikke hadde noe å tape, da han skrev de to første romanene. Men det skjer en performativ endring. Som en følge av alt det ytre presset som oppstår, i forbindelse med den planlagte utgivelsen, som trusler om rettsak, og all medieoppmerksomhet det generer, vender Karl Ove seg innover og søker mot familien. Fra å ikke ha noe å tape, har han alt å tape. Linda må fremdeles alene ta stilling til valget om hun kan godkjenne romanen, men Karl Ove er ikke lenger likegyldig til hva som skjer med familien. Han er derimot veldig sikker på at han vil være i familien, han vil ikke miste Linda og barna.

Slik er situasjonen når Linda skal lese manuskriptet til den andre romanen. Begge har mye og miste. Forfatteren må se boken gjennom Lindas blikk, hvordan hun er beskrevet gjennom hans tidligere blikk, nå med frykt for at det skal gjøre for vondt for henne. Linda leser manuskriptet på en reise, uten Karl Ove til stede. Han ringer henne flere ganger under lesningen:

Jeg hørte på stemmen hennes at hun var lei seg. Hun sa at hun syntes det var bra, at det var forferdelig å lese, men at det gikk. Jeg sa at jeg hadde vært frustrert, men at jeg ikke var det nå. Hun sa: farvel, romantikk. Hun sa: en ting er sikker, og det er at alle illusjoner om forholdet vårt forsvinner fra nå (Knausgård, 2012, s. 950).

Dette blir altså de personlige følgene: forholdet består, men romantikken og illusjonene forsvinner. Senere i den sjette boken går Linda inn i en dyp depresjon og blir innlagt på sykehus på grunn av suicidalitet. Hun har vært syk tidligere, men Karl Ove bebreider delvis

seg selv og romaneksperimentet. Jeg anser det likevel som noe unyansert å sette dette som en direkte konsekvens, og slik oppfatter jeg heller ikke at det presenteres eksplisitt i den sjette boken.

Det neste direkte valget Linda må ta etter lesningen av manuskriptet, er om det kan utgis slik det er. Linda godkjenner utgivelsen av romanen, begrunnet i at det er bra bok (Knausgård, 2012, s. 94). Også her finner man kanskje muligheten for distanse til innholdet, nettopp fordi det er en roman. Sett gjennom Lindas øyne, er det forferdelig å lese, men det er en bra roman. Slik blir den kanskje for forfatteren personlig, i den sjette boken, mulig å utgi.

3.2.1 Å overskride det sosiale

Utover de rent personlige motivene, forsøker forfatteren i den sjette boken å forklare de mer kunstneriske motivene han har for å skrive *Min kamp*. De kunstneriske motivene blir drøftet flere ganger gjennom *Min kamp*, i den sjette boken blir de blant annet formulert som en forsvarstale i en tenkt rettsak. Denne tenkte rettsaken, og dermed også forfatterens forsvarstale vil jeg komme tilbake til i kapitlet om apologi, men noen av argumentene vil jeg gjengi allerede i denne delen av oppgaven, fordi de legger noen premisser for hva dette prosjektet er. I den tenkte rettsaken blir Karl Ove konfrontert med spørsmål som ”hvorfors jeg hadde skrevet denne romanen. Hvorfor jeg hadde brukt fulle navn, og ikke bare dekket alle til, slik jo praksis var når det gjaldt virkelighetsnære romaner, og hadde vært så lenge genren hadde eksistert. Hvorfor virkelighet? Hva tilførte det?” (Knausgård, 2012, s. 175). Karl Ove bestemmer seg for å gi svar på tiltalen, og tenker seg at han:

[...] begynte å snakke levende og innsiktsfullt om sannhetens forhold til det subjektive, litteraturens forhold til virkeligheten, og kom inn på det sosiales strukturs karakter, hvordan en slik roman blottla de grensene samfunnet fulgte, men som ikke var skrevet ned noe sted, og heller ikke sett, fordi de gikk så i ett med oss selv og vår selvforståelse, og at det bare kunne bli synlig gjennom en overskridelse (Knausgård, 2012, s. 175).

Forsvarsadvokaten følger opp med et spørsmål om hvorfor dette behøver å gjøres synlig. Karl Ove konkretiserer da sitt svar ved å forklare at ”Det finnes noe som alle opplever, som er det samme for alle mennesker, sa jeg, men som ikke blir formidlet noe sted, annet enn i det helt private rom” (Knausgård, 2012, s. 175). Videre gir han eksempler som alkoholisme, psykisk sykdom og brå død. Dette er noe alle mennesker har et forhold til, kanskje nettopp derfor er

det ikke noe spektakulært, det er helt hverdagslig, men det representeres likevel ikke. Det er skjult.

Spørsmålet mitt er hvorfor vi holder hemmelig det vi holder hemmelig. Hvor ligger det skamfulle med forfallet? Den fullstendige menneskelige katastrofe? Å leve den fullstendige menneskelige katastrofe er forferdelig, men å fortelle om den? Hvorfor skam og hemmeligholdelse overfor det, som dypest sett er kanskje det menneskeligste av alt? Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt? (Knausgård, 2012, s. 177).

Disse spørsmålene rommer kanskje flere premisser for hele *Min kamp*-prosjektet. Det første er at det finnes et ”vi” som velger å holde bestemte aspekter av livet hemmelig. Dette vi-et er kanskje hele samfunnet eller det sosiale, men slik jeg leser Knausgård er det ikke slik at man helt enkelt kan velge å stille seg utenfor vi-et. Vi-et er en størrelse som ligger innfelt i jeg-et. Spørsmålet om hva det er som er så farlig at vi ikke kan si det høyt, blir i så fall også et spørsmål om hvilke grenser og forventninger man selv ilegger det sosiale. En overskridelse av det sosiale, vil ikke nødvendigvis utelukkende føre til sanksjoner eller kritikk fra samfunnet rundt seg, men det kan også oppleves som et normbrudd mot det sosiale som en størrelse man selv bærer i sitt jeg. Hva er da poenget med å eksperimentere med hva det er som er så farlig at vi ikke kan det høyt, eller som Knausgård formulerer det ”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?” (Knausgård, 2012, s. 970).

For å besvare disse spørsmålene, gir forfatteren et nytt premiss: ”Det sosiale er verden slik den bør være. Alt som ikke bør være, det må skjules” (Knausgård, 2012, s. 970). Videre gir han eksempler på hva som ikke bør være, som at hans far drakk seg i hjel og at hans hjerte brant for en annen enn den han var sammen med. ”Men det var min far og det var mitt hjerte” (Knausgård, 2012, s. 970), utelukker ikke at å skrive om disse tingene også vil ha konsekvenser for andre mennesker, selv om det er forfatterens egne sannheter. Alle hans karakterer, Tonje, Linda, Geir og barna, er ikke karakterer,

[d]e er virkelige. Og vil man beskrive virkeligheten som den er, er det den virkeligheten man må beskrive. Den kan bare beskrives ved å overskride det sosiale. Vil man nå inn til virkeligheten slik den er, for den enkelte – og noen annen virkelighet finnes det ikke – vil man virkelig dit, da kan man ikke ta hensyn. Og det gjør vondt. Det gjør vondt å ikke bli tatt hensyn til, og det gjør vondt å ikke ta hensyn (Knausgård, 2012, s. 970).

Han forklarer videre hvordan romanen har gjort vondt for de rundt ham, og for han personlig. Den vil også bli vond for hans barn. Og denne smerten knyttes til sannhet: ”Hadde jeg gjort den vondere, hadde den blitt sannere” (Knausgård, 2012, s. 970). Fordi man overskrider det sosiale, som er verden slik den bør være, ved å innse og vise frem at livet ikke er slik, fører det til smerte både for de som ikke tas hensyn til, kanskje fordi de blir assosiert med noe som ikke er slik det bør være, men også for den som ikke tar hensyn, fordi han må innse at hans virkelighet ikke er den bør være. Men noen annen virkelighet finnes altså ikke. Dette viser kanskje noen av kostnadene det fører med seg å overskride det sosiale, men det sier lite om verdien av overskridelsen.

Forfatteren skriver at hans eksperiment med å skildre virkeligheten slik den er har vært mislykket, fordi han ikke har greid nettopp dette – å skrive hva han egentlig mener og egentlig har sett. Men han skriver også at det ikke har verdt verdiløst, fordi denne virkelighetsskildringen har blitt vurdert som uetisk og skandaløs, ”blir kraften i det sosiale synlig, og også måten det regulerer og kontrollerer det individuelle på” (Knausgård, 2012, s. 971).

Det ligger en verdi i den performative virkningen romanen har, fordi den avdekker kraften i det sosiale. Ved å skrive en roman om sin alkoholiserte far, sin egen og andres utroskap, sin kones psykiske sykdom, sitt eget ulykkelige familieliv og sin egen skriveprosess, gjør forfatteren en performativ handling. Virkeligheten endres, på den måte at de selvregulerende grensene i det sosiale er overskredet. Spørsmålet: Hva er det som er så farlig at det ikke kan bli sagt, er ikke bare besvart, men utradert, for nå er alt sagt. Det er ingenting som *ikke kan* bli sagt. Det koster noe å si det, men det er ikke en absolutt umulighet.

For den autentiske Karl Ove Knausgård, har det også skjedd en performativ endring, på den måten at han gjennom å skrive om sin virkelighet som en middels kjent forfatter, har skapt en ny virkelighet for seg selv, som en av samtidens mest kjente norske forfattere. Denne nye virkeligheten forsøker forfatteren i den sjette boken å ta innover seg, samtidig som han ferdigstiller den siste delen av den virkelighetsendrende romanen. Slik kan man kanskje antyde at denne formen for autoresepsjon står i det Iversen omtalte som ”selvkanoniseringens tjeneste” (Iversen, 2010, s. 48), men det dreier seg kanskje vel så mye om det performatives krefter. Ved å hviske ut skillene mellom forfatteren og verket, mellom fiksjon og virkelighet, vil påvirkningen gå begge veier – virkeligheten påvirker fiksjonen, men fiksjonen får også påvirke virkeligheten.

4 Apologi

Apologi betyr forsvarstale (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 12). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* er apologi definert som "[S]krift eller tale som vil "ta bort" beskyldninger, klargjøre et problem eller rettferdiggjøre en oppfatning" (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 12).

Denne definisjonen mener jeg er overførbar til deler av både i *Min kamp* og *En dåres försvarstal*, selv om de to romanene har en ulik tilnærming til apologien. Både *En dåres försvarstal* og *Min kamp* har elementer fra forsvarstalen i seg. I *Min kamp. Sjette bok* skildres det, som tidligere nevnt, en tenkt rettsak der Karl Oves onkel anklager ham for ærekrenkelser. I *En dåres försvarstal* er ikke rettsalkonteksten like konsentrert, men den er absolutt tilstedeværende, noe jeg vil forsøke å vise i denne analysen. Allerede i romantittelen *En dåres försvarstal* eller *Le Plaidoyer d'un fou* som jo er den franske originaltittelen, finnes det konnotasjoner til apologien, i form av ordet forsvarstale. Hos Knausgård er apologien sterkest til stede i deler av *Min kamp. Sjette bok*, mens *En dåres försvarstal* kanskje kan karakteriseres som en apologi i sin helhet.

Per Stounbjerg påviser i *Uro og urenhed* hvordan *En dåres försvarstal* benytter seg av apologien som et ledd i det selvbiografiske prosjektet:

Et subjekt vil finde sandheden om sig selv. Men det vil også aflægge en offentlig bekendelse og ikke mindst retfærdiggøre sig. Derfor er den dominerende selvfremsstillingsmatrice i *Le Plaidoyer d'un fou*, som titlen antyder, apologien (Stounbjerg, 2005, s. 177).

Betegnelsen offentlig bekjennelse er kanskje ekstra interessant for denne boken, om man minnes tittelen den ble utgitt under på tysk, *Die Beichte eines Thoren* (Engwall, 2012, s. 313). I den tyske tittelen er det ingen direkte referanser til apologien, eller forsvarstalen, men som jeg skal komme tilbake til senere, er disse to elementene bekjennelse og apologi knyttet til hverandre.

4.1 *En dåres försvarstal* som apologi

Uavhengig av om det er den autentiske Strindberg eller forfatteren i romanen som er selvbiografiskriveren, finnes det i romanen flere eksplisitte anklager som forfatteren hevder rettes mot ham. Anklageren er i noen tilfeller hans kone og hennes familie, men det kan også være en mer generell følelse av at offentligheten har en ukorrekt oppfatning av hans vandel og dyd. Dette temaet presenteres første gang i romanens innledning: "Jag kände mig brottslig,

med samvetet kvalt av okända brott, jag brann av begär att genom en fullständig bekännelse få avbörd mig hela min inbillade skuld” (Strindberg, 2012, ss. 21-22), og romanen springer videre ut av dette formålet – å bekjenne, avklare og avkrefte den innbilte skylden. Den er ikke et skriftemål, men heller nettopp en forsvarstale, der skyldspørsmålet skal avvises for forfatterens del, og heller formuleres og plasseres slik han mener det er korrekt. For å gjøre dette benytter romanen seg av juridisk retorikk:

Apologien er en subgenre til selvbiografien eller den selvbiografiske roman. Dens retorik er juridisk; subjektet bruker en tænkt retssag til at tiltuske sig retten til at tale om det private i en offentlig, 'afklassificeret' form. Strindberg skriver udtrykkeligt en forsvarstale, og dens overordnede struktur følger retstalen fra indledningens præsentation af anklagerne (exordium), via de fire deles sagsfremstilling (narratio) til Oslo-manuskriptets afsluttende "Conclusion", fremlæggelsen af beviserne (probatio). Juridiske termer benyttes flittigt (Stounbjerg, 2005, ss. 177-178).

I denne passasjen fra Stounbjergs *Uro og urenhed* er det særlig to elementer jeg vil trekke frem. Det første er hvordan romanen følger forsvarstalens struktur, det andre er hvordan den tenkte rettsaken gjør det mulig å ” tiltuske sig retten” til å snakke om det private i en offentlig avklassifisert form. Dette vil jeg komme tilbake til senere i kapitlet. Den overordnede strukturen eller disposisjonen Stounbjerg hevder det benyttes i *En dåres försvarstal*, er exordium, narratio og probatio. Denne strukturen stammer fra den klassiske retorikken (Bakken, 2009, s. 22).

Strukturen er altså klassisk for forsvarstalen, men er også argumentene klassiske? Mer presist: følger de retorikkens statuslære?

Ifølge retorikerne bygger en uenighet om hvorvidt en person er skyldig eller ikke, på hvilken stilling eller posisjon – latin: status – de ulike partene i saken inntar til noen bestemte stridsspørsmål, og målet med begge parter argumentasjon er å få dommerne og eventuelt andre tilhørere til å innta samme posisjon som den de selv har (Bakken, 2009, s. 49).

Dette er altså utgangspunktet for statuslæren: Det gjelder å anklage og å forsvare for å overbevise en annen til å innta den posisjonen, eller status, man selv er i. De bestemte stridsspørsmålene som Bakken nevner, er følgende: Har den anklagde begått den gjerningen han er anklaget for? Er gjerningen definert i loven som straffbar? Og det siste spørsmålet gjelder gjerningens egenart, ble den gjort med vilje? (Bakken, 2009, s. 49).

Dersom man skal rette en anklage mot noen bør man gjøre rede for og underbygge gjennom bevisførsel, at den anklagde er skyldig i disse tre stridsspørsmålene. Er man derimot i den posisjonen at man skal legge opp et forsvar, bør man ikke følge den samme fremgangsmåten. Da bør man heller velge kun ett av stridsspørsmålene, og da det spørsmålet der man ved støtte av bevisene, eller mangel på bevis fra anklagerens side, vil ha de beste mulighetene for frikjennelse. Man kan for eksempel kun bygge opp sitt forsvar rundt det første stridsspørsmålet, dersom man har en god sjanse for å bevise at man ikke har begått den handlingen man er anklaget for.

Denne strategien mener jeg å kunne finne igjen i forsvarstalen i *En dåres försvarstal*. I innledningen viser forfatteren til en rekke punkter han opplever som anklager mot ham, som at han skal ha ofret sin kones teaterkarriere for å selv oppnå litterær suksess, og at han skal ha sløst bort hennes medgift. Senere i romanen dukker det også, i følge jeg-fortelleren vel og merke, opp anklager om at Axel lider av psykisk sykdom. Romanen kan, i tillegg til å leses som en fortelling om et ekteskap, leses som en argumentasjonsrekke mot disse anklagene. Forfatteren i romanen forsøker å bevise sin uskyld gjennom å selv fremstille bevis for hva som egentlig har hendt, samt plassere skylden hos andre.

For eksempel blir anklagen om at Axel har sløst bort Marias medgift, tilbakevist med at medgiften aldri hadde noen reell verdi, da den bestod av usikre aksjer. Makene hadde skrevet en ektepakt før ekteskapet ble inngått. Axel må derfor, på grunn av hennes særeie, be Maria om å få låne aksjene for å pantsette dem, da han selv er tynget av gjeld. Maria er noe usikker på denne ordningen: ”Hon invänder att de är värdelösa, eftersom det råder baisse nu, och osäljbara, för resten tycker hon inte om att ha affärsförbindelser med sin man” (Strindberg, 2012, s. 219). Hun lar seg etter hvert overtale av Axel til at de to sammen tar opp et lån med sikkerhet i aksjene. Hennes innrømmelse av at de er verdiløse, fungerer som et bevis for Axels forsvar, fordi disse aksjene og deres verdi er et tilbakevendende tema i romanen: ”Från den stunden inbillar hon sig vara min välgörarinna, och längre fram förkunnar hon för hela väninneskaran att det är hon som har skapat min karriär genom att offra sin hemgift” (Strindberg, 2012, s. 219).

Det er nettopp denne anklagen Axel ønsker å frikjennes fra, da han mener det ikke er slik at Marias medgift forsørger ham eller familien. Derimot er det han som må skaffe ekstra inntekter, da familien etter hvert går inn i en økonomisk krise. Det er finanskrisen, banken der hadde aksjer går under, som videre fører til at lånet sies opp. Det er da Axel som må gjenopprette ekteparets økonomi.

Axel har fremdeles sin bibliotekarstilling, han skriver på en roman, i aviser og tidsskrifter og fullfører en avhandling. Han argumenterer for at det er han som forsørger Maria, ettersom hun er økonomisk ruinert etter krakket. Han blir også tvunget til å forsørge en av hennes slektninger, noe han gjør selv om han finner det urimelig. Han argumenterer for at medgiftens verdi kun var innbilt, han har ikke kastet den bort, da det ikke var noen verdi å kaste bort. Likevel blir han altså påtvunget forsørgeransvar for Marias tante, basert på denne innbilte medgiften.

Også anklagene om at Axel skal ha ofret Marias teaterkarriere for sin egen forfatterkarriere, avfeies med flere av de samme argumentene. Den var innbilt, hun hadde aldri noe reelt talent. Den karrieren hun kan vise til, ble ikke ofret for Axels forfatterkarriere, den ble derimot skapt av Axels forfattertalent:

Upplåst av teaterframgången, som jag förskaffat henne genom mitt drama, en solid succé, som renderat henne beteckningen stor tragedienn, får hon spela ännu en roll efter eget val. Hon misslyckas totalt, och när hon inser att det är jag som skapat, rehabiliterat henne, växer sig hennes hat till mig som fordringsägare allt starkare (Strindberg, 2012, s. 246).

Igen bygger altså forfatteren opp sitt forsvar gjennom å argumentere for at han ikke er skyldig i det første stridsspørsmålet – han har ikke begått den gjerningen han anklages for. Det finnes ikke bevis for at han skal ha ofret sin kones karriere, han har derimot forsøkt å styrke den. Om noen har skyld i denne situasjonen, er det Maria og hennes manglende talent. Eva Borgström gjør i artikkelen ”Jag hatar henne ettersom jag älskar henne” et godt poeng ut av nettopp denne plasseringen av skyld: ”Berättelsen hade lika gärna kunnat heta En dåres *anklagelser*, för den är till stor del ett långt angrepp på hustrun” (Borgström, 2010, s. 130).

Også den siste anklagen, at Axel lider av psykisk sykdom, forsvares på lignende vis som de to ovenfor. Dog er han kanskje ikke like eksplisitt og bastant i denne argumentasjonen, kanskje fordi han gjennom flere handlinger viser tegn på for eksempel paranoia. Paranoiaen utspiller seg for eksempel gjennom mistanker om at Maria er utro, noe som fører til at han tyvlytter på hennes samtaler og leser hennes brev. Axel er også dypt sjalu på Marias hund, og han anklager Maria for å tilbe og opphøye denne hunden til idol og martyr (Strindberg, 2012, s. 216). Axel hevder også at hunden spiser bedre enn han, får mer kjærlighet og omsorg enn han, og hunden er stadig en kime til konflikt. Han anklager også selve hunden for å være hevngjerrig. Historien om hunden ligner komedie, den fremstilles som galskap. Forfatteren beskriver det som å være ”inspäräd på dårhus” (Strindberg, 2012, s.

218). Men det virker kanskje ikke lenger som komedie når forfatteren retter en direkte appell til leseren:

Unge man, du som läser denna sannfärdiga bekännelse, du har lidit när du på två minuter ögnat igenom denna historia om en hund, skänk då mig ditt djupaste medlidande, i och med att du multiplicerar med sex trehundrasextiofem dygn på vartdera tjugofyra timmar, och beundra mig som ännu är i livet! (Strindberg, 2012, s. 218).

Om denne bønningen om medlidenhet ut fra konteksten kanskje kan leses som komedie, er den også en del av forsvarstalen. Appellen er preget av pathos, og forfatteren tillegger mottakeren noen bestemte følelser som et premiss for argumentasjonen – nemlig at den ungen mannen har lidd når han har lest historien. Argumentasjonen er videre at denne lidelsen kan multipliseres med det tidsrommet forfatteren selv var i situasjonen, for at leseren skal forstå omfanget av forfatterens lidelser, og dermed bør leseren tilby sin medlidelse. Utover medlidelse kan man kanskje anta at forfatteren også gjennom sin forsvarstale ønsker sympati, og ikke minst søker å overbevise leseren til å tro at forfatterens versjon av konflikten er den som ligger nærmest virkeligheten eller sannheten.

Om forfatteren har greid å overbevise leseren om dette, kan han også delvis anerkjenne anklagen om galskap, uten å miste leserens eller dommerens sympati: ”Och om man medger at jag är galen, vilket min hustru påstår, säg mig då vems felet är, om icke mitt eget, eftersom jag inte förgiftade hundrackan!” (Strindberg, 2012, s. 218). Altså, dersom konens påstand stemmer og forfatteren er gal, er det hans egen feil fordi han ikke forgiftet hunden. Denne argumentasjonen kan man tolke på flere måter. Én tolkning er at han vedkjenner seg anklagen og tar ansvaret for den selv. En annen tolkning er at han gjør det motsatte: Anklagen reduseres til en påstand, og om det skulle være slik at han har blitt gal, er det et resultat av ytre påvirkning, altså hunden. At han ikke har fjernet denne ytre påvirkningen, altså forgiftet hunden, kan kanskje tolkes som at han er en sympatisk mann som ikke dreper dyr. Dersom leseren oppfatter innrømmelsen slik som i det andre tolkningsalternativet, har forfatteren greid å overbevise leseren i en så stor grad at det finnes rom for å innrømme feil, eller mindre sympatiske trekk, men fremdeles, på et mer overordnet nivå, beholde leserens sympati og eventuelle støtte i konflikten. Med dette mener jeg at leseren fremdeles vil tro på at den anklagde snakker sant og er den parten som har rett.

Leserens oppfatning av romanens hovedperson er relevant i denne sammenheng, fordi forfatteren i romanen beskrives som urettferdig anklagd, og fordi forfatteren henvender seg

direkte til leseren, titulert som dommer: ”Sannerligen, herrar domare, om jag haft anlag för galenskap, kan jag gå ed på att den skulle ha brutit ut under dessa förtvivilade tröstlösa timmar!” (Strindberg, 2012, s. 304). Denne henvendelsen finner sted i romanens siste sider. Den referer til en konkret situasjon, men samtidig kan kanskje tituleringen ”herrar domare” også virke mer generelt, om man tenker på romanens tittel. Dette er en forsvarstale, og den som er i posisjon til å felle en dom, er leseren. Her ligger også noe av det performative aspektet i apologien. Dette vil jeg gå nærmere inn på i avslutningen av dette kapitlet.

4.2 *Min kamp* som apologi

Apologien er også til stede i Knausgårds *Min kamp*, men den skiller seg fra den i *En dåres försvarstal* på flere måter. Den mest åpenbare forskjellen er kanskje at den i hovedsak opptre i en tenkt rettsaksituasjon, og den er dermed mer konsentrert og eksplisitt. Denne tenkte rettsaken blir beskrevet i *Min kamp. Sjette bok*, og forfatteren i boken, som har opplevd trusler om søksmål fra sin onkel, ser for seg hvordan en eventuell rettsak ville forløpe.

[...] jeg gikk gjennom det verst tenkelige scenarioet i tankene, en rettsak. For mitt indre øye så jeg for meg hvordan jeg ankom dit i en drosje, alle fotografene som tok bilder da jeg gikk ut, overskriftene i avisene, Knausgård lyver, Makkverk, Burde aldri ha vært utgitt, Innrømmer løgn, Knausgård voldtok meg, for jeg forstod jo at en slik rettsak ville virvle opp alle mulige andre slags saker, og at et selvbiografisk prosjekt, hvor jeg også skrev om andre, åpnet opp for at hva som helst kunne sies om meg, av hvem som helst. (Knausgård, 2012, s. 174).

Som man også kan ane i *En dåres försvarstal*, er det noen av de sosiale konsekvensene av anklagene som vil oppleves som særlig belastende for den anklagde. Hos Strindbergs romankarakter gjelder det kanskje den offentlige oppfatningen av ham som blir skapt gjennom sladder, mens bekymringen for Knausgårds forfatter i større grad er knyttet til det mediepresset som vil følge en eventuell rettsak. Knausgård viser også en mer eksplisitt en større forståelse for noen av konsekvensene ved performativ biografisme, når han skriver at han ved å skrive om seg selv og andre ”åpnet opp for at hva som helst kunne sies om meg, av hvem som helst. (Knausgård, 2012, s. 174). Han har gitt offentligheten noe av seg selv, som det står offentligheten fritt til å mene noe om. Han har også skapt en slags kjendisstatus, og grensene for hva som er private anliggender forskyves.

Men det er ikke dette mer private anliggende han i den tenkte rettsaken er tiltalt for. Her er det en forskjell mellom *En dåres försvarstal* og *Min kamp*. Der Axel forsvarer seg mot anklager som gjelder privatlivet, som at han skal ha ødelagt sin kones karriere og sløst bort

hennes formue, vil Karl Ove forsvare retten til å *skrive* om det private. Anklagene og bevisene i den tenkte rettsaken er av en annen art enn de i *En dåres försvarstal*, og det er også naturlig å legge opp sitt forsvar mot et annet stridsspørsmål enn det som brukes i *En dåres försvarstal*. Som anklager kan man forsøke å bruke alle stridsspørsmålene, men skal man forsvare seg bør man, som tidligere nevnt, kun velge ett. I *Min kamp. Sjette bok* er det ikke noe poeng å forsøke å forsvare seg mot at man har utgitt en bok om seg selv og andre. Det er allerede et åpenbart faktum at de første bøkene i *Min kamp*-prosjektet er utgitt.

Det vil altså ikke være hensiktsmessig å forsvare seg mot det første stridsspørsmålet i dette tilfellet. Det andre stridsspørsmålet kan derimot være mer gunstig for den tiltalte å bygge opp sitt forsvar mot: Er det ulovlig, for eksempel i form av æreskrenkelse, å utgi en slik bok? Dette blir Karl Oves forsvar, men, som nevnt tidligere, kan anklageren velge å benytte seg av helt andre stridsspørsmål.

Karl Ove ser for seg hvordan rettsaken ville forløpe, og hvordan han vil bli konfrontert med spørsmål som hvorfor han har skrevet romanen, og hvorfor har han brukt fulle navn. ”Hvorfor virkelighet? Hva tilførte det?” (Knausgård, 2012, s. 175).

Karl Ove forsøker å gi svar på tiltale, og forsvaret hans har jeg tidligere delvis gjengitt i kapitlet om autoresepsjon. Svaret dreier seg om ”om sannhetens forhold til det subjektive, litteraturens forhold til virkeligheten” (Knausgård, 2012, s. 175), og hvordan det finnes noe alle mennesker opplever, som død, alkoholisme, psykisk sykdom og utroskap, men som kun formidles i private, lukkede rom. Dersom man skriver om disse tingene, synliggjør man også de grensene som finnes i de sosiale normene, for hva som kan blottlegges og ikke. Han svarer altså på hvorfor han har skrevet romanen. Men i den tenkte rettsaken er det naturligvis ikke bare dette onkelens advokat, anklageren, vil frem til:

- Vel og bra, Knausgård, sa han. – Men nå var det vel slik at din far ikke gikk under på måten du beskrev. Det har vi vitner på. [...] Og da er mitt spørsmål til deg: hvorfor lyver du om dette? Du som skal skrive om verden slik den er, hvorfor beskriver nettopp du en verden som aldri har vært? Det er det som er saken her idag. Du kan gjemme deg bak all den eksistensielle intellektualismen du bare vil, som slik jeg ser det, er noe pretensiøst sprøyt, så pompøst at jeg nesten blir kvalm her jeg står og må lytte til det, men det er ikke min sak, ikke nå, i alle fall, for av det jeg kan utlede av den selvforherligende og innbilske svadaen din, mener du at du må fortelle sannheten, at det faktisk har vært hele poenget med denne motbydelige Judasromanen for deg. Så viser det seg at sannheten er en annen. Kan du forklare det? (Knausgård, 2012, ss. 177-178).

Denne anklagen, selv om den innebærer karakteristikk som pretensiosøst sprøyt, selvforherliggende og innbilsk svada samt motbydelig Judasroman, er likevel kanskje heldig for Karl Oves forsvar, da den angår det stridsspørsmålet Karl Ove kanskje har de beste mulighetene til å forsvare seg mot – nemlig spørsmålet om romanen er ærekrenkende. Da romanen ble utgitt, sto dette om ærekrenkelse i den daværende straffelovens paragraf 247:

§ 247. Den som i ord eller handling optrer på en måte som er egnet til å skade en annens gode navn og rykte eller til å utsette ham for hat, ringeakt eller tap av den for hans stilling eller næring fornødne tillit, eller som medvirker dertil, straffes med bøter eller med fengsel inntil 1 år. Er ærekrenkelsen forøvet i trykt skrift eller i kringkastingssending eller ellers under særdeles skjerpene omstendigheter, kan fengsel inntil 2 år anvendes (Straffeloven. Anden del, Forbrydelser).

Ærekrenkelse er avkriminalisert i den nye straffeloven, men da den tenkte rettsaken i sjette bok ville funnet sted, var det altså en strafferamme på to år for ærekrenkelse i trykt skrift. Dette er jo en tenkt rettsak i en roman, altså er det ikke en reell fare for forfatteren *av* boken, men det er en bekymring for forfatteren *i* boken. Forfatteren i boken bør derfor kanskje legge opp sitt forsvar etter følgende paragraf: ”§ 249. 1. Straff etter § [...] 247 kommer ikke til anvendelse dersom det føres bevis for beskyldningens sannhet” (Straffeloven. Anden del. Forbrydelser).

Det blir altså et spørsmål om sannhet, er det forfatteren har skrevet og fremstilt som sant, virkelig sant? Spørsmål om retten til å skrive om seg selv, og andre kan også være viktige rent prinsipielt – men den anklagen han kan dømmes for, må nok bli den som gjelder ærekrenkelse. For at gjerningen, altså romanutgivelsen, skal kunne dømmes som, må den falle inn under lovens definisjon av en ulovlig gjerning. Spørsmålet blir da hvorvidt de beskyldningene anklageren mener er injurierende, altså ærekrenkende, kan bevises som sanne.

I den tenkte rettsaken forsøker Karl Ove og forsvare seg ved å fortelle at det han har skrevet er slik han husker de begivenhetene har beskrevet. Onkelens advokat responderer med at det ikke er godt nok, det rekker ikke å si at man husker det slik om det ikke er sannheten. Da er det ærekrenkelse (Knausgård, 2012, s. 178).

For å forsvare seg mot disse anklagene, som også innebærer anklager om å ha gjort vold på to døde mennesker og solgt de for blodpenger, samt ærekrenkelser, må forfatteren legge frem detaljene. Han vasket faktisk det huset han anklages for å ikke ha vasket. Han overdrev kanskje omfanget av kaos, men det var et forferdelig kaos. Så stiller han spørsmålet:

”Dessuten er det om min far jeg har skrevet, det er min fortelling jeg har fortalt, og det kan vel ikke være ulovlig? Kan det det?” (Knausgård, 2012, s. 178).

Gjennom denne argumentasjonen forsøker han kanskje både og avfeie anklagen om ærekrenkelse og å vise til et annet spørsmål, spørsmålet om ytringsfrihet. Det siste spørsmålet forfatteren stiller, altså om dette virkelig kan være ulovlig, blir stående som et retorisk spørsmål. Tankerekken den tenkte rettsaken var en del av, tar så en ny vending når Karl Ove ser for seg at Horace Engdahl ville stilt som hans første vitne, og forfatteren gjør en vurdering av hvor lurt dette ville ha vært med en ”litterær aristokrat” (Knausgård, 2012, s. 179) stilt opp mot den vanlige mannen, altså onkel Gunnar.

4.3 Apologi og performativitet

Forskjellene mellom de to forsvarstale i *En dåres försvarstal* og *Min kamp*, er altså flere, men særlig formen er påfallende. På den måte at *En dåres försvarstal* i sin helhet kan leses som en forsvarstale, mens forsvarstalen i *Min kamp* i større grad er konsentrert i denne tenkte rettsaken. I *Min kamp* blir selve rettsaken eksplisitt skildret, og forfatteren i romanen forsøker å se seg selv utenfra, hvordan svarene hans vil bli møtt av anklageren, hvordan det vil fremstå om Horace Engdahl skulle vitne, hvordan pressen ville behandle saken og så videre. Dette aspektet finner man ikke i *En dåres försvarstal*. Samtidig har forsvarstale et likhetstrekk i det at de begge forsvarer utgivelsen av nettopp den romanen de står i.

Karl Ove argumenterer for hvorfor han har skrevet romanen, men også hvorfor det må være lov å skrive sin egen historie om sitt eget liv og sin egen familie. Axels forsvar retter seg mot anklager, som i romanen riktignok er fremsatt av han selv, og derfor kanskje ikke er overførbare til den virkelige verden, men det kan likevel ikke utelukkes helt. Spekulasjoner om psykisk sykdom for eksempel, er fremdeles noe som knyttes til August Strindberg. *En dåres försvarstal* kan dermed fungere som et svar på tiltale til disse mulige anklagene eller spekulasjonene i offentligheten, og romanen finner legitimitet i retten til tilsvar.

Både Strindberg og Knausgård bruker altså rettsaksanalogier, men de utfører dem på ulikt vis, og analogiene har kanskje også ulike virkninger. I Strindbergs tilfelle kan det være nærliggende å tenke seg at apologien forskyver grensene for hva det i hans samtid var mulig å utgi klassifisert som selvbiografisk. Med ordet mulig mener jeg ikke bare hva som ville overskride de sosiale grensene for moral og etikk, men også hva som juridisk ville være mulig for å unngå sensur.

Apologien kan utvide dette handlingsrommet på den måten at den ” [...] gjør det legitimt at tale om det unikke og private, undskylde sig og anklage, og som tillige leverer en form, som sikrer den nødvendige distance til det fremstillede” (Stounbjerg, 2005, s. 178). Her kommer vi altså tilbake til sammenhengen mellom forvarstalen og bekjennelsen. Stounbjerg skriver at apologien gjør det mulig for Strindberg å avsløre ”intime hemmeligheter uden at blotte sig” (Stounbjerg, 2005, s. 178). Disse intime hemmelighetene finnes det flere eksempler på. Stounbjerg viser til noen av dem:

Det gælder ikke blot, når de intime fysiologiske skildringer går i detaljer med Axels udslæt på kønsorganerne (som både den tyske og den franske førsteudgave censurerede bort), men også hele det psykologiske portræt, hvor hovedpersonen tilskrives mindre flatterende fantasier om besudling, blodskam, hævn og om hustruens erotiske udskejelser (Stounbjerg, 2005, s. 178).

Argumentet for å dele disse intime hemmelighetene, eller bekjennelsene, er altså at de er nødvendige å legge frem som bevis, for å forsvare seg mot anklagene som er rettet mot forfatteren i boken, og kanskje også forfatteren av boken. Den performative virkningen er at det åpnes et nytt rom for hva man kan skrive i en selvbiografisk roman. Argumentasjonen man finner hos Knausgård for å blottlegge intime hemmeligheter er annerledes, men konteksten han utgir romanen i er også en annen. For forfatteren i *Min kamp* er det en annen performativ virkning som er noe av drivkraften, nemlig å synliggjøre de sosiale grensene han overskrider gjennom å blottlegge det private.

En domsavsigelse i en reell rettsak er i aller høyeste grad en performativ handling – dersom den tiltalte blir dømt til for eksempel fengselsstraff, vil det føre til en reell endring i vedkommendes liv, da det påføres restriksjoner for hans frihet. En rettergangsprosess i en roman har ikke den samme performative virkningen. Blir man dømt for for eksempel usedelighet som følge av en romanutgivelse, er det altså *for* romanen man påføres sanksjoner, ikke *i* romanen. En viktig preposisjonsforskjell.

Uavhengig av en eventuell domsavsigelse i romanen, vil den ikke ha den performative virkning at den autentiske forfatter ilegges sanksjoner som fengselsstraff eller økonomiske sanksjoner. Men den kan likevel ha en performativ effekt dersom man i sin forvarstale har klart å overbevise sitt lesende publikum om sin uskyld. I et slikt tilfelle er altså skillet mellom den autentiske forfatter og romanens forfatter noe uklart, men dersom man ser apologien som en undersjanger av selvbiografien, noe også Stounbjerg, som tidligere vist, hevdet at den er, så kan man også igjen trekke inn begrepet biografisk irreversibilitet. Leseren vil forsøke å

finne likheter mellom den autentiske forfatteren og teksten, dersom det gis anledning til det. Man må kunne hevde at det gis anledning til dette både i den aktuelle Strindberg-romanen og i Knausgårds *Min kamp*, om de begge er selvbiografiske romaner. For leseren, om det ikke fullstendig oppheves, så forskyves skillet mellom forfatter og romankarakter. En performativ effekt kan kanskje bli at skillet mellom leser og roman også forskyves. Det blir dermed opp til leseren, som en slags representant for offentligheten, å avsi dom etter at forsvarstalen er holdt. Om forfatteren i romanen har klart å overbevise leseren om sin uskyld, kan en mulig følge bli at offentligheten også overbevises om den autentiske forfatterens uskyld. I så fall endres også virkeligheten for forfatteren, da det innføres en ny gjeldende allmenn oppfattelse av saksforholdene, og dermed kanskje også en ny allmenn oppfattelse av forfatterbildet.

5 Analyse: Struktur og tematikk

5.1 Innledning

En av årsakene til at jeg i utgangspunktet ønsket å gjøre en sammenligning av romanene *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok*, var at jeg oppfattet dem som påfallende like på flere måter. Jeg ser, som vist tidligere, likheter i det grenseoverskridende mellom fiksjon og virkelighet, gjennom sjangeren selvbiografisk roman. Det finnes likheter ved grep som autoresepsjon eller intratekstuelle referanser. Andre likheter kan kanskje finnes i resepsjonen, men dette har altså ikke jeg sett på i denne oppgaven.

Jeg mener også at det finnes flere mer tekstimmanente likheter ved disse to romanene. Den kanskje mest overgripende og åpenbare likheten er at de begge er kjærlighetshistorier. Men det finnes også sammenfall i motiver og tematikk. Begge romanene utspiller seg i hovedsak i Stockholm, protagonisten er forfatter, og de skriver om sitt eget liv, og da særlig livet i et ulykkelig parforhold. Rammene for handlingen er altså ganske like. De to romanene har også i flere tilfeller felles tematikk, som spennet mellom kjærlighet og forakt, forelskelse, sjalusi, utroskap, forventninger og holdninger til kjønn, klasses tilhørighet, litteratur og kultur, religion, familieliv og barneoppdragelse, partnervold og psykisk sykdom. Flere av disse temaene vil jeg vende tilbake til senere i kapitlet.

De to romanene har også på noen måter en lik struktur. Begge romanene åpner med å eksplisitt vise til fortellersituasjonen, i fortellingens nåtid. Så vender de tilbake i tid, gjennom analepser, til de første møtene med de kvinnene som skal bli deres koner, de skildrer forelskelsens forløp, overgangen til ekteskap og familieliv, og så en slags krisetilstand i ekteskapet.

5.2 Metodiske valg

Denne oppgaven innebærer en heteronom tilnærming i alle analysene jeg gjør, fordi performativ biografisme er så sentralt i problemstillingen. Samtidig har jeg også et ønske om å forsøke en mer tekstimmanent analyse, i form av en nærlesning. Både fordi jeg tidligere i oppgaven allerede har anvendt mer heteronome betraktningsmåter, knyttet til emner som performativitet, autoresepsjon og publikasjon, men også fordi jeg mener det er interessant hvordan disse romanene fungerer dersom man utelukker den konteksten de nok gjerne blir tolket i lys av. Jeg mener også at en nærlesning vil styrke den heteronome tolkningen, da et spørsmål i forbindelse med den performative prosessen romanene inngår i, vil være hvordan

er romanen egentlig? Dette spørsmålet mener jeg er relevant, både for å forstå omfanget eller graden av for eksempel utlevering, altså igjen en heteronom tolkning, men også for se hvordan romanene fungerer mer avskåret fra konteksten, som kjærlighetsfortellinger.

I siste instans vil også likevel denne analysen være heteronom. Jeg skal sammenligne de to romanene, og hypotesen min er at Strindberg går lenger enn Knausgård når det gjelder hensynsløshet i sine utleveringer, samt at han i større grad overskrider de sosiale normene for hva det regnes som sømmelig å publisere. Med sømmelig mener jeg i denne sammenheng noe lignende det spørsmålet Knausgård stiller i sjette bind: ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177). Disse aspektene er jo sterkt knyttet til kontekst, men for å besvare dem på en adekvat måte, tror jeg at det også nærlesning vil være fruktbart.

For eksempel vil jeg senere utdype hvordan Strindberg gjør noen narratologiske grep som kanskje bidrar til å distansere ham som den autentiske forfatteren fra forfatteren i boken. Dette har altså et performativt biografisk poeng, men fordrer en analyse av narratologien for å kunne gjennomføres. Som tidligere nevnt er det flere tematiske fellestrekk mellom de to romanene. Sammenligningen blir naturligvis heteronom, men empirien hentes fra nærlesning.

I denne delen av oppgaven vil jeg derfor først gjøre autonome analyser, i form av nærlesninger, for så å sammenligne disse tolkningene med hverandre. For å unngå for mange unødige gjentakelser, samt forhåpentligvis gjøre teksten noe mer leservennlig, vil jeg organisere analysen slik at jeg gjør en inndeling basert på den tematikken jeg behandler, og ved hvert tema redegjør for nærlesningsfunnene, for deretter å sammenligne de to nærlesningene av romanene. Sammenligningene vil altså komme fortløpende, underveis og inkludert i den tematiske inndelingen.

Jeg vil også gjøre en narratologisk analyse av de to romanene. Også denne vil fungere heteronomt, da jeg vil se på hvordan narratologien kan tolkes i lys av performativ biografisme. Med tanke på det er det noen deler av narratologien jeg finner mer relevante for disse tekstene, og i denne sammenheng, enn andre. Jeg vil for eksempel ikke vie områder som hurtighet og frekvens noen oppmerksomhet i denne analysen, da jeg ikke oppfatter dem som så relevante for den performative biografismen som andre. Derimot mener jeg det er relevant å analysere bruken av for eksempel anakronier, diegetiske nivåer og fokalisering fordi jeg mener disse eksemplene kan tolkes i lys av den performative biografismen. Dette vil jeg naturligvis utdype nærmere i det følgende kapitlet.

5.3 Struktur

Jeg hevdet i dette kapitlets innledning at det finnes narratologiske likheter mellom *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok*. Denne påstanden er i seg selv ikke så oppsiktsvekkende, de er to romaner som benytter seg av noen narratologiske grep en rekke andre romaner også benytter seg av. Hensikten med denne analysen er ikke å søke etter alle sammenfall mellom de to romanenes oppbygning, ei heller å gi en fullstendig gjennomgang av alle anakronier og diegetiske nivå som finnes i romanene. Derimot ønsker jeg å forsøke å tolke hvordan narratologien kan fungere som en del av den performative biografismen, og da kanskje særlig i lys av biografisk irreversibilitet.

I dette kapitlet vil jeg i hovedsak støtte meg på den teorien Gérard Genette formulerer i boken *Narrative Discourse. An Essay in Method* (1983), og *Narrative Discourse. Revisited* (1988). En del av termene Genette bruker i denne boken, bruker også Petter Aaslestad i norsk språkdrakt i boken *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori* (1999). I de tilfellene begrepene eller termene Aaslestad bruker, fungerer som en direkte oversetning av Genettes termer, vil jeg bruke de norske termene i løpende tekst, men jeg vil fremdeles bruke Genette som teoretisk fundament.

I den delen av teksten som omhandler fortelleren, vil jeg også supplere med en artikkel av Per Thomas Andersen, fra antologien *Litterær analyse. En innføring* (2012).

5.3.1 Anakronier og diegetiske nivå i *En dåres försvarstal*

Førstenivå

En dåres försvarstal er et godt eksempel på en roman som i sin struktur gjerne sammenlignes med en kinesisk eske. Denne sammenligningen bygger på en observasjon blant annet Eva Borgström gjør: ”Berättelsen är konstruerad som en ask i en ask i en ask i en ask” (2010, s. 131). Denne konstruksjonen skjer gjerne gjennom at en karakter i fortellingen blir forteller av en annen, ny fortelling. I den nye fortellingen kan igjen en ny person blir forteller av en ny fortelling, og så videre. Genette bruker også sammenligningen med den kinesiske eske, i forbindelse med et verk av Marcel Proust (1983, s. 238).

Når denne konstruksjonen skjer, er hver av disse fortellingene på et diegetisk nivå høyere enn den fortellingen de springer ut fra, slik blir det et hierarki av fortellinger (Genette, 1983, s. 228). Det nederste nivået, altså den opprinnelige eller første narrative handlingen,

kaller Genette "first narrative" (1983, s. 228). Aaslestad oversetter denne termen til første nivå (1999, s. 120).

Det neste nivået i dette hierarkiet, kaller Genette "second narrative" (1983, s. 229), Aaslestads oversetting er annetnivå (1999, s. 120). Annetnivå er altså en fortelling som blir fortalt i første nivåfortellingen. Hierarkiet kan videre bygges ut med tredje- og fjerde nivå og så videre, dersom for eksempel en person i annetnivået blir forteller av en fortelling som utgjør et nytt nivå.

Sammenligningen med den kinesiske esken og de ulike diegetiske nivåene fungerer slik at det, som i en kinesisk eske, der hver eske man åpner, åpenbarer en ny eske, i fortellingens tilfelle vil være slik at det ved hvert nivå i fortellingen kan åpenbare seg et nytt nivå, en ny fortelling.

Som nevnt ovenfor er *En dåres försvarstal* et godt eksempel på en slik "kinesisk eske"-struktur, da den rommer i alle fall tre åpenbare nye esker eller nivåer.

Romanen åpner med "Författarens förord", et forord på halvannen side, signert "Författaren Paris-Passy oktober 1894" (Strindberg, 2012, s. 16). Etter forfatterens forord følger det et nytt forord, dette på en halv side, signert "Författaren 1887" (Strindberg, 2012, s. 17). Så kommer et kapittel kalt "Inledning", før "Första delen" åpnes.

"Författarens förord", og dermed også romanen, åpner med setningen "Jag träffade häromdagen hjälten i denna roman, och jag förebrådde honom att han förlett mig att offentliggöra sitt äktenskaps historia" (Strindberg, 2012, s. 15). Dette forordet gir altså inntrykk av å være skrevet etter, eller i tiden like før romanens offentliggjøring, både fordi det gjengis slik i denne samtalen det refereres til mellom forfatteren og hovedpersonen, men også på grunn av dateringen under signaturen, oktober 1894, sju år etter dateringen i det neste forordet.

Det neste aspektet som er verdt å merke seg, er hvordan det skapes et skille mellom forfatteren og romanhelten. Forfatteren som har skrevet dette forordet, er August Strindberg, som jo også er forfatter av resten av romanen, men forfatteren som signerer dette forordet, samt er bærer av fokaliseringen, behøver ikke være den samme August Strindberg. Forfatteren oppgir ikke noe navn, og det gis heller ingen andre indikasjoner på forfatterens identitet. Det eneste som avklares i denne delen av teksten er at forfatteren av dette forordet ikke er den samme som forfatteren i resten av romanen, altså romanhelten.

Gjennom en analepse gjengis samtalen mellom forfatteren og romanhelten, der romanhelten i hovedsak fører ordet. Romanhelten argumenterer for hvordan romanen må

leses for å forstå hans tidligere ekteskap. Etter samtalen med romanhelten forklarer forfatteren at han ikke lenger angrer på å ha fortalt historien om det han nå omtaler som en idealisttype, og forklarer videre hvordan intensjonen var å skrive romanen som ”en Vansinnig kvinnas försvarstal” (Strindberg, 2012, s. 16), men at han etter samtalen med romanhelten ikke vil la den skyldige vitne mot offeret. Man kan da anta at det han i stedet bestemmer seg for å skrive, er den romanen som nå foreligger leseren.

Er dette romanens narrasjonsøyeblikk? Noen dager etter møtet med romanhelten og ”omvendelsen”? Det er ikke nødvendigvis så enkelt å bestemme. Det er i alle fall et første nivå. Det kan kanskje argumenteres for at dette er ett av to narrasjonsøyeblikk, og at disse øyeblikkene i så fall fungerer på ulike nivå. Man må da skille mellom dette første nivået, hvor forfatteren etter en samtale med romanhelten, bestemmer seg for å skrive romanen *En dåres försvarstal*, i stedet for en Vansinnig kvinnas försvarstal. De neste nivåene utgjør da den fortellingen han har bestemt seg for å skrive. I den fortellingen som skal følge, mener jeg det kan finnes et annet narrasjonsøyeblikk. Dette vil jeg komme tilbake til.

Som nevnt ovenfor, er det noe uklart om dette forordet er skrevet før eller i tiden etter romanens offentliggjøring. Åpningsanalepsen, der forfatteren anklager romanhelten for å ha forledet ham til å offentliggjøre ekteskaphistorien, gir ikke noe definitivt svar på om romanen allerede er offentliggjort, eller om offentligjøringen er nærstående. Slik jeg leser romanheltens tilsvarende, kan det virke som om romanen ennå ikke er skrevet, basert på ytringer som ”[I] den bok ni ville skriva” (Strindberg, 2012, s. 15), mens ytringer som ”Må man då läsa scenen där [...]” (Strindberg, 2012, s. 16) gir mening både dersom romanen allerede er offentliggjort, og dersom den ennå ikke er skrevet. Romanhelten vil jo ha en viss idé om hvilke scener romanen vil inneholde.

Et aspekt som taler for at dette forordet er skrevet etter at romanen er offentliggjort, er som nevnt i kapitlet om autoresepsjon, det faktum at romanen var ferdigstilt allerede i 1888 (Engwall, 2012, s. 310), altså seks år før dateringen av dette forordet. Romanen var allerede utgitt på tysk da dette forordet ble tilføyd. Nå har jeg altså trådt ut av teksten, og inn i konteksten. Et spørsmål som reiser seg er da: Hvorfor har forfatteren valgt å tilføye dette forordet? Det å tilføye ett forord eller etterord ved en ny utgave er i seg selv ikke så uvanlig. Men å tilføye et forord som skaper et nytt narrasjonsøyeblikk, er kanskje mer uvanlig. Fokaliseringen i dette forordet er en annen enn i det påfølgende forordet og i romanen. Det hadde ikke vært så uvanlig dersom den autentiske forfatteren benyttet forordet til å kommentere eller klargjøre deler av fiksjonen, men forfatteren i dette forordet trer inn i

fiksjonen ved å hevde at han har møtt romanhelten. Man kan kanskje også snu den siste setningen til at han henter romanhelten ut av fiksjonen, men forfatteren har altså ikke gitt noen eksplisitte bevis på at han er den samme som den autentiske forfatteren.

Tilføyelsen av forordet kan tolkes på flere måter. En mulig tolkning er at dette dreier seg om biografisk irreversibilitet, eller retttere sagt distanse fra den biografiske irreversibiliteten. *En dåres försvarstal* er en roman der romanforløpet i flere tilfeller sammenfaller med livsforløpet til August Strindberg og Siri von Essen. Dette åpner en mulighet for at leseren kan sammenkoble teksten og tekstens avsender. Gjennom å hevde at forfatteren nylig har truffet romanens helt, forsøker kanskje forfatteren av, eller i, forordet å avfeie denne mulige sammenkoblingen mellom tekst og avsender. Det avvises i alle fall at forfatteren av dette forordet, som jo er navngitt som forfatterens forord men altså ikke på annet vis eksplisitt knyttet til August Strindberg selv, er den samme forfatteren som romanhelten i de neste nivåene. Slik skapes det noe distanse, men samtidig er det ikke en total avvisning av en eventuell sammenkobling mellom tekst og avsender, da forfatteren i forfatterens forord altså ikke direkte identifiserer seg som tekstens avsender.

Annetnivå

Det andre forordet har også intern fokalisering, men dette er en annen forteller enn den man finner i det første forordet. Denne fortelleren angir seg selv som en part i det ekteskapet romanen senere skal handle om. Man kan tenke seg dette forordet som et annetnivå i hierarkiet, da det er en egen fortelling i fortellingen. Dersom man aksepterer dette som et annetnivå, aksepterer man også det første forordet som førstenivå. Det kan kanskje argumenteres mot en slik aksept, fordi det første forordet som nevnt ovenfor ble tilføyd i etterkant, samtidig er det jo slik teksten nå foreligger for leseren, og jeg mener derfor at det er slik det vil være naturlig å ”motta” teksten.

Annetnivået, har altså en annen fokalisering enn førstenivået, og det åpner med en slags bekjennelse: ”Det här är en förfärlig bok, det medger jag utan invändningar och med svidande ånger” (Strindberg, 2012, s. 17). Denne setningen er et eksempel på metafiksjon, kanskje også metafortelling, da den ”[...] kommenterer en annen fortellende tekst” (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 136). Forskjellen mellom metafiksjon og metafortelling blir i dette tilfellet kanskje avgjort ved om man ser dette annetnivået som en annen tekst enn det neste nivået, altså tredjenivået, som jeg snart skal beskrive nærmere. Selv om fokaleringen kan virke som den samme man finner i resten av romanen, er det likevel en distanse i form av

tid, men også i form av at forfatteren som her fører ordet, virker å ha ett mer ”avsluttet” syn på romanhandlingen enn den fortelleren man møter i de neste delene av romanen. Fortelleren i dette annethnivået virker likevel fremdeles følelsesmessig engasjert, gjennom ytringer som for eksempel ”Romanen är skriven. Nu kan jag själv dö” (Strindberg, 2012, s. 17). Romanens ferdigstilling virker altså som et livsprosjekt. Men han står på et vis utenfor begivenhetenes sentrum av fortellingen: Skilsmissen er gjennomført, svigermoren lever ikke lenger, og romanen er altså ferdigskrevet.

Motivasjonen for å skrive romanen presiseres også i dette forordet, ”Vad var det som gav upphov till den? Det rättmätiga behovet att tvätta mitt lik innan det stoppas ner i kistan” (Strindberg, 2012, s. 17). Denne argumentasjonen er gjenkjennelig fra kapitlet om apologi. Jeg tror noen av de mulighetene apologien åpner for, også er av betydning i dette tilfellet, når rettferdighet og selvforsvar blir tematisert i forordet. Det åpner for bekjennelser. Selve plasseringen er også interessant, hvorfor formulere dette så tidlig i romanen? Jeg ser flere mulige tolkninger.

Den første tolkningen er at formuleringen er ment for å forsvare forordets åpningslinjer, altså at dette er en forferdelig bok. Et naturlig oppfølgingsspørsmål for leseren vil da kunne være – hvorfor har forfatteren skrevet en forferdelig bok, som han i tillegg angrep på? Et motsvar for et slikt spørsmål kan være at det dreier seg om rettferdighet, rettferdigheten til å vaske sitt lik før det skal legges i kisten, altså avfeie oppfattelser og rykter som eventuelt har ført til vanry og dårlig omdømme.

En annen tolkning er at dette er ment som en forberedelse for leseren. Apologien åpner som tidligere nevnt for bekjennelser. I denne romanen betror forfatteren i romanen leseren med i flere tilfeller særs intime bekjennelser. Dersom leseren skal anerkjenne at apologien legitimerer disse bekjennelsene, kan man tenke seg at leseren til stadighet også må minnes på at dette er en apologi. Det heller ikke helt uvanlig å gi leseren noen oppfordringer til lese måter, enten eksplisitt eller i form av mer implisitte antydninger i et forord.

Disse tolkningene står ikke i noe motsetningsforhold, de kan begge være medvirkende årsaker, og det er kanskje også helt andre faktorer som ligger til grunn.

Dette forordet på annethnivået inneholder flere analepser. Den analepsen som strekker seg lengst tilbake i tid, blir angitt å begynne 16 år tidligere, da forfatterens svigermor antyder at hans daværende hustru må være emne for en roman. Slik planter han kanskje idéen til romanen allerede 16 år før. I en annen analepse, der tidsavstanden angis til fire år tidligere, refereres det til et møte med en annen forfatter, som gjerne kunne skrevet en roman om ”vår forfatters” ekteskap. Vår forfatter bestemmer seg i den stunden for å skrive romanen om sitt

ekteskap, selv. Disse opplysningene som gis gjennom analepser, er kanskje ikke så uvanlige i et forord. De kommenterer og utdyper den situasjonen og de forutsetninger romanen har blitt til under. Men når dette forordet er ført i pennen av en fiktiv forfatter, blir det kanskje annerledes?

I førstenivået ble det skapt et skille mellom forfatteren av det første forordet, og dermed også forfatteren av den romanen finnes på annet- og tredjenivå, og den forfatteren romanen handler om. Dette skillet ble tydeliggjort ved at de to forfatterne møtes, de kan altså ikke være én og samme person. Dette møtet forfatteren refererer til, avkrefter dermed at romanhelten er en karakter forfatteren har skapt, i det fiktive romanuniverset er han en ekte person. Dermed må det være slik at forfatteren av det første forordet, og merk igjen at dette ikke nødvendigvis er den autentiske forfatteren August Strindberg, har skrevet om en bekjents ekteskap, fokusert i denne bekjente. Dette grepet kan ha implikasjoner for fortellerens autoritet eller pålitelighet. Fortellerens pålitelighet vil jeg vende tilbake til senere også, men jeg kan kanskje allerede nå antyde at den ved noen tilfeller er problematisk.

Det er kanskje vanligere at en fortelling med flere nivå fungerer slik at de ulike nivåene øker fortellerens troverdighet. Da er det gjerne fordi det i førstenivået er en person som selv forteller en ny fortelling, som da utgjør et annetnivå. Her ligger også skillet mellom intradiegetisk- og ektradiegetiskforteller. Fortellerinstansen i førstenivået er per definisjon ektradiegetisk, karakterene fortelleren forteller om vil være intradiegetiske. Dersom en av disse andre karakterene blir fortellere av et annetnivå, vil fortelleren av annetnivåsfortellingen fremdeles være intradiegetisk, men det nivået hun forteller om vil være metadiegetisk, og karakterene hun forteller om vil være metadiegetiske (og disse kan igjen bli metadiegetiske fortellere av meta-metadiegetiske nivå) (Genette, 1988, s. 85). Poenget med denne redegjørelsen er at fortelleren alltid tilhører et annet nivå enn det fiktive univers han eller hun forteller om. Det kan påvirke fortellerens troverdighet på flere måter. Et første innfall er kanskje at det kan ligge i en form for ansvarsfraskrivelse i denne oppbygningen, da den ektradiegetiske fortelleren kan virke å være helt distansert fra for eksempel den meta-metadiegetiske fortelleren, og dermed ikke kan fungere som noen slags garantist for troverdigheten i det innholdet den meta-metadiegetiske fortelleren beretter om. Slik kan det være til en viss grad, de ulike fortellerne kan være ulike personer, og dermed også oppfattes som mer eller mindre troverdige enn de andre fortellerne. Men den ektradiegetiske fortelleren står fremdeles som en slags overordnet forteller, da det er han som produserer det nivået alle de andre fortellingene, med tilhørende fortellere, springer ut fra.

Genette har en illustrasjon av disse handlingene, der den ekstradiegetiske fortelleren omtales som forteller A, og illustreres som en tegneseriefigur. Denne forteller A uttrykker gjennom en snakkeboble en fortelling B, med en tilhørende ny forteller. Forteller B har igjen en ny snakkeboble, med forteller C og så videre (Genette, 1988, s. 85). Poenget med denne illustrasjonen er å vise hvordan alle fortellingene rommes av den første, fortelling A – de ulike lagene med snakkebobler ligger alle inne i den første boblen. Slik er altså den ekstradiegetiske fortelleren på et vis også skaperen av alle de andre nivåene, og hans troverdighet vil kunne være avgjørende for de andre fortellernes troverdighet.

Selv om den ekstradiegetiske fortelleren altså egentlig er en slags overordnet forteller, er det nok viktig for den samlede troverdigheten at de andre fortellerne får fungere nettopp som fortellere for det de har opplevd. Dette påpeker også Aaslestad:

Den produserende fortellerhandlingens plassering i forhold til det øvrige fiktive universet er avgjørende, blant annet når det gjelder troverdigheten av det fortalte. Dette kjenner vi allerede fra vår egen dagligdagse virkelighet. Å høre en fortelling fra en som har opplevd den, er noe ganske annet enn å få bli servert fortellinger hvor noen har hørt av en som har hørt av en som har hørt osv (Aaslestad, 1999, s. 121).

I det første forordet er det ganske klart at romanhelten er en intradiegetisk karakter, da han oppsummerer ekteskapet sitt til fortellerens. Men utspringet til annetnivået, da ment som det neste forordet er ikke like klart som i eksempler der en person forteller en historie, og således blir en intradiegetisk forteller i det intradiegetiske annetnivået fortellingen utgjør. Dersom det i første forordet hadde vært slik at forfatteren møtte romanhelten, og romanhelten fortalte at han hadde skrevet fortellingen selv, og sagt ”den er som følger” eller lignende, hadde det vært klarere. Men slik er det altså ikke.

Annetnivået har tilsynelatende en annen forteller enn førstenivået. Fortelleren i annetnivået opplyser at han har vært en part i det ekteskapet romanen skal handle om, og han gjengir sine personlige motiver for å skrive romanen. Slik kan det virke som om fortelleren i annetnivået er den samme som den personen som ble omtalt som romanhelten i førstenivået. Men denne romanhelten er som gjentatt flere ganger før, ikke den samme som forfatteren i førstenivået, og forfatteren i førstenivået gir inntrykk av å være den personen som er den egentlige forfatteren av hele romanen. Spørsmålet blir da om man i dette tilfellet kan sette likhetstegn mellom forfatter og forteller? Ja og nei.

Ja, fordi det i dette tilfellet virker å være forfatteren i det første nivået som er forfatter av resten av romanen, og også forteller på den måte at det ikke er den romanhelten han viser til som har skrevet sin historie. Svaret blir altså ja, fordi det ikke er den romanhelten han kjenner som er forteller, fortelleren er heller en romanfigur ”basert” på hans bekjente. Dermed er det den samme forfatteren. At det første forordet har tittelen ”Författarens förord” og er signert ”Författaren”, kan kanskje kaste en slags skygge over resten av teksten, på den måte at det kan gi signaler om at denne forfatteren er fortelleren fordi han er den overordnede skaperen av fortellingen. Helt overordnet er det jo i så fall den autentiske forfatteren, August Strindberg, som er skaper av fortellingen, men han holder jeg altså utenfor her.

Nei, fordi det blir en litt for enkel slutning at fortelleren i annetnivået må være den samme som fortelleren i førstenivået, bare fordi det ikke er den ”egentlige” romanhelten fra førstenivået. Det er ikke slik at en roman må ha samme forteller gjennom hele romanen. Fortellereinstansen kan veksle (Genette, 1983, s. 214). Det å sette likhetstegn mellom forfatter og forteller, selv om forfatteren i dette tilfellet også er en del av fiksjonen, blir kanskje litt som å sette likhetstegn mellom den autentiske forfatter og fortelleren – noe man helst unngår, da leserkontrakten ofte innebærer et skille mellom fiksjon og virkelighet.

Man kan i noen tilfeller snakke om en implisitt forfatter, men det blir noe annet, da den implisitte forfatter er tekstens normer og holdninger (Andersen, 2012, s. 47). Den implisitte forfatter behøver heller ikke ha noe til felles med den autentiske forfatteren.

Jeg velger videre i denne analysen å ikke anse forfatteren i det første forordet som fortelleren i resten av romanen. Selv om forfatteren kanskje er ment å være en slags overordnet forteller, fordi han er forteller i førstenivået, er det jo en tydelig veksling mellom fokaliseringsinstanser, og jeg vil regne fokaliseringsinstansen i annetnivået som, også er signert forfatteren, som forteller i det nivået, og fokaliseringsinstansen Axel som forteller i tredjenivået. Fokaliseringsinstansen i annetnivået og tredjenivået er samme person, men de er fortellere på hvert sitt nivå.

Poenget med hele dette forsøket på en avklaring om fortellerne, er å vise at dette kan være utydelig. Å illustrere utydeligheten er ikke noe poeng i seg selv, men dersom leseren finner det uklart hvem som egentlig er forteller, så kan det kanskje føre til at fortelleren mister noe av sin troverdighet. Gjennom å bruke denne ”kinesisk eske”-strukturen på den måten det blir gjort i *En dåres försvarstal*, kan man kanskje ane en slags troverdighetskonflikt.

På den ene side er det slik at det å vise til skrivesituasjonen, slik det gjøres i alle de tre nivåene, kan øke det Aaslestad karakteriserer som den fiktive troverdigheten. Det kan

kanskje virke paradoksalt, men Aaslestad hevder altså at ved å minne leseren på at teksten er nedskrevet, så høyner fortelleren den fiktive troverdigheten (1999, s. 118).

På den andre siden er det kanskje slik at dersom leseren oppfatter det som uklart hvem fortelleren er, og dersom disse uklarhetene kan spores tilbake til henvisninger til skrivesituasjonen, tror jeg det kan påvirke fortellerens troverdighet negativt. I sær om leseren ser for seg at alle nivåene egentlig har den samme fortelleren, fordi de i det første forordet indikeres å alle ha samme fiktive forfatter, og at fortelleren derfor nærmest spiller ut en annen mann som en rolle i annet- og tredjenivået.

”Kinesisk eske”-strukturen kan i dette tilfellet styrke den fiktive troverdigheten, samtidig som den kanskje for noen lesere vil bidra til å kunne svekke fortellerens troverdighet. Fortellerens troverdighet vil jeg komme tilbake til senere i analysen, men allerede nå kan man jo stille spørsmål ved hvorfor dette ”kinesisk eske”-grepet er valgt, dersom det kan ha en negativ innvirkning på fortellerens troverdighet?

Min tolkning er at nettopp troverdigheten utgjør en slags spenning i romanen. Man vet aldri om man kan stole på fortellerens gjengivelser og slutninger. Dette vil jeg også utdype nærmere senere. Men for å gi et frampek, er det flere av de bevisene fortelleren mener å kunne legge frem mot Maria, kun bygget på fortellerens antagelser og resonnementer. Fortellerens troverdighet, eller pålitelighet, blir slik et viktig aspekt i forbindelse med forsvarstalen, men det blir kanskje også et av romanens tema, på lik linje med kjærlighet og sjalusi. Når troverdigheten blir satt spørsmål ved allerede i disse forordene, selv om det da er på en indirekte måte, kan dette kanskje fungere som et slags anslag for temaet?

En annen tolkning, som jeg tidligere også har vist til, er at ”kinesisk eske”-strukturen er brukt for å skape en distanse mellom den autentiske forfatteren og forfatteren i romanen. *En dåres försvarstal* inneholder flere bekjennelser som kan kanskje virke kompromitterende for den autentiske forfatter, dersom leserne skulle gjøre en direkte sammenkobling mellom forfatteren av romanen og forfatteren i romanen.

Tredjenivå

Tredjenivået åpner med en innledning, der første linje er et klassisk eksempel på hvordan man eksplisitt viser til den situasjonen der fortellerhandlinger skjer (Aaslestad, 1999, ss. 111-112): ”Som jag satt vid mitt bord med pennan i hand, drabbade mig ett feberanfall som ett åskslag” (Strindberg, 2012, s. 19). Feberanfallet åpner for en analepse, hvor fortelleren oppgir at han ikke har vært alvorlig syk på femten år, og han regner det derfor som sikkert at han nå skal dø. Denne overbevisningen om at han snart skal dø, gir ham et behov for å bekjenne og

søke tilgivelse. Han erkjenner for sin kone at han har vært en egoist, at han har sløst bort hennes medgift, og ber henne vende tilbake til kunsten som hun oppgav for hans skyld (Strindberg, 2012, s. 22).

Etter en ellipse våkner fortelleren fra dvalen, frisk og uthvilt – nå med et behov for å tilbakevise de bekjennelsene han i feberusen betrodde sin kone. Han begynner en slags indre forsvarstale, og fremlegger gjennom flere analepser bevis for sin uskyld i de gjerningene han tidligere erkjente seg skyldig i å ha begått. Slik overbevises han om at han ikke bare er helt uskyldig, han er også den bedratte part i dette ekteskapet. Hun har forført ham, på et tidspunkt da hun selv var gift. Han har blitt tvunget inn i ekteskapet for å legitimere hennes graviditet. Hun har ruinert ham økonomisk, og hun står i gjeld til ham.

Etter denne åpenbaringen vil han snakke med sin kone. Han trer inn i en scene, som kan virke som fullendt harmoni: Konen ligger i sengen i soverommet med barna rundt seg. Fortelleren beskriver hvordan hun ligger og kroppen hennes i superlativer: ”ett fullkomligt mästerverk, gjutet i mänskligt kött över en antik marmorbild; sorglös, leende, med en min av kysk moderlighet, betraktade hon sina tre knubbiga småttingar” (Strindberg, 2012, s. 29). Denne scenen kunne kanskje mildnet hovedpersonens nye posisjon mot konen, men han avfeier hele scenen ved å karakterisere den som et skuespill. Han synes ikke hun stiller nok spørsmål om feberens, og beskriver henne som kjølig og nesten ubehagelig overrasket når hun ser ham i rommet. Dette er et ganske tidlig eksempel på hvordan fortelleren tillegger Maria, altså hustruen, flere oppfatninger og motiver, basert på hans beskrivelser av hennes handlinger, men også mimikk og hans tolkning av hennes sinnsstemninger. Basert på hennes hilsen begynner hovedpersonen å spekulere i om Maria kanskje egentlig ønsker ham død, for å bli kvitt ham og så kunne utløse livsforsikringen hans.

Fokaliseringen er altså hos hovedpersonen, Axel, og det er dermed ikke slik at fortellerinstansen er allvitende, eller har tilgang på Marias tanker og motiv. Fortellerens slutninger er kun basert på Axels persepsjon av Marias opptreden. Dersom leseren ikke oppfatter fortelleren som pålitelig, vil kanskje heller ikke de slutningene han gjør basert på Axels tolkning virke rimelige, fordi de er så sterkt knyttet til hans subjektive persepsjon.

Selv om det er med ambivalens, begynner han også å tvile på barnas byrd, og på sin egen sjelelige helse. Han setter seg derfor fore å finne sannheten. Dette vil han gjøre gjennom ”en grundlig, diskret, om ni så vill vetenskaplig undersökning” (Strindberg, 2012, s. 31). Han presenterer så sine metoder for denne undersøkelsen: suggesjon, tankelesning, sjelelig tortur, innbrudd, stikke unna brev, løgn og forfalskede signaturer (Strindberg, 2012, s. 31). Det kan kanskje virke som om fortelleren er bevisst troverdighetsaspektet, for han stiller selv

spørsmålet om dette er et utslag av monomani eller galskap. Fortelleren henvender seg så direkte til leseren: ”Må den opplyste läsaren döma opartisk i sista instans genom att läsa denna ärliga bok” (Strindberg, 2012, s. 31).

Dette er altså oppfordringen leseren får med seg i lesningen av romanen, da ”Första delen” (Strindberg, 2012, s.33) begynner. Jeg mener at første delen, og for øvrig resten av romanen, ikke utgjør noe nytt nivå, men heller en amplityde. For å utdype dette må man først avklare avgrensingene i fortellingens tid. Jeg mener fortellingen begynner det samme stedet som innledningen begynte, altså med at fortelleren sitter ved sitt skrivebord og plutselig blir syk. Fortellingen fortsetter så med sykdommen og tilfriskningen, og Axels avgjørelse om å finne sannheten.

Første delen åpner med linjen ”Det är den trettonde maj 1875 i Stockholm” (Strindberg, 2012, s. 35). Dette er en anakroni, tilbake både i historien og fortellingen. Altså en analepse. Analepsen utgjør en større fortelling og, fordi den også strekker seg over tid, en amplityde (Aaslestad, 1999, s. 38). Amplityden begynner før fortellingens tid, men den når igjen fortellingen mot romanens slutt: ”Det är nu jag blir sjuk, inbillar mig vara nära döden och beslutar skriva ner en redogörelse för allt som hänt” (Strindberg, 2012, s. 300). På dette punktet er det et sammenfall mellom historien og fortellingen. Man kan kanskje også anse dette som et narrasjonsøyeblikk, det er her fortellerhandlingen finner sted.

Innad i denne amplityden finnes det en rekke anakronier. De har flere ulike funksjoner. En del av de er analepser som tjener til å gi utfyllende informasjon om romankarakter eller forklare forløpet til ulike situasjoner som oppstår. For eksempel er det med stort ubehag at Axel besøker Maria og baronen første gang, og årsaken forklares gjennom en analepse:

Vilken ödets nyck! Det var mitt föräldrahem, där jag bott under de svåraste ungdomsåren, där jag genomlidit alla stormar under puberteten, vid första nattvardsgången, min mors död och en styvmors ankomst. Jag blev plötsligt illamående och kände mig frestad att vända om, fick lust att ta till flykten av fruktan för att se ynglingens alla sorger gå igen (Strindberg, 2012, s.46).

Ubehaget hadde kanskje ikke vært meningsfullt eller forståelig for leseren dersom fortelleren ikke hadde forklart årsakene gjennom analepsen. På lignende vis gis det opplysninger om og karakteristikk av andre karakterer gjennom analepser.

I ”bevisførselen” mot Maria finner man en litt annerledes bruk av analepsene. Der kan det virke som om de skal fungere nærmest slik det kan gjøres i kriminallitteraturen –

fortelleren minnes plutselig nye detaljer eller hendelser, som kaster et nytt lys over bevisene eller situasjonen han er i. I begynnelsen av fortellingen er kanskje ikke disse anklagene bevisførselen leder til så urimelige, mer lengre ut i romanforløpet, blir anklagene mot Maria ganske grove.

I noen tilfeller tjener analepsene også til å forsvare Maria, ved at de kan plassere skyld hos andre enn henne gjennom mulige forklaringer. Slik er tilfellet da Maria ved en anledning spør Axel om han vet hva en kvinne har rett til å begjære av sin elsker. Svaret hun vil frem til er penger. Axel blir rasende, til han plutselig kommer til å tenke på Marias venninne og en hendelse denne venninnen var innblandet i: ”Men just då kom jag att tänka på en händelse som inträffat några månader tidigare och som undgått mig, då jag fann den likgiltig” (Strindberg, 2012, s. 199). Hendelsen blir så gjengitt, denne venninnen skal ha tvunget frem et løfte om et lån på tusen kroner av en annen, finsk venninne av Maria. Dette lånet innfris ikke, og den første venninnen presser da Maria til å skaffe disse pengene. Dette fører til konflikt mellom Maria og den finske venninnen, noe den første venninnen stiller seg uforstående til og legger skylden på Maria. Axel blir mistenksom, og råder Maria til å bryte med denne første venninnen, da han mener det hele grenser mot utpressing.

Basert på minnet av denne hendelsen, mildner Axels raseri, da han ser at Maria kanskje har blitt påvirket av denne venninnen:

Var det nu möjligt att den där äventyrerskan hade ingett Maria den gemena tanken att ”presentera notan”? Sannolikt, eftersom hon hade stora svårigheter att uttala frasen, som inte var hennes genre. Åtminstone ville jag tro det, hoppas det (Strindberg, 2012, s. 200).

I dette tilfellet virker altså analepsen formildende for Maria, men i flere andre tilfeller gjør de ikke det.

Analepsene kan også fremstilles gjennom replikker. I en av dialogene mellom Maria og Axel er det en analepse som fungerer som eksempel på den typen som ikke virker formildende for Maria, men heller blir brukt som bevisførsel mot hennes troskap. Under en krangel hevder Maria at Axel tidligere har forsøkt å kvitte seg med henne, gjennom å få en venn av ham til å forsøke forføre henne, slik at han skulle kunne avsløre henne som ekteskapsbryter.

- Vem har sagt det?
- Helga!

Det var Marias förmodade älskarinna, den sista väninnan innan vi reste. Lesbias hämnd!

- Och du trodde på det!

- Jo visst! Men ser du, jag drog er vid näsan båda två, både dig och herr X***!

- Du har alltså bedragit mig med en tredje?

- Det påstår jag inte!

- Men du har erkänt det! Eftersom du bedragit oss båda, har du bedragit mig! Är inte det logiskt?

Hon far häftigt ut mot mig som om hon vore skyldig och kräver bevis!

Bevis! (Strindberg, 2012, ss. 274-275).

Analepsen fungerer altså for Axel som et bevis på at Maria har vært utro. Noe av informasjonen som kan antyde utroskap kommer fra Maria selv, men slutningen er også i stor grad basert på Axels tolkning. Også fortelleren bidrar til dette inntrykket, både gjennom å omtale venninnen Helga som Marias formodede elskerinne, men også gjennom beskrivelsen av Maria når hun krever bevis for påstanden – som om hun var skyldig.

Den kanskje mest graverende anklagen mot Maria, og også den kanskje mest spekulative, blir fremstilt gjennom en analepse som begynner forut for den amplityden fortellingen er i. Under en krangel, som skjer i nåtid i amplityden, konfronterer Axel Maria med alle de anklager og mistanker han har mot henne. Han tilføyer også en mistanke han selv anser som overdreven, da han konfronterer henne med en mystisk sykdom som han tidligere hadde vært rammet av. Maria avbryter spørsmålet hans med å selv spørre om Axel påstår at hun har smittet ham med syfilis.

Det hade jag inte tänkt på, eftersom jag velat antyda symptom på cyankaliumförgiftning. Men just nu slår det mig som en blixt en erinring, och jag kom ihåg en episod som då verkade så ytterligt osannolik att den inte lämnade något varaktigt spår i mitt minne.

Vid tiden för massagebehandlingen upptäckte jag en dag att jag fått utslag på genitalierna. Förtroendefullt talar jag om det för Maria, som, synbart generad men alltid snabb i repliken, förklarar att vulvan stundom avsöndrar frätande väskor.

Det vet jag också mycket väl, men det kallar man venerisk sjukdom. Exantemen läks emellertid, och det hela glöms bort” (Strindberg, 2012, s. 297).

Dette minnet gir Axel assosiasjoner til et annet minne, da han tidligere har mottatt et anonymt brev, hvor Maria ble omtalt som ”slinkan från Södertälje” (Strindberg, 2012, s. 297). Han setter disse to minnene i sammenheng, og kommer da på et ytterligere minne, i form av en analepse som går forut for denne amplityden. Før Maria giftet seg med baronen, skal hun ha vært nær forlovet med en løytnant. Denne løytnanten skal i følge Axel ha hatt rykte på seg for

å være fordervet av veneriske sykdommer (Strindberg, 2012, s. 298). Men Axels spekulasjoner stopper ikke med dette. Basert på minnene ovenfor, samt en observasjon av at Maria og baronen i liten grad ble inkludert i sosietetslivet, vokser det frem en ny mistanke: Kan det være slik at Marias mor har solgt henne i Södertälje?

Mistanken blir ganske raskt omformulert til en sannhet:

Och genom att lägga ihop händelser som inträffat på sista tiden ansåg jag mig i stånd att bedöma de våldsamma gräl som utspelats mellan mor och dotter och som snuddat vid handgripligheter, och Marias gåtfulla bekännelser om sin rasande, oemotståndliga lust att sätta foten på moderns strupe. För att få henne att tåga? Antagligen! (Strindberg, 2012, ss. 298-299).

Denne anklagen har ikke, slik jeg ser det, Axel et spesielt sterkt grunnlag for å fremme. Den er både graverende og urimelig. Min oppfatning er at heller ikke analepsene som benyttes for å gi utdypende opplysninger, gjør disse anklagene spesielt troverdige. Jeg tror det er av betydning at denne grove anklagen forekommer såpass sent i romanen, da det vil kunne ta tid å etablere fortellerens troverdighet i en slik grad at fortelleren har nok ethos og tillit til at en slik anklage vil virke rimelig. I sær fordi anklagen i stor grad er basert på Axels subjektive tolkninger av ulike hendelser. For at leseren skal akseptere denne slutningen, tror jeg altså fortellerens troverdighet er helt avgjørende. Den er også avgjørende for at leseren skal oppfatte fiksjonen som troverdig, men det kan også ha en performativ relevans, fordi dette også angår forsvarstalen.

Dersom deler av forsvaret ikke virker overbevisende, kan leseren som en slags dømmende instans stille spørsmål også ved troverdigheten i andre deler av forsvaret. Er alt etterrettelig? Det performativt biografiske aspektet avhenger også av hvorvidt forfatteren har greid å skape en distanse til den biografiske irreversibiliteten, gjennom for eksempel narratologiske grep som ”kinesisk eske”-strukturen. Har han lyktes i dette, kan det ha ulike utfall for fiksjonens troverdighet, men romanen vil kanskje ikke få en like sterk performativ virkning for den autentiske forfatteren.

5.3.2 Anakronier i *Min kamp. Andre bok*

Også i *Min kamp. Andre bok* benyttes det anakronier på en ganske distinkt måte. Noe av det karakteristiske for flere av *Min kamp*-romanene er de essayistiske delene. I *Min kamp. Sjette bok* er det for eksempel et ganske omdiskutert essay om Hitler. I *Min kamp. Andre bok* er det flere essayistiske deler, for eksempel om arv og miljø, filosofi og litteratur. Disse essayistiske

segmentene blir fremstilt gjennom akronier, de er uten tidsreferanser, og de er heller ikke en del av fortellersituasjonen (Aaslestad, 1999, s. 52).

Et annet påfallende trekk ved strukturen i *Min kamp. Andre bok* er hvordan den er bygget opp nærmest som en spindelvev av anakronier. Disse anakroniene avløser gjerne hverandre gjennom assosiasjoner, eller i form av at de bidrar til utdypende opplysninger om karakterer eller steder. For å illustrere dette vil jeg gi en kort, noe overfladisk kronologisk analyse av romanens første 100 sider:

Romanen åpner med linjen ”29. juli 2008. Sommeren har vært lang, og den er ennå ikke over” (Knausgård, 2011, s. 7). Den neste setningen er en analepse, som strekker seg en måned bakover i tid, og frem til nåtidssituasjonen: ”Den 26. juni ble jeg ferdig med første del av romanen, og siden da, i over en måned, har vi hatt Vanja og Heidi hjemme fra barnehagen, med alt hva det innebærer av intensivert hverdag” (Knausgård, 2011, s. 7). Denne analepsen utdypes med et slags handlingsreferat av hva de har gjort den første uken etter analepsens start, så den neste uken der de besøker et vennepar, som også behørig presenteres i form av analepser. På vei hjem fra dette venneparet stopper Karl Ove og familien på et slags tivoli, der datteren Heidi rir på et esel. Dette åpner for en assosiasjon med en analepse tilbake til den høsten de flyttet til Malmö, da den eldste datteren Vanja tok ridetimer. Denne analepsen utdypes gjennom å nevne andre aktiviteter Vanja hadde deltatt på i det samme tidsrommet, og åpner for en ny assosiasjon tilbake til Karl Oves egen barndom.

Denne assosiasjonen følges opp av en ny anakroni, fortalt med iterativ frekvens: ”Når jeg diskuterer ting som dette med Geir, som jeg prater med på telefon en times tid hver dag”. Denne setningen følges av en akroni, en essayistisk del om arv og miljø, og hvem barna hans er for Karl Ove. Akronien glir over i en analepse, tilbake til da familien bodde i Stockholm og en kort fortelling om Vanjas relasjoner til andre barn i barnehagen der. Dette temaet fortsetter frem i tid for analepsen, men fremdeles tidligere enn nåtidsøyeblikket, altså 29. juli 2008, med en fortelling om Vanja i barnehagen like etter at familien flyttet til Malmö. Etter enda et barnehagebytte innledes en lengre fortelling om et bursdagsselskap familien er invitert i, til en jente Vanja går i barnehagen med. I dette bursdagsselskapet er det en av fedrene til et av de andre barna som vekker assosiasjoner hos Karl Ove, til en bokser Karl Ove og Linda traff på en fest i Stockholm, da Linda var gravid med Vanja. Denne assosiasjonen åpner en analepse, en ny fortelling fra denne festen hvor den gravide Linda ved et uhell låser seg inne på badet og bokseren må sparke opp døren, noe Karl Ove opplever som en brist i sin egen maskulinitet. Analepsen ender, og fortellingen vender tilbake til bursdagsselskapet.

Bursdagsbarnet, Stella blir beskrevet gjennom en analepse tilbake til en gang hun ble med Karl Oves døtre hjem fra barnehagen, samt en annen analepse tilbake til da Karl Ove hadde arbeidsuke i den foreldredrevne barnehagen.

Bursdagsselskapet fortsetter, ispedd en rekke analepser. Etter selskapet, vel hjemme, sitter Karl Ove på balkongen og røyker. Fortelleren beskriver utsikten detaljert, for så å beskrive Karl Oves forhold til andre mennesker, gjennom en akroni. Denne akronien glir over i et essayistisk segment om forutsigbarheten i samfunnet, før fortelleren innleder en analepse tilbake til den våren Karl Ove flyttet til Stockholm og ble sammen med Linda. Tankerekken forskyver seg ett år frem i tid fra den våren, men altså likevel en analepse da det er forut for både nåtidsøyeblikket og fortellingen. I denne analepsen fortelles det om tiden like etter at Vanja ble født, Karl Ove skriver ferdig sin andre roman og skal etter det være hjemme med Vanja i foreldrepermisjon. Én dag av foreldrepermisjonen skildres i sin helhet, singulativt: Karl Ove tar med Vanja på babyrytmikk, noe som gjør ham rasende. Han går så til et antikvariat, ringer Geir og forteller om babyrytmikken, drar hjem til Linda, drar ut igjen alene for å gå på café. Gjennom en akroni fortelles en tankerekke om likestilling og kjønnsroller, noe som vekker assosiasjoner til en hendelse Karl Oves ekskone Tonje hadde fortalt ham.

Etter denne analepsen er fortellingen tilbake på vei til caféen, da Karl Ove observerer dramatikerens Lars Norén. Denne observasjonen åpner for en analepse der det fortelles om første gang Karl Ove så denne dramatikerens, samt en ny analepse med en fortelling om Lindas mor som hadde jobbet med Lars Norén på Dramaten, langt tilbake i tid. En ny analepse forteller om at også Lindas venninne Helena har jobbet med Lars Norén. Videre følger en rekke analepser med fortellinger om ulike forfattere Karl Ove har støtt på i Stockholm. Karl Ove ankommer caféen, der han har tenkt å lese en roman av Dostojevskij. Denne handlingen åpner for en ny akroni, et nytt essayistisk innslag om Dostojevskij, Det gamle testamentet, Gud og livets meningsløshet. Etter café-besøket handler Karl Ove inn middag, og dette er altså de første 100 sidene av romanen.

Først etter over 500 sider er fortellingen tilbake til kvelden etter bursdagsselskapet. Poenget med hele denne gjennomgangen av anakroniene i de første 100 sidene, er å vise noe av forskjellen mellom *Min kamp. Andre bok* og *En dåres försvarstal*. I den sistnevnte romanen, kan det kanskje tilsynelatende se ut som om anakroniene er mer målrettet, på den måte de har en ganske klar funksjon i for eksempel å bygge bevis mot Maria.

I *Min kamp. Andre bok* har anakroniene naturligvis også en funksjon, men den er nok ikke den samme som i *En dåres försvarstal*. Jeg tror at noe av hensikten med anakroniene i *Min kamp* er å åpne for de essayistiske segmentene, på en ”smidig” måte. En annen mulig

tolkning er at alle anakroniene muliggjør noe av det Knausgård er kjent for, å dvele ved de hverdagslige situasjonene, trivialitetene, uten å miste leserens interesse. For eksempel utspiller det overnevnte bursdagsselskapet seg over mer enn 30 sider, men det er da også inkludert de mange analepsene. Slik blir teksten rikere, og vil kanskje ikke oppfattes som så langtekkelig som den kunne gjort dersom disse 30 sidene utelukkende, deskriptivt refererte fra dette bursdagsselskapet.

Fortelleren i *Min kamp. Andre bok* har for så vidt noen av de samme utfordringene hva gjelder troverdighet som fortelleren i *En dåres försvarstal*. Fokaliseringen ligger hos fortelleren, og de meste av det han forteller er basert på hans minner, assosiasjoner, tolkninger og oppfatninger. Men en distinkt forskjell mellom de to romanene er at fortelleren i *Min kamp. Andre bok* ikke retter like mange, og kanskje heller ikke like grove, anklager mot andre romankarakterer. Det er riktignok noen anklager i *Min kamp. Andre bok* også, for eksempel anklager Karl Ove sin svigermor for å ha et alkoholproblem, og at hun drikker mens hun er barnevakt. Men det er likevel kanskje ikke helt den samme voldsomme kraften i disse anklagene, som de man finner i *En dåres försvarstal*. Dermed behøver fortelleren i *Min kamp. Andre bok* heller kanskje ikke den samme ”bevisførselen” som *En dåres försvarstal* avhenger av.

Som nevnt tidligere i denne oppgaven var det i følge fortelleren i *Min kamp. Sjette bok*, ment at *Min kamp*-romanene skulle begynne med nåtidssituasjonen, for så og vende tilbake til barndommen. Derfra skulle forløpet være kronologisk, og Karl Oves liv skulle skildres gjennom ulike faser, frem til Karl Ove møter og forelsker seg i Linda. Denne strukturen gikk forfatteren i den sjette boken bort fra, fordi han mente romanen ville bli for unyansert, og det ville bli en for stor distanse mellom beskrivelsene og den forklaringen de behøvde (Knausgård, 2012, s. 826). *Min kamp. Andre bok* har som tidligere nevnt, et ganske likt forløp som det i *En dåres försvarstal*, det kan kanskje tilskrives disse endringene i kronologien.

Men det er altså også flere ulikheter i narratologien. ”Kinesisk eske”-strukturen i *En dåres försvarstal*, som jeg tolket som et forsøk på å skape distanse, finnes ikke i *Min kamp. Andre bok*. Selve ”ønsket” om distanse mener jeg heller ikke det er grunnlag for å påvise i denne romanen. Dette kan kanskje knyttes til det faktum at den autentiske forfatteren har gitt romanens forteller og hovedperson sitt eget navn, samt navngitt sine karakterer etter andre autentiske personer han omgås eller er i familie med. Men det gir kanskje lite mening å forsøke å påvise et performativ biografisk trekk, eller hensikt, gjennom å påpeke et narratologisk grep forfatteren ikke har brukt.

Slik jeg ser det, åpner ikke narratologien i *Min kamp. Andre bok*, i seg selv for noen særlig performativ virkning. Men man kan finne det i andre deler av *Min kamp*-romanene. I den sjette boken er det som tidligere nevnt et ganske omdiskutert essay om Hitler. Dette essayet har ført til debatt, historikeren Sten R. Helland har for eksempel i et intervju med Dagsavisen hevdet at ”Knausgård lefler med nazismen” (Pedersen, 2016). Knausgård besvarte kritikken gjennom et innlegg i samme avis, med tittelen ”Helland forstår seg ikke på skjønnlitteratur” (Knausgård, 2016). ”Feiden” gjelder hvorvidt dette essayet skal leses som skjønnlitteratur. Helland hevder essayet må leses som et forsøk på sakprosa, og at Knausgård ”pretenderer å være historiker” (Pedersen, 2016). I Knausgårds eget innlegg avfeier han sakprosadefinisjonen, og hevder også at det er ”[h]elt avgjørende for å forstå ”Min kamp 6” er å forstå forskjellen på skjønnlitteratur og sakprosa” (Knausgård, 2016). Han utdyper dette med at *Min kamp. Sjette bok*, ikke er noen vitenskapelig avhandling eller en sakprosabok, det er en roman.

Den store forskjellen på en avhandling og en roman, såvidt jeg kan se, er at en avhandling er saklig, objektiv, og at dens teser argumenteres rasjonelt for, mens en roman bygger på den delen av virkelighetsforståelsen som academia utelater: følelsene, stemningene, impulsene, de underbevisste strømningene (Knausgård, 2016).

Knausgårds argumentasjon avhenger av at *Min kamp. Sjette bok* defineres som en roman. Han behøver verken være nazist eller ha noen nazistiske sympatier for å kunne, gjennom en roman, forsøke å forstå nazismen (Knausgård, 2016). Dette eksempelet er interessant sett i lys av performativ biografisme, og spillet mellom verket og offentligheten – for hvem er det egentlig som har definisjonsmakten og kan bestemme at en roman er en roman? I tilfellet *Min kamp* kan man kanskje argumentere for at dette er en roman fordi den oppfyller de sjangertrekk en roman vanligvis forventes å oppfylle, for eksempel gjennom narratologien.

Men mer generelt kan det være et interessant spørsmål hva eller hvem som avgjør hvorvidt en tekst er en roman – er det momenter som sjangertrekk, forfatteren, forlaget eller kanskje leseren? Grunnen til at det er interessant i denne konteksten, er fordi definisjonen fiksjon eller skjønnlitteratur i dette tilfellet kanskje kan virke på samme måte som Strindbergs kinesiske eske, ved at den skaper en nødvendig distanse. Karl Ove stiller i sjette bok spørsmålet: ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177). Dette spørsmålet kan kanskje i denne konteksten omformuleres til ”Hva er det som er så farlig å si, at man må si det gjennom fiksjon?”. Og er det slik at man kan si ”hva som

helst”, så lenge det sies innenfor skjønnlitteratur? Dette blir jo både et etisk og et juridisk spørsmål. Men man kanskje avslutningsvis antyde at akroniene i sjette bok kan gi forfatteren et større og friere rom for å skrive essayistisk, noen vil hevde i sakprosaens grenseland, men likevel selv kunne definere innholdet som skjønnlitteratur.

I så fall vil ikke *Min kamp* bare handle om for eksempel retten til det private, men også kanskje retten til romanen?

5.4 Tematikk

Jeg har ved tidligere anledninger i denne oppgaven hevdet at *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok* begge kretser rundt mye av den samme tematikken. Jeg har da nevnt blant annet kjærlighet og forakt, sjalusi, utroskap, kjønn, klasse, religion, familie og psykisk sykdom. Noen av disse temaene vil jeg nå gå nærmere inn på, som familie, forelskelse, seksualitet og forakt. Dette vil jeg gjøre gjennom å sammenligne noen enkeltscener, samt forsøke å identifisere spenninger i romanen, da jeg mener tematikken belyses av disse enkeltscenene, samt gjennom spenningene.

De enkeltscenene jeg vil analysere dreier seg om sammenbrudd i forelskelsesfasen og partnervold. Jeg vil også vise det jeg oppfatter som romanens spenninger, som i begge tilfellene er knyttet til kjærlighetshistorien, men som utarter seg ulikt.

5.4.1 Spenninger i *En dåres försvarstal*

Det første området jeg vil utdype er romanenes spenninger. Med spenning mener jeg slik termen defineres i *Litteraturvitenskapelig leksikon*, som ”konflikt eller friksjon mellom motsetninger i en litterær tekst” (Lothe, Refsum & Solberg, 2007, s. 213).

I *En dåres försvarstal* mener jeg at overgangen fra kjærlighet til forakt kanskje er den sterkeste spenningen. Denne vekslingen skjer både gradvis over et lengre tidsforløp, men den kan også foregå helt ned på setningsnivå. Det tydeligste eksemplet i så måte, må nok være formuleringen ”[...] jag hatar henne därför att jag älskar henne” (Strindberg, 2012, s. 300).

Den mer gradvise endringen er kanskje ikke like eksplisitt, men det finnes nok noen mulige vendepunkt. Endringen blir likevel veldig tydelig dersom man sammenligner beskrivelsene av Maria, og forholdet, i forelskelsesfasen og de beskrivelsene man finner ikke bare mot ekteskapets slutt, men også før ekteskapet inngås. I forelskelsesfasen blir Maria flere ganger sammenlignet med en helgen (Strindberg, 2012, s. 51, s.79), gudinner (Strindberg, 2012, ss. 74-75) og hun omtales også flere ganger som jomfrumor (Strindberg,

2012, s.45, s. 64, & s.204). Selve navnet, Maria, gir også konnotasjoner til jomfrumoren. Forelskelsen knyttet til idolisering og tilbedelse. Marias daværende rolle som mor og hustru til en annen mann innlemmes som en del av tilbedelsen:

Och för mig framstod denna kvinna från den stunden som inkarnationen av en ren, oåtkomlig själ, iförd den härlighetens kropp i vilken Den heliga skrift vill skruda de avlidnas själar. Jag tillbad henne kort sagt utan att åtrå henne. Jag tillbad henne som den hon var, som maka, mor, sådan som hon stod där; hustru till denne man, mor till detta barn; och för den skull tycktes mig mannens närvaro oundgänglig för min känsla av lycka över att få tillbedja (Strindberg, 2012, s. 52, s. 79).

Samtidig som Axel hevder at han tilber Maria akkurat slik hun er, kan man likevel ane noen friksjoner i hans syn på Maria slik han selv hevder han tilber henne som kone og mor, og slik han beskriver for eksempel hennes forhold til sin mann. En scene der Maria og baronen forteller Axel om da baronen fridde til Maria, følges opp med at Maria og baronen kysser hverandre. Dette kysset, og det inntrykket av forelskelse ekteparet gir, sammenligner fortelleren med hvordan skuespillere som imiterer sorg etter hvert vil blir sørgelige (Strindberg, 2012, s. 87). Det antydes altså at forelskelsen ikke er genuin, at den er imitert eller forfalsket. Allerede etter Axels første møte med ekteparet sammen, er han sikker på at ekteparet mangler den første kjærlighetens glød, og at de kjeder seg sammen. Denne tolkningen begrunner han med alle invitasjonene han senere mottar etter dette første besøket (Strindberg, 2012, s. 51).

Axel har også flere innvendinger mot Maria som mor. Noen av dem forekommer i form av små stikk, for eksempel tanker som ”Om hon bara förstått att slösa lika mycket omsorger på sitt barn som hon slösade på mig!” (Strindberg, 2012, s. 115). I andre tilfeller kommer misnøyen frem gjennom direkte konfrontasjoner, som i en scene der Maria vil gi datteren sin ris fordi datteren ikke vil sovne. Axel griper inn og irectsetter Maria, han spør henne om hun tror at et barn gråter uten anledning,

- Hon är stygg, vet jag!

- I så fall har hon skäl att vara stygg. Kanske vill hon sova och plågas av vår närvaro och lampskenet.

Skamsen och kanhända medveten om vilket dåligt intryck hon gjorde som megära gav hon mig rätt och jag steg upp för att ta avsked (Strindberg, 2012, s. 123).

Denne konfrontasjonen står på et vis i kontrast til den beskrivelsen der han tilber henne som mor, akkurat slik hun er. Disse eksemplene er begge hentet fra den delen av fortellingen jeg mener kan omtales som forelskelsesfasen. Senere ut i romanforløpet, når forelskelse går over i det jeg vil betegne som foraktfasen, endres også bildet av Maria betraktelig. Det gis noen frampek til denne foraktfasen allerede i forelskelsen, også de ovennevnte eksemplene kan kanskje fungere som slike frampek.

Et annet slikt frampek, eller i alle fall en kontrast til den ubetingede tilbedelsen av Maria som den hun er, er det jeg oppfatter som Axels forsøk på å skape eller utvikle Maria til å bli innehaver av det Axel definerer som gode kvaliteter. Axel forsøker for eksempel å overbevise Maria til å egne seg til litteraturen. Han hjelper henne med dette gjennom å presentere ulik litteratur for henne, gir råd og innføringer (Strindberg, 2012, s. 70). Når Maria senere blir ansatt ved teateret, er Axel svært delaktig i forberedelsene, i alt fra stoffvalg til kostymene og tolkninger av rollen. Når Maria ikke følger Axels anvisninger, gjør fortelleren det klart hvem som har innsikt i disse spørsmålene, hvem som er den overlegne:

Jag, den lärde dramatikern, teaterkritikern, insatt i allt slags litteratur, genom mitt arbete med bibliotekets dyrgripar i direkte kontakt med litterära strömningar världen över, jag slängs bort som ett uttjänt plagg, behandlas som en ignorant, en page, en hund (Strindberg, 2012, s. 195).

Det bør kanskje nevnes at passasjen ovenfor er fra et punkt i fortellingen etter at Maria og baronen har oppløst sitt ekteskap, men det er også før Maria og Axel gifter seg med hverandre.

Disse forsøkene på å utvikle eller skape Maria kan også fungere som et frampek fordi Axel senere i romanen tar heder for det meste Maria gjør riktig eller godt. Axel tar æren for å ha opplært og foredlet Maria, ”Ty det var jag som lärde henne dyrka skönhet, högre ting, storsinnet” (Strindberg, 2012, s. 201). Han fremstiller seg selv også som initiativtakeren og den eneste omtenkssomme av de to, når det kommer til Marias relasjon til barna. Maria blir beskrevet som totalt likegyldig til barna, hun omgås dem så lite at hun er som en fremmed for dem, men hun blir også beskrevet som sjalu på Axel som skal ha et mye nærere forhold til deres barn. Axel forteller at han for å skape en bedre relasjon mellom barna og Maria, alltid lar Maria dele ut leketøy og godsaker til dem, for at hun skal vinne deres hengivelse (Strindberg, 2012, s. 269). Slik tar også Axel på seg all heder for det lille han mener Maria gjør godt som mor.

Dette eksemplet byr for øvrig på en anledning til å adressere en annen spenning i *En dåres försvarstal*, spenningen knyttet til fortellerens pålitelighet. Som nevnt tidligere, og for så vidt også i eksemplet ovenfor, er en del av de anklagene Axel retter mot Maria, samt en del av de motivene Maria tillegges, i stor grad basert på Axels tolkninger og slutninger. Slik blir hele spennet mellom kjærlighet og forakt, der mye av forakten legitimeres av Marias oppførsel og handlinger, knyttet til en annen spenning: fortellerens troverdighet.

Leseren blir stadig utfordret til å måtte avgjøre hvorvidt fortelleren er sannferdig, og om Axels virkelighetsoppfattelse er rimelig og troverdig. Flere av Axels konfrontasjoner mot Maria, avfeier hun som utfall av hans ”smutsiga fantasi”, en karakteristikk fortelleren igjen avfeier ved å stadig gjengi beskrivelsen i anførselstegn (Strindberg, 2012, s. 200, s. 229 & s. 287). Beskrivelsen omtales også som ”den gamla humbugfrasen” (Strindberg, 2012, s. 237). Det er ikke nødvendigvis helt tydelig hvem av de to ektefellene som er mest pålitelig, det er jo også subjektive oppfatninger, så begge kan jo ha opplevd situasjonene slik de beskriver det. Likevel mener jeg påliteligheten, og da særlig Axels bør problematiseres, fordi som nevnt flere ganger tidligere, de anklagene han retter mot Maria er relativt unyansert knyttet til hans tolkninger og persepsjon.

Axels virkelighetsoppfatninger blir også problematisert i romanen, utover beskyldningene om en skitten fantasi. Maria anklager ham ved noen tilfeller for å være gal, og han viser selv også til det han omtaler som forfølgelsesmani. Denne erkjennelsen følges dog opp med utsagnet: ”Mani, varför det? Jag är förföljd, alltså är det fullkomligt logiskt att tro sig vara förföljd!” (Strindberg, 2012, s. 261).

I noen tilfeller mener jeg det er ganske tydelig at Axels bevisførsel mot Maria er virkelighetsfjern. Et av disse tilfellene er en scene der Axel leser et drama skrevet av ”den berömde norske blåstrumpeprofeten” (Strindberg, 2012, s. 272). Stykket, som fortelleren gir et sammendrag av, også med sine egne kommentarer over hvordan det sammenfaller med hans eget ekteskap, vil nok for mange lesere være gjenkjennelig som Henrik Ibsens *Vildanden* (1884). Axel identifiserer hovedpersonen som seg selv, ”En fotograf (ett tillmäle som jag ådragit mig på grund av mina nyckelromaner)” (Strindberg, 2012, s. 272). Videre gjengir han hvordan hovedpersonens kone forsørger familien gjennom bidrag fra sin forrige elsker, samt at hun utøver mannens yrke, noe Axel tolker som en slags konspirasjon skapt av forleggerne, fordi Maria tidligere hadde gjort noen oversettelser under Axels navn. Fotografens datter, som fotografen begynner å tvile på om er hans biologiske datter da han finner ut at hans kone hadde et forhold med sin sjef, like før hun giftet seg med fotografen,

forvirrer først Axel. Axel og Marias datter ble først født to år etter bryllupet, i motsetning til datteren i stykket, som blir født like etter de har giftet seg.

Da kommer Axel på omstendighetene rundt sin egen ekteskapsinngåelse, Maria var gravid, og de var derfor tvunget til å gifte seg. Barnet ble født, satt bort og døde etter noen dager.

En slutsats, visserligen osäker, men likafullt en slutsats. Marias visiter hos baronen efter vårt giftermål, baronens umgänge med de nygifta, målningarna man kunde se på väggarna i min våning, lånet ... och så vidare (Strindberg, 2012, ss. 272-273).

Axel medgir altså at denne slutningen er usikker, men han anser det likevel som en slutning. Han konfronterer Maria med stykket, og stiller henne direkte spørsmålet om barnet egentlig var Gustavs. Axel legger også til at dersom det nå var slik, så var Maria i sin fulle rett, da Maria aldri hadde tatt i mot noe fra Axel, og de hadde dermed ingen forpliktelser til hverandre. Beskrivelsen av Marias reaksjon er i stor grad basert på Axels tolkning av hennes kroppsspråk, i tillegg til hennes eget svar, selv om dette svaret også kun er gjengitt av Axel:

Hon har lyssnat mycket uppmärksamt, och med sin djupt borgerliga läggning nappar hon på betet, utan att dock svälja det. Och att döma av den stillhet som nu slätar ut rynkorna i hennes av samvetskval vanställda ansiktsdrag, synes resonemanget om hennes rätt att bestämma över sin kropp, därför att hon inte tagit emot pengar av mig, vara nog för henne, och vad den äkta mannen angår frikänner hon honom och kallar honom "ett ädelt hjärta" (Strindberg, 2012, s. 274).

Beskrivelsen av ansiktsdragene fordreid av samvittighetskval, er en subjektiv oppfattelse, men det er altså ikke beskrivelsen av Maria som jeg finner mest problematisk når det gjelder pålitelighet i denne scenen. Ei heller at Axel videre nekter for å ha forsøkt å legge ut en felle for Maria, da hun senere spør ham om det. Derimot synes hele premisset, at enten Henrik Ibsen eller en fiktiv forfatter skal ha skrevet et drama basert på ryktene om Axels ekteskap, ganske urimelig. Jeg oppfatter denne idéen som temmelig paranoid. Når Axel innlemmer dette stykket i bevisførselen mot Maria, faller kanskje også bevisførselen sammen. I så fall kan kanskje dette lede til at leseren vil betvile fortellerens pålitelighet i andre deler av romanen. Da vil det også kunne virke som en gjennomgående spenning: Er fortelleren pålitelig?

5.4.2 Spenninger i *Min kamp. Andre bok*

Også i *Min kamp. Andre bok* mener jeg det finnes spenninger knyttet til kjærlighetshistorien, men de utspiller seg på en litt annen måte enn spenningene i *En dåres försvarstal*. Det finnes elementer av noe som ligner vekslinger mellom kjærlighet og forakt, også i *Min Kamp. Andre bok*, men forakten er, slik jeg leser det, oftere utslag av frustrasjon, heller enn hat eller sjalusi. Denne frustrasjonen kan likevel fungere som en del av spenningen, da den i stor grad begrunnes med Karl Oves ønske om å få mest mulig tid til å skrive, og Lindas manglende evne til å ta nok ansvar slik at denne tiden frigjøres til Karl Oves skriving. Dersom man ser kjærlighet og forakt som en dikotomi i *En dåres försvarstal*, vil kanskje familie og skriving, eller familie og frihet være bærende begrepspar for spenningen i *Min kamp. Andre bok*. Frihet blir i så måte både frihet til å skrive og frihet til å være et individ, men også frihet fra familien, frihet fra det kollektive.

Denne spenningen blir kanskje tydeligst gjennom kontraster. En slik kontrastering fortelleren åpner for er da han om ikke direkte sammenligner, lar to for Karl Ove følelsesmessig viktige perioder følge hverandre direkte i fortellingen. Den første perioden er tiden like etter datteren Vanja ble født. Fortelleren angir denne perioden til å vare i rundt fire, fem uker – en periode ”fylt av en uendelig oppmerksomhet mot det som hendte” (Knausgård, 2011, s. 70). Fortelleren beskriver hvordan Karl Ove, dersom han må gjøre et ærend i byen, løper til for eksempel butikken, og løper hjem igjen, fordi han er redd for å glipp av noe som helst hjemme med Vanja.

Denne voldsomme oppsluktheten glir over, ikke bare i hverdag, men i en ny, lignende euforisk tilstand, men denne nye tilstanden er knyttet til skrivingen. Karl Ove flytter inn på kontoret, for å kunne skrive hele døgnet. ”Jeg var fylt av en helt fantastisk følelse, et slags lys brant i meg, ikke varmt og fortærende, men kaldt og klart og skinnende” (Knausgård, 2011, s. 70). Et aspekt som bidrar til friksjon mellom familien og skrivingen, er at det virker som det er vanskelig for Karl Ove å fusjonere de to, det ene motvirker, og til tider nærmest umuliggjør, det andre.

Det er skrivingen som gjør Karl Ove lykkelig. Han trekker for eksempel frem to steder i den romanen han skrev etter Vanjas fødsel som det høyeste han har nådd, og rangerer skrivingen av disse to stedene som de to beste øyeblikkene i hele hans liv (Knausgård, 2011, s. 70). Etter ferdigstillingen av denne romanen skal Karl Ove være i foreldrepermisjon med Vanja, men denne i denne permisjonsperioden føler han en sorg og lengsel etter skrivingen. ”[O]g lengselen tilbake dit var sterkere enn gleden over det livet vi levde” (Knausgård, 2011,

s. 71). Det er ikke så unyansert som at Karl Ove ikke er glad i familien sin, men han kjeder seg og lengter etter skrivningen. Spenningen ligger, slik jeg oppfatter det, i friksjonen mellom lengselen etter skrivningen og familielivet, men kanskje også særlig de sterke følelsene han tidligere har hatt for Linda.

Disse sterke følelsene kommer tydeligst frem i skildringen av forelskelsesfasen, og slik blir den fasen, som i *En dåres försvarstal*, et sentralt element for spenningen.

Forelskelsen beskrives på noen måter like euforisk som den overnevnte skrivesituasjonen:

Så traff jeg Linda, og solen gikk opp.
Annen måte kan jeg ikke si det på. Solen gikk opp i livet mitt. Først bare som en lysning i horisonten, nærmest som for å si, det er hit du må se. Så kom de første strålene, alt ble tydeligere, lettere, mer levende, og jeg ble gladere og gladere, og så stod den midt på mitt livs himmel og brant og brant og brant (Knausgård, 2011, s. 168).

Familielivet knyttes til forelskelsesfasen, ikke bare gjennom at Linda både er den han forelsker seg i og så blir mor til barna, men også forut for selve familiestiftingen. Allerede etter den første natten de to ligger med hverandre, sier Karl Ove at de må få barn sammen (Knausgård, 2011, s. 218). Linda ler av det, før hun spør om han virkelig mener det. Karl Ove bekrefter at han er helt oppriktig, og spør om ikke hun også føler det slik. Det gjør hun, men legger til: ”men jeg ville aldri ha sagt det” (Knausgård, 2011, s. 218). Det er altså Karl Ove som først introduserer temaet familie i forholdet. Videre følger linjen ”For første gang i mitt liv var jeg absolutt lykkelig” (Knausgård, 2011, s. 218).

Man kan skyte inn en sammenligning med hvordan det første samleiet beskrives i *En dåres försvarstal*, der det omtales som en voldtekt:

Och då, skamsen att framstå som blyg, utom mig av förödmjukelse, kanske till och med misstänkt för att vara impotent, våldtar jag henne, om nu våldtäkt existerar, och jag stiger upp stolt, lycklig, svällande av högmod, belåten med mig själv som om jag betalt en skuld till kvinnan (Strindberg, 2012, s. 154).

Denne passasjen fremstår som en markant kontrast til Knausgårds, kanskje mer ømfintlige gjengivelse. I *Min kamp. Andre bok* blir ikke det første samleie eksplisitt nevnt, men det antydes gjennom setningen ”vi elsket igjen” (Knausgård, 2011, ss. 217-218). Uavhengig av eufemismer, eventuelt dysfemismer, virker konteksten, mer presist forelskelsesfasen, i begge romanene like altopplukende og genuine. Men man kan kanskje gjennom skildringene av det

første samleie, og situasjonen like etter, i begge tilfeller ane antydninger til resten av romanens spenninger.

I *Min kamp. Andre bok* kan spenningen antydes gjennom at det faktisk er Karl Ove som tar til ordet for at han og Linda bør få et barn sammen, og det fyller ham altså med lykke. Når han siden i frustrasjon isolerer seg fra familien for å skrive, blir det en kime til konflikt mellom han og Linda, men kanskje også en indre konflikt, da han var delaktig i ønsket om å stifte familie og fordi familien er en størrelse i livet hans som faktisk er forbundet med lykke.

I *En dåres försvarstal* beskrives det første samleiet som et resultat av blant annet antatte mistanker Axel vil motbevise, selv om det altså er ham selv som gjør disse antakelsene. Sammenligningen med å betale en gjeld til kvinnen er også et motiv som går igjen senere i romanen, i form av anklagelsene knyttet til Marias medgift, samt deler av forsvarstalen der det argumenteres for hvem som egentlig er skyldig den andre penger.

Pålitelighet som en spenning er kanskje ikke like tydelig i *Min kamp. Andre bok*, som det er i *En dåres försvarstal*, i alle fall ikke internt i romanen. Det er kanskje også slik at behovet, eller spenningen knyttet til pålitelighet, er noe ulikt betont ved ulike momenter. Det er for eksempel noen fortellinger eller scener i romanen som kan virke usannsynlige eller merkelige. Disse blir da også gjerne omtalt av fortelleren som for eksempel usannsynlige, men det er kanskje heller ikke avgjørende for det samlede inntrykket av fortellerens pålitelighet, at akkurat disse fortellingene har skjedd. Et eksempel på en slik fortelling er da Karl Ove i det han skal gå på t-banen, mister telefonen sin. Han aner at han kanskje har mistet den i håndvesken til en dame som passerte ham, men han får seg ikke til å spørre denne damen om å få se i vesken hennes. I stedet ber han vennen Geir sende en tekstmelding til Karl Oves telefon, med en oppfordring om å ringe Karl Oves hjemmenummer. Karl Ove bekymrer seg litt over hvorvidt denne løsningen kan bli tolket som et slags sjekketriks, og da en mistenksom mann ringer og fortalte at hans forlovede hadde funnet telefonen i vesken sin, virker det jo som om Karl Oves bekymring er realisert. Da Karl Ove skal hente telefonen på et avtalt sted, blir fortellingen enda merkeligere, da han får vite at mannen som har funnet telefonen hans, er en ansatt på den israelske ambassaden. Fortellingen er jo ikke nødvendigvis usannsynlig, det er mer alle tilfeldighetene som er det påfallende:

Når jeg først mistet mobilen, mistet jeg den ikke på bakken, men oppi en veske. Og når jeg først mistet den oppi en veske, er det ikke bare vesken til en Svensson, men til kjæresten til en som jobber på den israelske ambassaden (Knausgård, 2012, s. 483)

Når Karl Ove forteller historien til vennen Geir, ramser Geir opp en rekke andre rare fortellinger og hendelser Karl Ove har vært utsatt for, og avslutter med at telefonfortellingen ”er bare helt naturlig i det bildet” (Knausgård, 2012, s. 483). Altså som om dette er slike tildragelser som skjer til stadighet i Karl Oves liv. Karl Ove svarer at selv om det høres intenst og fint ut, er sannheten om hans liv en ganske annen, noe Geir responderer på med å stille spørsmålet om de ikke bare kan late som for en gangs skyld (Knausgård, 2012, s. 483). Og akkurat dette spørsmålet er noe av poenget med å vise til denne fortellingen, hadde det vært til skade for den overordnende påliteligheten om denne fortellingen var oppspinn? Jeg tror ikke det.

Fortellingen kan illustrere ulike aspekter, som for eksempel tilfeldighetenes spill, samt Karl Oves tilbøyelighet til det konfliktsky, da han ikke konfronterer damen med håndvesken i det han mister telefonen. Men det er ikke en fortelling som setter noen av de andre karakterene i et bestemt lys, den rammer altså ikke noen andre. Det er heller ikke en fortelling som er for fantastisk eller utrolig for å være sann, men gjør det at det ikke spiller noen rolle om den er sann eller ikke? Her mener jeg altså ikke sann, som at den skal ha hendt i den virkelige verden, men sann som i at fortelleren ikke holder leseren for narr. Og nettopp fordi det dreier seg om en sannhet innenfor det fiktive universet, tror jeg det i dette tilfellet heller dreier seg om troverdighet fremfor sannhet. Ingen av de fortellingene i romanuniverset er mulige å etterprøve, da de jo er fiksjon. Slik blir kanskje ikke sannhet en avgjørende størrelse. Men pålitelighet og troverdighet mener jeg derimot er viktige størrelser for begge disse romanene, særlig fordi de karakteriseres som selvbiografiske romaner, og dermed gjennom for eksempel den biografiske irreversibiliteten knyttes nærmere virkeligheten enn annen skjønnlitteratur. I *En dåres försvarstal* kan fortellerens pålitelighet være problematisk, fordi bevisførselen mot Maria ikke nødvendigvis er helt etterrettelig – det blir da ytterligere problematisk når karakteren Maria som en effekt av den biografiske irreversibiliteten knyttes opp til den autentiske forfatterens første kone, Siri von Essen.

I *Min kamp* er kanskje ikke fortellerens pålitelighet like tydelig problematisk. I fortellingen ovenfor rammer, som tidligere nevnt, ikke en eventuell upålitelighet noen av karakterene. Det finnes andre eksempler i romanen på at Karl Ove ikke alltid er pålitelig, på den måte at han kan ha dårlig hukommelse, og også i noen tilfeller er helt overbevist om ting som egentlig ikke stemmer.

Et slikt eksempel er når Karl Ove snakker med en bekjent om deres felles venn Thure Erik. Karl Ove forteller at Thure Eriks far er død. Den bekjente er litt overrasket, men han har

jo ingen grunn til å ikke tro på det Karl Ove forteller. Selv om det viser seg at Thure Eriks far lever i beste velgående. Karl Ove har ikke hatt intensjoner om å være uærlig, han trodde oppriktig at faren var død, selv om han ikke kan redegjøre for hvorfor han trodde det. ”Det var fri fantasi, men jeg trodde det var virkelig” (Knausgård, 2012, s. 463). Karl Ove forteller at dette har skjedd flere ganger, men han mener det ikke er fordi han er mytoman, en lystløgner, men fordi han virkelig har trodd at det han har sagt, har vært sant.

Påvirker denne fortellingen fortellerens pålitelighet? Kanskje. Den påvirker kanskje heller romanfiguren Karl Oves pålitelighet. Her er det kanskje nødvendig å presisere at fortelleren og karakteren Karl Ove ikke nødvendigvis er den samme. Fortelleren er forfatteren i romanen, som skriver om den Karl Ove som i overnevnte eksempel er upålitelig. Derfor behøver ikke det at Karl Ove i noen situasjoner er upålitelig, nødvendigvis påvirke fortellerens pålitelighet.

Man kan kanskje også trekke frem intensjonen, og da i Karl Oves favør. I de situasjonene han er upålitelig, har han ikke hatt en intensjon om å være uetterrettelig. I alle fall ikke slik han gjengir det selv. Dette kan kanskje fremstå som irrelevant, da heller ikke Axel gir uttrykk for noen intensjon om å være uetterrettelig. Forskjellen ligger i at Karl Ove tilsynelatende ikke har noe å oppnå ved å være upålitelig. Dette resonnementet forutsetter at Karl Ove gjengir for eksempel hendelser og krangler med Linda mest mulig deskriptivt. Og det er det vanskelig å skulle bevise hvorvidt han gjør eller eventuelt ikke gjør. Men et overordnet inntrykk kan kanskje være at gjengivelsene virker rimelige. De er ofte bygget opp gjennom dialog, og Karl Oves følelser blir gjerne gjengitt eksplisitt som nettopp hans følelser, de blir ikke projisert, eller på annen måte tillagt motparten slik det kan virke som at Axel gjør i *En dåres försvarstal*.

Axel har kanskje, i tydeligere grad enn Karl Ove, noe å gagne på å eventuelt manipulere fortellingen. Da mener jeg særlig i de delene av fortellingen som fungerer som et slags bevismateriale i konflikten med Maria. Når Axel i noen tilfeller også kan virke noe paranoid, tror jeg dette også kan bidra til å svekke hans troverdighet.

Som nevnt ovenfor, er ikke karakteren Karl Ove og fortelleren Karl Ove nødvendigvis den samme. Karakterens pålitelighet kan være uavhengig av fortellerens pålitelighet, og motsatt. Selv om det tilsynelatende ikke er så mye å utsette på fortellerens pålitelighet internt i boken, vil det kanskje være slik at konteksten rundt romanen kan påvirke leserens syn på påliteligheten. Det har for eksempel vært en rekke mediasaker der slektninger av Knausgård står frem med negative reaksjoner på romanene. Karl Ove Knausgårds onkel, Bjørge Knausgård, skrev i et åpent brev publisert i Dagbladet at ”[b]landingen av sannhet,

halvsannhet og løgn gjør Alvoret enda større” (Knausgård, B. 2011). Onkelen hevder altså at det Karl Ove Knausgård skriver, ikke alltid er redelig.

Dersom leseren er innsatt i disse mediasakene, vil det kunne ha innvirkning på leserens oppfattelse av fortellerens troverdighet. Det kan kanskje også føre til at pålitelighet blir en tydeligere spenning i romanen, ikke nødvendigvis kun for hovedpersonens pålitelighet i omgangen med andre romankarakterer, eller fortellerens skildringer av hendelser og andre karakterer, men kanskje for selve romanens spill med offentligheten?

Det er kanskje slik at noen lesere vil møte en selvbiografisk roman, og i dette tilfellet en selvbiografisk roman som også bruker autentiske navn, med høyere krav til pålitelighet? Det kan kanskje være. Samtidig vil det være vanskelig for leseren å avgjøre hva som er sant, hva som er halvsannheter, og hva som er løgn, om man ikke er nær den autentiske forfatteren eller andre mennesker som har fått sitt navn brukt i romanene. Da må man heller velge om man stoler på fortelleren eller ikke.

5.4.3 Sammenbrudd

Karl Oves sammenbrudd

I begge romanene opplever hovedpersonen et slags sammenbrudd i forelskelsesfasen. For Karl Ove skjer dette sammenbruddet på forfatterskolen Biskops-Arnö. Han er der på grunn av et kurs, som skal vare over fem dager. Den første dagen ser han Linda for første gang, og han får umiddelbart en følelse av at han vil ha henne (Knausgård, 2011, s. 183). Karl Ove er nær henne så mye kan han, han drikker seg full hver kveld, og sover lite. Fortelleren beskriver det som eufori (Knausgård, 2011, s. 183). Noen netter sover han ikke i det hele tatt, men går lange turer i skogen. Forelskelsen intensiveres, og alle handlinger som for eksempel høytlesning på kurset, knyttes til Linda – Linda skal høre tekstene hans, Linda hører det om han i samtale med andre sier noe lurt, eller om han sier noe som oppfattes som dumt. Han er hele tiden bevisst på hennes nærvær.

På kursets siste kveld drikker Karl Ove seg veldig full og bestemmer seg for å fortelle Linda hva han føler for henne. Linda avviser han, hun er ikke interessert i Karl Ove, men i Karl Oves venn Arve, som også er på kurset. Karl Ove forlater festen og de andre, og får et slags sammenbrudd på rommet sitt. Han knuser et vannglass, og skjærer seg i ansiktet med glasskårene: ”Jeg gjorde det metodisk, forsøkte å gjøre kuttene så dype som mulig, og dekket hele ansiktet. Haken, kinnene, pannen, nesen, undersiden av haken” (Knausgård, 2011, s.

190). Selvskadingen verken begrunnes eller forklares. Den er en reaksjon på avvisningen, men selvskadingen blir ikke forklart som en hevn eller straff mot Linda, heller ikke mot Karl Ove selv. Det fremstår ikke som noen selvmedlidende handling, heller ikke eskapistisk, på den måte at det er noen virkelighetsflukt eller et forsøk på å døyve smerten av avvisningen med en annen smerte. Det fremstår mer som en helt impulsiv, ikke spesielt målrettet handling, Karl Ove er, som nevnt, veldig full. Fortelleren beskriver hvordan Karl Ove, når det ikke er plass til flere risp, er fornøyd og dermed legger seg.

Allerede før han våkner, vet han at det har hendt noe forferdelig. Han husker hva som har skjedd, og tenker "[d]ette overlever jeg ikke" (Knausgård, 2011, s. 190). Dette utdypes først ved å minne om at Karl Ove er gift. Han er gift med Tonje, og skal treffe henne direkte etterpå, på det som skal være ferien deres.

Den neste tanken er alle de andre på kurset: "De ville se skjenselen. Jeg kunne ikke skjule det. Alle ville se det. Jeg var merket, jeg hadde merket meg selv" (Knausgård, 2011, s. 190). Han omtaler det altså som å være merket. Det vil være synlig for alle, og det er kanskje ekstra sårbart at han har gjort det selv, da de andre, som vil se dette, også vil få en slags tilgang til hans sammenbrudd.

Linda blir ikke nevnt før han går ut og møter de andre, der også hun er. Hun begynner å gråte når hun ser Karl Ove. Det gjør også flere andre av kursdeltagerne. Han forsøker å unnskyldte seg med at han bare var veldig full, de andre er helt stille.

Etter mange blikk og mye skam, kommer Karl Ove hjem til Tonje, som også gråter når hun ser ham. Han unnskylder seg også til henne med at han hadde vært veldig full. Tilbake hos Tonje bestemmer Karl Ove for å legge alt bak seg. "Ikke vende meg mot det, ikke tenke på det, ikke la det finnes i livet mitt" (Knausgård, 2011, s. 193). Slik jeg leser denne linjen, dreier den seg kanskje ikke bare om selvskadingen, men om hele den intense perioden, og om Linda.

Axels sammenbrudd

I *En dåres försvarstal* har også Axel et sammenbrudd i forelskelsesfasen. Og som i *Min kamp. Andre bok*, har også Axels forelskelse intensivert. Axel begjærer Maria så høyt, og beskriver at han ikke lenger er herre over seg selv:

Från och med den dagen var jag inte längre herre över mig själv. Denna kvinna hade inympats i mitt blod, våra nervströmmar hade laddats upp, hennes kvinnliga livsfrön begärde att bli befruktade av mina manliga, hennes själ

törstade efter mina intellektuella förmögenheter, och min ande längtade efter att få utlösa sig i detta fina kärll. Utan att vi anade det? Det var den store frågan (Strindberg, 2012, ss. 92-93).

Denne passasjen er interessant, også fordi fortelleren plasserer en del av begjæret hos Maria. Hennes "livsfrø" begjærer at Axel skal befrukte de, hennes sjel tørster etter Axels intellektuelle rikdom. Selv om ønskene plasseres hos Maria, fremstilles hun kanskje likevel som den passive – hun ønsker, i alle fall slik fortelleren fremstiller det, at Axel skal befrukte henne og påvirke henne. Axel lengter etter å la sin ånd utløses i henne, her er altså også Maria en passiv part. Men hun inkluderes i spørsmålet "uten at vi ante det?". Gjennom disse ønskene og begjæret hun blir tillagt, samt inkluderingen av henne i det siste spørsmålet, ansvarliggjøres hun kanskje for de følelsene Axel har? Maria er altså gift med baronen på dette tidspunktet, og hun "risikerer" mer dersom hun skulle ha disse følelsene for Axel enn det Axel, som ikke er gift, vil risikere.

Med den innsikten at han ikke lenger er herre over seg selv, bestemmer Axel seg for å flykte. Han vil reise til Paris. Kvelden før flukten inviterer han Maria og baronen til en avskjedsmiddag. Hybelen hans er nøye iscenesatt, på den måte at han har dekorert den nøye og er svært bevisst på hvilket inntrykk han ønsker at den skal gi. Det samlede inntrykket sammenligner han med en bryllupsfest, men presiserer at det for ham er en nattverd, et forsoningsmåltid (Strindberg, 2012, s. 95). Men også et offermåltid:

Men det var också en offermåltid, idealiserade jag, ty när allt kom omkring skulle jag nu offra mitt hjärta, mitt lugn, mitt liv kanske, allt för mina vänners lycka (Strindberg, 2012, s. 95).

Denne passasjen må kanskje sees i sammenheng med sitatet ovenfor. Fortelleren har plassert begjæret hos Maria, og derfor kan Axel fremstille dette offermåltidet, og hele flukten som uselvisk, han ofrer sitt hjerte for sine venners lykke – innforstått at deres lykke ville blitt forringet dersom han ikke dro. Slik Axels følelser er projisert over på Maria, antar Axel kanskje at hun vil innlede et forhold til Axel, dersom han ikke drar.

Selve sammenbruddet begynner da Axel er om bord på båten som skal ta ham til Paris. Han blir urolig, og sammenligner det med at navlestrengen til hjemlandet og familien holder på å bryte (Strindberg, 2012, s. 101). Denne separasjonsangsten tilskriver han for øvrig sin egen mor, basert på en spekulasjon om at hun kan ha forsøkt å fremprovosere flere aborter under svangerskapet med Axel. Om bord på båten øker stresset, og han blir etter hvert sikker på at han må vende tilbake til Maria, eller bli gal (Strindberg, 2012, s. 104). Når han

fra båten ser utover en øy der han har feriert sammen med Maria og baronen, eskalerer også uroen, og han krever å bli satt i land.

I land på denne øyen søker han nærmest febrilsk etter spor av Maria. Han leter etter fotavtrykk, han ser på vann som har ”fått äran att spegla det älskligaste ansiktet i hela världen” (Strindberg, 2012, s. 109). I fortvilelsen bestemmer han seg for å begå selvmord. Men fordi han ønsker å se Maria en siste gang, vil han forsøke å pådra seg en lungebetennelse eller lignende, som han tenker vil føre til døden, men først vil føre til noen ukers sykdom, der han kan få ta farvel med Maria.

Planen igangsettes, Axel kler av seg og legger på svøm i det iskalde havet. Etter svømmeturen tenker han på hvilke anvisninger badere bør følge for å unngå sykdom, som for eksempel å kle raskt på seg, og gjør da det motsatte. Han sitter lenge avkledd i vinden, før han på kvelden går til det hotellet der han har fått et rom. På hotellet sender han telegram til baronen om sykdommen, og tilkaller så en lege. Da det ikke finnes noen lege på stedet, tilkaller han heller en prest for å betro sin siste vilje.

Når han våkner morgenen etter, er han frisk. Selvmordsforsøket er altså mislykket, men Maria og baronen kommer for å se til ham. Som i Karl Oves tilfelle er det noe skam knyttet til sammenbruddet, når han ser tilbake på det. Kanskje særlig at presten ble tilkalt, synes Axel å skjemmes over. Men på et vis oppnådde Axel noe av det han ønsket, å få se Maria igjen, og å bli tatt vare på av henne.

Her finner man kanskje også noe av forskjellen mellom de to sammenbruddene. Axels selvmordsforsøk er mer eksplisitt begrunnet enn Karl Oves selvskading. Men det bør også presiseres at Axels sammenbrudd ikke kun omfatter selvmordsforsøket, det begynner allerede om bord på båten. Og begynnelsen på sammenbruddet er kanskje likere Karl Oves sammenbrudd, en reaksjon på avvisning. Forskjellen er naturligvis at Karl Ove har blitt avvist, mens Axel kanskje i større grad selv forsøker å avvise en mulig relasjon, det blir jo fremstilt som om Maria også ønsker et forhold mellom de to.

Man kan sammenligne linjer som ”Och nu när allt var slut ville jag dö, eftersom jag inte kunde leva utan henne” (Strindberg, 2012, s. 109), og ”I samme øyeblikk jeg våknet, husket jeg hva som hadde hendt. Dette overlever jeg ikke, tenkte jeg” (Knausgård, 2011, s. 190). For Axel er stunden før selvmordsforsøket kanskje den mest angstpregede og desperate, mens det i Karl Oves tilfelle kan virke som om stunden etter hendelsen er den mest angstpregede for ham. Karl Oves selvskading blir fremstilt som en impulsiv reaksjon på avvisningen, mens Axels selvmordsforsøk er motivert av helt konkrete ønsker – både ønsket om å dø, men også ønsket om å få se Maria igjen og ta farvel. Selvmordsforsøket kan virke

både som en slags utvei av en situasjon han ikke kan leve med, men også et middel for å gjenforenes med Maria. Og det siste oppnår han, etter det mislykkede forsøket.

For Karl Ove er det kanskje en større diskrepans mellom motivet for selvskadingen og følgene av den, fordi det ikke gis noe eksplisitt motiv, utover avvisningen. Etter selvskadingen må han møte omverdenen, og sin kone, ”merket”, noe han opplever som skamfullt.

Disse to hendelsene, i tillegg til å ha noen likheter, sier begge noe om intensiteten og det kanskje noe altoppslukende i forelskelsesfasen. De viser også noe av den store sårheten ved avvisningen.

5.4.4 Partnervold

En annen ”hendelse” som forekommer i begge romanene, er tilfeller av partnervold. I begge romanene dreier det seg om én hendelse, de forekommer i ulike faser i de to romanene, og med ganske ulike følger.

Partnervold i *En dåres försvarstal*

I *En dåres försvarstal* skjer det mot romanens og ekteskapets avslutning. Fortellingen har nettopp nådd igjen narrasjonsøyeblikket, der Axel redegjør for hele deres historie sammen, og ”bevis på hennes bedragerier” (Strindberg, 2012, s. 300). Det angis ingen utløsende årsak forut for denne volden, fortelleren beskriver situasjonen som at familien spiser søndagsmiddag, da det av det han noe kanskje upresist angir som ”någon anledning”, utløses ”detta elektriska fluidum som samlats sedan tio år tillbaka (Strindberg, 2012, s. 300). Den neste linjen er: ”Och för första gången slår jag henne” (Strindberg, 2012, s. 300). Volden skildres eksplisitt, Axel slår Maria flere ganger, når hun forsøker å forsvare seg tvinger han henne ned mens hun skriker. Han føler en nytelse mens han slår henne, men denne nytelsesen brytes raskt da deres barn begynner å skrike i redsel. ”Det är den svåraste stunden i mitt eländiga liv” (Strindberg, 2012, s. 300). Han omtaler det som et brudd mot naturen å slå en kvinne. Han beklager seg, men angreir ikke, ”[s]ådan orsak, sådan verkan” (Strindberg, 2012, s. 301).

Den samme kvelden nærmer Axel seg Maria som går en kveldstur. Hun støter ham ikke vekk, men lar han kysse henne, og brister ut i gråt. De går sammen inn, og har sex med hverandre. Dette forløpet forundrer Axel: ”Vilket underligt äktenskap! Jag piskar upp henne mitt på dagen och vi ligger med varann på natten!” (Strindberg, 2012, s. 301).

Fortelleren legger også til at dersom han hadde visst om denne reaksjonen, skulle han slått henne for ti år siden, og vært verdens lykkeligste ektemann nå. Det følger også en direkte henvendelse til leseren: ”Lägg detta på minnet, herrar hanrejer!” (Strindberg, 2012, s. 301).

De videre følgene av denne volden er gjengitt på en måte som igjen bringer fortellerens troverdighet opp i lyset. Følgene fremstilles slik at Maria, som en hevn for slagene, forteller at hun har blitt voldtatt en gang. Fortelleren konkluderer dermed at hans analyse er bekreftet, Maria har vært utro, og når hun gjentar at det kun har vært én voldtekt, gjør fortelleren en slutning om at det har skjedd flere ganger. Denne slutningen oppfatter jeg ikke som pålitelig. Allerede i begynnelsen av gjengivelsen blir Maria ilagt et viktig motiv: hevnlyst. At en hustru forteller sin mann om en voldtekt, og dette blir tolket som en hevn, virker urimelig. Samtidig bør det kanskje minnes om at Axel og Marias første samleie også ble omtalt som en voldtekt, og at fortelleren da stilte spørsmål om hvorvidt voldtekt i det hele tatt eksisterer (Strindberg, 2012, s. 154). Fortelleren har kanskje ikke helt den samme definisjonen av voldtekt som dagens leser kan kunne møte teksten med. Men selve det faktum at fortelleren tolker Marias betroelse som hevn, gjør at hans negative følelser for Maria kommer til syne, og man kan kanskje anta at følelsene også farger tolkningene og slutningene han videre gjør. Dette vil i så fall utfordre påliteligheten. Det at han gjør slutningen om at Maria må ha vært utro flere ganger fordi hun gjentar at det kun har skjedd én gang, fremstår kanskje heller ikke umiddelbart som troverdig. Dersom denne slutningen skal være troverdig, må forfatteren ha klart å fremstille Maria som grunnleggende uærlig, ikke bare i denne spesifikke situasjonen, men over lengre tid.

Man kan kanskje hevde at parallelt med spenningen mellom forelskelse og forakt, ligger det en spenning i det at fortelleren i forelskelsesfasen bygger karakteren Maria opp, hun idoliseres, sammenlignes med helgener og gudinner, mens hun i foraktfasen rives ned. Denne nedrivningen kulminerer kanskje i denne situasjonen, som i alle fall er avhengig av at hun har falt fra posisjonen som den tilbudte jomfrumoren, til en posisjon der hun fremstilles som uærlig, promiskuøs og hevngjengerrig. Situasjonen, og ikke minst de slutningene fortelleren gjør, er avhengig av denne nedrivningen for å virke troverdig.

For Axel er i alle fall disse slutningene reelle, og han forteller Maria at han vil skilles (Strindberg, 2012, s. 301).

Partnervold i *Min kamp. Andre bok*

I *Min kamp. Andre bok* er det også et tilfelle av partnervold. Men som nevnt tidligere skjer det i en annen fase enn det tilfellet jeg har vist i *En dåres försvarstal*, og følgene er også

andre. I *Min kamp. Andre bok* skjer volden under forelskelsesfasen, men i en del av den fasen hvor Karl Ove og Linda har det vanskelig sammen. Fortelleren beskriver det som om Linda har falt ned i et dyp (Knausgård, 2011, s. 233). Hun famler etter Karl Ove, men han føler det så klaustrofobisk at han forsøker å holde avstand. Lindas humør svinger voldsomt, og Karl Ove trekker seg unna. Det er tanken på barnet de har bestemt seg for å prøve å få sammen, som blir forsoningen etter hver krangel. Helt til Karl Ove innser at de kanskje burde utsette det å få barn:

- Kanskje vi skal utsette det litt, sa jeg.
 - Hva er det du sier? sa Linda og stirret på meg.
 - Vi kan vente litt, se det an. Du kan gjøre ferdig utdannelsen
- Hun reiste seg opp og slo meg alt hun kunne med flat hånd i ansiktet.
- Aldri! ropte hun (Knausgård, 2011, ss. 234-235).

Karl Ove reagerer med å spørre om hun har blitt gal, og vil gå. Han sier at han aldri vil komme tilbake. Linda gråter og ber ham om å bli, i alle fall den natten, noe Karl Ove går med på.

Dagen etter treffer Karl Ove vennen Geir. Karl Ove forteller at han og Linda har kranglet, og at han ikke vet hva han skal gjøre. Han forteller ikke om slaget, ”det var for fornedrende, at hun hadde slått meg, kunne jeg ikke si til noen, for hva gjorde det meg til?” (Knausgård, 2011, s. 235). Det er kanskje nærliggende å tenke at dette handler om kjønn, Karl Ove er mann og har blitt slått av kjæresten sin. Men jeg tror ikke følelsen av fornedrelse behøver å være kjønnsbetinget. Spørsmålet ”hva gjorde det meg til?” kan kanskje vel så gjerne dreie seg om selvfølelse, hvilke grenser man setter for seg selv, og kanskje også følelser som underdanighet og skam.

Karl Ove vet altså ikke hva han skal gjøre etter at Linda slo ham. Skal han gå fra henne, eller bli i forholdet? Her blir spenningen mellom forholdet og frihet eksplisitt fremstilt som en indre konflikt:

Det fantes to ulike sett følelser i meg for henne. Den ene sa, du må gå, hun vil ha for mye av deg, du kommer til å miste all din frihet, bruke all din tid på henne, og hvordan skal det gå med alt du holder høyt, din selvstendighet og din skriving? Det andre sa, du elsker henne, hun gir deg noe ingen andre kan gi, og hun vet hvem du er. Nøyaktig hvem du er. Begge settene var like riktige, men de var inkommensurable, det ene utelukket det andre, og omvendt (Knausgård, 2011, ss. 235-236).

Etter å ha snakket med Linda om at hun slo ham, og om forholdet, velger Karl Ove å bli. Linda er lei seg, og forklarer hvordan hun før hun traff Karl Ove aldri hadde trodd hun ville få muligheten til å få et barn. Da Karl Ove foreslo at de skulle utsette, hadde hun følt at han hadde trukket den muligheten tilbake. Det hadde rammet henne så hardt, at hun mistet besinnelsen. Karl Ove sier at han forstår henne, men legger noen premisser for hvordan forholdet må være. Linda kan ikke gjøre hva som helst uavhengig av hvor sterke følelsene hennes er. Karl Ove gjør det klart at han ikke kan leve med det. De kan ikke være fiender. Linda lover ham at hun skal skjerpe seg, og Karl Ove blir.

Det er flere ulikheter mellom de to scenene i *En dåres försvarstal* og *Min kamp. Andre bok*, både i selve voldshandlingen, og i konsekvensene den har for forholdet. Men det jeg oppfatter som kanskje den tydeligste forskjellen, er opplevelsen av hatskhet og hensynsløshet i tiden før og etter volden i *En dåres försvarstal*, som på et vis står i kontrast til tiden før og etter volden i *Min kamp. Andre bok*. Der er det heller er følelser av sårhet og fortvilelse, både hos Linda og Karl Ove. Linda har gått for langt, det er de begge enige om. Karl Ove kan forstå hennes fortvilelse over tanken på at de kanskje ikke vil få barnet, men hun har likevel gått for langt. Den indre konflikten i passasjen ovenfor viser kanskje også noe av sårheten i situasjonen. Hun vil ha for mye av ham, og det vil ramme hans frihet. Men han elsker henne, og hun gir ham noe han ikke kan få av noen andre. Men de to settene av følelser utelukker altså hverandre. Det kan ikke bli harmoni.

Også Axel opplever det som forferdelig når han innser at han har slått Maria foran deres barn, men han angreir ikke. Og hele fortellingen om Marias hevn, opplever jeg at vitner om et veldig hat mot Maria. Hun har blitt bygget opp, for så å bli revet ned. Og det er kanskje Axels hevn, noe jeg vil komme nærmere inn på i avsnittet om avslutningene.

5.4.5 Avslutningene

I denne delen av analysen vil jeg se på de to romanenes avslutninger og de siste setningene. I begge tilfellene tror jeg disse avslutningene kan fungere performativt, men igjen på et noe ulikt vis.

Avslutningen av *En dåres försvarstal*

En dåres försvarstal avsluttes med at skilsmissen mellom de to makene bestemmes. Fortellingen har nådd tilbake til narrasjonsøyeblikket i dette nivået, Axel skriver beretningen om deres ekteskap. Han har forsøkt å flykte fra familien, men lengselen, sjalusien og det han

omtaler som selvoppholdelsesdriften, trakk ham tilbake. Han innser også at han behøver å leve med familien sin for å kunne skrive, og vil derfor bli hos familien til romanen er ferdig. Han vil da også kunne fortsette å samle opplysninger om det han omtaler som Marias forbrytelser, "[p]å så sätt drar jag nytta av henne utan att hon anar det, och hon är vorden ett hämndens redskap, som jag tänker kasta bort efter fullbordat värv"(Strindberg, 2012, s. 304).

Maria brukes som et redskap for Axels hevn, han vender tilbake til henne under det påskudd at skilsmissen ikke har blitt godkjent. Allerede ved det første gjensynet med Maria, blusser Axels mistanker opp på ny. Han synes hun i utseendet og i uttrykk ligner den danske venninnen, som Axel tidligere har mistenkt at Maria har hatt et forhold til. I romanens avslutning omtales denne venninnen ved navnet "fröken David" (Strindberg, 2012, s. 306).

Navnet fröken David, deler hun med Marie David, en kvinne Strindberg mistenkte sin kone for å være i et lesbisk forhold med. Konflikten mellom Strindberg og Marie David ble så tilspisset at han etter flere forsøk på å få henne bortvist, selv ble bøtelagt for å ha mishandlet henne (Meidal, 2012, s. 251). Det at Davids navn dukker opp i romanens avslutning, når karakteren tidligere har vært benevnt som den "danska väninnan" (Strindberg, 2012, s. 305), "den danska tribaden" (Strindberg, 2012, s. 304), "fröken Z" (Strindberg, 2012, s. 277) og "monstret" (Strindberg, 2012, s. 281), bidrar utover den mulige identifiseringen, til at navnet blir tillagt disse attributtene, som lesbisk og monstrøs.

Selve identifiseringen kan være en glipp fra forfatterens side, da navnet bare fremkommer én gang i romanen, men det kan også være en tilsiktet handling. Dersom det er en tilsiktet handling, kan navngivningen bidra til den hevnen som skal bli sentral i avslutningen, ved at hevnen rårer også utenfor det fiktive universet. Gjennom identifiseringen av Marie David, viker noe av distansen mellom det fiktive universet og det virkelige liv.

Det finnes flere slike virkelighetsmarkører, eller spor av autenticitet i romanen. For eksempel brevene jeg tidligere har vist til, det finnes detaljerte beskrivelser av fotografier som eksisterer og referanser til dikt Strindberg har skrevet. Disse eksemplene er i ulik grad eksplisitte referanser til virkeligheten, men de bidrar alle til det spillet som skjer mellom distanse fra, og nærhet til forfatterens virkelige liv. Identifiseringen av Marie David er nok mer eksplisitt enn disse eksemplene og den rammer både David og Siri von Essen på en annen måte enn for eksempel en misbillig beskrivelse av et fotografi (Strindberg, 2012, s. 193). Identifiseringen av Marie David som den lesbiske elskerinnen knytter både David og von Essen til et lovbrudd – homofili.

I rettsaken mellom Strindberg og David, der Strindberg ble bøtelagt for mishandling, ble ikke David funnet skyldig i inntrengsel på annens eiendom, som Strindberg hadde anmeldt henne for (Meidal, 2012, s. 246). Han forsøkte også å så tvil om hennes vandel og karakter, men hans advokat medgav at klienten ikke hadde fullstendig bevis for hennes påståtte lesbiske legning (Meidal, 2012, s. 251). Å anklage Marie David og Siri von Essen for homofili i en rettsaks kontekst, stiller noen andre krav til bevisbyrden, enn samme anklage vil gjøre i en romankontekst, der fortelleren er både anklager og dommer.

Eva Borgström viser til en noe lignende problematikk, når hun poengterer at Axel i innledningen hevdet at han ville gjøre en vitenskapelig undersøkelse av ekteskapet, og gir oppfordringen ”Må den upplyste läsaren döma opartisk i sista instans genom att läsa denna ärliga bok” (Strindberg, 2012, s. 31). Borgström peker på romanens avslutning, der Axel ikke overlater det til leseren å dømme upartisk, derimot foregriper han selv dommen: ”I berättelsens rättsprocess har han själv varit brottsutredare, torterare, åklagare, domare och den som straffar ”den brottsliga”. Han kallar sig till och med för hennes ”bödel”.” (Borgström, 2010, s. 138).

Axel straffer Maria gjennom ulike handlinger som finner sted i romanen, for eksempel vold, skjellsord og den kontrollerende oppførselen. Borgström oppsummerer det slik:

Så har Axel då slutligen tagit makt över sin hustru, makt att förfoga över hennes kropp, förnedra, frihetsberöva, slå. Ändå är han inte nöjd. Slutligen berövar han henne också värdigheten som maka. Han säljer sin vigselring, köper sex för pengarna, föreslår skilsmässa och vill at Maria ska stanna kvar hos honom som hans piga och älskarinna (Borgström, 2010, s. 138).

Utover dette, å bli fratatt verdigheten som hustru, straffes også Maria gjennom selve den handlingen det har vært å skrive romanen. Romanens avslutningslinje er ”Nu är historien slut, min Älskade. Jag har hämnats; vi är kvitt”(Strindberg, 2012, s. 307). Fortellingen er altså Axels hevn over Maria. Betegnelsen ”älskade” kan kanskje virke noe malplassert i den konteksten, men igjen viser fortelleren spenningen mellom kjærlighet og forakt, som har vært gjennomgående i romanen. ”Jag har hämnats; vi är kvitt” viser til hvordan romanen fungerer som en hevn mot Maria, men setningen kan også ha et performativt aspekt. I det tilfellet er spillet mellom distanse og nærhet til den autentiske forfatteren sentralt. Identifiseringen av Marie David, én side forut for romanens siste setning, kan kanskje bidra til at leseren i denne

delen av romanen vil oppleve fiksjonen som nær virkeligheten, fordi blant annet sammenfallet mellom navnene kan bidra til biografisk irreversibilitet. Romanen har også flere sammenfall med den autentiske forfatterens livsforløp, som tidligere vist gjennom denne oppgaven, noe som også impliserer forfatterens første kone, Siri von Essen. *En dåres försvarstal* er ikke bare en hevn mot Maria, men også mot Siri – altså utenfor fiksjonen. Fordi Siri, gjennom den biografiske irreversibiliteten, vil kunne knyttes til romanen, og leseren vil kunne sette, om ikke direkte likhetstegn, så i alle fall en grad av sammenkobling mellom Siri og Maria.

Etter at Axel har fullbyrdet sin hevn, gjennom å skrive fortellingen, behøver han ikke lenger Maria som verktøy. Allerede i det første forordet, der forfatteren møter romanhelten, fortelles det at romanhelten, altså Axel, er gift på nytt. Ekteskapet med Maria er altså oppløst. Også ekteskapet mellom Strindberg og von Essen oppløses, men å antyde at bruddet er en direkte årsak av romanens performativitet blir nok i overkant spekulativt. Derimot mener jeg at hevnen kan trekkes frem som en virkning av romanen som en performativ handling. Både internt i fiksjonen, og i virkeligheten. Axels hevn mot Maria, en kvinne med så mange fellestrekk med von Essen, kan også overføres til en hevn mot von Essen, da hun vil kunne sammenkobles med Maria, og i så fall også blir sammenkoblet med alle anklagelsene og ”avsløringene” Axel retter mot Maria.

De avsluttende ordene, ”vi är kvitt” viser igjen til rettferdighetsmotivet, og indikerer at de gjerningene Maria anklages for er likestilt med selve romanutgivelsen. Det andre forordet åpnet med erkjennelsen ”Det här är en förfärlig bok” (Strindberg, 2012, s. 17) – det er også en forferdelig hevn.

Avslutningene av *Min kamp. Andre bok* og *Min kamp. Sjette bok*

Min kamp. Andre bok avsluttes med at Karl Ove blir oppringt av en kollega av hans mor, som forteller at moren har besvimt i en butikk, og har blitt hentet av ambulanse. Karl Ove får tak i sin mor og hun forteller over telefon at hun har hatt et hjerteinfarkt. Hun hadde vært overbevist over at skulle dø og forteller Karl Ove at hun hadde tenkt at hun hadde hatt et fantastisk liv. Dette setter i gang en tankeprosess hos Karl Ove, han erkjenner at han ikke ville ha tenkt det samme som moren. Han ville derimot tenkt det motsatte: ”At jeg ikke har utrettet noen ting, at jeg ikke har sett noen ting, at jeg ikke har opplevd noen ting. Jeg vil leve. Men hvorfor lever jeg ikke da?” (Knausgård, 2011, s. 562). Denne tanken oppstår i ham når han om bord i et fly, eller i en bil, ser for seg hva som ville skje ved en ulykke. Da tenker

han at det ikke hadde vært så nøye hva som hadde skjedd ham. ”[A]t det ikke er så farlig” (Knausgård, 2011, s. 256).

Denne tanken tror jeg kan knyttes til det spørsmålet jeg viste til allerede i innledningen av denne oppgaven, ”Hva er det som er så farlig at vi ikke kan si det høyt?” (Knausgård, 2012, s. 177), fordi tanken utdyper noe av hva som er ”det farlige”. Når Karl Ove tenker at det ikke er så farlig om han skulle omkomme i en kollisjon, så knyttes ”det farlige” til at det er likegyldig for ham om han dør eller lever. Om man er helt likegyldig, er det heller ingen ting som er farlig. Det farlige blir kanskje først farlig når det innebærer en risiko, er man helt likegyldig til denne risikoen, så er det jo heller ikke så nøye hva som skjer.

Hva er det Karl Ove risikerer ved å skrive *Min kamp*? Altså, hvilke mindre gunstige konsekvenser og mulige scenarioer kan oppstå ved å begå den performative handlingen en slik utgivelse kan være. Han kan bli kritisert for de etiske problemstillingene knyttet til utgivelsen, av en generell offentlighet. De menneskene som er direkte berørt, på den måte at de har blitt skapt til romankarakterer, kan reagerer negativt og de kan velge å ta avstand fra prosjektet, men også fra Karl Ove. Disse menneskene har ulike roller og status i Karl Oves liv, og man kunne tenke seg at det var knyttet ulik risiko til om for eksempel en tidligere bekjent fra studietiden skulle ta avstand, enn om et annet eksempel som hans svigermor skulle ta avstand fra ham. Den av de karakterene, ved siden av Karl Ove selv, som blir mest utlevert i *Min kamp*. *Andre bok* er Linda. Er også likegyldigheten så sterk overfor henne, og også barna, at risikoen ved å utlevere de, ikke er så høy? Ikke så farlig?

Karl Ove reflekterer over denne likegyldigheten: ”Likegyldigheten, det er en av de syv dødssyndene, egentlig den største av dem alle, fordi den som den eneste bryter med livet!” (Knausgård, 2011, s. 562). Om Karl Ove er så likegyldig at han ikke er til stede i sitt eget liv, eller bryr seg fra eller til om han lever dette livet, så er det kanskje et brudd med livet. Man kan naturligvis undre seg over at en mann, forfatteren i boken, som erklærer seg likegyldig til sitt eget liv, faktisk har skrevet over tre tusen sider om nettopp det livet – er det fordi han er så likegyldig at det ikke er farlig for ham å gjøre det, eller kan det handle om å gjøre det farlig å skrive om? På den måte at man setter seg i en situasjon hvor risikoen ikke er potensiell eller teoretisk, men blir gjeldende som en reell størrelse i livet. Kan dette utfordre likegyldigheten? Da er ikke *Min kamp*-prosjektet bare en forskning i hva som er så farlig å si, på grunn av truende størrelser som ”det sosiale”, men også fordi det med overskride noe i ham selv, og det noe er kanskje likegyldigheten?

Karl Oves mor besøker familien noen måneder etter hjerteinfarkt. Det er på samme tid Karl Ove nærmer seg slutten på fortellingen om sin fars død, i *Min kamp. Første bok* (2009). I denne romanen beskriver Karl Ove sin far som en tyrann, som i voksen alder flytter hjem til sin mor, der han drikker seg i hjel. Karl Oves mor begynner uoppfordret å snakke om faren, altså hennes eksmann. Hun forteller at hun alltid hadde undret over hvorfor hun ikke forlot ham da barna var små. Nå hadde hun kommet frem til at det ikke var fordi hun ikke våget, men fordi hun var glad i ham. ”Jeg *var* jo glad i ham, Karl Ove. Jeg elsket ham” (Knausgård, 2011, s. 563). Karl Ove beskriver dette utsagnet som rystende. At han opplever det slik kan nok forklares med flere årsaker, den mest nærliggende er kanskje at han nettopp har skrevet om sin fars død. Omstendighetene rundt dødsfallet, og farens siste tid blir i *Min kamp. Første bok* beskrevet som nedrig og uverdigg. Farens rolle i Karl Oves barndom assosierer Karl Ove med frykt, uberegnelighet og hatskhet.

At Karl Ove finner det rystende at hans mor kan si hun elsket denne mannen, kan henge sammen med at den ytringer kanskje bryter med hans bilde av sin far, som en mann noen elsket. Ytringer kan også sees som en kontrast til den likegyldigheten han selv lever med. Karl Oves mor ble ikke i forholdet på grunn av frykt eller resignasjon, men på grunn av kjærlighet. Karl Ove har derimot tidvis blitt værende i sitt eget forhold på grunn av konfliktskyhet, en slags frykttfølelse. Han er for konfliktsky til å forlate Linda, men om Linda vil forlate ham er han likegyldig til det. Det er ikke farlig.

Min kamp. Andre bok avslutter med linjen ”Ja, det var et eventyr. Begynnelsen på et eventyr. Det var følelsen jeg hadde” (Knausgård, 2011, s. 563). Det er Karl Oves mor som forteller dette, og linjen kommer etter at hun har fortalt om første gang hun traff Karl Oves far, altså en analepse. Romanen avsluttes altså av en setning som ligner en slags innledning, begynnelsen på en fortelling. Linjen utfordrer den oppfattelsen Karl Ove har hatt av sin far, en mann han nok ikke har ansett som spesielt eventyrlig å leve sammen med. Men linjen kan kanskje også fungere som en slags parallell til Karl Oves eget forhold. Han har i denne romanen fortalt om tiden han traff Linda, forelskelsen og fødselen av deres første barn. Selv om forholdet tidvis også er fylt av frustrasjon og ulykkelighet, så har han også følt lykke og kjærlighet. Kanskje Karl Ove, etter å ha skrevet romanen om Linda og hans kjærlighetshistorie, kan forstå at forholdet mellom sine foreldre også var et eventyr for hans mor?

Avslutningslinjen fungerer også som et slags bindeverk mellom de tre første romanene i *Min kamp*-serien. Linjen utfordrer det bildet Karl Ove har av sin far i den første

romanen. Den fungerer også som en overgang til den tredje romanen, som handler om Karl Oves tidlige barndom. Den tredje romanen innebærer da også foreldrenes historie.

Fordi *Min kamp*-romanene også kan leses som én roman, vil jeg også vise avslutningen av den sjette boken, som da også er avslutningen av hele roman-prosjektet. Den siste delen av *Min kamp*. *Sjette bok* handler om Lindas sykdom. Hun er manisk, og etter en dyp depresjon med påfølgende mani, innlegges hun frivillig på sykehus over en lengre periode. Etter at Linda har blitt frisk igjen, kaster Karl Ove det manuset han hadde begynt å skrive og begynner på nytt med den romanen som blir sjette bok.

Karl Ove skriver at den historien han har fortalt, om sommeren Linda var syk, ser helt annerledes ut enn slik det virkelig var,

[h]vorfor? Fordi Linda er et menneske, og det vesentlige ved henne er noe som ikke lar seg beskrive, hennes helt bestemte nærvær, hennes vesen og hennes sjel, som hele tiden var der, ved siden av meg, som jeg så og kjente, helt uavhengig av det som ellers hendte. Det lå ikke i det hun gjorde, det lå ikke i det hun sa, det lå i det hun var (Knausgård, 2012, s. 1115).

Det vesentlige i et menneske, er kanskje helt umulig å beskrive. For Karl Ove er ikke Lindas vesen det hun sier eller gjør, det er hva hun er. Dette tror jeg er en viktig tanke for alle tekster som utleverer andre, eller tar sikte på å beskrive virkelige mennesker – man kan kanskje ikke romme hele mennesket i beskrivelsen. Betyr det at Knausgårds prosjekt har vært mislykket? Karl Ove skriver i den sjette boken at hans eksperiment har vært mislykket, fordi han ikke har klart å si hva han egentlig mener og hva han har sett, men han mener prosjektet likevel ikke er verdiløst, fordi det har avdekket kraften i det sosiale (Knausgård, 2012, ss. 970-971). For romanfiguren Karl Ove mener jeg at man kan se en virkning av prosjektet som at han har avdekket hva det er som er så farlig å si at man ikke kan si det høyt, på den måten at det han skriver har blitt farlig for ham. Noe av likegyldigheten har bleknet.

Hans likegyldighet til Linda og familien har endret seg: ”Jeg er så glad for Linda, og jeg er så glad for barna våre. Jeg kommer aldri til å tilgi meg selv for det jeg har utsatt dem for, men det har jeg gjort, det må jeg leve med” (Knausgård, 2012, s. 1115). I romanens siste avsnitt skriver han at romanen endelig er ferdig. Han vil omfavne Linda, og love henne at ” at jeg aldri skal gjøre noe sånt mot henne og barna våre igjen” (Knausgård, 2012, s. 1115). Den spenningen mellom familie og frihet til å skrive, som jeg tidligere har illustrert, kan nå virke opphevet.

Romanens siste linjer avslutter ikke bare romanen, men også Karl Oves forfatterrolle: ”Så skal vi ta toget hit til Malmö, så skal vi sette oss i bilen, og så skal vi kjøre hjem til huset vårt, og hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter” (Knausgård, 2012, s. 1116). Dette kan sees som en performativ språkhandling, da han altså erklærer at han ikke er lenger er forfatter. Det er utvilsomt en endring for forfatteren i romanen, prosjektet er over og hans fortellergjærning er også avsluttet. Men det er kanskje også en endring for den autentiske forfatteren Karl Ove Knausgård, han har gjennom *Min kamp* skapt seg selv til en sentral forfatter, kan han også avslutte det samme forfatterskapet? Han kan slutte å være forfatter, på den måte at han kan slutte å skrive romaner, men den performative kraften i denne setningen er kanskje ikke stor nok til at hele forfatterbildet kan endres slik at han ikke lenger er forfatter.

6 Avslutning

I denne oppgavens innledning viste jeg til spørsmålet ”Hva er det som er så farlig at man ikke kan si det høyt” som en bærende problemstilling for både *Min kamp* og *En dåres försvarstal*. Jeg utvidet også spørsmålet til ”Hvordan kan man skrive om det som er så farlig at man ikke kan si det høyt, og hva skjer om man gjør det?”. Disse spørsmålene krever tre svar, altså hva er det farlige, hvordan kan man skrive om det og hva skjer dersom man skriver om det.

Det første først, hva som er så farlig at man ikke kan skrive om det er nok ansett ulikt i de to romanene. I *Min kamp*, da i den sjette boken, blir det farlige forklart eksplisitt som det vi ønsker å skjule og holde hemmelig. Det kan være døden, psykisk sykdom, forfall, eller ”[å] leve den fullstendige menneskelige katastrofe” (Knausgård, 2012, s.177). I *En dåres försvarstal* blir det ikke angitt like eksplisitt hva som er for farlig til at man kan si det, men det finnes noen indikasjoner. Et eksempel er da Axel mener Maria offentlig har anklaget ham for impotens, da ”bjuder mig för övrigt blygseln, hedern, medlidandet att förtiga hennes kroppsliga lyte” (Strindberg, 2012, s. 248). Men selv om han hevder at hederen byr ham i mot å fortelle om Marias kroppslige lyter, byder det han tydeligvis ikke i mot å eksplisitt gjengi de i romanen: ”[Å]draget under den första barnsängen och förvärrat av de tre följande och känt under den anatomiska beteckningen perinealbristning” (Strindberg, 2012, s. 248). Dette grepet gir en god anledning til å nærme seg det neste spørsmålet, hvordan kan man skrive det som er for farlig til at man kan si det?

Her mener jeg Strindberg og Knausgård har ganske ulike tilnærminger. Tilnærmingene kan også henge sammen med motivet for å skrive disse tekstene. Slik jeg oppfatter det har forfatteren i, og kanskje også forfatteren av, *En dåres försvarstal* mer personlige motiver for å skrive romanen, enn forfatteren i *Min kamp*. Axels hovedmotiver er hevn samt ønsket om å fri seg fra det han mener er uriktige anklagelser. Karl Oves motiver kan virke mer prinsipielle, på den måten at de presenteres som å hevde eller utforske retten til å skrive om seg selv. Samtidig mener jeg at Strindberg gjennomfører sin roman med en større distanse mellom seg selv og sin romanhelt, enn Knausgård som nærmest insisterer på det personlige gjennom å bruke sitt eget navn og biografi.

Distansen mellom den autentiske forfatteren av og den fiktive forfatteren i *En dåres försvarstal* befester seg i for eksempel ”kinesisk eske”-strukturen, men kanskje også i den tidvis lave troverdigheten hos fortelleren fordi troverdighetsproblemet på et vis understreker fiksjonen. Som leser opplever jeg at mange av de slutningene fortelleren gjør er helt

urimelige, og at de heller ikke har rot i fiksjonens virkelighet. Dette tror jeg også kan skape en distanse mellom fiksjon og virkelighet, da fiksjonen blir for urimelig eller usannsynlig.

Det finnes også en distanse mellom den autentiske Karl Ove Knausgård og den Karl Ove som opptrer i romanen. Selv om de deler mye, så insisteres det gjentatte ganger på at *Min kamp* er en roman. I den scenen hvor Linda nettopp har lest manuskriptet til *Min kamp. Andre bok*, understreker hun at det er en ”en bra bok” (Knausgård, 2012, s. 954). Linda setter det at det er en bra bok som en forutsetning for at den kan publiseres. Dette åpner for en tolkningsmulighet for om det er ”bra”, eller ”bok” som er det avgjørende premisset – det er kanskje begge deler. Bok behøver nødvendigvis ikke å være synonymt med roman, men det er altså ordet bok hun bruker, ikke for eksempel gjengivelse eller beskrivelse. Karl Ove referer selv til *Min kamp* som ”romanen” en rekke ganger (Knausgård, 2012, ss. 174, 175, 179, 968, 970, 971, 1115). Sjangeren blir også brukt som et forsvar i debatten utenfor boken, som for eksempel mot anklagene om at Knausgård ”pretenderer å være historiker” (Pedersen, 2016). Knausgårds tilsvaret er som tidligere nevnt at ”[h]elt avgjørende for å forstå ”Min kamp 6” er å forstå forskjellen på skjønnlitteratur og sakprosa” (Knausgård, 2016).

Også gjennom apologien er distansen tilstede, i både *Min kamp. Sjette bok* og *En dåres försvarstal*. I *Min kamp* skapes distansen mellom fiksjon og virkelighet på samme vis som i eksemplet ovenfor, boken omtales konsekvent som en roman. I *En dåres försvarstal* fungerer det noe annerledes. Som jeg har vist i kapitlet om apologi, åpner apologien for en rekke mulige bekjennelser, nettopp fordi den sikrer ”den nødvendige distance til det fremstillede” (Stounbjerg, 2005, s. 178). Fordi bekjennelsene brukes som et forsvar mot fremsatte anklager, virker de som bevis fremfor bekjennelser – altså informasjon den anklagede er ”tvunget” til å fremlegge, for å kunne bevise sin uskyld. Her er det dog noen problematiske momenter, som at de anklagene Axel ønsker å motbevise i stor grad er anklager fremsatt av ham selv. Også bevisførselen mot Maria i de ugjerningene han anklager henne for kan virke noe gjennomskubare, kanskje i sær anklagene i romanens siste del. Bevisførselen i anklagen om ”slinkan från Södertälje”-saken (Strindberg, 2012, s. 297) oppfatter jeg i større grad som bekjennelser om Maria grunnet et hevnmotiv enn reell bevisførsel.

Man kan stille flere spørsmål ved hvorfor distansen mellom den autentiske forfatteren og forfatteren i boken er større i *En dåres försvarstal* enn den er i *Min kamp*. Et mulig svar er at ”det som er så farlig å si”, er farligere for Strindberg. Han hadde allerede vært gjennom en

rettsprosess i forbindelse med Giftas-saken, og man kan anta at han ikke ønsket å gjennomgå dette igjen. Det ”farlige” kan altså få et juridisk etterspill utenfor fiksjonen.

Et annet mulig svar på hvorfor Strindberg bygger opp en større distanse, er fordi han kan. Strindbergs forfatternavn hadde en ganske annen størrelse enn Knausgårds ved utgivelsene av de to romanene. Knausgård var ikke like kjent som Strindberg var, men *Min kamp*-romanene har den performative effekt at han skaper seg selv som en kjent forfatter. Strindberg var allerede kjent, og kan leke med sin kjenthets i spillet mellom romanen og det offentlige. Strindberg kan kanskje derfor også tillate seg en større distanse, men samtidig gjennom sitt navn skape en spenning i romanens møte med offentlighetens reaksjoner – reaksjoner som: Hva er sant, og hva er ikke sant?

Knausgårds kjenthets øker i løpet av de ulike delene av *Min kamp*. Ved utgivelsen av *Min kamp. Andre bok* var han ikke spesielt kjent, og har kanskje derfor heller ikke det samme handlingsrommet som Strindberg. Dersom romanen skal sette i gang et spill med offentlighetens reaksjoner, kan han kanskje ikke tillate seg den samme distansen. Samtidig er det ikke sikkert at Knausgård har noe ønske om å sette i gang dette spillet. Han vil synliggjøre de grensene som finnes i ”det sosiale”, men det sosiale vi-et finnes som vist i jeg-et (Knausgård, 2012, s. 970).

Uavhengig av eventuelle ønsker om å sette i gang et spill med offentlighetens reaksjoner, så blir nettopp dette spillet tydelig i *Min kamp. Sjette bok* og gjennom den autoresepsjonen som gjøres der. Autoresepsjonen i *En dåres försvarstal* er ikke like tydelig performativ biografisk, den kan virke som om den i større grad fungerer slik at den skaper en nærhet mellom romanen og den autentiske forfatteren ved å implementere hans autentiske brev.

I *Min kamp. Sjette bok* viser autoresepsjonen noe av den performative virkningen de første bøkene har hatt. Særlig gjennom at noe av ”det farlige” som Karl Ove i *Min kamp. Andre bok* kanskje ikke vurderte som spesielt risikofylt grunnet hans likegyldighet, i den sjette boken har fått en høyere risiko. Gjennom reaksjonene og det presset han opplever etter utgivelsene av de første romanene, vender han seg til familien – den han tidligere har vist likegyldighet til, og blir redd for å miste de. Det er likevel ikke slik at han slutter å utlevere seg selv og sine nærmeste.

En av Axels anklager mot Maria i *En dåres försvarstal*, er at hun skal ha utlevert ham som gal i avisene (Strindberg, 2012, s. 243). Det samme gjør jo egentlig Knausgård mot Linda i både den andre og den sjette boken, da han skildrer hennes psykiske sykdom, noe som generer flere avissaker. De to eksemplene er kanskje i prinsippet like ”hensynsløse”,

men jeg mener det finnes en forskjell hensynsløsheten, knyttet til at spenningene i de to romanene utvikler seg ulikt. I *En dåres försvarstal* er spenningen mellom forakt og kjærlighet konstant, helt til romanens siste linjer: ”Nu är historien slut, min Älskade. Jag har hämnats; vi är kvitt”(Strindberg, 2012, s. 307). ”Min Älskade” blir stående i kontrast med hevnen. Denne spenningen bidrar kanskje til at det hensynsløse fremstår som mer hensynsløst enn det gjør i *Min kamp*, fordi det er fylt av så mye forakt og hatskhet. Hypotesen om at Strindberg er mer hensynsløs enn Knausgård mener jeg at stemmer, men hensynsløsheten er fulgt av en større distanse.

I *Min kamp* er ikke spenningen på samme måte konstant. Den performative endringen, vendingen inn mot familielivet, bryter også noe av spenningen mellom familieliv og frihet til å skrive. *Min kamp. Sjette bok* avsluttes med at Karl Ove er ferdig med romanen, han gleder seg til å omfavne Linda, fortelle henne at han aldri mer skal utsette henne og barna for noe lignende igjen, og han skal nyte at han ikke lenger er forfatter (Knausgård, 2012, s. 1115). Dette endringen skjer gradvis, i denne oppgavens innledning brukte jeg en passasje fra *Min kamp. Andre bok* der Karl Ove trillet en barnevogn ”moderne og feminisert rundt i Stockholms gater med en rasende attenhundretallsmann i mitt indre” (Knausgård, 2011, s. 88) som en honnør til Strindberg. Mot slutten av den samme romanen bærer ikke lenger Karl Ove på den rasende attenhundretallsmannen:

Det som en gang i tiden hadde plaget meg slik ved å gå rundt i byen med barnevogn, var nå en fullstendig tilbakelagt og fremmed historie, der jeg skjøv en loslitt barnevogn med tre barn om bord rundt omkring i gatene [...]. Jeg gjorde ikke lenger noe av det eventuelt feminiserte ved det jeg holdt på med, nå var det å få ungene fram det handlet om, hvor nå det var vi skulle [...]. En gang stoppet et følge av japanske turister opp på den andre siden av gaten og pekte på meg, som om jeg var anføreren i en sirkusparade eller noe. De pekte. Der går den skandinaviske mannen! Se, og fortell deres barnebarn om det dere så! (Knausgård, 2011, s. 516).

Det er ikke bare slik at han holde det ut å være ”den skandinaviske mannen”, det er også meningsfylt for ham: ”Jeg var så stolt av de ungene” (Knausgård, 2011, s. 516).

Jeg har allerede begynt å foregripe det siste av innledningens spørsmål, altså hva skjer dersom man skriver om det som er så farlig at man ikke kan si det. Det er kanskje derfor høvelig å igjen vise til oppgavens konkrete problemstilling: ”Hvordan fungerer de to romanene som performativ biografisme?”. De fungerer ulikt. I *Min kamp. Andre bok* mener jeg man kan vise til en todelt endring. Den ene endringen finner sted internt i *Min kamp-*

serien, men er likevel basert på spillet med offentlighetens reaksjoner – nemlig vendingen innover mot familien. Dette fører igjen til at ”det farlige” blir farligere, da Karl Ove føler en større risiko ved å fortelle om det som det sosiale vi-et ønsker å holde hemmelig, fordi han ikke lenger er likegyldig til konsekvensene av denne overskridelsen. Overskridelsen blir smertefull både for ham og familien hans. Den andre endringen finner sted utenfor romanen, gjennom å skrive om seg selv som forfatter, skaper han også seg selv som en av de sentrale forfatterne i samtiden.

En dåres försvarstal fungerer annerledes av flere årsaker. Forfatteren har ikke den samme muligheten til interaksjon med offentligheten, som Knausgård har, da offentlighetens reaksjoner ikke kan bringes inn i den samme romanen etter utgivelsen. Det nærmeste han kommer er kanskje det første forordet, som tilføyes i etterkant av romanens ferdigstilling, dette forordet som brukes til å skape større distanse mellom den autentiske forfatteren og forfatteren i boken. *En dåres försvarstal* fungerer kanskje som en slags konseptualisering av identitet, men hvor villet denne identiteten er fremstår som usikkert, da det ikke utelukkende dreier seg om et myteomsust forfatterbilde, men også stempler som kvinnehater og gal.

Men ett av motivene bak romanen oppfylles nok også i det virkelige liv, ønsket om hevn. Hevnen rammer ikke bare Maria, men på grunn av den biografiske irreversibiliteten rammer det også Siri von Essen. De to skiltes også fra hverandre i det virkelige liv.

Jeg avslutter denne oppgaven med en passasje fra *Strindbergs världar*, som kanskje kan vise noe av romanens videre rolle i Strindbergs liv:

Med viss otålighet väntade han på att i handen få den på tyska tryckta men på franska skrivna berättelsen om det första äktenskapet, *En dåres försvarstal*. Hustru nummer två förbjöds uttryckligen att läsa den (Meidal, 2012, s. 294).

Litteraturliste

- Alexander, E. (2014, 4. desember). The most liked Instagram picture of 2014 will make you weep. *The Independent*. Hentet fra http://www.independent.co.uk/news/people/the-most-liked-instagram-picture-of-2014-will-make-you-weep-9903045.html#_ga=1.139830907.970786326.1418509542
- Almindelig borgerlig Straffelov (Straffeloven). Anden Del. Forbrydelser. 23de Kapitel. Ærekrænkelser. Hentet fra https://lovdata.no/dokument/NLO/lov/1902-05-22-10/KAPITTEL_2-16#KAPITTEL_2-16
- Andersen, P.T. (2012). Fortellekunstens elementer. I P.T. Andersen, G. Mose & T. Norheim (Red.), *Litterær analyse. En innføring*. (ss. 27-55). Pax Forlag.
- Bakken, J. (2009). *Retorikk i skolen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, M. (1990). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. (First Edition). University of Texas Press, Austin.
- Borgström, E. (2010). ”Jag hatar henne eftersom jag älskar henne” – En dåres försvarstal. I L. Einhorn (Red.), *Om Strindberg*. (ss. 128-139). Norstedts.
- de Man, P. (1979). ”Autobiography as De-facement” i *MLN, Vol. 94, No. 5, Comparative Literature*. (ss. 919-930). The Johns Hopkins University Press.
- Engwall, G. (2012). Efterord. I A. Strindberg, *En dåres försvarstal*. (Pocketutgave, ss. 309-318). Stockholm: Nordstedts.
- Farsethås, A. (2014). *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Cappelen Damm AS
- Forlaget Oktober. (2016). Karl Ove Knausgård. *Forlaget Oktober*. Hentet fra <http://www.oktober.no/Forfattere/Norske/Knausgaard-Karl-Ove>
- Forlaget Oktober. (2016). Min Kamp. Sjette bok. *Forlaget Oktober*. Hentet fra <http://www.oktober.no/Boeker/Skjoennlitteratur/Romaner-noveller/Min-kamp.-Sjette-bok>
- Foucault, M. (2008). Hva er en forfatter? I A. Kittang, A. Linderberg, A. Melberg & H. (H) Skrei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. (2. Utgave, ss. 287-302). Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, G. (1983). *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Genette, G. (1988). *Narrative Discourse. Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University

Press.

Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.

Haarder, J.H. (2014). *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. (1. utgave). Gyldendal.

Iversen, S. (2010). Ekshibitionistiske selvudslettelser. Autoreception og genskrivning hos Jørgen Leth og clausbeck-nielsen.net. I L. Mønster, S. Iversen & M.R. Thomsen (Red.), *Passage 63: Dansk litteratur i 00'erne*. (ss. 47-65). Aarhus Universitetsforlag.

Kittang, A. (2008) Michel Foucault (presentasjon av M. Foucault). I A. Kittang, A. Linderberg, A. Melberg & H. (H) Skrei (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. (2. Utgave, s. 287). Oslo: Universitetsforlaget.

Knausgård, B. (2011, 17. november). Hilsen fra Onkel Gunnar. *Dagbladet*. Hentet fra http://www.dagbladet.no/2011/11/16/kultur/bok/litt/karl_ove_knausgard/onkel_donald/19049326/

Knausgård, K.O. (2011). *Min kamp. Første bok*. (Første pocketutgave). Forlaget Oktober.

Knausgård, K.O. (2011). *Min kamp. Andre bok*. (Første pocketutgave). Forlaget Oktober.

Knausgård, K.O. (2012). *Min kamp. Sjette bok*. (Første pocketutgave). Forlaget Oktober.

Knausgård, K.O. (2016, 10. mai). Svaret fra Knausgård: - Helland forstår ikke skjønnlitteratur. *Dagsavisen*. Hentet fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/svaret-fra-knausgard-helland-forstar-ikke-skjonnlitteratur-1.722583>

Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. (2. utgave). Oslo: Kunnskapsforlaget.

Norheim, M. (2011, 17. november). Vesentleg og problematisk. *NRK*. Hentet fra <http://www.nrk.no/kultur/bok/min-kamp---sjette-bok-1.7879156>

Pedersen, B.E. (2016, 10. mai) – Han lefler med nazismen. *Dagsavisen*. Hentet fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/han-lefler-med-nazismen-1.722116>

Rakeng, T.R. (2015, 3. desember). Dette er de ti mest likte bildene på Instagram i 2015. *MinMote, Verdens Gang*. Hentet fra <http://www.minmote.no/#!/artikkel/23572863/dette-er-de-ti-mest-likte-bildene-paa-instagram-i-2015>

Røssaak, E. (2005). *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Norsk kulturråd.

- Stounbjerg, P. (2005). *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*. Aarhus Universitetsforlag.
- Sandberg, H. (1996). Kommentarer. I A. Strindberg, *Han och hon. En själs utvecklingshistoria (1875-76)*. Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk. Norstedts.
- Sjöstrand, L. (2005, 3. februar). Tegnér, Strindberg och Fröding. Diktare under psykiatrins lupp. *Läkartidningen*. Hentet fra <http://www.lakartidningen.se/Functions/OldArticleView.aspx?articleId=510>
- Strindberg, A. (1987). *Dikter på vers och prosa samt Sömngångarnätter på vakna dager*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Strindberg, A. (1996). *Han och hon. En själs utvecklingshistoria (1875-76)*. Nationalupplagan av August Strindbergs Samlade Verk. Norstedts.
- Strindberg, A. (2012). *En dåres försvarstal*. (Originaltittel: *Le Plaidoyer d'un fou*). (Pocketutgave). Stockholm: Norstedts
- Svennevig, J. (2010). *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*. (2. utgave). Landslaget for norskundervisning, Cappelen akademiske forlag.
- Ullström, S.O. (2010). När brev blir fiktion. Om August Strindbergs brevroman *Han och hon*. I P.T. Andersen, P. Dahlerup & S. Gimnes (Red.), *Brev: Til Jorunn på 70-årsdagen*. (ss. 203-219). Trondheim: Tapir akademisk forlag.
- Økland, I. (2009, 2. desember). Hensynsløs skjønnhet. *Aftenposten*. Hentet fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Hensynslos-skjonnhet-6624370.html>
- Aaslestad, P. (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademiske Forlag.