



Uio • Universitetet i Oslo

Mot en følelsens poetikk

Affektive komposisjonsprinsipper i Karl Ove

Knausgårds *Min kamp 6*

Jonas Halstensen

NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet

30 stp.

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultetet

6. januar 2022

Sammendrag

Mulighetene for selvrealisering som finnes i mediene, har langt på vei blitt ansett som en muliggjørende faktor og understreker individets internalisering av en institusjonell refleksivitet i senmoderniteten. Men i en logikk som bedyrer at vi er den fortellingen vi skaper om oss selv, finnes det også en fengslende faktor. For hvem er jeg egentlig hvis fortellingen om meg er innrettet etter bestemte normsystemer og begrenset av etablerte tabuer i den sosiale overbygningen. Med sitt selvbiografiske romanprosjekt, *Min kamp*, bryter Karl Ove Knausgård ned en slik selvframstillingspraksis og tar samtidig avstand fra billedlige og abstrakte framstillinger av virkeligheten. Måten han gjør det på, er å skrive seg opp mot tabuer forankret i kulturen, inn mot det som gjør vondt å fortelle og som er forbundet med skam og avsky, det vi har for vane å skjule for offentligheten.

I denne oppgaven tar jeg sikte på å undersøke affektive komposisjonsprinsipper i Karl Ove Knausgårds *Min kamp* med særlig fokus på den sjette utgivelsen av romanserien. Intensjonen med oppgaven er å avdekke hvilke affektive og emosjonelle strukturer som er med på å forme vår forståelse av romanserien og hvordan disse strukturene virker som ledd i en subversiv handling idet *Min kamp* søker å nærme seg en selvforståelse og et ansikt som er frigjort fra normative overbygninger og kravet om selvrealisering i en endret medievirkelighet.

I arbeidet med å besvare oppgavens problemstilling lener jeg meg på litteraturprofessor Patric Colm Hogans utvikling av en affektiv narratologi. Analysene er først og fremst fundert i et tekstinternt perspektiv i form av nærlesninger av utvalgte deler av *Min kamp*. Der hvor Hogan skiller mellom en kognitiv og en poststrukturalistisk tilnærming til affektive analyser av litteratur, benytter jeg de to perspektivene i en pragmatisk tilnærming. Det gjør jeg blant annet ved å inkludere begreper og konsepter utviklet av Gilles Deleuze og Félix Guattari i tillegg til Julia Kristeva i analysene av identitetsframstilling og selvforståelse i *Min kamp*. Videre danner Martha Nussbaums teorier om følelsenes sosiale betinging og hennes redegjørelse for medfølelse som en sentral størrelse i mellommenneskelige interaksjonsmønstre viktige perspektiver. Til slutt benytter jeg sosiologiske samtidsdiagnoser utarbeidet av Anthony Giddens og Norbert Elias som kontekstualiserende betingelser.

Forord

Når jeg ved en tilfeldighet ramlet inn dørene på Helga Engs hus for over fem år siden, ante jeg lite om hva som ventet meg. For en som hadde svært begrensede kunnskaper om lærerprofesjonen og om litteraturfaget, var det på mange måter en avgjørelse som var preget av sterk tvil. Likevel må det ha vært en draging i litteraturen og dens mange skikkelser, og ikke minst et ønske om å jobbe med pedagogisk virksomhet, som lokket.

Nå, fem år senere, føler jeg meg trygg på at valget jeg traff den gangen, var det rette. Gjennom møte med engasjerte forelesere og fagpersoner ved både ILS og ILN, som har veiledet og støttet meg i min utvikling, opplever jeg at jeg sitter igjen med den nødvendige faglige tyngden og profesjonaliteten som kreves i min daglige undervisningspraksis.

Jeg har også fått oppleve hvordan forelesninger og seminarer kun utgjør en liten del av hverdagen som student. Studieturer, kollokviegrupper, quiz på «Kjellern» og utallige middager med hardnakkede diskusjoner om film, litteratur, kritisk teori og undervisningsvirksomhet har skapt nære vennskap, varige minner og utgjør en stor del av det kunnskapsgrunnlaget jeg tar med meg videre. Jeg er utrolig takknemlig for å ha fått være en del av et fellesskap hvor jeg har fått muligheten til å dyrke min interesse for litteraturfaget.

I arbeidet med prosjektet er det flere som fortjener en stor takk. Per Thomas Andersen har bidratt med berikende innspill og innsiktsfulle kommentarer gjennom hele prosessen. Din faglige tyngde og interesse for litteraturfaget motiverer og har vært en sterk inspirasjon i arbeidet med denne oppgavens tematikk. Takk!

Avslutningsvis vil jeg gjerne takke samboeren min, Marte, som gjennom de siste seks månedene har utvist en enorm tålmodighet og hjulpet til i den stressende situasjonen det har vært å kombinere arbeid og studier. Du har vært en uvurderlig støttespiller hele veien, og store deler av oppgavens idégrunnlag er et resultat av våre mange samtaler.

Til mine søsken, nieser, foreldre og svigerforeldre: Etter å ha vært barrikadert på et lite kjøkken i Oslo de siste seks månedene, ser jeg frem til å tilbringe mer tid sammen med dere i tiden fremover.

Oslo, januar 2022.

Innhold	
Sammendrag	2
Forord	3
Kapittel 1: Innledning.....	5
1.1 Problemstilling og presentasjon av prosjektet	5
1.2 Tidligere forskning og avgrensning av oppgaven	7
Kapittel 2: Teoretiske perspektiver på følelser og affekt	12
2.1 Affektteori i et historisk perspektiv	12
2.2 Sosialt betingede teorier om følelser og affekt	13
2.3 Affektiv narratologi	16
Kapittel 3: Analyse: Affektive komposisjonsprinsipper i <i>Min Kamp 6</i>	19
3.1 Om «Navnet og tallet».....	19
3.1.1 Fra introspeksjon til medfølelse	19
3.1.2 Anagnorisis og endret selvforståelse	25
3.1.3 Intertekstualitet og endret målorientering	29
3.1.4 Værensformer og emosjonelt ladede rom	34
3.2 Avsky og abjeksjon som litterær katarsis og subversiv selvfortelling	37
3.2.1 Identiteten i senmoderniteten	38
3.2.2 Abjeksjon og selvoppholdelsesdrift	41
3.2.3 Ansikt, abjeksjon og avsky	44
3.2.3 Primær- og metafølelser.....	47
Kapittel 4: Konklusjon og avsluttende perspektiver	53
Litteratur.....	59

Kapittel 1: Innledning

1.1 Problemstilling og presentasjon av prosjektet

I romanserien *Min Kamp* (2009 – 2011) skriver Karl Ove Knausgård frem en poetikk og en etikk som begge i sitt uttrykk er styrt mot en forpliktelse overfor virkeligheten og det nære perspektivet på verden. I kontrast til kravet om selvrealisering i et senmoderne samfunn, preget av utleiringsmekanismer og refleksivitet, skriver Knausgård frem et feilbarlig og privat *jeg* og søker med det å rive ned idealer og ikoner etablert i kulturen og dens stadig økende påvirkning fra en ny og endret medievirkelighet. Knausgård søker i *Min kamp* mot de skjulte og tabubelagte rommene som i en sosial kontekst er gjenstand for fortrenkning. Konsekvensen er et verk som langt på vei overskrider de sosiale normene som danner utgangspunktet for menneskelige interaksjonsmønstre. I stedet for å reprodusere symboler fra kulturen i fremstillingen av sin egen identitet, søker Knausgård mot sin egen utilstrekkelighet og sin egen splittelse i sin selvfremstilling. Den eneste måten å gjøre dette på er å skrive seg så nær her og nå-øyeblikket som mulig.

Knausgårds vending mot virkeligheten i *Min Kamp* virker å være basert på en idé om at vi opplever verden gjennom etablerte og normative bilder, mens den taktile og haptiske erfaringen av verden har forsvunnet fra vår bevissthet. Alle forestillinger om virkeligheten har endt opp som narrative og fiktive konstruksjoner og har forsvunnet fra den kroppslige erfaringen, virker Knausgårds konklusjoner å være. På den måten kan *Min Kamp* leses som et forsøk på å vende blikket bort fra disse forestillingene om virkeligheten og mot et kroppsliggjort og affektivt erfaringsgrunnlag. Dette er utgangspunktet for *Min Kamp* og den styrende bevegelse for Knausgårds subversive handling idet han søker seg mot en ‘virkeligere’ virkelighet ved å bekjempe fiksjonen på fiksjonens egne premisser.

I et intervju med *Louisiana Kunstmuseum* forteller Knausgård at skrivingen i stor grad handler om å «lete etter et uttrykk og et sted hvor det er mulig å si noe vesentlig»¹ og at han først fant denne formen i det selvbiografiske. Det handler ikke om, slik Knausgård ser det, å finne en stemme som representerer en identitet, men snarere en stemme som gjør det mulig å bryte ned identiteten i en litterær form. Og idet man tar steget ut av seg selv og ser sin egen identitet utenifra i en litterær og offentlig form, oppstår det en dobbelthet ved at den som skriver *jeg* trer frem både som objekt og subjekt. Teksten beskriver både det som kommer fra ens eget

¹ Dyg, «Karl Ove Knausgård: Literature Should be Ruthless».

indre og samtidig det som kommer utenifra, fra kulturen og det sosiale, som i sin tur gjennomstrømmer individet og former det i sitt bilde.² *Min kamp* virker å spille på denne overordnede figuren, der Knausgård ved å bringe det helt, helt nære og private inn i det offentlige, overskrider grensene for det sosiale og gjennom denne overskridelsen avdekker kreftene i det sosiale slik det er manifestert i det enkelte individets overjeg.

I ønske om å skrive seg ut av sementerte forestillinger om verden er forpliktelsen overfor virkeligheten kanskje det sterkeste imperativet i *Min kamp*. Et spørsmål som kan være verdt å stille er hvilken virkelighet forpliktelsen gjelder overfor? Det kommer tydelig frem av reaksjonene på innholdet i romanserien at den virkeligheten som beskrives i *Min Kamp* ikke alltid stemmer overens med den forståelsen som råder blant menneskene som har blitt utlevert i romanserien, slik tilfellet blant annet er for Knausgårds ekskone, Tonje,³ eller onkelen «Gunnar»,⁴ som begge har ytret sterk kritikk mot måten Knausgård dikter rundt virkelige mennesker og begivenheter på.

Det er ikke nødvendigvis i form av en objektiv virkelighet forpliktelsen gjelder. Slik jeg ser det, er det først og fremst overfor følelsene som stiger opp i jeg-fortelleren idet granskningen av minnene fra fortiden finner sted at det autentiske aspektet i *Min kamp* søkes. Knausgårds virkelighetsskildringer beror i langt større grad på følelsene fortiden vekker i fortelleren, snarere enn konkrete og objektive beskrivelser av verden. *Min Kamp* rommer med andre ord et sterkt performativt aspekt idet romanen spinner rundt minnene om en tapt tid og dets affektive og følelsesmessige utgangspunkt. I gjengivelsene av disse følelsesladete minnene iscenesetter Knausgård sitt tidligere jeg og skriver frem en hovedperson som står i en direkte nærhet til det fortalte. På den måten skriver Knausgård frem en type litteratur som griper inn i verden utenfor verket og former den i sitt eget bilde.

Det overordnede spørsmålet jeg vil undersøke i denne oppgaven, er i hvilken grad, og eventuelt hvordan, komposisjonsprinsipper i *Min kamp 6* er fundert i affektivt orienterte mønstre og strukturer? I oppgaven med å svare på denne problemstillingen ser jeg det som hensiktsmessig å lene meg på henholdsvis Julia Kristevas utlegninger om abjeksjon, Anthony Giddens sosiologiske samtidsdiagnoser og behandling av identiteten i senmoderniteten, Patrick Colm Hogans teoretiske perspektiver på følelsenes manifestering i fortellingens narrative strukturer og til slutt Martha Nussbaum og hennes teorier om følelsenes sosiale og kognitive

² Ibid.

³ Aursland, Tonje. «Radiodokumentaren: Tonjes versjon».

⁴ Knausgård, Bjarne. «*Min kamp 6*: Hilsen fra 'onkel Gunnar'».

karakter. Men før jeg redegjør for oppgavens teoretiske utgangspunkt, vil jeg først belyse noen forhold i den tidligere forskningen på Knausgårds romanprosjekt og disse forholdenes betydning for mitt eget prosjekt.

1.2 Tidligere forskning og avgrensning av oppgaven

I avhandlingen *På vakt skal man være* (2015) peker Claus Elholm Andersen på to dominerende tendenser i resepsjonen av Knausgårds romanprosjekt: Den ene, og den klart mest dominerende tendensen, er lesninger som har behandlet sjangerproblematikken med fokus på sammenblandingen av virkelighet og litteratur som en tendens i den samtidige Skandinaviske litteraturen. Den andre tendensen er lesninger som undersøker de tematiske aspektene.⁵ I tillegg til Elholm Andersens kategorisering kommer lesninger som har diskutert de etiske aspektene knyttet til utleveringen av ekte mennesker i litteraturens tjeneste og affektive lesninger som undersøker hvordan følelser og affekter utgjør en sentral del av de narrative strukturene i *Min kamp*.

Reaksjonene på utgivelsen av *Min kamp* har vært mange og delvis motstridende. Den seks bind lange romanserien har på den ene siden mottatt hyllest for sin (selv)utleverende og autentiske stil og sin tematisering av forholdet mellom liv og litteratur. På den andre siden har flere anmeldere og kritikere problematisert de etiske aspektene knyttet til utleveringen av ikke bare Knausgård selv, men også mennesker som Knausgård, i prosjektet med å fortelle om sitt eget liv så usminket og oppriktig som mulig, uunngåelig nok har formet og gjort om til romankarakterer. Vår identitet utgjør ikke et lukket hele, men inngår snarere i et intrikat sosialt samspill. Følgelig vil fortellingen om våre liv med nødvendighet også innebære fortellingen om de menneskene vi har omgitt oss med. De etiske spørsmålene som følger som en konsekvens av denne erkjennelsen, er hvem som eier retten til å forme fortellingen om våre liv?

En av de som har behandlet etiske aspekter knyttet til sammenblandingen av liv og litteratur og stilt spørsmål ved overskridelsen Knausgård foretar i *Min kamp*, er Marianne Egeland. Egeland trekker frem etablerte topoi i sin kritikk av den manglende kontrollen med utleveringen av enkeltmennesker i selvbiografisk litteratur. Et av disse er den litterære institusjonens tendens til å skille skarpt mellom etikk og estetikk, der de estetiske hensynene virker å bli vurdert over kunstens etiske aspekter.⁶ I artikkelen «Frihet, likhet og brorskap i

⁵ Andersen, *På vakt skal man være*, 14.

⁶ Egeland, «Anerkjennelse og autenticitet i virkelighetslitteraturen».

virkelighetslitteraturen» (2015) peker Egeland blant annet på hvordan forståelsen av selvbiografiske verk som *Min kamp* ofte faller mellom to stoler. På den ene siden er *Min kamp* en beretning som hevder å gjøre krav på en autentisk virkelighet utenfor verket, mens verket på den andre siden presenteres som et bearbeidet kunstobjekt med den tilhørende sjangerbetegnelsen roman. Tilbake står virkelige mennesker som har blitt omgjort til romankarakterer maktesløse igjen. Enhver kritikk mot utleveringen av enkeltmennesker i selvbiografiske bøker kan møtes med en forklaring om det litterære verkets uavhengighet som et kunstprosjekt. Forfatterne og forlagene lener seg på prinsippet om kunstnerisk frihet, mens menneskene som trekkes inn i virkelighetslitteraturen ender opp med å få sine liv brettet ut for offentligheten på bekostning av forfatterens selvrealiseringsprosjekt. Egeland setter fingeren på en etikk som er basert på selvrealisering og «selvtilfredsstillelse» i motsetning til en etikk som er basert på «vårt (med)ansvar for andre» og beskyttelse av retten til et privatliv.⁷

Andre som har nærmet seg sammenblandingen mellom liv og litteratur i kunsten, blant annet med utgangspunkt i Knausgårds romanprosjekt, har vært mer opptatt av sjangerspørsmålet. Jon Helt Haarder bruker blant annet Knausgårds selvbiografiske romanprosjekt som et eksempel på den type terskelestetikk han forsøker å beskrive med begrepet *performativ biografisme*. Performativ biografisme i litteraturen viser til en tendens der forfatteren bruker (selv)biografiske elementer for å skape en virkelighetseffekt i møte med leseren. Det er med andre ord ikke det samme som en objektivt gitt virkelighet, men snarere en biografisk iscenesettelse som, i møte med leseren, skaper en opplevelse av at det som blir fortalt, er virkelig: «Hvad jeg kalder *performativ biografisme* blottlægger ikke en latent og autentisk livshistorie som værkets oprindelse, men bruger selvbiografiske stumper som en kras realismeeffekt.»⁸ Forfatteren eller andre virkelige personer manifesteres som privatpersoner i en litterær form, slik at meningsproduksjonen delvis skyves ut av det litterære verkets autonomi og inn i den offentlige mediesirkulasjonen.

Som leser vil man nødvendigvis bringe sine kunnskaper om forfatteren som privatperson med seg inn i tolkningen av selvbiografiske verk. Og omvendt vil oppfattelsen av de involverte menneskene preges av det bildet som skrives frem i verket. Som en konsekvens oppstår det Haarder omtaler som *biografisk irreversibilitet*.⁹ Forfatteren bruker de (selv)biografiske elementene i et spill med leserens og offentlighetens reaksjoner, som i sin tur

⁷ Egeland, «Frihet, likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen», 46.

⁸ Haarder, «Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv», 28.

⁹ *Ibid.*, 31.

er med på å påvirke forståelsen av verket. Haarder viser til en feedback-loop der verket og virkeligheten utenfor verket i gjentatte pendelbevegelser er med på å forme hverandre. På den måten er performativ biografisme, i sin insistering på autentisitet, grunnleggende retorisk idet litteraturen griper inn i verden og former den i sitt bilde.

Performativ biografisme viser altså til et forhold der forfatteren bruker et empirisk og referensielt jeg, samtidig som vedkommende er bevisst bruken av et medium med dets retoriske egenskaper og kunstneriske tillegg. Det handler om å skrive frem ekte mennesker på kunstens premisser. I det performative ligger det også et element av kroppsliggjøring som spiller på leserens eller tilskuerens affektive reaksjoner. «En performance er en engangshendelse rammesat av kroppes samtidige tilstedeværelse samme sted», skriver Haarder.¹⁰ Dette betinger en øyeblikkelighet i resepsjonen av kunstobjektet og fjerner samtidig den rasjonelle tilgangen i form av det utvidede tolkningsrommet. Kunsten skal få oss til å føle nærmest på instinkt. Vi kan tale om kunst som en interaktiv og sosial praksis.¹¹

I tillegg til å kommentere hvordan det litterære feltet spesielt og nye former for kulturproduksjon generelt er i endring, beskriver Haarder med innføringen av begrepet performativ biografisme endringer i forholdet mellom kunstobjektet og leseren eller tilskueren. En annen som undersøker den selvbiografiske kunstens betydning for leserens fortolkningspraksis, er Anne Berit Lyngstad. Med sin doktoravhandling *Litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen* (2018) gjør Lyngstad en lesning av *Min kamp 6* med fokus på selvframstillingens affektive nærværproduksjon. Lyngstad viser blant annet hvordan *Min kamp* skaper en feedback-loop, slik Haarder er inne på, idet Knausgård i bok seks henter inn reaksjonene på de første utgivelsene av *Min kamp* og gjør dem til en del av romanens univers. Offentlighetens reaksjoner er med andre ord med på å forme romanens innhold, noe som understreker den litterære selvframstillingens interaktive karakter.¹²

I tillegg til lesninger av *Min kamp* som har vært opptatt av de etiske perspektivene og diskusjonene knyttet til sjangerproblematikken, finner vi lesninger som har tatt utgangspunkt i verkets formale aspekter i sine analyser. Elholm Andersen tar i sin Ph.D.-avhandling utgangspunkt i Paul De Mans forståelse av den litterære dekonstruksjonen når han forsøker å bestemme det særskilt litterære ved *Min kamp*. I motsetning til nykritikkens forståelse av det litterære verket som en overordnet enhet, tar Elholm Andersen sikte på å vise hvordan

¹⁰ Haarder, *Performativ biografisme*, 109.

¹¹ Ibid., 104.

¹² Lyngstad, *Litterær selvframstilling som handling og terskelfenomen*, 183 – 185.

diskrepanen mellom det språklige og det billedlige nivået i teksten kjennetegner litteraturen som form og funksjon. Elholm Andersen skriver blant annet at «paradoks og enhed er konstituerende for det litterære verk som sådan, og at det er i den spænding, som det skaber, at teksten bliver interessant og bliver til litteratur».¹³ Videre er det tekstens egen bevissthet om denne dekonstruksjonen som utgjør det særskilt litterære i *Min kamp*, ved at teksten evner å spille på dette samspillet mellom å skape og bryte ned meningen på en og samme tid.¹⁴ I tillegg til å undersøke de interne spenningsforholdene i *Min kamp* for å peke på den åpenbare kunstneriske bearbeidelsen, er Elholm Andersen opptatt av å vise hvordan Knausgård skriver seg opp mot en tradisjon, og da spesielt den modernistiske romanen representert av blant andre Marcel Proust, Franz Kafka og James Joyce. Poenget han fremhever, er at det litterære ikke kan bestemmes ved å vise til forskjellene eller avstanden mellom form og innhold alene, men at litterariteten også viser seg i verkets evne til å utfordre den etablerte formen som sådan, forstått som at romanen forholder seg til en litterær diskurs i form av tekstens intertekstualitet.¹⁵

Den siste kategorien lesninger av *Min kamp* jeg ønsker å trekke frem, er lesninger som med utgangspunkt i en affektiv narratologi har kastet lys over romanprosjektet. Ane Norreen Thorsen gjør i sin masteroppgave *Affektiv narratologi: En undersøkelse av emosjonenes betydning i Karl Ove Knausgårds Min kamp 5* (2015) en lesning som tar sikte på å undersøke hovedpersonen, Karl Ove, og hans emosjonelle disposisjoner og reaksjoner i møte med omverdenen. Thorsen viser på den måten hvordan *Min kamp 5* beveger seg mellom forskjellige emosjonelle begivenheter, og at det er i forpliktelsen overfor følelsenes sannhet at man finner det autentiske i romanen. Oppsummert søker Thorsen å kartlegge den femte boken i Knausgårds romanserie og dens affektive strukturer på historienivået. I tillegg til Thorsen er det også nødvendig å trekke frem Per Thomas Andersens lesning av *Min kamp* i form av hans undersøkelser av historisk betingende ærestrukturer og deres uttrykk i litteraturen. Ved å gå veien om Martha Nussbaums teorier om emosjonenes sosiale og kulturelle betingning, viser Andersen hvordan *Min kamp* er et eksempel på at en tradisjonell æreskultur, der individets forpliktelser først og fremst gjaldt overfor ens familie eller «klan», har blitt erstattet av en senmoderne æreskultur, der ære forbindes med «fame» eller berømmelse.¹⁶ Andersen viser dermed hvordan Knausgård skriver seg ut av enkelte fellesskap og inn i andre, hvor

¹³ Andersen, *På vakt skal man være*, 54.

¹⁴ *Ibid.*, 53.

¹⁵ *Ibid.*, 64.

¹⁶ Andersen, *Fortelling og Følelse*, 196 – 216.

forfatterfelleskapet og den kulturspesifikke kapitalen veier tyngre enn en relasjonell og tradisjonell æreskodeks.

De nevnte lesningene av Knausgårds selvbiografiske romanprosjekt og diskusjonene knyttet til bruken av biografiske elementer i litteraturen har vært formende for min forståelse av *Min kamp* og romanens affektive komposisjon. De etiske implikasjonene som Egeland fremhever, er illustrerende for perspektivene som løftes frem i *Min kamp 6* idet Knausgård selv reflekterer over ringvirkningene av de tidligere utgivelsene og reagerer med sterke følelser idet han aner konsekvensene av sitt eget prosjekt. Når jeg forstår *Min kamp* som en kroppsliggjort og interaktiv roman, danner Haarders begrep om performativ biografisme utgangspunkt for flere av mine perspektiver. Elholm Andersens undersøkelser av litterariteten i *Min kamp* har også inspirert mine undersøkelser av formale aspekter ved romanprosjektet og lagt grunnlaget for til min lesning av romanen som fiksjon og komposisjon fremfor virkelighetsproduksjon. Men der Elholm Andersen retter sine analyser mot romanprosjektets selvmotsigelser og dets grunnleggende dekonstruktive karakter, vil jeg i mine analyser forsøke å avdekke affektive komposisjonsprinsipper. Inspirasjonen til den affektive lesningen henter jeg naturlig nok fra Andersen og Thorsens bruk av affektiv narratologi i deres analyser. Med denne teksten håper jeg å kunne tilføre og komplimentere de nevnte lesningene ved å peke på noen affektive strukturer i *Min kamp 6* og hvilken betydning disse har for vår forståelse av romanprosjektet.

I det følgende vil jeg redegjøre for noen av de sentrale teoretiske perspektivene i oppgaven. Deretter vil jeg med utgangspunkt i den sjette boken i Knausgårds romanprosjekt, heretter bare omtalt som *MK6*, se nærmere på bestemte mønstre for å undersøke hvordan de er fundert i et affektivt og følelsesmessig erkjennelsesgrunnlag. Helt spesifikt vil jeg se nærmere på essayet «Navnet og tallet», som utgjør en sentral del av *MK6*, med den hensikt å vise hvordan Knausgård speiler romanens *jeg* i fortellingen om Hitler og nazismen, og hvordan denne speilingen er utgangspunktet for en endret selvforståelse for jeg-fortelleren. Deretter vil jeg drøfte romanens identitetsforståelse i lys av sosiologiske samtidsdiagnoser og Kristevas teorier om det abjekte som en viktig størrelse i menneskets livsfølelse. I de to nevnte kapitlene vil jeg gjennomgående trekke på perspektiver presentert av Patrick Colm Hogan og hans operasjonalisering av affektbegrepet i form av utviklingen av en affektiv narratologi og Martha Nussbaum og hennes forståelse av følelser som en relasjonell og sosialt betinget størrelse i mennesket.

Kapittel 2: Teoretiske perspektiver på følelser og affekt

2.1 Affektteori i et historisk perspektiv

Allerede i *Retorikken* redegjør Aristoteles for ulike følelser og deres betydning for den muntlige argumentasjonen. Aristoteles hevder at følelsene er drivkreftene bak menneskelige handlinger og beslutningsprosesser og dermed ikke noe som bør undertrykkes og nedkjempes til fordel for den menneskelige fornuft. I stedet ser Aristoteles på følelser som adekvate reaksjoner på endringer i ytre omstendigheter. Det viktige å trekke ut av denne bemerkningen, er at Aristoteles så på følelsene som en størrelse som ikke var lukket ute fra resten av verden, og dermed ikke begrenset til menneskets sinnstilstand alene, som et sett indre impulser som virker uavhengig av ytre påvirkning, men snarere noe som er situert og kroppslig betinget.¹⁷

Baruch de Spinoza kartlegger følelsenes vesen mot slutten av 1600-tallet i sitt hovedverk *Etikk* (2009). I motsetning til Aristoteles er ikke Spinoza like opptatt av å undersøke følelsenes eksterne karakter, altså på hvilke måter følelser kommer til uttrykk og de konsekvensene de har for menneskelig handling. Hovedanliggende for Spinoza er i stedet å forklare følelsenes metafysikk.¹⁸ Det er et grunnleggende poeng for Spinoza at følelsene eller affektene ikke kan kontrolleres av en menneskelig fornuft, da affektene utgjør et grunnleggende premiss for vår eksistens. Denne naturlige tilstanden kan likevel overstyres og kontrolleres, og det er her han bringer en forståelse av moral inn, av rett og galt som etableres av en felles og institusjonalisert overenskomst.¹⁹

Spinoza skiller mellom «passion» og «affect». Affektene utgjør grunnleggende følelsesmessige tilstander i menneskesinnet, mens pasjonene beskriver bestemte følelsesuttrykk, en følelse av intensivert eksistens i møte med den ytre verden. En pasjon er ikke et direkte uttrykk for affektene, men snarere et forskjøvet uttrykk som tar sikte på å opprettholde den kroppslige adskillelsen og individualiteten fra andre mennesker, en forståelse av selvet som noe eget og ukrenkelig. Pasjonene er på den måten affektive uttrykk som oppstår i en bearbeiding av ytre stimuli.²⁰ På dette området, hvor Spinoza skiller distinkt mellom et underbevisst nivå av affekter og et forskjøvet uttrykk i verden i form av pasjoner, blir viktige prinsipper i Freuds senere psykoanalytiske tenkning foregrepet, slik den blant annet blir presentert i *Drømmetydninger* (1899). Spinozas redegjørelse for menneskets affekter danner

¹⁷ Aristoteles, *On Rhetoric*, overs. Kennedy, 112 – 113.

¹⁸ de Spinoza, *Etikk*, overs. Næss, 128.

¹⁹ *Ibid.*, 185 & 261 – 266.

²⁰ *Ibid.*, 183 – 184.

med andre ord et viktig utgangspunkt for den senere tenkningen omkring følelsenes vesen i den vestlige vitenskapen generelt og psykoanalytisk tenkning spesielt.

Spinoza er spesielt opptatt av menneskets drifter, eller det vi kan omtale som begjær. Ikke begjær i en ren seksuell forstand, men begjæret etter selvoppholdelse. Og siden affektene først og fremst er et uttrykk for denne selvoppholdelsesdriften, er alle affektene grunnet i et behov for selvoppholdelse.²¹ Spinoza omtaler en rekke forskjellige affekter som han videre deler inn i tre grunnleggende kategorier. Disse er 1) begjær, 2) lykke og velbehag og 3) sorg og smerte. Lykke og sorg beskriver tilstander der mennesket enten opplever økende eller synkende grad av handlingsmuligheter og derav også selvoppholdelse. Velbehag og smerte er derimot uttrykk for tilfredsstillende av drifter i møte med ytre omgivelser.²² Siden pasjonene som kommer til uttrykk, ikke er direkte knyttet til begjæret for selvoppholdelse fundert i affektene, vil mennesket aldri kunne fullende sin søken, men bare føle på økt eller begrenset grad av et selvstendig selv og et eget handlingsrom.

Menneskets affektive tilstander er ikke bare et resultat av direkte tilknytning til ytre objekter, men formes i stor grad av våre forestillinger og assosiasjoner. Affektens assosiative karakter gjør også at vi forholder oss til andre menneskers følelser. Det betyr ikke at vi speiler andre mennesker i et én til én forhold, men at menneskelig interaksjon også er under følelsenes vold. Enkelt forklart kan man si at måten et menneske forholder seg til et annet menneske på, avhenger av hvilke forestillinger man har om den andre personens følelser overfor en selv.²³ I det følgende vil jeg redegjøre for forståelsen av følelser og affekt i vår tid og hvordan denne forståelsen står seg i forhold til Spinoza og, ikke minst, hvordan teorier om affektene har blitt forsøkt operasjonalisert på en måte som gjør dem mulig å anvende i analyse av kunst og litteratur.

2.2 Sosialt betingede teorier om følelser og affekt

En av de viktigste premissleverandørene for den filosofiske tenkningen omkring emosjoner de senere årene er Martha Nussbaum. I boken *Upheavals of Thought* (2001) presenterer Nussbaum perspektiver på følelser som delvis strider mot Spinoza. Nussbaum ser ikke på menneskelige affekter som et sett med kroppslige reflekser som må trykkes ned av fornuften for å kunne

²¹ Ibid., 171.

²² Ibid., 137 – 138 & 183 – 184.

²³ Ibid., 155 – 158.

etablere et sivilisert samfunn med moralske normer, slik Spinoza antyder.²⁴ Tvert imot er Nussbaum opptatt av at følelsene våre er kognitive prosesser som i lik grad som andre sanser og instinkter er viktige for menneskelige beslutningsprosesser. Sentralt for Nussbaums forståelse av følelser er deres kognitive og evaluerende substans. Følelser er ikke noe som befinner seg utenfor den menneskelige fornuft, men er snarere en sentral del av våre tankeprosesser og virker som et filter vi forstår verden gjennom.²⁵

For det andre ser Nussbaum på følelser og affekter som sosialt betinget. Følelsene er ikke universelle størrelser i det menneskelige, men dynamiske prosesser som preges av den historiske og den sosiale konteksten man til enhver tid befinner seg i. Måten vi oppfører oss og forholder oss til våre omgivelser på, preges av verdier og sosiale normer. Vi bruker følelser aktivt når vi navigerer gjennom livene våre og interagerer med våre medmennesker. Denne sosiale interaksjonen bestemmes langt på vei av hvilke normer som til enhver tid er styrende. På samme måte som våre følelsesmønstre formes av den oppveksten vi får, påvirkes den i lik grad av de sosiale omgivelsene vi befinner oss i.²⁶ Som bevis for denne argumentasjonen viser Nussbaum til ulike former for sorgutøvelse og hvordan den varierer avhengig av hvilket samfunn og tradisjoner man tilhører.²⁷ Nussbaum ser med andre ord følelser som noe som har utstrekning i både tid og rom i motsetning til Spinozas absolutte forståelse.²⁸

En annen som ser affektive reaksjonsmønstre som sosialt og historisk betinget, er Norbert Elias. I boken *The Civilizing Process* (1939) beskriver Elias hvordan samfunnet har beveget seg i en stadig sterkere retning av økt sivilisering. Med begrepet *sivilisasjon* viser Elias helt overordnet til et selvbevisst uttrykk for vestlig karakter og stolthet, enten det gjelder fremskritt innenfor vitenskap, teknologi, etikette osv. Det er med andre ord et begrep som rommer en distanse til tidligere førmoderne samfunn. Sivilisering viser således til en tanke om fremskritt innenfor en gitt, gjerne nasjonal, kontekst.²⁹

Elias undersøker hvilke konsekvenser det europeiske siviliseringsprosjektet har hatt for utviklingen og organiseringen av moderne vestlige samfunn, i tillegg til endringen av menneskelige interaksjonsmønstre og affektive verdier. Blant konklusjonene han trekker, finner vi det faktum at moderne samfunn er langt mer intrikate og komplekse i sin organisering enn

²⁴ Ibid., 185 & 261 – 266.

²⁵ Nussbaum, *Upheavals of thought*, 3.

²⁶ Ibid., 142.

²⁷ Ibid., 139 – 142.

²⁸ Ibid., 140 – 141.

²⁹ Elias, *The Civilizing Process*, 5 – 6.

tidligere førmoderne samfunn. Videre er makten sentralisert i form av et statlig politi og en offentlig domstol, som har som sin hovedoppgave å kontrollere og beskytte mot overskridelse av lovbestemte regler for menneskelig (sam)handling. En konsekvens av monopoliseringen av makten og fremveksten av stadig mer intrikate og komplekse samfunn er at våre samhandlingsmønstre blir utstrakt i tid, samtidig som den gjensidige avhengigheten mellom mennesker har blitt større.³⁰ Det betyr for eksempel at konsekvensene av våre handlinger har blitt mer omfattende, også på lang sikt, og at rammene for akseptabel oppførsel eller væremåte, har blitt innsnevret. Overskridelse av normative interaksjonsmønstre kan innebære utestengelse fra den sosiale praksisen. Resultatet av Elias' konklusjoner er at kravet om økt selvkontroll har blitt et premiss for å kunne delta i samfunnet, samtidig som muligheten og frykten for å bli fryst ut, bli pålagt skam, har økt i takt med kravet om selvkontroll i mer komplekse sosiale systemer og institusjoner.³¹ Elias har med sine historiske undersøkelser og sin samtididiagnostikk, redegjort grunnen for en stor del av den sosiologiske tekningen omkring samfunnsomveltninger i senmoderniteten.

Spørsmålet er hvordan disse endringene påvirker menneskets affektive og mellommenneskelige interaksjonsmønstre? Et av kjennetegnene Elias peker på, er at de affektive impulsene undertrykkes og kontrolleres på lik linje med den individuelle volden på samfunnsnivå. Som en følge blir svingningene i menneskelige følelser forminsket, trykt ned og kontrollert. Voldsomme konflikter og sterke følelsesutbrudd har som en følge av en gradvis sivilisering, blitt undertrykt og vendt innover. Resultatet er en nedtoning av følelser og et økt krav om (selv)kontroll i interaksjon med andre, samtidig som spenningen mellom individets overjegg, moralen innstilt i den enkeltes habitus, og de ubevisste driftene øker i styrke.³² Og det er i denne sammenhengen at kunst og litteratur får en fremhevet posisjon, på den måten at litteraturen kan virke som ventiler for det indre trykket og skape en arena hvor behovet for den individuelle volden kan tilfredsstilles i kontrollerte former. I litteraturen og kunsten finnes det rom for å overskride de sosiale normene og overjeget som ellers tynger den handlende aktøren med skam og avsky. I litteraturen finnes det en grunnleggende dynamikk hvor man gjennom å søke seg til de affektive ytterpunktene, så å si motarbeider siviliseringsprosesser og den tilstanden av nummenhet den skaper i et ellers så komplekst og kaotisk, menneskelig samspill.

³⁰ Ibid., 370 & 379.

³¹ Ibid., 385.

³² Ibid., 374 – 375.

2.3 Affektiv narratologi

I boken *Affective Narratology* (2011) utvikler Patrick Colm Hogan en egen narratologi for affektive strukturer i litteraturen. Han viser på den ene siden hvordan litteraturen og lesingen er drevet frem av følelser, mens han på den andre siden forsøker å skape en forståelse for hvordan disse følelsene manifesteres i det bestemte verket. Hogan tar med andre ord sikte på å bestemme hvilke affektive fortellerstrukturer litteraturen tar opp i seg.

I forståelsen av følelser og våre erfaringer av dem legger Hogan til grunn ulike faktorer. For det første må det ligge til grunn noen muliggjørende premisser for at en følelse skal kunne aktiveres. Det være seg ytre stimulerende faktorer som bestemte situasjoner og hendelser som påvirker og aktiverer det Hogan omtaler som «emotional systems». Vi er med andre ord sensitive for ulike ytre stimuli avhengig av faktorer som oppvekst, sosial og fysisk kontekst i tillegg til vårt genetiske arvemateriale.³³ For det andre manifesterer følelser seg i bestemte uttrykk i individet, som gjennom denne tilsynekomsten blir bevisst et bestemt følelsesmessig innhold. For det tredje viser følelser seg som reaksjoner på ytre omstendigheter. Vi handler og interagerer med omverden med utgangspunkt i følelsesmessige reaksjoner. For det fjerde viser Hogan til det han omtaler som en fenomenologisk tone, som slik jeg forstår det, viser til det enkelte individets bevisste emosjonelle tilstand. Denne tonen eller tilstanden i individet danner utgangspunkt for de handlingsvalgene den enkelte foretar, enten med sikte på å bevare en ønsket tilstand eller endre en uønsket følelsesmessig tilstand.³⁴

Hogan understreker videre sammenhengen mellom følelser og minner, og han benytter begrepet *emosjonelle minner* om hvordan erfaringene fra ulike emosjonelle episoder skaper avleiringer i våre kognitive skjema. Vi reagerer forskjellig på ulike stimuli og hver og en av oss har våre unike emosjonelle triggere; selv om disse innenfor et samfunn, som en følge av følelsenes sosiale karakter, vil ha en tendens til å likne. Våre reaksjoner i møte med ulike situasjoner setter spor i minnene våre, ikke som bevisste strukturer, men som kroppsliggjorte reaksjonsmønstre som danner basis for vår videre interaksjon med omverdenen og andre mennesker.³⁵

Av det ovennevnte kommer det tydelig frem at Colm Hogans forståelse av følelser og affekt, er av en kognitiv orientert karakter. I boken *Literature and Emotion* (2018) skiller han mellom «affective science» og «affective poststructuralism» som to ulike utgangspunkt for

³³ Hogan, *Affective Narratology*, 3 – 4.

³⁴ *Ibid.*, 3.

³⁵ *Ibid.*, 5.

analytiske tilnæringer til kunst og litteratur. Affektiv poststrukturalisme springer ut av den poststrukturalistiske tradisjonen etter Michel Foucault og Jacques Derridas begrep om dekonstruksjon. Affektive lesninger i tradisjonen etter Foucault søker i form av en diskursiv analyse å avdekke maktstrukturer i ulike samfunnsforhold. Lesninger i tradisjonen etter Derrida benytter en dekonstruktiv metode for å vise til motsetningsforhold i meningsproduksjonen og den språklige relativiteten mellom det nevnte og det benevnte. Som et resultat oppløses den metafysiske opplevelsen eller, rettere sagt, forståelsen av tingenes nærvær. Alt er språk og i språkets forskyvning av mening mellom signifikant og signifikat, er vår erkjennelse bundet til en kontekstuell forståelse.³⁶ Derridas og Foucaults poststrukturalistiske utgangspunkt brukes ofte i sammenheng med psykoanalytiske teorier utledet av blant andre Gilles Deleuze og Felix Guattari, i tillegg til Julia Kristeva og Jaques Lacan. Årsaken er at den diskursivt orienterte tilnærmingen ofte tar for gitt flere av prinsippene utledet av den psykoanalytiske tradisjonen, for eksempel skillet mellom et bevisst og et underbevisst nivå i menneskets psyke.³⁷

I motsetning til poststrukturalistiske forklaringsmodeller som i stor grad tar utgangspunkt den psykoanalytiske tradisjonen og diskursive analyser, lener den kognitive vitenskapen seg i større grad på empirisk forskning i form av «neurological data, verbal tests, behavioral research on humans and non-human animal».³⁸ Det er likevel ikke slik at det er snakk om to tilnæringer som er gjensidig utelukkende. Snarere har vi å gjøre med ulike perspektiver som i møte med litterære fremstillinger kan brukes på en pragmatisk måte i analysearbeidet. Både den kognitive vitenskapen og de poststrukturalistiske perspektivene tilbyr begreper og teorier som sammen kan virke styrkende i arbeidet med å belyse helheten ved det litterære verket som analyseres. Det er likevel ikke snakk om en syntese, men snarere ulike delvis utfyllende perspektiver.³⁹ Forskjellen mellom de to utgangspunktene finnes både i det metodiske grunnlaget og i den fenomenologiske forståelsen. Der hvor affektiv poststrukturalisme i tradisjonen etter Freud skiller mellom et underbevisst nivå av drifter, delvis i konflikt, og et bevisst nivå bestående av fortetninger eller forskyvninger i uttrykket, vil man innenfor kognitiv vitenskap forholde seg til kvalitative følelsesmessige uttrykk påvirket av individuelle betingelser og erfaringer i møte med en ytre kontekst.

³⁶ Hogan, *Literature and Emotion*, 22 – 23.

³⁷ *Ibid.*, 24.

³⁸ *Ibid.*, 25.

³⁹ *Ibid.*, 26.

I prosjektet med å sette frem en narratologisk orientert analysepraksis i møte med litterære tekster og deres affektive strukturer, tar Hogan utgangspunkt i den kognitive forskningen på følelser og affekt. Med utgangspunkt i tre kategorier beskriver Hogan hvordan litteraturen virker og organiseres etter affektive mønstre. Han skiller mellom perspektiver som tar sikte på å beskrive 1) affekter forankret i forfatteren som biografisk og historisk betinget størrelse, 2) leserens affektive påvirkning i møte med det bestemte verket, og 3) affekter forankret i tekstens form og innhold. I mine analyser vil jeg begrense meg til å benytte Hogans teorier om affektive strukturer som leser- og tekstkategori. I den grad jeg belyser affekt som leserkategori i mine analyser, kan det være greit å understreke at jeg først og fremst er interessert i verkets impliserte leser⁴⁰ og ikke leseren som historisk biografisk komponent i fullbyrdelsen av verkets meningsproduksjon. Å undersøke tekstens impliserte leser skiller seg fra undersøkelser av den historisk biografiske leserens reaksjoner på den måten at det er undersøkelsene av de tekstlige betingelsene og deres språklige og kulturelle kontekst som står i fokus. I den grad jeg viser til leseren som en sentral komponent for *MK6*s funksjon og virkefelt, er det altså strukturer og verdier i verket selv jeg er ute etter å belyse.

⁴⁰ I boken *The Rhetoric of Fiction* (1983) redegjør Wayne C. Booth for et begrep om den impliserte leseren. I sin omtale av den impliserte leseren vender Booth først blikket mot verkets impliserte forfatter. Den impliserte forfatteren kan beskrives som et sett med normer og verdier som er skrevet inn i verkets form og de strukturene som utgjør et verkets artistisk hele (Booth, 1983, 73 – 74). Den impliserte leseren er i likhet med den impliserte forfatteren en størrelse forankret i det bestemte verkets formale og retoriske strukturer. Den impliserte forfatteren vil ved å bringe frem et bestemt sett med normative og emosjonelt ladede figurer, sette frem en implisert leser eller «the reader the tekst ask us to become» (Booth, 1983, 420).

Kapittel 3: Analyse: Affektive komposisjonsprinsipper i *Min Kamp 6*

3.1 Om «Navnet og tallet»

I *MK6* foretar Knausgård et brudd midtveis i romanen med de essayistiske passasjene samlet under tittelen «Navnet og tallet» og introduserer med det også et skifte i perspektiv. Der Knausgård gjennomgående har drevet med introspeksjon i de foregående utgivelsene, vender han med «Navnet og tallet» blikket utover i lesningen av historiske kilder om Adolf Hitler og hans liv. Møtet med Hitler og de påfølgende refleksjonene knyttet til kreftene i det sosiale og kunstens erkjennelsesgrunnlag, har en viktig påvirkning på jeg-fortelleren. Knausgård ser seg selv i Hitlers avstandstagen fra verden og hans lengsel etter transcendens og absolutte størrelser. Ved å gjenkjenne det menneskelige i Hitler gjenkjenner fortelleren på mange måter også det grunnleggende menneskelige ved seg selv. For å være et helt og godt menneske kommer Knausgård til den konklusjonen at han er nødt til å forplikte seg overfor et du og slutte å jage symbolske og absolutte størrelser i sin søken etter autentisitet og anerkjennelse.

En følge av Knausgårds lesning av nazismen og Hitlers biografi er en utvikling i den emosjonelle målorienteringen i *MK6*. Endringen i fortellerens perspektiv virker å gå fra en opplevelse av skam og mindreverdiget i sosiale situasjoner til medfølelse og en endret forståelse av menneskene i jeg-fortellerens nære omgivelser. Der Hitler i sin autentisitetlengsel vender seg bort fra andre mennesker i en lokal kontekst og mot det sosiale som fiksjon og abstraksjon i sin søken etter meningsfulle fellesskap, tar jeg-fortelleren i *MK6* i og med «Navnet og tallet» et oppgjør med liknende tilbøyeligheter og vender seg mot meningsfulle fellesskap i den lokale konteksten som er bundet til tid og sted, til et her og nå. Det er likevel en endring som isolerer seg til verkets interne strukturer. For ved å utlevere sine nærmeste i romanen begår Knausgård en handling som bryter med verkets egne etiske prinsipper. Overskridelsen forsvares likevel som et nødvendig onde for å avdekke farene som ligger i den normative og sosiale overbygningen.

3.1.1 Fra introspeksjon til medfølelse

Med essayet «Navnet og tallet» i *MK6* skjer det en markant endring i den stemningen som virker å utgjøre grunnpremisset i de øvrige delene av romanverket. Fra en hovedperson som preges av en rastløs og søkende grunnstemning, som hele tiden vil bryte ut, slippe taket i det hverdagslige og trivielle, erobre nye steder, stifte nye forhold og bryte ut av gamle, skjer det et skifte i den sjette boken av *MK*-serien. *MK6* er på mange måter en roman som handler om det å komme hjem, om å slå seg til ro, finne sin egen vekt i verden. Kort sagt en roman hvor jeg-fortelleren

tar avstand fra sin tidligere søken etter mening i billedlige og symbolske størrelser, kanskje først og fremst representert av en romantisert forestilling om forfatterrollen. Motsetningen som blir satt opp, er med på å etablere en spenning mellom det sosiale som en fiktiv størrelse og det sosiale som fysisk og nærværende, og der tallet står som representant for den første, virker navnet å stå som representant for den siste.

Navnet viser til det ene og unike jeget, mens tallet viser til kreftene i den sosiale overbygningen og generaliseringen av jeget samlet i et vi. Konseptet bak romanprosjektet til Knausgård er å skrive frem det egne og unike uten å ta hensyn til moralen som finnes i den sosiale overbygningen. Og i prosjektet med å skrive frem sitt eget liv så oppriktig og autentisk som mulig har navnet en sentral plass. Knausgård skriver blant annet at navnet i «en roman virker som et ansikt».⁴¹ *MK* grunner i stor grad på et ønske om å skrive frem et eget ansikt gjennom en form for selvransakelse eller selvfortelling som beveger seg inn under mekanismene for sosial kontroll og inn under masken man har til vane å sette frem i en offentlig og sosial kontekst. Resultatet er fremstillingen av skambelagte temaer, som stort sett utgjør en del av våre privatliv og våre innerste tanker, men som sjeldent får plass i det offentlige eller utgjør en uttalt størrelse mellom mennesker. Ved å skrive frem det skambelagte i sin selvbiografiske roman bryter Knausgård med en etablert sosial praksis og flytter på den måten grensene mellom det offentlige og det private. Selve skrivehandlingen rettes inn mot avsløringen av de delene av ens eget selv det gjør «vondt å fortelle».⁴²

Ansiktet som blir skrevet frem i store deler av *MK*, er et ansikt i oppløsning, en identitet uten forankring. Fremstillingen av hovedpersonen er i det hele tatt den av en utstøtt, en som befinner seg på utkanten av samfunnet; hvilket stemmer godt overens med den romantiske forståelsen av kunsten og kunstneren som gjør seg spesielt gjeldene i den femte utgivelsen av *MK*, hvor Karl Ove til dels lever et utsvevende og ansvarsløst liv som student i Bergen. Gjennom møtet med Hitler i «Navnet og tallet» virker fortelleren derimot å identifisere dette ansiktet, sitt tidligere jeg og sine tidligere lengsler, som noe oppstykket og delt, som et menneske som mangler rot i den fysiske og nærværende virkeligheten.

I utgivelsene som leder opp mot *MK6* blir leseren kjent med en hovedperson som er underlagt den kollektive volden og den sosiale kontrollen helt og fullstendig. Karl Ove innretter seg hele tiden etter blikket fra menneskene i sine omgivelser og preges av farens symbolske og overhengende fordømmelse. Hovedpersonen lider med andre ord av et totalt dominerende

⁴¹ Knausgård, *Min kamp 6*, 397.

⁴² *Ibid.*, 970.

overjeg som står som en altfor sterk størrelse i ham til at han makter å etablere en helhetlig selvforståelse og streber med sin egen selvoppholdelse. Ansiktet forsvinner i mengden, i tallet. Denne målorienteringen, mot å innrette seg etter den andres blick til enhver tid, forklares som en følge av hovedpersonens lengsel etter sosiale felleskap:

[...] alltid, helt fra jeg var liten, har jeg følt meg utenfor. Det har aldri vært slik at jeg har følt meg bedre, at det har vært derfor jeg har vært utenfor, nei, det har alltid vært det omvendte, at jeg ikke har vært god nok til å være en del av et vi, at jeg ikke har fortjent det.⁴³

Sitatet er talende for den følelsesmessige transformasjonen som inntreffer i den sjette boken. I gjenfortellingen om sitt eget liv beskriver Kausgård en voldsom frykt for å ikke bli akseptert, og formen denne frykten tar, er skammen. I den sjette boken derimot tar fortelleren et oppgjør med sin egen skam og sin egen frykt for ikke å bli akseptert.

Ifølge Nussbaum kan skamfølelsen virke som et hinder for evne til medfølelse. I del to av *Upheavals of thought* (2001) undersøker Nussbaum hvilke fordeler det kan ha å tenke med følelsene, både med tanke på hvordan vi treffer personlige valg, men også i forhold til hvordan vi organiserer samfunnet omkring oss.⁴⁴ Og en av følelsene hun undersøker er «compassion» eller medfølelse. Nussbaum definerer medfølelse som «a painful emotion occasioned by the awareness of another person's underserved misfortune».⁴⁵ Medfølelse er likevel ikke det samme som empati, som snarere viser til evnen å kunne leve seg inn i et annet menneskes erfaringer, uavhengig av om disse er gode eller dårlige. Heller likner medfølelse på sympati i den grad at det ikke er selve innlevelsen i den andre som er det viktige, men snarere evnen til å anerkjenne og føle med den andre. Sagt på en annen måte forstår Nussbaum empati som en følelse hvor den ene føler det samme *som* den andre, mens sympati handler om å føle *med* den andre. Forskjellen mellom medfølelse og sympati er for Nussbaums del den at medfølelse innebærer en sterkere følelsesmessig påvirkning enn sympati.⁴⁶ Sentralt for Nussbaums redegjørelse står tanken om at størrelser i et menneskes følelsesliv kan begrense evnen til medfølelse. Av disse trekker hun spesielt frem skam, misunnelse og avsky.⁴⁷

⁴³ Ibid., 774 – 775.

⁴⁴ Nussbaum, *Upheavals of Thought*, 298.

⁴⁵ Ibid., 301.

⁴⁶ Ibid., 302.

⁴⁷ Ibid., 342.

Nussbaum forklarer skamfølelse som et ledd i barnets utvikling. Med støtte i D.W. Winnicots empiriske undersøkelser slik de presenteres i *Holding and Interpretation* (1986) forklarer Nussbaum hvordan barnet i sin etablering av objektrelasjoner søker kontroll over seg selv og sine omgivelser, en form for allmakt eller «omnipotens». Kontrollen barnet søker vil derimot ikke la seg oppfylle som en følge av dets hjelpeløse tilstand. Behovet for kontroll må i stedet erstattes av tillitt i et avhengighetsforhold til foreldrene. I opplevelsen av å være utilstrekkelig som en følge av sin avhengighet vil barnet kunne føle en «primitiv skam». Under tillitsfulle forhold lærer barnet derimot å omfavne sin egen utilstrekkelighet i sin avhengighetsrelasjon til andre. Som en følge vil kravet om allmakt og kontroll tones ned og barnet lærer å se seg selv som et helt og tilstrekkelig menneske på tross av sine menneskelige 'mangler'.⁴⁸

I forhold der barnet derimot blir utsatt for et overdrevent krav om perfektjon, vil følelsen av skam kunne bli overveldende sterk.⁴⁹ I de empiriske undersøkelsene til Winnicot opplever analysanden å måtte skjule sine utilstrekkeligheter for andre for å vinne kontroll over deres opplevelse, deres blikk på analysandens menneskelige lengsler. Som en følge er det vanskelig for analysanden å opprette meningsfulle relasjoner da det også vil innebære å måtte vise frem sin avhengighet og sitt behov for nærhet til den andre.⁵⁰ I forsøket på å opprettholde kontroll og dyrke et perfekt selvbilde vil man ikke evne å se forbi sitt eget selv og anerkjenne andres lidelser. I ekstreme tilfeller vil man kunne tale om en patologisk narsissisme. Men det er ikke bare i slike ekstremer man kjenner på skam. Alle som er seg bevisst sin egen utilstrekkelighet, vil kunne oppleve skam. Der hvor skammen blir et ledd i en narsissistisk fremtoning, knyttes ens egen utilstrekkelighet og avhengighet av andre sammen med en fornektelse av ens eget kroppslige jeg og et idealbilde av selvet søkes opprettholdt.⁵¹

Et interessant fenomen Nussbaum trekker frem i sine teoretiske redegjørelser, er hvordan det kroppslige og det kvinnelige kombineres. Resultatet er at det kvinnelige forenes med det utilstrekkelige:

Because a child aiming at omnipotence does not accept the soft, fleshy, fluid aspects of himself, which are so many signs of weakness and mortality, these must be repudiated from the self [...] What Theweleit's Freikorps officers loathe is «mire,»

⁴⁸ Ibid., 195 – 197.

⁴⁹ Ibid., 196.

⁵⁰ Ibid., 195 – 197.

⁵¹ Ibid., 344 – 345.

«slime,» «swamps,» «floods,» – all, he plausibly argues, metaphors for the female body, and ultimately for the vulnerable aspects of their own.⁵²

Talende for *MK* er hvordan hovedpersonen gjennom de seks bøkene sliter med nettopp det kvinnelige eller feminine og i forlengelsen av Nussbaums sitat; det som minner ham på sin egen forgjengelighet. I den tredje boken hvor handlingen i stor grad er lagt til oppveksten på Tromøya utenfor Arendal, strever den unge Karl Ove med sine myke trekk. Mest av alt er han engstelig for de andres vurdering av det han selv opplever som feminint. Det hele topper seg når Karl Ove blir tildelt merkelappen «femi» av andre elever på skolen.⁵³ Også faren ser de feminine trekkene som utilstrekkeligheter hos Karl Ove. Dette fortoner seg blant annet i form av farens manglende bekreftelse av hovedpersonens følelser. Ved flere anledninger i oppveksten skildres episoder av en gråtende Karl Ove. Faren ser gråten som et feminint og mangelfullt trekk ved sin sønn.⁵⁴ Typisk for Karl Oves selvforståelse er at han ser de ‘myke’ trekkene ved seg selv som mangler og som motsetninger til idealene han har etablert i sitt indre:

Jeg var svak, treig, feig; ikke sterk, rask, modig. Hva hjalp det at jeg, i motsetning til dem, hadde vært i kontakt med idealene, at jeg kjente dem ut og inn, bedre enn det noen av dem noensinne ville, når jeg ikke kunne leve dem ut? Når jeg gråt for ingenting? At nettopp jeg, som visste så mye om heltemot, skulle være utstyrt med en slik svakhet, det følte urettferdig.⁵⁵

Den manglende bekreftelsen og farens rigide fremtoning danner et viktig utgangspunkt for Karl Oves innovervendte og sterkt selvbevisste blikk og videre den manglende evnen til å opprette meningsfulle relasjoner. I det hele tatt er fremstillingen av faren som en tydelig kontrollinstans et viktig ledd i den grunnleggende skamfølelsen hovedpersonen preges av gjennom de seks bindene. Med Nussbaum sine teoretiske redegjørelser vil man kunne si at Karl Oves ønske om å opprettholde et idealbilde av seg selv, og den sosiale tilbaketrekningen som følger som et resultat av denne tendensen, er uttrykk for en primitiv skam og en manglende utvikling hos hovedpersonen. Hans infantile trekk og storhetstanker – den fortsatte søken etter allmakt – kan knyttes til den manglende opprettelsen av tillitsfulle forhold i barndommen. Det er denne stadige introspeksjonen og den manglende aksepten for sin egen menneskelighet som

⁵² Ibid., 346.

⁵³ Knausgård, *Min kamp 3*, 367.

⁵⁴ Ibid., 115.

⁵⁵ Ibid., 267.

er gjenstand for oppgjøret fortelleren tar med seg selv og sine indre kontrollinstanser i bok nummer seks. Avgjørende for dette oppgjøret er lesningen av Hitler og anerkjennelsen av det menneskelige ved ham. Knausgård gjør med andre ord et forsøk på å lese forbi Hitler som symbol og som ikon for å forstå ham som menneske.

Knausgårds undersøkelser av Adolf Hitlers tidlige leveår i «Navnet og tallet» tar form av gjenkjennelse. Knausgård beskriver en ung gutt som vokser opp i en liten by i Østerrike helt på grensen til Tyskland. Familien har begrenset med midler, og akkurat som for Knausgård bærer barndommen til Hitler preg av en avvisende far som slår og mishandler sin sønn. Hitler motsetter seg farens krav og drømmer om et utsvevende liv som «outsider» og anerkjent kunstner i Wien. Når faren dør, finnes det ikke lenger noen barrikader som hindrer Hitler fra å leve ut sine drømmer. Problemet er at ambisjonene hans og bildene av hvem han ønsker å være, har vokst seg så store i hans fantasi at han ikke våger å ta risikoen ved å eksponere seg selv og sin kunst. Frykten for fallet blir for stort. I stedet omfavner Hitler sine drømmer og nekter å la den indre verden, den indre selvanskuelsen, møte den sosiale virkeligheten. Han opptrer som en posør.⁵⁶

De ovennevnte beskrivelsene kunne like gjerne blitt bruk om hovedpersonen i *MK*. Som leser kan det være vanskelig å vite om Knausgårds perspektiver i beskrivelsen av Hitlers liv er projeksjoner av hans eget selv eller om de er uttrykk for objektive beskrivelser av en historisk person. Ved å så denne tvilen i møte med leseren sørger Knausgård for at hans eget ansikt og Hitlers ansikt smelter sammen. I dette bildet dukker det opp et nytt ansikt, og uavhengig av om intensjonene er til stede eller ikke, virker det som om fortelleren i *MK6* ser Karl Ove i et nytt lys i forlengelse av denne sammenstillingen mellom sin egen og Hitlers biografi. For akkurat som for Hitler preges Karl Oves interaksjon i sosiale sammenhenger av posering. Behovet for å sette frem et ansikt som vekker interesse og anerkjennelse virker som en sterk kraft og forfatterdrømmene er et ledd i denne lengselen. Men frykten for at idealet skal rives ned og den 'ekte' Karl Ove skal tre frem, virker som et hinder i møte med andre mennesker. Konsekvensen er en overdrevet skamfølelse og en rekke unnvikelsesstrategier i møte med andre mennesker, kanskje best eksemplifisert gjennom hovedpersonens deltakelse på Skrivekunstakademiet i Bergen, slik det blir beskrevet i *MK5*. Karl Ove opplever at hans selvilde som forfatter brytes ned når han får knusende kritikk i forbindelse med gjennomlesning av sine tekstutkast, og som

⁵⁶ Knausgård, *Min kamp* 6, 543.

et resultat velger han å skulke undervisningen og trekker seg unna.⁵⁷ Han unnlater å la sine indre drømmer møte den sosiale virkeligheten akkurat som Hitler.

Det er denne tendensen som er gjenstand for kritisk blikk i *MK6* og som er utgangspunktet for romanprosjektets fremstillinger, som søker seg forbi masken og mot det ved ham selv som er «'soft', 'fleshy' and 'fluid'».⁵⁸ Den subversive handlingen ligger med andre ord latent i den språklige fremstillingen romanserien, så vel som i fortellerens refleksjoner i *MK6*. I det følgende vil jeg forsøke å redegjøre for hvordan Knausgård gjennom å ta et oppgjør med sine infantile trekk og sin søken etter anerkjennelse i globale kontekster, beveger seg mot en endret målorientering og en nyvunnet selvforståelse. Ved å skrive seg ut av skammen og ved å omfavne sin egen utilstrekkelighet, evner jeg-fortelleren å kvitte seg med det som hindrer ham fra å føle med sin egen familie og menneskene i hans umiddelbare nærhet.

3.1.2 Anagnorisis og endret selvforståelse

Ifølge Rita Felski er gjenkjennelse en viktig årsak til hvorfor vi leser litteratur og en faktor som kan virke suggererende for leseren. Hun forstår likevel ikke gjenkjennelse kun som en direkte speiling av ens eget selvbylde. Felski påpeker at gjenkjennelse både kan ha en selvintensiverende effekt i de tilfellene hvor det er snakk om en direkte gjenkjennelse, men også en selvforlengende effekt i de tilfellene hvor en leser ser seg selv i noe fremmed.⁵⁹ Med selvforlengelse mener Felski hvordan gjenkjennelse ikke alene viser til et tilfelle der man ser seg selv, men også til et tilfelle der man ser seg selv på nytt, så og si.⁶⁰ Hun forklarer i boken *Uses of Literature* (2008) hvordan lesere i form av en følelsesmessig involvering i teksten «see themselves differently by gazing outward rather than inward, by deciphering ink marks on a page».⁶¹

I tråd med den aristoteliske forståelsen av anagnorisis eller gjenkjennelse, innebærer begrepet en erkjennelse. For Aristoteles var anagnorisis tett forbundet med en avsløring og følgende opprettelse av ny viten, en viten som danner et avgjørende vendepunkt i en fortelling.⁶² Felski bygger på Aristoteles i sine redegjørelser når hun hevder at gjenkjennelse, både mellom

⁵⁷ Knausgård, *Min kamp 5*, 207.

⁵⁸ Nussbaum, *Upheavals of Thought*, 346.

⁵⁹ Felski, *Uses of Literature*, 39.

⁶⁰ *Ibid.*, 49.

⁶¹ *Ibid.*, 23.

⁶² Aristoteles, «Poetics», 108.

litterære karakterer og mellom leseren og det litterære verket, i sin natur kan virke selvforlengende. Når vi kjenner oss igjen i litterære karakterer, vekker det en erkjennelse om oss selv som ikke nødvendigvis var oss bevisst før selve lesningen. Det samme kan man si om jeg-fortelleren i Knausgårds selvbiografiske roman. Det skjer noe med selvforståelsen etter møtet med Hitler; han ser seg selv i et nytt lys.

Aristoteles skriver at anagnosis viser til en utvikling i hovedpersonen som beveger seg fra uvitenhet til innsikt.⁶³ Slik jeg ser det, er det nettopp en slik innsikt som innledes med «Navnet og tallet» idet Knausgård ser seg selv i Hitler, ikke i den forstand at han forstår Hitlers handlinger, men at han i lys av hvem Hitler var og hva han følte, finner roten til noe grunnleggende menneskelig, nemlig behovet for å bli sett og behovet for å se. Det vil si forpliktelsen overfor den andre, ikke som et symbolsk vi, men et vi som innebærer nærhet til et du. Og akkurat som Knausgård ser Hitler, kommer også fortelleren i *MK* til erkjennelsen av at hans tidligere selv bærer preg av posørens ansikt. I det ligger det en erkjennelse av en identitet uten substans, en som lar seg forme av kulturens krav til selvhevdelse og av farens skambelagte blikk.

Gjenkjennelsen i møte med Hitler blir et vendepunkt for jeg-fortelleren. Knausgård oppdager at det hos Hitler ikke er noen forskjell mellom det ytre og det indre jeget, altså det indre jeget hos Hitler er alt som finnes hos ham, og som en følge tapes perspektivet og blikket utenfra. Han står på den måten adskilt fra verden utenfor og korrigeres aldri. Det sosiale, forstått som den sosiale samhandlingens virkelighet, oppnår aldri sin korrigerende og distingverende funksjon i Hitler. I stedet holder han fast ved idealene og absolutte størrelser i tilværelsen og nekter å se seg selv i noe annet enn i disse. Han taper på sett og vis synet av menneskene han omgir seg med, og alt han ser er følgelig seg selv.

Den skamløse selvutleveringen i *MK* kan i en slik forlengelse leses som et forsøk på å gi slipp på kulturens idealer og nærme seg virkeligheten slik den utspiller seg i de nære relasjonene. Møtet med Hitler innleder fallet, om ikke for forfatteren, så i alle fall for den indre bevisstheten til jeg-fortelleren. Vendepunktet og den endrede selvforståelsen fører til at jeg-fortelleren i slutten av sjette og siste bind legger fra seg sitt eget stormannsbegjær, sine drømmer om anerkjennelse og berømmelse som forfatter, og innretter seg i stedet etter blikket på sin egen familie og betrakter dem slik de er i seg selv. Erkjennelsen av den egosentriske målorienteringen blir gjenstand for et kritisk blikk:

⁶³ Ibid.

Selv de nesten vulkanske følelsesutbruddene deres ser jeg ut fra meg selv og mitt, som irriterende forstyrrelser, håpløse irregulariteter, hindre i veien, og ikke som tegn på et bestemt liv [...] innlevelsen i andre mennesker i mitt tilfelle er for liten.⁶⁴

I forlengelsen av møte med Hitler i «Navnet og tallet» tar Knausgård et oppgjør med sin egen far. I det hele tatt skaper Knausgård et paradigme som består av faren, Hitler og Karl Ove som alle bærer preg av å ville flykte fra virkeligheten og forpliktelsen overfor den. Beskrivelsene av faren tar form av et menneske som for enhver pris flykter fra et feilbarlig selvbilde på leting etter idealer, som er nettopp det, idealer, forskjønnede bilder utenfor rekkevidde. Farens manglende forankring og flytende identitet viser seg i mangelen på et konsekvent navn: «Så mye ved pappa samlet seg i navnet. Han stavet det ulikt som ung og han skiftet det som noenogførtigåring [...]».⁶⁵ I motsetning til faren som forlot Karl Ove og familien til fordel for et utsvevende liv preget av alkohol og stadige forflytninger, tar fortelleren i *MK6* et oppgjør med sine egne tilbøyeligheter til det samme. Derfor markerer også vendepunktet i *MK6* det endelige bruddet med faren for Knausgård, både den konkrete og den symbolske. Ved å vende seg mot livet i de nære omgivelsene og bort fra idealene og det kontrollerende overjeget representert av faren, gjenvinner fortelleren en form for selvfølelse.

Nøkkelen bak skifte i den følelsesmessige målorienteringen, som kan sies å gå fra søken etter absolutte størrelser til det relative og fysiske nærværende, ligger i stor grad i fortellerens eget perspektiv, som før den sjette romanen i stor grad er vendt innover og forpliktet på fortellerens eget jeg. I og med «Navnet og tallet» skjer det et skifte i dette perspektivet hvor Knausgård vender blikket utover og i langt større grad forplikter seg overfor et du. I denne forpliktelsen overfor duet ser Knausgård seg selv og sin egen identitet som en egen og adskilt størrelse og makter med det å frigjøre seg fra farens moraliserende og dømmende blikk. Oppgjøret med faren når det endelige klimaks og avsluttes idet Knausgård ved romanens siste del navngir sin egen far og ser seg selv som adskilt fra ham:

Historien om ham, Kai Åge Knausgård, er historien om meg, Karl Ove Knausgård. Den har jeg fortalt. Jeg har overdrevet, jeg har lagt til, jeg har trukket fra, og det er mye jeg ikke har forstått. Men det er ikke ham jeg har beskrevet, det er mitt bilde av ham. Det er ferdig nå.⁶⁶

⁶⁴ Knausgård, *Min kamp 6*, 1018.

⁶⁵ *Ibid.*, 410.

⁶⁶ *Ibid.*, 1003.

Sitatet er talende for hvordan faren i *MK* først og fremst utgjør en symbolsk størrelse. Det er ikke faren i seg selv, i sin egen rett som et avgrenset og selvstendig menneske, som blir beskrevet. Snarere er det farens kontroll over Karl Ove og faren som gjenstand for frykt og skam vekket i hovedpersonen som dominerer hans tilstedeværelse.

Sitatet overfor springer ut av en lengre beskrivelse av hvem faren var, sett utenfra, altså ikke som en far, men som en egen person og hvem han var for sine kolleger og andre mennesker som han omga seg med i sin levetid. Beskrivelsene springer ut av muntlige og skriftlige kilder og understreker lesningens potensiale for selvforlengelse og erkjennelse. Et eksempel er møtet med Karl Oves tidligere kamerat, Jan Vidar, som kommer på et besøk til Karl Ove i Malmö. På dette besøket blir Kai Åge diskutert. Av samtalen kommer det frem at Kai Åge var en fraværende skikkelse, en tilbaketrukket og dypt ensom mann som ikke maktet å opprette noen meningsfulle relasjoner til andre mennesker: «Han må ha følt at han var fange i sitt eget liv. Når jeg tenker på ham der, er det som en slags skygge».⁶⁷ Møtet med Jan Vidar innleder en lengre tankerekke hvor Knausgård forsøker å leve seg inn i Kai Åge og hans situasjon. Typisk for innlevelsen er et langt mer empatisk blikk enn tidligere. Refleksjonene munner ut i et mer avklart forhold til faren enn hva som har vært tilfellet tidligere i romanserien: «Jeg hatet ham, og jeg fryktet ham, og jeg elsket ham. Slik var det.»⁶⁸ Men selv om refleksjonene knyttet til Kai Åges liv rommer en form for empati, markerer de også en avstandstagen. For der Kai Åge slapp taket i håpet, nekter Knausgård å gjøre det samme. Han er ikke sin far og gjennom denne erkjennelsen vinner Knausgård en endret selvforståelse og finner samtidig roten til en gjenvunnet agens:

Han skrev at pappas far var oppfarende, temperamentsfull, og at han kontrollerte sin sønn med jernhånd, ofte ga ham ørefiker og husarrest [...] Da jeg leste det, tenkte jeg at han aldri hadde hatt en sjanse. At noe hadde gått i stykker i ham tidlig. Det er en farlig tanke, for ingen annen enn oss selv har ansvaret for det vi gjør, vi er mennesker, ikke skapninger som er utsatt for krefter som driver oss viljeløst hit og dit.⁶⁹

⁶⁷ Ibid., 999.

⁶⁸ Ibid., 1003.

⁶⁹ Ibid., 1000.

3.1.3 Intertekstualitet og endret målorientering

Knausgård benytter som nevnt en metode for lesningen som er basert på innlevelse og undersøker ikke Hitler fra et perspektiv preget av objektiv distanse, men snarere et perspektiv som innebærer en følelsesmessig involvering og understreker med det følelsene som et ledd i tekningen. Resultatet viser seg å være at Knausgård kjenner seg igjen i store deler av fortellingen om Hitler og hans oppvekst med alt den innebærer av lengsler og fremtidsoptimisme, følelse av utenforskap og mangel på anerkjennelse og aksept.⁷⁰ Det er ikke de politiske beslutningene eller Hitlers ideologi som er utgangspunktet for Knausgård, men snarere følelsene og den betydningen de hadde for Hitlers handlinger. Enda videre ser Knausgård seg selv i disse følelsene, i lengselen etter de absolutte størrelsene, etter en 'virkeligere' virkelighet, etter det egentlige meningsfylte i tilværelsen. I lesningen av Hitler ser Knausgård sine lengsler som fra et perspektiv utenfra. Det er først ved at han oppdager seg selv i den andre at en tydelig selvforståelse trer frem og han ser sine handlinger i familiens øyne. Bevisstheten om den påkjenningen han har påført familien ved å skulle utgi de selvbiografiske romanene, blir et faktum, og den påfølgende skyldfølelsen dominerer store deler av *MK6*:

Fortvilelse, skyld og angst var følelsene som brant, og den eneste måten jeg kunne holde dem unna på, var ved å tenke at de ennå ikke visste, at ingenting ennå hadde hendt, men det hjalp mindre og mindre, for snart var dagen der da jeg måtte gi manuset til Linda og hun ville begynne å lese det jeg har skrevet om livet vårt.⁷¹

Det er ikke bare i lesningen av Hitler at fortelleren i *MK6* kjenner igjen de to motsetningene mellom det absolutte og det relative, eller det billedlige og det konkrete. I «Navnet og tallet» finner Knausgård bevegelsen bort fra det ene og unike ansiktet også i kunsten og litteraturen. I forbindelse med utviklingen av evnen til å se seg selv i andre spiller kunsten i det hele tatt en viktig rolle for fortelleren. I «Navnet og tallet» sammenstilles Knausgårds eget prosjekt med tidligere litterære personligheter som blant annet James Joyce og hans *Ulysses*, Shakespears *Hamlet*, Cervantes *Don Quijote*, Paul Celan, Marcel Proust, Fjodor Dostojevskij, Gustave Flaubert og Knut Hamsun for å nevne noen.

Sammenstillingen virker for det første retorisk i den grad at Knausgård setter sitt eget verk opp mot de nevnte aktørene og med det understreker en ambisjon i skrivningen, om enn ikke eksplisitt. Den retoriske handlingen er i det hele tatt talende for hvordan man i *MK* er nødt

⁷⁰ Ibid., 803.

⁷¹ Ibid., 39.

til å skille mellom de etiske levereglene som skrives inn av fortelleren og de verdiene som representeres av den impliserte forfatteren. For der fortelleren i *MK6* tar avstand fra sitt eget stormannsbegjær, finnes en slik form for storhetsretorikk nettopp i sammenstillingen med verk skrevet av noen av litteraturhistoriens mest sentrale skikkelser. Denne storhetsretorikken finnes også i form av måten «Navnet og tallet» er skrevet på. Analysene og refleksjonene trekker på et relativt komplisert og fagspesifikt begrepsapparat. Ved å lene seg på skikkelser som Kant, Hölderlin, Heidegger og Marx med flere skaper Knausgård et uttrykk som tar form av å være for «de innvidde». I det hele tatt bygger de ulike målorienteringene og verdiene som skrives inn i hovedpersonen, jeg-fortelleren, den impliserte forfatteren og den historisk biografiske forfatteren opp om det sentrale spenningsforholdet i romanserien som beveger seg mellom egosentriske følelser og medfølelse, mellom nærhet og avstand, mellom den lokale og den globale konteksten.

Knausgårds tydelige skille mellom verdier innskrevet i den impliserte forfatteren, som i sin tur etablerer en idé om den impliserte leseren, og de etiske prinsippene fremmet av fortellereinstansen i *MK*, kan minne om æresbegrepet som Torstein Norheim presenterer i sine analyser av forfatterskapet til Dag Solstad i boken *Ingen hvem som helst* (2021). Ved å gå veien om Robert Oprisko forklarer Norheim hvordan ære i bunn og grunn kan knyttes til mellommenneskelige interaksjonsmønstre og hvordan man bestemmer hva (eller hvem) som har verdi.⁷² I *Min kamp* er det tydelig at det finnes et spenningsforhold mellom ære i en offentlig kontekst og ære i en nær og familiær kontekst. Hovedpersonens søker seg mot de store og romantiske skikkelsene i litteraturhistorien. Han vil være som dem, og ved å være som dem, vise alle hvor stor han er, slik at de en gang for alle kan se hvilken verdi han har. Fortellerinstansen i *MK6* tar på sin side et oppgjør med disse lengslene og erkjenner at den bekræftelsen og anerkjennelsen han tidligere har lengtet etter allerede finnes tilgjengelig i de nære omgivelsene. Men som jeg forsøker å poengtere, er det ikke bare i skillet mellom hovedpersonen og jeg-fortelleren at dette spenningsforholdet opprettes. Også i stilen som veksler mellom det helt, helt nære og trivielle i sine fremstillinger av hverdagens rutinepregede virkelighet på den ene siden, og de store og overskridende størrelsene i omtale av kunsten og litteraturen på den andre siden, finner vi roten til et spenningsfelt mellom verdi i fjerne og verdi i nære interaksjonsmønstre, mellom lengselen etter å kunne betegne seg selv som stor kunstner og lengselen etter å være en god far for sine barn.

⁷² Norheim, *Ingen hvem som helst*, 9.

Ironisk nok er det nettopp i sammenstillingen med en 'stor' forfatter som Joyce at fortellerinstansen tar et oppgjør med moderniseringen av romanen, som i sitt uttrykk vender seg bort fra det partikulære og mot ideologien og historien og lar disse strømme gjennom hovedpersonen, Stephen Dedalus. Resultatet er tapet av den egne identiteten. Navnet faller tilbake for tallet. Behandlingen av den litterære tradisjonen er formende for Knausgård romanprosjekt, i den forstand at dets overordnede konsepter speiles mot en tradisjon og blir med det synlig i sin intertekstualitet og i de meningsskapende forskjellene som ligger i denne intertekstualiteten. Knausgård skriver i sine analyser av navnets forhold til den modernistiske romanen med utgangspunkt i Joyces *Ulysses*:

I det at grensen mellom jeg-et og omverdenen svekkes så radikalt og blir nesten osmotisk, ligger det nye hos Joyce og den modernistiske litteraturen. Menneskene blir på sett og vis større, fordi de favner både historien og samtidens strøm av hendelser, men også mindre, fordi det unike og enestående ved dem, samlet i navnet, den de *er*, i det løser seg opp.⁷³

Knausgård lener seg her på den modernistiske romantradisjonen og viser hvordan det med innføringen av modernismen, har skjedd en svekkelse av navnet til fordel for det sosiale og det metafysiske, altså historien og ideologien manifestert i det bestemte verket. Et resultat er at ansiktet og den egne identiteten går i oppløsning. Med *MK6* søker Knausgård tvert imot å skrive seg forbi ideologien og fordommene som finnes i kulturen.

MK søker, slik jeg leser det, å (gjen)opprette grensene for det unike ansiktet og se det som et handlende og helt subjekt adskilt fra normative overbygninger. Knausgård vil skrive frem ansiktet slik det viser seg for den ene og ikke minst denne enes kroppslige og affektive erfaringer. Det er også i en slik sammenheng at fortellingen om Hitler og Holocaust får sin rettmessige plass:

Hitler eliminerte tvilen, og han senket de store forestillingers himmel ned i den relative hverdagsvirkeligheten, det vil si, innsatte fiksjonen i den materielle virkeligheten og gjorde virkeligheten om til et skuespill, som låste enkeltmennesket fast til masken.⁷⁴

⁷³ Knausgård, *Min kamp 6*, 404.

⁷⁴ *Ibid.*, 806.

Hitler mangler nærhet til andre mennesker og evner ikke å forplikte seg overfor et du. I det hele tatt er det drømmen om det evige og absolutte, i motsetning til hverdagens og det nære perspektivets relativitet, som driver Hitler og nazismen til å begå utstøtelsen av jødene, først i språket og deretter i det menneskelige, ifølge Knausgård.⁷⁵ Slik Kjersti Irene Aarstein påpeker i doktoravhandlingen *Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgårds Min kamp* (2018), kan Knausgårds etikk oppsummeres i tre imperativer som «ideelt sett kan kjedes sammen til en operasjon i tre ledd: det å løfte ansiktet, det å feste blikket og det å forplikte seg på et du».⁷⁶ Disse etiske imperativene blir en realitet i og med «Navnet og tallet», hvorpå jeg-fortelleren ser seg selv og sin trang til å søke absolutte størrelser som en svakhet. Bevegelsen fullføres idet Knausgård i slutten av romansyklusen fratrer sin rolle som forfatter og vender seg mot verden utenfor litteraturen og fiksjonen. På romanseriens siste side ser fortelleren frem mot en tid der arbeidet med romanen er ferdig og han omsider kan vende hjem: «og hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter.»⁷⁷

Ved å gå veien om Carl Plantinga viser Hogan til et skille i sin omtale av følelser og litteratur. Dette skillet står mellom direkte og medierte emosjoner. Direkte emosjoner viser til de følelsene som springer ut av det handlende subjektet selv, mens medierte følelser viser til en følelsesmessig tilstand som springer frem som en reaksjon på et annet individs følelser; det Nussbaum referer til som medfølelse. Hogan velger i sin omtale av medierte og direkte emosjoner å presisere et paradigme som består av egosentriske, empatiske og sympatiske følelser.⁷⁸ I forlengelsen av Hogan vil jeg hevde at perspektivene som skrives frem i «Navnet og tallet», skriver frem en etikk som i sin intensjon beveger seg fra egosentriske til empatiske og sympatiske følelser. I sin effekt derimot, i forpliktelsen overfor sitt estetiske utgangspunkt, bryter forfatteren Knausgård sine egne etiske imperativer i og med utgivelsen. Diskrepansen er illustrerende for hvordan Knausgårds romanprosjekt først og fremst skal leses som litteratur og konstruksjon og ikke som virkelighetsproduksjon. Der Knausgård i «Navnet og tallet» skriver frem en etikk som kan sies å være rettet mot bekreftelse i den relative virkeligheten, virker beslutningen om å gi ut romanen, og med det fullbyrdelsen av forfatterambisjonene, å bryte med denne etikken ved at bekreftelsen søkes i den absolutte virkeligheten. Knausgård selv reflekterer over denne selvmotsigelsen og skriver frem en grunnleggende ambivalens.

⁷⁵ Ibid., 784.

⁷⁶ Aarstein, *Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgårds Min kamp*, 116.

⁷⁷ Knausgård, *Min kamp 6*, 1115.

⁷⁸ Hogan, *Literature and emotion*, 102.

Konklusjonen ender likevel med at overskridelsen er et nødvendig onde for å kunne avsløre kreftene i den normative overbygningen. Offermetaforen er med det sterkt tilstedeværende idet Knausgård selv reflekterer over konsekvensene av sin egen utgivelse:

Det har vært et eksperiment, og det har vært mislykket, for jeg har aldri engang vært i nærheten av å si det jeg egentlig mener og beskrive det jeg egentlig har sett, men ikke verdiløst, i alle fall ikke helt, for når en beskrivelse av et enkelt menneskes virkelighet, forsøkt gjort så oppriktig som mulig, blir vurdert som uetisk og vekker skandale, blir kraften i det sosiale synlig, og også måten det regulerer og kontrollerer det individuelle på.⁷⁹

Man aner her selvfølgelig roten til det paradoksale som ligger i denne slutningen. For det er avgjørende å skille mellom forfatteren Knausgård, som tross alt tar valget om å gi ut bøkene, og den etikken som skrives frem av jeg-fortelleren. På mange måter kan man si at det oppstår en diskrepans og et spenningsforhold mellom de intensjonene og erkjennelsene som skrives frem i *MK6* og de effektene romanen får for familien og de menneskene som blir offer for utlevering. Motsetningsforholdet virker å speile vurderingen av romanserien som på den ene siden har blitt hyllet for sine virkelighetsnære perspektiver og sin utvidelse av romansjangeren som form, mens den på den andre siden har vært gjenstand for etisk fordømmelse. Egeland uttrykker det paradoksale i *MK6* presist når hun forteller hvordan Gro Jørstad Nilsen endrer sitt standpunkt overfor *MK*-prosjektet i sin anmeldelse av det sjette bindet. I sin anmeldelse peker Jørstad på det uforenelige ved etikken i *MK6* og den estetiske forpliktelsen som får forfatteren til å utlevere mennesker i sin nære omkrets.⁸⁰

Om vi nå avslutningsvis vender blikket bort fra de etiske motsigelsene i *MK*, kan man oppsummert si at bruddet som inntreffer idet fortelleren lever seg inn i andre mennesker og ser seg selv i dem, i stedet for den tidligere introspeksjonen, bærer med seg et element av overraskelse. Overraskelsen ligger ikke nødvendigvis i det at jeg-fortelleren ser seg selv i andre. Heller virker det å være skiftet i den følelsesmessige målorientering, fra en overdreven skamfølelse til en nyvunnet medfølelse, som utgjør den grunnleggende innsikten. Den flyktige tilværelsen og romantiseringen av forfatterrollen blir snudd på hodet. Lengselen etter å gi slipp på moralen og leve utenfor samfunnet som en moderne nomade blir gjenstand for ny forståelse. De to figurene som utgjør spenningsforholdet i hele romanserien, er overskridelse og søken mot

⁷⁹ Knausgård, *Min kamp 6*, 971.

⁸⁰ Egeland, «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen», 40.

det grenseløse på den ene siden og den relative hverdagen på den andre siden. Bevegelsen som innsikten i *MK6* skaper, kan sies å gå fra den første kategorien til den siste:

Det er resignasjonens stemme som taler her, men også nødvendighetens og den plutselige innsiktens: slik må det alltid ha vært. Det har jeg aldri visst. Men noen har alltid visst det, for noen har alltid vært der. Ulysses handler også om det, forskjellen på å være sønn, som Stephen Dedalaus er, og på å være far, som Leopold Bloom er. Stephen overgår Bloom i alt, men ikke i det. Leopold har ingenting av Stephens higen og oppstigningskraft, han vil ikke noe annet, han er hjemme. Leopold Bloom er et fullstendig menneske, Stephen Dedalaus er et ufullstendig menneske. Bare Stephen kan skape, for det å skape er å ville hele, det å skape er å ville komme hjem, og det hele mennesket kjenner ikke den uroen, den trangen, den lengselen.⁸¹

Den flytende identiteten blir erstattet med en bevissthet om sin rolle som far og som ektemann. Knausgård tar et oppgjør med sine egne infantile tilbøyeligheter i følelseslivet hvor den primitive skammen har dominert. Jeg-fortelleren vender som Leopold Bloom hjem og han kjenner seg hel. Litteraturens katarsis er fullendt idet skaperkraften og behovet for å heles er oppfylt. Han vender hjem, både metaforisk og helt konkret når familien helt til slutt flytter ut til et lite småbruk utenfor Malmö, samtidig opphører skriveingen og fortellerens rolle som forfatter, forbundet med det grenseløse, opphører.

3.1.4 Værensformer og emosjonelt ladede rom

Våre spatiale erfaringer er grunnleggende sett ladet med følelser, forklarer Hogan: «spatiality, the “existential” experience of location, is fundamentally an emotional experience».⁸² Knausgård lader de ulike rommene i *MK6* med ulike stemninger og følelser. Stemningen de ulike rommene er ladet med, kan leses som et uttrykk for hovedpersonens indre emosjonelle tilstand, men også som rom som i seg selv er med på å fremprovosere følelsene som kommer til uttrykk. Følelsene og uttrykket de tar, er med andre ord et resultat av hovedpersonens emosjonelle triggerpunkter, som skyldes emosjonelle avleiringer. I møte med spesifikke rom aktiveres disse triggerpunktene som er forbundet med ulike sosiale situasjoner og roller. De emosjonelt ladede uttrykkene er et resultat av det vi med Gilles Deleuze og Felix Guattari kan omtale som overgangen mellom ulike værensformer.

⁸¹ Knausgård, *Min kamp 6*, 923.

⁸² Hogan, *Affective Narratology*, 29.

Deleuze og Guttari forklarer i boken *Qu'est que la philosophie?* (2008) [1991] hvordan et bestemt kunstverket består av sanseblokker av persepter og affekter. De teoretiske begrepene til Deleuze og Guttari kan tidvis være vanskelig å få tak i, all den tid deres prosjekt i stor grad synes å være rettet mot et ønske om å utvide og utvikle et filosofisk begrepsapparat, blant annet i vår forståelse av kunstens fenomenologi. I et forsøk på å forstå begrepene persept og affekt oppfatter jeg det slik at de tilhører det reelle, ikke nødvendigvis som adskilt en symbolsk orden, men forstått på den måten at perseptet «sanseliggjør de usanselige krefter som fyller verden og som affekterer oss, får oss til å bli til».⁸³ Deleuze og Guttari forstår kunstverket som en komposisjon av ulike sanseblokker som bringer kunstverket i en tilstand av stadig tilblivelse. Et bilde på dette kan være måten et menneske (eller en karakter i en roman) ikke er noe i seg selv, men er i en tilstand av stadig tilblivelse gjennom interaksjon med sine omgivelser. Brukt analytisk lener Deleuze og Guttaris forståelse av romanen seg mot dekonstruksjonen idet fortellingen som en meningsproduserende helhet brytes opp til fordel for en forståelse av det litterære verket som et komposisjonsplan hvor ulike sanseblokker i et kontinuerlig samspill skriver frem ulike værensformer.⁸⁴

I oppgaven med å beskrive ulike værensformer i Knausgårds *MK6* anser jeg romanens bruk og bearbeidelse av ulike rom som et fornuftig sted å starte. En av de viktigste tilblivelsene i *MK6* er Karl Oves rolle som far til sine barn. Vi kan snakke om Karl Ove som en bliven-far i motsetning til Karl Ove bliven-sønn eller Karl Ove bliven-forfatter som står i en direkte motsetning til forståelsen av farsrollen. I farsrollen ligger det en tanke om at posøren og forfatteren må vike for den selvstendige og ansvarsfulle, den som ikke er vendt inn i seg selv og preget av narsissisme i sin fremtoning, men snarere en som er vendt utover og preget av medfølelse og omsorg for sine nærmeste. I *MK6* utspiller denne tilblivelsen seg rent romslig i forflytningen fra familiens hytte i kolonihagen i Malmö til landstedet som familien flytter ut til ved romanens slutt.

Hytta i kolonihagen vekker en «sterk klaustrofobisk» følelse i Karl Ove. Han strever med de andre hytteeiernes bedømmende blick, et blick som han tar opp i seg og som han ikke makter å løsrive seg fra. Han opplever å være under det kollektives vold, og kravet om å te seg på en bestemt måte etter bestemte og sterkt normerte regler, virker tyngende. En direkte konsekvens er skammen som inntreffer når barna ikke oppfører seg 'slik de skal' eller han ikke

⁸³ Deleuze & Guttari, «'Persept, Affekt og Konsept' fra *Qu'est que la philosophie?* (1991)», overs. Stene-Johansen, 506.

⁸⁴ *Ibid.*, 511.

makter å holde hagen ved like eller han ikke evner å gjøre det som kreves av ham i de andres øyne. Karl Ove innretter seg hele tiden etter de andre hytteeiernes blikk. Oppmerksomheten er utelukkende vendt innover, og den sterke selvbevisstheten og skammen som følger med, virker som et hinder for innlevelse: «jeg så meg selv og jeg så meg selv se barna mine, og ingenting var bare som det var, alt var bundet opp, jeg var verdens mest ufrie menneske».⁸⁵

Hytta ute i kolonihagen beskrives som drømmen om familielivet slik det burde være: «det hun drømte om når hun drømte om en kolonihage, det var familien».⁸⁶ I det drømmen møter virkeligheten derimot, når forestillingenes og fiksjonens slør trekkes bort, viser det seg at de ideelle forestillingene rives ned. Bildet føyer seg inn i den overordnede kritikken av den medialiserte og idealiserte virkelighetsforståelsen som Knausgård med sitt prosjekt forsøker å komme til livs. Det er også et bilde som står i en direkte motsetning til bildet som males frem av huset familien til slutt kjøper i Glemmingebro.

I motsetning til kolonihytta, tar Karl Ove rollen som far og alt hva det innebærer av stedbundethet og omsorg for familien i beskrivelsene knyttet til det nye huset i Glemmingebro. Helt konkret sammenlikner han seg med sin egen far når han står ute og arbeider i hagen:

Det var slik pappa holdt på da jeg var liten, han var alltid ute i hagen og arbeidet, og jeg har aldri kunnet forstå hvorfor, hva det kunne gi ham, før nå [...] Betraktet fra utsiden, slik jeg alltid har betraktet pappa og det han gjorde fra utsiden, er hagearbeidet selve bildet på den småborgerlige stillstanden, noe dypest sett latterlig og livsoverfladisk, en artifiisiell måte å ordne verdens kaos på ved å la verden være en plen og noen busker [...].⁸⁷

Refleksjonene følges opp av et minne som stiger opp i bevisstheten i forbindelse med at Knausgård leser en tekst som broren, Yngve, har skrevet om bandet *The Aller Værste!*. Ved å lese teksten vekkes lengselen etter det utsvevende livet som forfatter og som kunstner frem og «suget» etter å gi slipp på alt som holder fast og som binder ham til stedet og familien blir påtrengende. Ambivalensen i sitatet ovenfor, som kan sies å utgjøre en grunnfigur i hele *MK6* og som står mellom lengselen etter å være fullstendig fri og behovet for å være nær, blir på den måten synlig. Ambivalensen får likevel en avklaring. For det er noe ved dette småborgerlige livet han liker. Nærheten til jorda og til barna vinner forrang. Han ønsker ikke lenger å være

⁸⁵ Knausgård, *Min kamp* 6, 1013.

⁸⁶ *Ibid.*, 1009.

⁸⁷ *Ibid.*, 921.

sønn, som i overført betydning også rommer en «higen og en oppstigelseskraft». I stedet blir rollen som far omfavnet. Fortelleren beskriver en følelse av å komme hjem, samtidig som han tar et oppgjør med sin far og den han har vært for ham:

Å være far er en forpliktelse, så man kan ha barn uten å være far. Men hva forplikter man seg til? Man må være på plass, man må være hjemme. Higen og oppstigelseskraften er uforenelig med det, for det higen vil, er det grenseløse, og det hjemmet gjør, er å sette grenser [...] At pappa flyttet hjem til sin mor før han døde, er ikke en tilfeldig detalj; han døde som sønn.⁸⁸

Med Deleuze og Guattaris begreper om tilblivelsesformer og litteraturens persepter og affekter, kan man si at kolonihagen og huset i Glemmingebro utgjør to ulike sanseblokker som virker illustrerende for den endrede målorienteringen og selvforståelsen som vekkes i *MK6*. I den siste utgivelsen i Knausgårds romanserie, blir skillet mellom verdiene innskrevet i hovedpersonens lengsler og fortellerens etiske imperativer forsterket. Jeg-fortelleren tar et endelig oppgjør med faren og det i ham som er under farens kontroll. Ved å se seg selv adskilt fra faren evner fortelleren også å vende hjem. Den spaltede identitetsforståelsen heles, og Knausgård finner sitt vi.

3.2 Avsky og abjeksjon som litterær katarsis og subversiv selvfortelling

Dynamikken beskrevet ovenfor i forbindelse med skamfølelsen og de egosentriske tilbøyelighetene som Knausgård tar et oppgjør med i *MK6*, preger også identitetsforståelsen og de språklige strukturene som skrives frem i romanverket. Knausgård både motarbeider og bekrefter med sin identitetsforståelse i *MK* den refleksive identiteten i senmoderniteten, slik den blir beskrevet av Anthony Giddens i *Modernity and Self-Identity* (1991). I de intradiegetiske strukturene på historienivået beskrives en hovedperson som søker absolutte størrelser i tilværelsen, som fascineres av historiens og litteraturens 'store' skikkelser og som selv ønsker å være en av dem, en som preges av en identitetsforståelse som først og fremst lener seg på verdien av anerkjennelse i en global kontekst. Mens jeg-fortellerens refleksjoner på det ektradiegetiske planet søker mot den relative hverdagen, det nære perspektivet og mot en identitetsforståelse som knytter seg til den lokale konteksten. Der hvor hovedpersonen i *MK* bekrefter utleiringsmekanismer i senmoderniteten i sin søken mot en optimalisert og idealisert

⁸⁸ Ibid., 923.

selvforståelse, blir de samme moderniseringsprosessene motarbeidet i de ekstradiegetiske strukturene.

I søken inn mot det nære og lokale perspektivet, er bevegelsen inn i privatsfæren helt sentral. Men Knausgård stopper ikke der, for i fremstillingen av hovedpersonen berører Knausgård også det abjekte – forstått som det ved ham som vekker avsky. Om vi tar enda et skritt, kan vi se hvordan fremstillingen av Karl Ove i seg selv bærer formen til en abjeksjon, på den måten at han framstilles som en utstøtt, en som står utenfor meningsfulle felleskap. I det følgende vil jeg undersøke hvordan sosiologiske samtidsdiagnoser og tanker om identitetsdannelse i senmoderniteten, kan kaste lys over de narrative strukturene i *MK6* og videre hvordan Knausgårds forhold til identitet virker som et affektivt fundament i romanseriens komposisjon.

3.2.1 Identiteten i senmoderniteten

Per Thomas Andersen viser i *Fortelling og følelse* (2016) hvordan *MK* speiler en endret æreskultur i senmoderniteten. Fra en tilstand der ære først og fremst ble ervervet gjennom anerkjennelse i nære relasjoner i et førmoderne samfunn, er fremveksten av den selvbiografiske litteraturen og dens performative aspekt et eksempel på hvordan ære søkes i fjerne relasjoner og i en offentlig kontekst. Andersen understreker hvordan *MK* nettopp er et eksempel på og speiler en logikk som viser hvordan ære ikke lenger er basert på anseelse i det familiære, men i stedet på berømmelse og kjendisstatus i et offentlig rom.⁸⁹

Tendensen Andersen peker mot er overensstemmende med Anthony Giddens forståelse av en refleksiv identitet. Giddens skiller mellom den enkle moderniteten og industrisamfunnet på den ene siden og senmoderniteten på den andre. Begrepet senmoderniteten viser til en tendens der samfunnsdynamikken og menneskets selvforståelse, som tidligere har vært bestemt av tradisjonene og senere også institusjonene, blir erstattet av et refleksivt forhold til nettopp institusjonenes og tradisjonenes plass i samfunnslivet.⁹⁰ En av tendensene i senmoderniteten, som preges av kontinuerlig overvåking, er en samfunnsorden som kjennetegnes av stadige endringer i vår selvforståelse basert på informasjonsinnhenting. Samfunnsordenen er ikke lenger gitt, men skapes hele tiden ut ifra de handlende aktørenes kritiske vurderinger.

⁸⁹ Andersen, *Fortelling og følelse*, 216.

⁹⁰ Giddens, *Modernity and Self-Identity*, 28 – 32.

Institusjonene i det senmoderne samfunnet overvåker og analyserer seg selv hele tiden med sikte på å optimalisere og reorganisere.⁹¹ Det samme kan vi si gjelder for individet, idet individet tar opp i seg institusjonene og speiler dem i sin selvforståelse. Refleksiviteten i senmoderniteten forstås av Giddens som en tendens der samfunnet, og individene i samfunnet, gjennom kontinuerlig prosessering av informasjon, skaper og gjenskaper seg selv i sitt eget bilde, noe som innebærer en oppløsning av førmoderne identitetsmarkører.⁹² Det kanskje mest distinkte kjennetegnet ved den utviklingen Giddens peker på, er evnen til å overskride tid og rom gjennom blant annet symbolske tegn og ekspertsystemer. En konsekvens er at sosiale relasjoner i lokale kontekster løses opp og reorganiseres på tvers av tid og rom – det som av Giddens blir omtalt som «disembedding» eller utleiring.⁹³ Og det er en slik utleiring som beskrives av Andersen når han forklarer hvordan æresbegrepet, som tidligere har vært knyttet til sosiale interaksjonsmønstre i en nær og lokal kontekst, med senmoderniteten har blitt flyttet ut av den lokale konteksten og ut i abstrakte og offentlige rom. Med senmoderniteten oppstår med andre ord en stadig abstraksjon av tidligere lokale og konkrete fenomener.

Det er i lys av denne utviklingen at man kan ane *MK*-prosjektets subversive karakter. Skildringene i *MK* bryter med idealiserte forestillinger om selvet og kunstens sublime karakter. Knausgård stiller ikke frem noen ideelle bilder i fortellingen om sitt liv. Heller er prosjektet opptatt av å bevege seg inn i de private rommene vi har for vane å holde skjult for offentligheten og de offentlige formene som litteraturen representerer. Resultatet er at det performative aspektet i sin intensjon ikke forsøker å skape en idealisert versjon av den egne identiteten, men snarere tar sikte på å nærme seg den egne identiteten i alle dens selvmotsigende tilbøyeligheter og i dens splittede natur.

Stefan Kjerkegaard poengterer i *Den menneskelige plet* (2017) hvordan fremveksten av den selvbiografiske litteraturen i Norden fra omkring 2000-tallet virker som en reaksjon på en endret medievirkelighet og denne endrede medievirkelighetens påvirkning på vår forståelse og forming av identiteter. Mediene har som offentlig form trådt inn i privatsfæren og med seg har den bragt normsystemene som finnes i den sosiale overbygningen. Som et resultat har det blitt vanskeligere å skille ut det private fra det offentlige og det individuelle fra det sosiale. Vi har internalisert bestemte medielogikker i «forbindelse med subjektiveringsprosesser».⁹⁴ Resultatet

⁹¹ Ibid., 20.

⁹² Ibid., 2 – 3, 14 & 32 – 33.

⁹³ Ibid., 18.

⁹⁴ Kjerkegaard, *Den menneskelige plet*, 29.

er en svekket selvfølelse idet identiteten har blitt lagt under en stadig økende grad av «sosial monitorering».⁹⁵ Det er i lys av den endrede selvforståelsen at Kjerkegaard leser bruken av det private i litteraturen som en intervensjon og en subversiv handling. I en situasjon der mulighetene for selvframstilling og kravet om å skape seg selv har økt som en følge av en endret medievirkelighet, leser Kjerkegaard nye selvbiografiske strømninger i litteraturen som et forsøk på å holde fast ved en selvforståelse som er frigjort fra kravet om å skape sin historie i tråd med gjeldende sosiale normer:

Ikke det private forstået som det, litteraten Jon Helt Haarder kalder performativ biografisme, snarere som det modsatte, hvis man ellers tenker performance ind i en mere daglig tales jargong: dvs. en undragelse fra at performe (i betydningen leve op til noget) i den virkelighed, der cirkuleres af medierne, og dermed de mange fortællinger, «fiktioner», og konstruktioner, som denne medicirkulationen besørger, performativ biografisme inkluderet.⁹⁶

En konsekvens av at tradisjonen og institusjonen har blitt gjenstand for forhandling, er at tillitt mellom mennesker ikke lenger er en gitt faktor, men hele tiden må forhandles frem og «fortjenes» også i nære og familiære relasjoner.⁹⁷ Tillitten i mellommenneskelige relasjoner forsikres ikke lenger i form av en ansikt-til-ansikt-interaksjon der relasjonen i seg selv er en garanti for tillit. I en slik forlengelse leser jeg Knausgårds prosjekt som en kritikk av denne manglende tilliten og mangelen på ansiktet som en konkret og håndfast størrelse i mellommenneskelige interaksjoner. I stedet for å lese Knausgårds romanprosjektet som kun en bekreftelse av endrede mekanismer i det sosiale samspillet i samtiden, forstår jeg Knausgårds prosjekt som en erkjennelse av samtidens abstrahering og derfor også en søken mot å bryte ned disse abstraksjonene til fordel for et forpliktende forhold til verden.

I oppgaven med å skrive frem en identitet som er fjernet fra normative overbygninger beveger Knausgård seg mot det Julia Kristeva omtaler som det abjekte. Og i sin forpliktelse overfor virkeligheten skriver Knausgård seg i sine fremstillinger mot følelser som i det sosiale er sterkt forbundet med tabuet. Kanskje mest fremtredende er følelsen av avsky, avvisning, sjalusi og skam. Ved å skrive inn disse følelsene som et ledd i sin selvfortelling yter Knausgård med *MK* motstand mot den refleksive identiteten i senmoderniteten, som søker en optimalisering og sublimering i sitt uttrykk. I det følgende vil jeg redegjøre for abjeksjon som

⁹⁵ Ibid., 32.

⁹⁶ Ibid., 33.

⁹⁷ Giddens, *Modernitetens konsekvenser*, 32.

fenomen, slik det presenteres av Kristeva i boken *Powers of Horror* (1982), for deretter å se hvordan følelser som avvisning og avsky spiller en sentral rolle for komposisjonen og oppbyggingen av *MK6*.

3.2.2 Abjeksjon og selvoppholdelsesdrift

Kristeva forstår det abjekte som en affektivt fundert reaksjon på oppløsningen av skillet mellom subjekt og objekt eller mellom jeget og den andre.⁹⁸ Det fremste eksempelet på abjeksjon er i så måte liket, mennesket som dødt materiale. I møte med det døde mennesket oppstår det et meningstap ved at man opplever sin egen materialitet. Skillet mellom den døde kroppen og ens egen kropp viskes ut. Den som ser, er ett med den døde, noe som fører til en oppløsning av jegets identitetsforståelse som noe eget og unikt.⁹⁹ Det er likevel ikke slik at den døde kroppen er det eneste som kan frembringe affektive reaksjoner som frykt, skam og avsky og en følelse av meningstap. Kristeva trekker også frem eksempler som et åpent sår, ekskrementer og andre kroppsvæsker som fenomener der individet blir påminnet sin egen materialitet og sin egen dødelighet og på den måten kommer i kontakt med det som hverken er subjekt, i forståelsen den som begjærer og handler, ei heller objekt, som det subjektet retter sine drifter og sitt begjær mot, men snarere noe som finnes forut for innlemmelsen i den symbolske orden.¹⁰⁰

For å forstå Kristevas teoretiske refleksjoner omkring abjeksjon er det nødvendig å se nærmere på hvordan hun ved hjelp av Lacans utviklingsteorier skiller mellom et førspråklig og semiotisk stadium og et symbolsk og språklig stadium i menneskets utvikling. Lacan deler den menneskelige psyken inn i tre kategorier eller tre stadier: det reelle, det imaginære og det symbolske. Kort fortalt er den imaginære kategorien et førspråklig stadium i det menneskelige. Det imaginære stadiet inntreffer i forbindelse med at barnet i speilstadiet ser seg selv som et avsluttet hele adskilt fra andre helheter. Denne adskillelsen er roten til en angst i individet som søker tilbake til en enhet med moren og verden. Som en kompensasjon ser individet seg selv gjennom den andres blick og etablerer en forståelse av jeget, som ikke er det samme som det reelle jeget, men snarere en forestilling av et idealbilde av jeget eller jeget som objekt.¹⁰¹ Der hvor individet lærer å gjenkjenne seg selv og sitt navn som en meningsfull og adskilt enhet også i språket, trer individet inn i en symbolsk orden preget av normer og lover.

⁹⁸ Kristeva, *Powers of Horror*, 1 – 2.

⁹⁹ Ibid., 3 – 4.

¹⁰⁰ Ibid., 5.

¹⁰¹ Lacan, *Écrits*, overs. Fink, 462 – 463.

På det symbolske planet ordnes verden ved hjelp av meningsskapende forskjeller i språket.¹⁰² Og her ligger noe av kjernen for Lacan som bygger store deler av sine psykoanalytiske teorier på Ferdinand de Saussures lingvistiske skille mellom signifikanten og signifikatet. For Lacan er det et viktig poeng at signifikanten ikke er bundet til signifikatet, men i stedet får sitt meningsinnhold gjennom et forhold til andre signifikanter. En kjede av signifikanter oppstår der signifikatene glir under signifikantene.¹⁰³ Det navnet og ansiktet som subjektet lærer seg å kjenne som et eget og lukket hele, viser ikke til jeget slik det egentlig er, men representerer subjektet i dets avgrensning fra andre subjekter. I overgangen mellom det imaginære og det symbolske nivået, oppstår det et ustillelig begjær hos subjektet, som søker tilbake til en enhet med mor, men som på grunn av farens lov i den symbolske orden, må fortrenge dette begjæret. Resultat er at det subjektet begjærer på et bevisst plan, kun er en representasjon av et egentlig og fortrengt begjær. Det er dette Lacan omtaler som *objekt a*.¹⁰⁴

Peter Brooks spiller på denne tankegangen når han i sine teoretiske utlegninger om narrativt begjær i *Reading for the Plot* (1984) viser hvordan fortellinger er uttrykk for en måte å organisere og skape mening i tilværelsen.¹⁰⁵ Vi forstår verden og oss selv gjennom narrative konstruksjoner. Problemet er at det litterære verket i sin helhet, som en overordnet metafor, bare er et substitutt for et mer egentlig begjær etter den enheten som finnes i en slags naturtilstand eller det Lacan omtaler som det reelle.¹⁰⁶ Det narrative begjæret som viser seg i de mange metonymiske omveiene mot den endelige litterære metaforen, altså fortellingens samlende slutt, er derfor uttrykk for et begjær etter å fortelle om et begjær som på grunn av språkets symbolske karakter ikke riktig lar seg formidle.¹⁰⁷ Siden man på et symbolsk plan er begrenset av språket, vil man aldri fullt ut kunne finne frem til den enheten og den meningen som finnes i det førspråklige stadiet. Den litterære metaforen vil alltid bare være et substitutt for et mer grunnleggende begjær. Det er det som ifølge Brooks virker som drivkreftene i en fortelling og i lesningen av litteraturen. Fortellingen virker ifølge Brooks' teorier som en form for selvoppholdelsesdrift, der den som forteller (eller leser) søker den endelige meningen i form av fortellingens overordnede metafor ved fortellingens slutt. Men fordi denne metaforen, som

¹⁰² Ibid., 54 – 55 & 464.

¹⁰³ Ibid., 415 – 419.

¹⁰⁴ Lacan, *Det symbolske*, overs. Soleim, 183.

¹⁰⁵ Brooks, *Reading for the Plot*, 7.

¹⁰⁶ Lacan, *Det symbolske*, overs. Soleim, 92 – 93.

¹⁰⁷ Brooks, *Reading for the Plot*, 55.

er en metafor for døden,¹⁰⁸ er ensbetydende med en form for selvutslettelse, kontres den av en slags fortellingens eros som i det lengste arbeider for selvoppholdelse.¹⁰⁹ Eros og dødsdrift er de to dominerende kreftene som virker mot hverandre som en pendel som beveger seg mellom metonymi og metafor, mellom opphevelse av mening og meningsskaping.¹¹⁰

Den tredje kategorien i Lacans inndeling i menneskets psyke er direkte forbundet med abjeksjon. Det reelle viser til noe som ikke lar seg gripe av bevisstheten og som fortrenses i den symbolske orden. Det betegner med andre ord en slags naturtilstand utenfor bevisstheten hvor individet ikke forstår seg selv som en adskilt størrelse, men snarere er ett med verden og dens materialitet (og maternitet).¹¹¹ Kristeva forklarer videre hvordan abjeksjon viser til en opphevelse av identitet, orden og systemer som etableres i den symbolske orden.¹¹² Det abjekte er knyttet til opplevelsen av et frembrudd av det reelle som deretter må støtes ut på nytt for å kunne opprettholde en identitet og en forståelse av mening på et symbolsk plan.¹¹³ I tilfellet med døde kropp, er de med andre ord ikke døden som symbolsk størrelse Kristeva forstår med det abjekte, men snarere døden som fysisk og nærværende. Ved å se den døde kroppen blir man bevisst sin egen dødelighet og sin egen materialitet og dermed brytes skillet mellom subjekt og objekt, mellom jeget og deet ned. Det abjekte viser til en mellomtilstand mellom levende og død, noe utenfor kategoriene. Den døde kroppen er hverken sitt navn eller ren natur, men noe ujevnelig midt mellom de to.¹¹⁴

Det er likevel ikke slik at opplevelsen av det abjekte frembringer et bevisst eller ubevisst begjær, som tilhører den symbolske orden. Snarere reagerer subjektet affektivt på det abjekte i form av frykt, skrekk eller avsky. Abjeksjon er både en kraft som fremprovoserer følelsen av menings- og identitetstap, samtidig som fremstillingen av det abjekte i litteraturen tvinger frem en utstøtelse som gjenoppretter og bevarer skillet mellom subjekt og objekt på det symbolske planet, en utstøtelse som har en grunnleggende livgivende effekt.¹¹⁵

¹⁰⁸ Ibid., 22 & 95.

¹⁰⁹ Ibid., 52.

¹¹⁰ Ibid., 29 – 30.

¹¹¹ Kristeva, *Powers of Horror*, 13.

¹¹² Ibid., 4.

¹¹³ Ibid., 3 & 28 – 29.

¹¹⁴ Ibid., 3 – 4.

¹¹⁵ Ibid., 27 – 28.

3.2.3 Ansikt, abjeksjon og avsky

Tilstedeværelsen av abjeksjon i *MK* er avgjørende for den identitetsforståelsen romanen etablerer. De abjekte og tabubelagte størrelsene i *MK* samler seg på mange måter i ansiktet som en gjennomgående figur i hele romanserien. I forsøket på å etablere en ny selvforståelse i forlengelse av farens død blir ansiktet til Karl Ove gjenstand for konkret og symbolsk disseksjon. Den unge Karl Ove preges av rastløshet og av en brennende skamfølelse i sosiale situasjoner. Han drikker for mye, flykter fra seg selv og skjærer opp sitt eget ansikt, ikke bare en gang, men to ganger. Den første gangen han skjærer opp ansiktet sitt, er i *MK2*. Karl Ove har vært på et forfatterseminar i Uppsala utenfor Stockholm, og i forbindelse med en fest legger han an på Linda ved å meddele sine følelser for henne. Skammen er total idet han blir avvist. Tilbake på hotellrommet skjærer Karl Ove opp ansiktet sitt med et barberblad.¹¹⁶ Den andre gangen ansiktsmetaforen dukker opp på denne måten, er i *MK5*, flere år forut for den nevnte hendelsen mens Karl Ove ennå er student i Bergen. Igjen er det følelsen av avvising og sjalusi som fremprovoserer situasjonen. Yngve, Knausgårds bror, sitter og prater med Karl Oves ekskone, de to finner tonen, og i et slag av panikk og sjalusi skjærer Karl Ove opp ansiktet sitt.¹¹⁷ Beskrivelsene av hovedpersonens ansikt, oppskåret og blodig, nærmer seg det masochistiske og abjekte i sin konkrete fremtoning og vitner om et overdrevent indre trykk i hovedpersonen. Det er som om følelsen av å stå utenfor og ikke finne veien inn i det sosiale, inn til de meningsfylte og nære relasjonene, får et utløp i selve oppskjæringen. Episodene beskrevet ovenfor er talende for selve skrivehandlingen i *MK*. Beskrivelsene av hovedpersonen tar hele veien form av et oppstykket ansikt, oppskåret og ødelagt, et ansikt som hele tiden formes etter kulturens krav og som er underlagt en kollektiv vold.

Velger man å lese hovedpersonens oppskårne ansikt i en overført betydning kan det vitne om en slags disseksjon av Karl Oves egen identitet. En slik oppspalting av identiteten, som en flytende, ikke-fastsatt størrelse er i tråd med Giddens diagnostikk av den refleksive identiteten i senmoderniteten. Karl Ove opplever at han er *ingen* når han blir avvist, som er det samme som å ikke bli sett, og denne følelsen av å forsvinne for seg selv eller å stå utenfor meningsfulle fellesskap får utløp i den konkrete handlingen som oppskjæringen av ansiktet er. Skriveprosessen og den selvbiografiske skrivingen er i lys av dette ikke bare en mulighet som jeg-fortelleren griper, men også en nødvendighet for ikke å forsvinne for seg selv. Selvfortellingen er en måte å reparere det ødelagte, sette sammen det spaltede, hele det

¹¹⁶ Knausgård, *Min kamp* 2, 190.

¹¹⁷ Knausgård, *Min kamp* 5, 504 – 506.

oppstykkede. Der hovedpersonen Karl Ove strever med sin egen selvoppholdelse, benytter jeg-fortelleren skriveingen som et substitutt og som en form for katarsis. For å benytte Brooks sine teoretiske utlegninger om litteraturens eros, kan man si at jeg-fortelleren benytter skriveingen som et redskap for ikke å forsvinne for seg selv og for å opprette en ny forståelse av en egen identitet.

Forståelsen av ansiktets betydning for *MK*, slik den er beskrevet ovenfor, er i stor grad i overensstemmelse med litteraturforskeren Irene Engelstad og psykoanalytikeren Siri Erika Gullestads analytiske bemerkninger i kapittelet «Fedre og sønner» i boken *Freud, psykoanalyse og litteratur* (2012). Engelstad og Gullestad viser til åpningsscenen i *MKI* og beskrivelsen av en interaksjon mellom åtte år gamle Karl Ove og faren i sine analyser. Karl Ove løper ut til faren som arbeider i hagen etter angivelig å ha sett et ansikt i sjøen på tv-en i forbindelse med en ulykke i Nordsjøen der syv mennesker har omkommet. Faren avviser Karl Oves henvendelse og latterliggjør sønnens følelser.¹¹⁸ Engelstad knytter episoden til den gjennomgående tematiseringen av skam i romanverket: «Skammen som er et så sentralt tema i hele verket, har sin kilde her! For hvem er jeget, når jegets genuine opplevelser av verden avvises og ikke teller?»¹¹⁹ På samme måte som i de to scenene i romanen hvor Karl Ove kutter opp sitt eget ansikt som en følge av avvising og manglende bekreftelse, knyttes den gjennomgående skammen og angsten i romanen til farens manglende anerkjennelse. Med Hogans ord kan vi si at Karl Oves følelsesmessige triggere er ekstra sårbar for avvising som en følge av tidligere emosjonelle avleiringer.¹²⁰ I form av farens manglende bekreftelse i barndommen opplever hovedpersonen en tilstand som utstøtt, en på sett og vis levende død som tar formen til noe uhyggelig og som er forbundet med det abjekte.

Ifølge Kristeva er det et objekt til ethvert subjekt og et abjekt til ethvert overjag.¹²¹ Slik jeg leser det, står det abjekte som en motsetning til moralen forankret i individet i form av forventinger utenfra. Ikke som en størrelse som utfordrer moralen ved å innstifte en ny, men en størrelse som befinner seg utenfor moralen og som i kunsten tar sikte på å overskride den. Norbert Elias forklarer hvordan skam er et resultat av en sosial orden som håndheves gjennom den andres blikk.¹²² Frykten for å bli støtt ut av det sosiale, som en abjeksjon, er det som driver subjektet til å tilpasse seg dette blikket, som ikke nødvendigvis er et konkret blikk, men snarere

¹¹⁸ Knausgård, *Min kamp 1*, 12 – 13.

¹¹⁹ Øverland & Engelstad, *Freud, psykoanalyse og litteratur*, 166.

¹²⁰ Hogan, *Affective Narratology*, 4.

¹²¹ Kristeva, *Powers of Horror*, 15.

¹²² Elias, *The Civilizing Process*, 414 – 415.

et imaginært blikk forankret i subjektets overjeg. Ikke, slik ser de meg, men slik tror jeg de ser meg.

I *MK* fremstilles hovedpersonen nettopp som en som står utenfor det sosiale og ser inn. Outsiderposisjonen virker både retorisk i den forstand at den er med på å støtte opp om en spesifikk kunstnermyte, men også som et forsvar grunnet i frykten for avvising. Ønsket om å passe inn i et sosialt system eller en sosial orden preger Karl Oves følelsesliv på historienivået. Han beskrives hele tiden som en som er under det sosiales vold og som en som mangler en forankring i sitt eget selv. Den skammen som skildres i forbindelse med episoder hvor Karl Ove befinner seg i en posisjon hvor han risikerer «sosial degradering,»¹²³ er total. Treffende er det likevel at Knausgård ved å skrive om denne angsten og ved å bryte ned grensene for det private og det offentlige, skriver det abjekte inn i sitt verk. Ved å overskride grensene for det sosiale, hva som er tillatt og ikke tillatt i kunsten, som er en offentlig form, forsøker Knausgård å vise frem kreftene i det sosiale:

Vi har lyktes i å mane bort det ukjente, og vi er helt trygge, som den første kulturen i historien bever vi ikke foran livsbetingelsene, de er under kontroll. Men prisen for den tryggheten er høy, for den er nærværet i livet. Og den viser seg i døden [...] Denne døden, som er visuell og ikke har tid eller sted, men svever fritt og tyngdeløst i bildehimmelen, er den virkelige dødens stedfortreder, den tar på seg all angst og frykt, mens den virkelige døden, kroppens fysiske død, slik den forekommer på et bestemt sted til en bestemt tid, skjules så godt det lar seg gjøre.¹²⁴

Det abjekte forstått som det som bryter opp grenser og river ned mening, har derfor en subversiv funksjon i Knausgårds romanprosjekt. Ved å skrive inn det kroppslige, det skitne, det heslige og det vi vanligvis støter ut av det sosiale, som for eksempel ens egen narsissisme, seksuelle flauter, umoralsk higen og den fysiske døden, gir *MK* utløp for noen primale drifter forbundet med det usiviliserte. I stedet for å skulle skape seg selv i kulturens bilde i en refleksiv prosess, slik tendensen i moderniteten er ifølge Giddens, virker Knausgård å yte motstand mot denne prosessen og skriver i stedet frem et ansikt som er i sin egen feilbarlige rett.

¹²³ Ibid., 414.

¹²⁴ Knausgård, *Min kamp* 6, 636.

3.2.3 Primær- og metafølelser

Knausgård retter i *MK* blikket mot det i mennesket som er forbeholdt det private. Og i forlengelsen av dette også den private kroppen, forstått som en størrelse knyttet til en materialitet, en slags animalsk naturtilstand som finnes forut for kroppen som kulturelt og symbolsk fenomen. Kristeva understreker hvordan nettopp det abjekte kan forbindes med det animalske, som en representant for det usiviliserte, eller det førspråklige, det som befinner seg utenfor den symbolske orden og farens lov.¹²⁵ I så måte virker det å være den kroppen Knausgård skriver inn i sitt verk i beskrivelsene av farens død. Skildringene knyttet til farens død vekker en form for avsky, frykt og meningstap i hovedpersonen, hvis identitet går i oppløsning. Bevegelsen inn i det abjekte, det som oppløser mening og bryter ned strukturer, kan forklares med tapet av faren som en konstituerende størrelse. Farens lov oppheves. Samtidig virker opplevelsen av farens døde kropp å minne Karl Ove på hans egen materialitet og grensene mellom jeget og verden, mellom subjekt og objekt blir brutt ned. I det hele tatt vil jeg hevde at hovedpersonens møte med farens døde kropp i *MK1* er det som innleder krisen og meningstapet i *MK*-serien og som utgjør romanprosjektets sentrale omdreiningspunkt. Det er først ved fortellingens slutt, i *MK6*, at jeg-fortelleren vinner en form for forsoning og et avklart forhold til sin egen far. Samtidig som forsoningen finner sted, trer også en opplevelse av en egen identitet frem. Prosessen med å hele ansiktet fullføres, og hovedpersonens rotløshet blir erstattet med en nyvunnet opplevelse av stedbundethet og tilhørighet.

I *MK* møter vi Karl Ove som preges av den refleksive identiteten og samfunnsordenen han befinner seg i. I prosjektet med å skape mening og sammenheng i tilværelsen drømmer han om et grenseoverskridende liv som kompromissløs forfatter, med all den berømmelsen og den anerkjennelsen som følger med forfatterrollen. Men her er det avgjørende å skille mellom de ulike diegetiske nivåene i romanserien for å fange hele romanseriens kompleksitet. De ulike diegetiske nivåene i en fortelling kan beskrives med den franske litteraturteoretikeren og strukturalisten Gerrard Genette og hans organisering av ulike fortellenivåer, slik han presenterer det i boken *Narrative Discourse* (1983). Genette ser det som et grunnprinsipp at fortellingen ikke kan gjenspeile eller imitere virkeligheten utenfor verket. I stedet hevder han at en fortelling kun kan skape en illusjon av mimesis gjennom en diskursiv bearbeidelse av det fortalte.¹²⁶ Det er denne illusjonen av virkeligheten på fortellernivået han omtaler som diegesis. Genette skiller

¹²⁵ Kristeva, *Powers of Horror*, 12.

¹²⁶ Genette, *Narrative Discourse*, 164.

mellom tre ulike diegetiske nivåer: et ekstradiegetisk, et intradiegetisk og et metadiegetisk nivå. Det ekstradiegetiske nivået viser til fortellerens mer eller mindre bevisstgjorte forming av hovedplottet eller fortellersituasjonen. Det intradiegetiske nivået viser til meddelelsen av hovedhandlingen i en fortelling, mens det metadiegetiske nivået viser til en innskutt fortelling i hovedhandlingen.¹²⁷

Knausgård bruker alle disse ulike nivåene bevisst for å underbygge den virkelighetseffekten han forsøker å skape. I *MK* er det utfordrende å skille mellom det intradiegetiske og det ekstradiegetiske nivået. Knausgård gjør det til et poeng at det hovedpersonen Karl Ove opplever og føler i de ulike episodene som skildres, ikke er oppdiktet, men virkelige hendelser hentet fra forfatterens egne erindringer fra fortiden. Det den yngre Karl Ove føler, er også følelser som stiger opp i fortelleren i det han sitter og skriver. Fortiden trer frem og blir levende gjennom et affektivt bånd mellom fortid og nåtid, mellom hovedperson og forteller.¹²⁸ Sammenblanding mellom de to nivåene støtter opp om søken etter autentisitet og oppriktighet og står som en sentral del av fortellingens etos.

Det finnes likevel et skille mellom det intradiegetiske og det ekstradiegetiske nivået. Verdigrunnet som blir skrevet inn i de to nivåene er avvikende. På det intradiegetiske nivået iscenesetter Knausgård seg selv som hovedperson og skriver frem sine lengsler og affektive reaksjoner i møte med omgivelsene. På det ekstradiegetiske nivået derimot blir de lengslene og reaksjonene som presenteres i hovedplottet gjenstand for en sekundær følelsesmessig reaksjon. Dette skillet gjør seg spesielt gjeldende i den sjette romanen, som med et overordnet blikk på romanprosjektet skaper en ny bevissthet knyttet til det fortalte på historienivået. Leseren blir i økende grad klar over at de lengslene som preger hovedpersonen og hans manglende forankring i verden, er gjenstand for et kritisk blikk.

I forbindelse med det intradiegetiske nivået i romanen skjer det noe interessant idet stilen og stemmen hele veien gjennom de seks bindene endrer seg med utgangspunkt i den tekstuelle konteksten. Det er derfor leseren i den tredje boken kan møte den unge Karl Ove som er tømt for perspektiver eller naiviteten i studenten Karl Ove slik vi møter ham i bok fem eller den forelskede Karl Oves svulstige og oppløste stemme i bok to. Hele veien gjennom de seks bindene bringes leseren så tett som mulig på her og nå situasjonen, ikke bare gjennom beskrivelsene av minnene til jeg-fortelleren, men også gjennom iscenesettelsen av disse minnene. Vi opplever å være der det fortalte skjer, før vi trekkes ut av det og møter fortelleren

¹²⁷ Ibid., 228.

¹²⁸ Knausgård, *Min kamp 3*, 15.

idet han er i ferd med å skrive ned historien. Vekslingen mellom det intradiegetiske og det ektradiegetiske nivået utgjør en sentral del av hele romanprosjektets dynamikk. I det intradiegetiske er det nærheten til det fortalte og den kroppslige og følelsesmessige erfaringen som står i fokus, mens det ektradiegetiske nivået domineres av fortellerens refleksjoner og reaksjoner på momentene som skrives frem.

Skillet mellom følelsene som blir skrevet frem på det ektradiegetiske og intradiegetiske nivået, kan forklares med det Colm Hogan omtaler som «primærfølelser» og «metafølelser». Som det ligger i ordet, viser metafølelser til affektive reaksjoner på opplevde følelser, mens primærfølelser viser til ekspressive uttrykk som i langt mindre grad er bevisste og som knyttes til rent kroppslige reaksjoner.¹²⁹ I motsetning til beskrivelsene av farens død på et intradiegetisk plan, dominert av primærfølelser som sorg og avsky og som sender hovedpersonen ut i en identitetskrise, er det noe langt mer handlekraftig og avklart over jeg-fortellerens refleksjoner og de metafølelsene som dominerer på det ektradiegetiske planet. Gjennom et ektradiegetisk plan blir leseren gjort oppmerksom på den betydningen faren har hatt for Karl Ove og hans selvbilde:

Også mitt eget selvbilde hadde pappa preget, selvfølgelig, men kanskje på en annen måte, i alle fall hadde jeg aldri perioder med tvil fulgt av perioder med ro, alt var hele tiden blandet sammen for meg, og tvilen, som preget en så stor del av tankeverdenen min, rettet seg aldri mot det store, men alltid mot det lille, det som hadde med de helt nære omgivelsene å gjøre [...] når det kom til det store, tvilte jeg aldri på at jeg kunne nå så langt jeg ville, jeg visste at jeg hadde det i meg, for min higen var så stor, og den slo seg aldri til ro.¹³⁰

Refleksjonene som presenteres i forbindelse med at Karl Ove og Yngve er i ferd med å rydde opp etter sin døde far, står helt i kjernen for skillet mellom primær- og metafølelsene i *MK*. For i *MK6*, som i stor grad domineres av metaemosjoner, er det nettopp den higen som beskrives i sitatet overfor som jeg-fortelleren tar et oppgjør med. Endringen i selvbildet handler i romanprosjektets siste del om å bryte med trangen til å søke de store og overskridende størrelsene i en global kontekst («det store») og i stedet forsøke å mestre følelsene i de nære og lokale omgivelsene («det lille»). I bevegelsen mot denne forståelsen i *MK6* har fortelleren lagt sitt eget selv under lupen og spaltet det for igjen å kunne etablere en endret identitetsforståelse.

¹²⁹ Hogan, *Literature and Emotion*, 101.

¹³⁰ Knausgård, *Min kamp 1*, 354.

Utgangspunktet for oppløsningen av identiteten er det enorme meningstapet som inntreffer med beskrivelsene av farens død.

Hele romansyklusen er organisert rundt meningstapet som vekkes i hovedpersonen når han ser sin egen fars døde kropp. En kropp som ikke bare bærer det meningsgivende navnet eller rommer faren som symbolsk størrelse, men en kropp som viser frem verdens materialitet og dødelighet, med andre ord en abjeksjon. I *MKI* blir dette møtet beskrevet i inngående detalj og vekker sterke følelser av både sorg og avsky i hovedpersonen. Beskrivelsene bærer preg av blant annet ekskrementer, blodsøl, tomme spritflasker og en usammenhengende og senil bestemor. Mot slutten av bok én besøker Karl Ove kapellet der farens lik ligger to ganger:

Men selv om jeg så dette, så jeg det ikke likevel, for alle detaljer ved ham forsvant inn i noe annet og større, både det han utstrålte, som var død, og som jeg aldri hadde vært nær før, og det han var for meg, en far, og alt som lå av liv i det.¹³¹ [...] Og døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelsen i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som sprang lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på gulvet.¹³²

I sitatet er det først faren som symbolsk størrelse og som et eget avgrenset subjekt som beskrives. I den andre syningen som finner sted dagen etterpå, er tonen derimot en helt annen. Kontrasten mellom de to beskrivelsene er slående for Kristevas forståelse av forholdet mellom døden som språklig kategori på det symbolske planet og døden slik den finnes utenfor språket, som en abjeksjon forankret i den døde kroppens materialitet.

Oppløsningen av grensene mellom det symbolske og det reelle idet Karl Ove opplever sin egen fars død i den første boken, skaper en følelse av meningstap og opphever grensene mellom jeget og den andre. Det er slående hvordan hovedpersonen etter den første syningen av farens lik, idet han plukker opp sin debutroman *Ute av verden* (1998) og leser gjennom manuset hjemme hos bestemoren, oppdager at skrivingen er rettet mot faren og mot søken etter hans anerkjennelse: «Jeg hadde skrevet den boken til Pappa [...] jeg ville at han skulle se meg.»¹³³ Rotløsheten i Karl Ove kan derfor sies å være dobbel. På den ene siden kan meningstapet, den påfølgende rotløsheten og manglende selvfølelsen leses som en direkte konsekvens av opplevelsen av det abjekte, av sin egen dødelighet og materialitet idet han ser farens døde kropp. På den andre siden kan meningstapet leses som en konsekvens av farens

¹³¹ Ibid., 413.

¹³² Ibid., 435.

¹³³ Ibid., 427.

manglende blikk. Med farens død, finnes det ikke lenger et mål hovedpersonen kan rette sin søken etter anerkjennelse mot. Farens lov oppheves og tilbake står hovedpersonen som en utstøtt, en som befinner seg utenfor moralen, og dermed også utenfor det sosiale, han blir en levende død, en abjeksjon.

I møtet med farens døde kropp beskriver Knausgård i *MK6* opplevelsen av en avgrunn som stiger opp i bevisstheten, ikke i form av en rasjonell tanke, men heller som en fornemmelse unndratt bevisstheten. Kjernen i denne avgrunnen står mellom verden som materie og mennesket som biologi på den ene siden, som en evig størrelse utenfor kulturens meningsskapende og distingverende prosesser, mennesket som abjeksjon. På den andre siden står mennesket som noe forgjengelig og bundet til tiden, mennesket som subjekt. Det er disse to størrelsene som virker å være i spill i møte med farens døde kropp i *MK6*.¹³⁴ Og det er denne avgrunnen som stiger opp i hovedpersonens bevissthet som virker å danne utgangspunktet for romanprosjektet idet Knausgård beveger seg under kulturen og overskrider de sosiale normene, farens lov, for å skrive frem det egentlige, det som befinner seg bak våre forestillinger om verden:

Dette kunne jeg ha skrevet en debattartikkel om, men det ville ikke ha sagt så mye, for argumenter er rasjonelle, og dette handler om det motsatte, det irrasjonelle, alle våre følelser i forhold til hva det vil si å møte det oppløste og det døde, ja, hva det egentlig er.¹³⁵

I prosjektet med å beskrive følelsene i møte med det 'egentlige' som vi har støtt ut av kulturen og det sosiale, viser Knausgård til forkrøplede kropp, sykdom og død og hvordan det i det senmoderne samfunnet har blitt gjemt bort, fortrent, støtt ut og ekskludert. Det finnes kun i lukkede rom. For å nå inn dit er det ikke nok å bevege seg innenfor det rasjonelle i språket, som domineres av den symbolske orden og fiksjonaliseringer av virkeligheten. I stedet tar Knausgård sikte på å bevege seg inn mot det partikulære, representert av jeget, det vil si den som skriver jeg, og dets følelser i møte med verden, og på den måten forsøke å «trenge gjennom hele den rekken av forestillinger og idéer og bilder som ligger som en himmel over virkeligheten og kjøttets skrøpelighe». ¹³⁶ Det abjekte i *MK*-prosjektet ligger i stor grad i viljen til å grave i det som vi normalt støter ut i av det sosiale og i kulturen. Kjerkegaard skriver:

¹³⁴ Knausgård, *Min kamp 6*, 174.

¹³⁵ *Ibid.*, 176.

¹³⁶ *Ibid.*, 177.

«Knausgård har fått nok af det, som globaliseringsteoretikeren Zygmunt Bauman kalder ‘flydende modernitet’, og lenges tilbake til en materiel verdensorden, hvor man stadig kan føle og mærke verden».¹³⁷

Knausgård slites i de seks bøkene av to motstridende følelser i møte med den moderniteten som Giddens og Andersen beskriver. På den ene siden er Knausgårds forfatterambisjoner og selvoppholdelsesprosjekt drevet av grandiose følelser, følelser som i et psykoanalytisk perspektiv kan knyttes til jeg-fortellerens manglende anerkjennelse i oppveksten, slik det blant annet blir beskrevet i *MK3*. På den andre siden drives skriveprosessen av en autentisitetsslengsel. Knausgård ønsker å unndra seg overbygningene og forestillingene om forfatterrollen slik de manifesterer seg i kulturen. Slik Kristeva påpeker, støter Knausgård det abjekte fra seg gjennom selve skrivehandlingen og opplever med det en fornyet livsfølelse og en endret selvforståelse i *MK6*.

¹³⁷ Kjerkegaard, *Den menneskelige plet*, 16.

Kapittel 4: Konklusjon og avsluttende perspektiver

I denne oppgaven har jeg forsøkt å avdekke sentrale, affektive komposisjonsprinsipper i *Min kamp 6*. I kapittelet «Om 'Navnet og tallet'» viser jeg hvordan lesningen av de historiske kildene knyttet til Hitlers liv og virke, innleder et skifte i den følelsesmessige målorienteringen i romanverket. Bevegelsen kan sies å gå fra egosentrisme og manglende empati til medfølelse og forpliktelse overfor et du. Helt sentralt for denne bevegelsen står et skifte i perspektiv, som kan sies å gå fra introspeksjon til innlevelse i den andre. Knausgård opplever en stor grad av gjenkjennelse i Hitlers søken etter allmakt og hans orientering mot absolutte størrelser. Gjenkjennelsen vekker en ny innsikt for jeg-fortelleren som, istedenfor for å søke anerkjennelse i en sosial virkelighet basert abstraksjon og ideelle konstruksjoner, vender blikket mot familien og det nære perspektivet på verden.

I analysene viser jeg hvordan oppgjøret med skamfølelsen, som kan sies å utgjøre en grunnfigur i hele romanserien, står som et viktig ledd i utviklingen av innlevelse og empati for jeg-fortelleren. Skammen ledes tilbake til farens kontrollerende blikk forankret i hovedpersonens overjeg. Karl Ove tynges av en altfor sterk selvbevissthet og et ønske om å opprettholde et idealisert selvilde i møte med andre. Ved hjelp av Nussbaum og hennes redegjørelser av barnets følelsesmessige utvikling,¹³⁸ viser jeg hvordan Knausgård ved å ta et oppgjør med faren og den tyngende skamfølelsen, som kan utledes fra en manglende bekreftelse i barndommen, blir roten til en ny selvforståelse. Ved å ta avstand fra det i ham som er forbundet med faren og Hitler, ser jeg-fortelleren seg selv som et eget og unikt individ. Knausgård underbygger denne endrede selvforståelsen ved hjelp av emosjonelt ladede rom i *Min kamp 6*.

I den sjette romanen skildres følelser knyttet til familiens hytte i en kolonihage i Malmö. Kolonihytta forbindes med et ønske om å opprettholde en fasade. Knausgård forteller om en sterk opplevelse av et innskrenket handlingsrom i forbindelse med denne fasaden. Med Spinoza sine teoretiske redegjørelser vil man kunne si at Knausgårds opplevelse av et innskrenket handlingsrom er roten til et ubehag.¹³⁹ Følelsene knyttet til kolonihytta står i kontrast til følelsene beskrevet i forbindelse med familiens landsted i Glemmingebro, som de flytter ut til ved romanens slutt. Her tar jeg-fortelleren et oppgjør med det i ham selv som er forbundet med «higen og oppstigelseskraften»¹⁴⁰ og vender seg i stedet mot farsrollen som er uforenelig med forfatterrollen. Forfatterrollen sammenstilles med det sosiale som abstraksjon, mens farsrollen

¹³⁸ Nussbaum, *Upheavals of Thought*, 195 – 197.

¹³⁹ de Spinoza, *Etikk*, overs. Næss, 137 – 138.

¹⁴⁰ Knausgård, *Min kamp 6*, 923.

forbindes med forpliktelsen overfor duet og overfor det nære perspektivet på verden. Jeg-fortelleren forlater fiksjonen og gjør den endelige vendingen mot verden når han på romanens siste side fratrer sin rolle som forfatter.¹⁴¹

I det andre kapittelet i analysedelen av oppgaven bygger jeg videre på poengene utledet ovenfor. Helt konkret undersøker jeg identitetsbegrepet i *Min kamp* og hvordan Knausgård gjennom en selvutleverende skrivepraksis bryter med utleiringsmekanismer i senmoderniteten og en forståelse av den refleksive identiteten, slik den blir beskrevet av Anthony Giddens.¹⁴² Kravet om å skape seg selv i henhold til etablerte normsystemer forankret i mediene, blir gjennom fremstillinger av det avskyelige og abjekte gjenstand for subversjon. Jeg understreker videre hvordan Knausgårds behandling av abjeksjon¹⁴³ utgjør en grunnfigur i *Min kamp*. Fremstillingen av det abjekte virker på flere nivåer i romanserien.

For det første viser jeg hvordan hovedpersonens identitetskrise innledes av møtet med farens døde kropp i *Min kamp 1*. Karl Ove ser sin egen materialitet og sin egen forgjengelighet i møte med farens døde kropp. Samtidig oppheves farens lov og Karl Ove opplever et meningstap og en manglende forståelse av sin egen identitet. Et konkret bilde på denne identitetsoppløsningen er disseksjonen av ansiktet.¹⁴⁴ Ved å gå veien om Peter Brooks teorier om narrativt begjær,¹⁴⁵ viser jeg hvordan skrivehandlingen utgjør et viktig ledd i å gjenopprette meningen og selvforståelsen som har gått tapt. Ved å behandle det abjekte i litterær form, evner jeg-fortelleren å støte det fra seg og opplever med det en ny og gjenopprettet livsfølelse. Forskjellene i måten farens død og faren som symbolsk størrelse blir behandlet på i *Min kamp 6* kontra de tidligere bøkene i romanserien, er illustrerende for den renselsesprosessen som finner sted. Der farens døde kropp vekker en følelse av avsky og meningsoppløsning i *Min kamp 1*, er det noe langt mer avklart og forsonende over beskrivelsene i *Min kamp 6*. Ved å gå veien om Patrick Colm Hogan viser jeg hvordan forskjellen mellom de to størrelsene kan beskrives med begrepene primær- og metaemosjoner.¹⁴⁶ I *Min kamp 1* er det de umiddelbare kroppslige og affektive reaksjonene som dominerer beskrivelsene, mens beskrivelsene av farens død i *Min kamp 6* domineres av sekundære emosjonelle prosesser.

¹⁴¹ Knausgård, *Min kamp 6*, 1116.

¹⁴² Giddens, *Modernity and Self-Identity*, 2 – 3, 14 & 32 – 33.

¹⁴³ Kristeva, *Powers of Horror*.

¹⁴⁴ Knausgård, *Min kamp 2*, 190 & *Min kamp 5*, 504 – 506.

¹⁴⁵ Brooks, *Reading for the Plot*.

¹⁴⁶ Hogan, *Literature and Emotion*, 101.

For det andre tar hovedpersonen i *Min kamp* langt på vei formen til abjeksjonen. Karl Ove beskrives som en som står utenfor meningsfulle felleskap og en som mangler forankring i et vi. Fremstillingen minner om den av en utstøtt. I *Min kamp 6* blir trangen til å stå på utsiden av moralen og til å leve et utsvevende liv som forfatter gjenstand for et kritisk blikk. Gjennom dette kritiske blikket og i forpliktelsen overfor familien og den lokale konteksten blir derimot subjekt-objekt relasjonen opprettet. Knausgård finner sitt vi i det nære og oppretter med det et slags system av meningsskapende forskjeller. Resultatet er opprettelsen av en tydelig identitet og en gjenvunnet selvfølelse som far.

Min kamp er på mange måter en roman som provoserer, og Knausgård bringer seg selv i posisjon «ved at bringe seg selv i opposisjon», for å si det med sosiologen Pierre Bourdieus ord.¹⁴⁷ I følge Bourdieu kan samfunnet deles inn i relativt autonome felt, hvor litteraturfeltet kan sies å utgjøre et av disse feltene. Som aktør innenfor det litterære feltet må man forholde seg til «det rum av muligheter» feltet utgjør for å posisjonere seg.¹⁴⁸ I hvilken grad man har tilgang til rommet av muligheter, avhenger i stor grad av en persons habitus.¹⁴⁹ Dynamikken innenfor det litterære feltet kan litt forenklet forklares som en maktkamp mellom en kommersiell og en avantgardistisk orientert fraksjon. Innenfor den avantgardistiske fraksjonen eksisterer det igjen en kamp om den rådende kulturelle kapitalen mellom de som kan sies å være i besittelse av definisjonsmakten over gjeldende estetiske normer og de som ønsker å tilegne seg kulturell kapital.¹⁵⁰

Når Knausgård skriver *Min kamp*, gjør han det ved å ta avstand fra tidligere etiske og estetiske normer i litteraturen. *Min kamp* representerer på sett og vis et oppgjør med postmodernistiske og poststrukturalistiske strømninger. Til forskjell fra autonomi-estetiske verdier og nykritiske tendenser innenfor litteraturkritikken, som avviser forfatterintensjonen som et ledd i verkets meningsproduksjon,¹⁵¹ vanskeliggjør Knausgård, ved å bringe sitt eget private selv og andre virkelige mennesker inn i litteraturen, en slik tilnærming. Roland Barthes' oppgjør med den historisk-biografiske litteraturforskningen slik han presenterer det i «Forfatterens død» (1968), blir gjenstand for diskusjon gjennom en performativ biografisk tilnærming til skrivingen.¹⁵²

¹⁴⁷ Bourdieu, *Af praktiske grunde*, 66.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 57.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 68.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 71.

¹⁵¹ Beardsley & Wimsatt, «Den intentionelle fejlslutning», overs. Schatz-Jakobsen, I.

¹⁵² Barthes, «Forfatterens død», 63.

Når det gjelder det estetiske uttrykket, markerer *Min kamp* også et tydelig brudd med den tidligere postmodernistiske litteraturen. Selv om begrepet postmodernisme er problematisk, da det vanskelig lar seg peke ut som en enhetlig skole eller retning, kan man likevel peke på noen overgripende kjennetegn som overflateestetikk, formmessig eksperimentering og en grunnleggende ironisk distanse til virkeligheten utenfor verket.¹⁵³ Ved å skrive seg selv inn som objekt for den litterære bearbeidelsen insisterer *Min kamp* på litteraturens referensielle potensiale og tvinger lesingen av romanen ut i den ekstratekstuelle konteksten.¹⁵⁴ *Min kamp* er med andre ord en roman fullstendig blottet for ironisk distanse. Knausgård bryter med en etablert avantgarde og skriver inn nye parametere for hva som skal gjelde som 'det gode' i litteraturen. Det kanskje viktigste prinsippet er motstanden mot kravet om selvrealisering og det refleksive selvet i senmoderniteten. Formen det tar, er en kroppsliggjøring av litteraturen som i form av en affektivt orientert komposisjon, søker å gripe inn i verden utenfor verket og forme den i sitt bilde. I det ligger det selvfølgelig en muliggjørende faktor. En litteratur som søker referensiell verdi og som er grunnleggende politisert, kan virke som et ledd i behovet for å gjøre nødvendige samfunnsmessige endringer. Problemet oppstår likevel i det forfatterens selvrealiseringsprosjekt går utover enkeltmenneskets rett til privatliv og til å kunne forme sin egen historie, noe Knausgård selvfølgelig er fullstendig klar over.

Autentisiteten i *Min kamp 6* søkes vel så mye i de affektive og følelsesorienterte strukturene, som i representasjonen av en virkelighet utenfor verket. Forpliktelsen overfor følelsenes sannhet, gir seg også utslag i romanens komposisjonsplan. Spenningsfeltet mellom egosentriske og sympatiske følelser virker å utgjøre en helt sentral del av romanserien generelt og *Min kamp 6* spesielt. Gjennom et skifte i perspektiv fra introspeksjon til innlevelse i eksterne kilder, evner jeg-fortelleren å se seg selv som fra et perspektiv utenfra. Resultatet blir en endret selvforståelse og en endret følelsesmessig målorientering. Knausgård tar i den sjette og siste romanen i *Min kamp*-serien et oppgjør med hovedpersonens tilbøyeligheter til å søke anerkjennelse i fjerne relasjoner og skriver seg i stedet inn mot en forpliktelse overfor sin egen familie. Helt sentralt for denne endrede målorienteringen er oppgjøret med den symbolske faren og den tyngende skammen som har virket som et hinder for evnen til medfølelse. Bevegelsen fullbyrdes idet jeg-fortelleren tar avstand fra forfatterrollen, som er tett forbundet med et egosentrisk stormansbegjær og lengselen etter mening i absolutte og billedlige konstellasjoner.

¹⁵³ Skei, *På litterære lekeplasser*, 30.

¹⁵⁴ Genette, *Paratext*, 1 – 2.

Det etiske imperativet om viktigheten av å forplikte seg overfor et du virker likevel å begrense seg til romanens interne strukturer. For der fortelleren Knausgård vender hjem og sier fra seg forfatterrollen til fordel for nærhet til menneskene og verden i den lokale konteksten, bryter forfatteren Knausgård romanens etiske prinsipper med utgivelsen og utleveringen av menneskene som er en del av den. Videre skapes det også en grunnleggende ambivalens gjennom romanens retoriske figurer. Oppgjøret med tilbøyeligheten til en romantisering av forfatterrollen og stormansbegjæret står flere steder i et direkte motsetningsforhold til sammenstillingen med fremtredende verker fra litteraturhistorien. Også tendensen til en innfløkt og høyverdig stil, spesielt i forbindelse med essayet «Navnet og tallet», vitner om en type litteratur som retter seg inn mot den «innviede» leseren. Knausgård selv behandler denne ambivalensen i *Min kamp 6* og ser den som et ledd i avsløringen av kreftene i den sosiale overbygningen og farene den representerer for det unike jeget.

Helt sentralt for den subversive handlingen Knausgård foretar, er tilstedeværelsen av det abjekte i (selv)fremstillingen. For det første virker abjeksjonen som et ledd i en litterær katarsis. Meningstapet som innledes med opplevelsen av farens døde kropp i *Min kamp 1* kan knyttes direkte til den selvfortellingspraksisen som følger. Ved å støte fra seg det som er forbundet med det meningsløse og reelle, finner jeg-fortelleren roten til en ny livsfølelse. Abjeksjonen har også en sekundær funksjon i *Min kamp*. I forsøket på å bryte med medialiserte og idealiserte identitetsoppfatninger og yte motstand mot kravet om optimalisering i en refleksiv modernitet, vender Knausgård seg mot det i kulturen som er forbundet med tabuet. Ved å skrive utbroderende om farens døde kropp, forbudte rom, kroppslig begjær og det ved ham selv som er knyttet opp mot det heslige og forgjengelige, tar Knausgård et oppgjør med normative overbygninger forankret i mediene. Med en endret medievirkelighet har også nye former for selv fremstilling og selvrealisering blitt en realitet. Gjennom en gradvis internalisering av nye medielogikker har måtene vi etablerer meningsfulle selvfortellinger på, og ikke minst våre fortellinger om virkeligheten, endret seg: «Medierne er på en og samme tid *inden* i os og en *selvstændig* institution, der står *imellem* os og koordinerer vores indbyrdes interaktion.»¹⁵⁵ Ved å skrive seg så tett på livet som mulig søker Knausgård å bryte gjennom etablerte normsystemer konstituert av mediene og den avstanden de skaper til verden omkring oss:

¹⁵⁵ Kjerkegaard, *Den menneskelige plet*, 25.

Det var følelsen jeg hadde; verden holdt på å forsvinne, for den var alltid et annet sted, og livet mitt holdt på å forsvinne, for også det var alltid et annet sted. Skulle jeg skrive en roman, måtte den handle om virkeligheten, slik den egentlig var, sett fra en som var fange i den med kroppen, men ikke med sinnet, som var fanget i noe annet, det sterke ønske om å stige opp fra det trivielles lummerhet og inn i det stores klare og skarpe luft.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Knausgård, *Min kamp 6*, 395.

Litteratur

- Aarstein, Kjersti Irene. *Vold og visjoner i sjetten bind av Karl Ove Knausgårds Min Kamp*. Ph.D.-avhandling. Universitetet i Bergen, 2018.
- Andersen, Elholm Claus. *På vakt skal man være: Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Ph.D.-avhandling. Helsingfors universitet. 2015.
- Andersen, Per Thomas. *Fortelling og følelse: En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2016.
- Aristoteles. *On Rhetoric: A Theory of Civic Discourse* (2. Utg.). Oversatt av Georg A. Kennedy. Oxford University Press, 2006.
- Aristoteles. «Poetics». Oversatt av James Hutton. I *The Norton Antology of Theory and Criticism* (3. utg.), redigert av William E. Cain, Laurie A. Finke, John McGowan, T. Denean Sharpley-Whiting & Jeffrey J. Williams. New York: W. W. Norton & Company, 2018.
- Aursland, Tonje. «Radiodokumentaren: Tonjes versjon». *NRK*, 2011.
<https://radio.nrk.no/serie/radiodokumentaren/sesong/201111>.
- Barthes, Roland. «Forfatterens død.» I *I tegnets tid: Utvalgte artikler og essays*, redigert av Knut Stene-Johansen, 60-66. Falun: Pax Forlag, [1968] 1994.
- Beardsley, Monroe C. & William K. Wimsatt. «Den intentionelle fejlslutning.» I *Litteraturteoretisk antologi*. Oversatt av Claus Schatz-Jakobsen. København: Gyldendal, [1948] 2001.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction* (2. utg.). Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *Af praktiske grunde: Omkring teorien om menneskelig handlen*. København: Hans Reitzels Forlag, 1997.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. New York: Harvard University Press, 1984.
- Deleuze & Guattari, «'Persept, Affekt og Konsept' fra Qu'est que la philosophie? (1990)». I *Estetisk teori. En antologi*. Redigert av Kjersti Bale & Arnfinn Bø-Rygg, 491 – 518. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- de Spinoza, Baruch. *Etikk*. Oversatt av Ragnar Hertzberg Næss. Oslo: Pax Forlag, 2009.
- Dyg, Kasper Bech. «Karl Ove Knausgård: Literature Should be Ruthless». *Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art*, 2016.
<https://channel.louisiana.dk/video/karl-ove-knausgaard-literature-should-be-ruthless>.
- Egeland, Marianne. «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen». *Norsk*

- Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 18, nr. 1 (Mars 2015): 34 – 48.
- Egeland, Marianne. «Frihet, Likhet og brorskap i virkelighetslitteraturen». *Edda* 102, nr. 3 (August 2015): 227-242. DOI: <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2015-03-05>
- Elias, Norbert. *The Civilizing Process*. UK: Blackwell Publishing, 2000.
- Engelstad, Irene & Gullestad, Siri Erika. «Fedre og sønner». I *Freud, psykoanalyse og litteratur*. Redigert av J. Øverland & I. Engelstad, 145 – 170. Gyldendal Norsk Forlag, 2012.
- Felski, Rita. *Uses of literature*. Oxford: Blackwell publishing, 2008.
- Fossen, Tora Ask. *Knausgårds lesning av nazismen: Gjenkjennelse som leserstrategi i «Navnet og tallet»*, Min kamp 6. Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2019.
- Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oversatt av Jane E. Lewin. Cornell University Press, 1983.
- Genette, Gerrard. *Paratext: Thresholds of Interpretation*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge (U.K): Polity Press, 1991.
- Giddens, Anthony. *Modernitetens konsekvenser*. Oslo: Pax, 1997.
- Haarder, Jon Helt. «Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv». I *Kritik* Nr. 167 (2004): 28 – 35.
- Haarder, Jon Helt. *Performativ biografisme: En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal, 2014.
- Hogan, Patrick Colm. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2011.
- Hogan, Patrick Colm. *Literature and emotion*. Routledge, 2018.
- Kjerkegaard, Stefan. *Den menneskelig plet: Medialisering av litteratursystemet*. Danmark: Dansk lærerforeningens Forlag, 2017.
- Knausgård, Bjørge. «Min kamp 6: Hilsen fra ‘onkel Gunnar’». *VG*. 17. november 2011. <https://www.vg.no/nyheter/meninger/i/vaeqL/min-kamp-6-hilsen-fra-onkel-gunnar>.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 1*. Oslo: Forlaget Oktober, 2009.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 2*. Oslo: Forlaget Oktober, 2009.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 3*. Oslo: Forlaget Oktober, 2009.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 4*. Oslo: Forlaget Oktober, 2010.
- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 5*. Oslo: Forlaget Oktober, 2010.

- Knausgård, Karl Ove. *Min Kamp 6*. Oslo: Forlaget Oktober, 2011.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques. *Det symbolske: skrifter i utvalg*. Oversatt av Kjell R. Solheim. Oslo: Gyldendal, 1985.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Oversatt av Bruce Fink. New York: W.W. Norton & Company, 2006.
- Lyngstad, Anne Berit. *Litterær selvfremstilling som handling og terskelfenomen: Performance, performativitet og liminalitet hos Jonny Halberg, Kjersti Annesdatter Skomsvold og Karl Ove Knausgård*. PhD-avhandling. NTNU, 2018.
- Norheim, Torstein. *Ingen hvem som helst. Dag Solstads romaner som moderne æresfortellinger*. Oslo: Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2021.
- Nussbaum, Martha C. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, 2001.
- Skei, Hans. H. *På litterære lekeplasser: Studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo. Universitetsforlaget, 1995.
- Thorsen, Ane Noreen. *Affektiv narratologi: En undersøkelse av emosjonenes betydning i Karl Ove Knausgårds Min kamp 5*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2015.