

# Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgårds *Min kamp*

---

Kjersti Irene Aarstein

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
Universitetet i Bergen  
2018

UNIVERSITETET I BERGEN



# Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgårds *Min kamp*

Kjersti Irene Aarstein



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
ved Universitetet i Bergen

2018

Dato for disputas: 26.10.2018

© Copyright Kjersti Irene Aarstein

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2018

Tittel: Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgårds Min kamp

Navn: Kjersti Irene Aarstein

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

## Innhold

Abstract .....	5
Takk .....	7
Innledning .....	9
Det selvbiografiske i norsk samtidslitteratur .....	16
Hovedtrekk i den skandinaviske resepsjonen av <i>Min kamp</i> .....	18
Er <i>Min kamp</i> et fenomen eller en roman? .....	21
<i>Min kamp</i> og samtidslitteraturen .....	25
<i>Min kamp</i> og litteraturteorien .....	30
1. Autonomiestetikken .....	30
2. Poststrukturalismen.....	32
3. Debatten om selvfiksjon .....	35
4. Myten om litteraturteoriens sterke stilling.....	38
Det selvbiografiske i norske romaner fra 1980- og 90-tallet .....	39
Fortolkning, kritikk og tillit .....	47
Tillitsfull fortolkning .....	48
For eller imot fortolkning? .....	53
Sanselighet og umiddelbar forståelse .....	55
En mistenksom hermeneutikk .....	58
Kritikkens kapasitet og begrensninger .....	62
Ideologikritikk og tillit i Skandinavia .....	68
Forpliktet samtidslitteratur .....	76
Motstand mot fortolkning i del åtte .....	81
Virkelighetsreferansen .....	82
Kildekritikk og retorikk.....	88
Karl Oves autoritet .....	91
Å spise eller å bli spist: lesevirksomhet og makt .....	96
Fremstillingen av Gunnar .....	101
Skildringen av Linda Boström Knausgård .....	108

Knausgårds teser om vold og etikk.....	116
Hvordan skal «Navnet og tallet» leses? .....	117
En allegori fra Tyskland.....	120
Karl Ove, Kai Åge, Hitler og den volden som går i arv.....	128
Å løfte ansiktet og å forplikte seg på et <i>du</i> .....	134
Hvem er <i>den andre</i> ? .....	139
Å feste blikket .....	145
Er <i>Min kamp</i> en etisk roman?.....	151
Er egennavnet en etisk størrelse? .....	156
Kai Åges navn og ansikt.....	163
Å skrive etter Hitler og Celan .....	169
Paul Celans <i>du</i> .....	171
Mangelen på et <i>du</i> i <i>Mein Kampf</i> .....	177
Det egentlige maktmennesket: Hitlers følelsesorienterte appell.....	183
<i>Min kamp</i> i lys av <i>Mein Kampf</i> og Hitlers taler .....	188
Knausgårds kritikk av resepsjonen.....	195
Å skrive etter Paul Celan.....	203
Lidelse og autoritet .....	207
Smertefull sannhet og triumferende innrømmelser i del åtte og ni .....	208
Forespeilet ubehag.....	214
Lidelsens poetikk.....	218
Knausgårds tese om at holocaust er tabubelagt.....	222
Det nære perspektivet på holocaust.....	225
Holocaust som retorisk figur i <i>Min kamp</i> .....	228
Avslutning.....	232
Siterte verk og tekster .....	237

## Abstract

In this dissertation, I discuss questions of violence and ethics in the last volume of Karl Ove Knausgård's novel in six parts, *Min kamp* (Eng. *My Struggle*). Perhaps his crowning achievement, the last tome of Knausgård's novel both continues and reflects on the five initial ones, in which he relates the story of his life from infancy and up to the time of the novel's first publication. According to the author, *Min kamp* is a sincere account of his personal experiences, a claim that has contributed to making it not only a highly controversial work, but also to its garnering international acclaim.

The sixth and final volume revolves around the two seemingly incommensurable questions of how, on the one hand, the earlier volumes have affected members of his family, and on the other, the Nazis came to power in Germany during the interwar period. The discrepancy between these subjects has earned this volume a reputation for being heterogeneous and poorly edited. However, the thesis of the present dissertation is that these personal and universal histories are connected through Knausgård's musings on ethics.

In the sixth volume, Knausgård proposes an ethics for life and literature, which can be summed up in the following three imperatives: to lift one's face, to fasten one's gaze and to commit oneself to a free and irreplaceable *you*. I explore these concepts with special regard to Knausgård's interpretation of the *Book of Genesis*, the story of his father's misfortune, and the Holocaust as it appears in light of Paul Celan's poem "Engführung" and Adolf Hitler's *Mein Kampf*. Moreover, Knausgård's imperatives clearly allude to the "I/Thou" philosophy of Martin Buber and Gabriel Marcel, as well as Emmanuel Levinas' concept of the face of the other. Against this philosophical backdrop, Knausgård stresses the tension between commitment to any visionary idea, such as the utopian "Third Reich" or the idea of a sincere novel, and the unlimited responsibility towards one's fellow humans.

Throughout the dissertation, I discuss several aspects of Knausgård's ethics, paying special attention to his vision of an ethical relation between text and reader, where he combines social analysis with a thought-provoking critique of parts of the

novel and its reception. I find that his call for texts to address the reader as a free and responsible *you*, thus entails a call for interpretation, as opposed to a more trustful and compliant poetics of reading. In conclusion, I argue that the sixth volume of *Min kamp* addresses the reader in an ethical fashion in and of itself, emphasizing several salient political implications of reading. Nevertheless, Knausgård simultaneously makes a series of questionable attempts to justify contentious portrayals of people he knows, some of which are more, and others less, problematic than has been previously recognized in the novel's critical reception.

## **Takk**

Tusen takk for veiledning, Gisle Selnes og Christine Hamm.

Takk for korrektur, Hans Jacob Ohldieck.

Takk til forskerskolen TBLR. Spesiell takk til Lars Sætre og Eivind Tjønneland for arbeidet med mesterklassen om fjerde og femte kapittel.

Takk for økonomisk og moralsk støtte, Magnhild og Gunnar Aarstein.

Takk for kommentarer til innledningen og sammendraget, Inga Henriette Undheim og Stehn Aztlan Mortensen.

Takk for samtaler, Tomas Espedal.

Takk for lesestoff, Pål Bjørby, Kari Jegerstedt og Oda Elisabeth Wiese Tvedt.

Takk for tips i forbindelse med søknaden, Anders Marcussen Gullestad og Morten Auklend.

Takk for moralsk støtte, Sofie Marhaug, Gard Müller Gjesdal, Johan Martin Aarstein, May-Britt Drage Bakke, Ole Johan Holgernes, Johan Fredrik Getz, Kristin Vollset, Magnus Bøe Michelsen, Gry Olsen Tronvold, Solveig Wicklund, Line Norman Hjorth, Elin Stengrundet, Per Olav Folgerø, Marianne Thon Sørensen, Synne Ytre Arne, Thomas Velle, Ingrid Nestås Mathisen og Irene Hareide.

Takk for praktisk tilrettelegging, Anne Berit Apold, Johan Myking og Jorunn Karin Nedreberg.

Takk til de ansatte ved SiB sin kafé på Studentsenteret og Bibliotek for humaniora. Spesiell takk til Kari Normo ved bibliotekets innlånstjeneste.





## Innledning

*Min kamp* har siden 1941 vært tittelen på den norske oversettelsen av Adolf Hitlers tobindsverk *Mein Kampf* (1925 og 1927), og knappe sytti år senere ble det også tittelen på et romanverk i seks bind, skrevet av Karl Ove Knausgård (1968–) og utgitt på forlaget Oktober i perioden 2009–2011. Knausgård hadde tidligere skrevet to kritikerroste romaner – *Ute av verden* (1998) og *En tid for alt* (2004) – og arbeidet som litteraturkritiker og skribent for diverse aviser og tidsskrift. Han var en anerkjent forfatter, men *Min kamp* fikk så mye oppmerksomhet både i og utenfor Skandinavia at han toppet denne anerkjennelsen med å bli en slags superstjerne. Første bind av *Min kamp* er trolig den mest leste teksten i norsk samtidslitteratur, og hele romanverket har blitt en internasjonal bestselger, et mediefenomen og et emne for kritisk diskusjon. Sjette bind ender tilsynelatende med Knausgårds «oppsigelse» som forfatter, men i senere tid har han utgitt ytterligere ni bøker i flere ulike sjangre.<sup>1</sup> I tillegg til å skrive og promotere sine egne tekster, har han opprettet forlaget Pelikanen, kuratert en utstilling og en litteraturfestival på Munchmuseet i Oslo og deltatt i det offentlige ordsiftet om kultur, migrasjon, miljøpolitikk og andre tema.

Den mest opplagte årsaken til at *Min kamp* har vekket så stor interesse, er Knausgårds dogmeregulering om å skrive oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser, med færrest mulig forbehold. Denne regelen har gjort romanverket kontroversielt, ved å utfordre prinsipper om lojalitet og respekt for andre menneskers privatliv. Noen av emnene for de seks bindene går riktignok igjen i andre deler av Knausgårds forfatterskap – for eksempel handler debutromanen *Ute av verden* om en lærervikar som blir forelsket i en elev, i en fortelling som svarer mer eller mindre til fjerde bind av *Min kamp*. Oppfølgeren *En tid for alt* er basert på bibelske historier, men flere av de viktigste karakterene har minst ett sidestykke blant Karl Oves slektninger i seksbindsverket. Dogmeregelen om uforbeholden oppriktighet gir

---

<sup>1</sup>Etter at *Min kamp* kom ut, har Knausgård utgitt fotobøkene *Alt som er i himmelen* (2012) og *Nakken* (2014) i samarbeid med Thomas Wågström, essaysamlingen *Sjelens Amerika* (2013), samtaleboken *Hjemme/Borte* (2014) i samarbeid med Fredrik Ekelund, de litterære utgivelsene *Om høsten* (2015), *Om vinteren* (2015), *Om våren* (2016) og *Om sommeren* (2016) og kunstboken *Så mye lengsel på så liten flate* (2017), som handler om Edvard Munchs verk.

imidlertid *Min kamp* en strukturell forpliktelse til Knausgård's livshistorie, som gjør dette verket enestående i forfatterskapet hans.

*Min kamp* består av litt mer enn 3700 sider fordelt på seks bind og ti tekstblokker, som er satt sammen med utgangspunkt i forskjellige prinsipper om kronologi, tematisk sammenheng, fortellerstruktur og geografisk tilknytning. Første bind handler om Karl Oves forhold til faren og omstendighetene rundt farens død, mens andre bind handler om forholdet mellom Karl Ove og konen Linda. De tre påfølgende bindene er mindre tematisk orientert og sterkere forpliktet på perioder i Karl Oves liv da han befant seg på bestemte steder; tredje bind handler om oppveksten på Sørlandet, fjerde bind om et lærervikariat i Troms og femte bind om tiden da han bodde i Bergen. I denne avhandlingen vil jeg konsentrere meg om det sjette og lengste bindet, som rommer tre ulike tekstblokker: del åtte og ni, som handler om Karl Ove og hans nærmeste, og «Navnet og tallet», som er et essay om europeisk kulturhistorie. «Navnet og tallet» skiller seg ut sammenlignet med de andre tekstblokkene i *Min kamp*, ettersom den tilhører essaysjangeren, omhandler historiske emner, og har en selvstendig tittel heller enn et nummer.<sup>2</sup> Jeg vil imidlertid vise at essayet er forbundet med del åtte og ni via spørsmålet om hva de fem første bindene har avstedkommet på godt og vondt.

Denne avhandlingen har tittelen «Vold og visjoner i sjette bind av Karl Ove Knausgård's *Min kamp*» og skal dreie seg om den etiske og politiske dimensjonen ved romanverket, med utgangspunkt i sjette bind. Her retter Knausgård søkelys mot forhold som tidligere har ledet til vold, i den personlige og den felles europeiske historien, og spør hva som skal til for å forebygge lignende hendelser. Temaet vold er typisk assosiert med etikk, altså med refleksjoner over hvilke handlinger og prinsipper som er gode og berettigede, og denne forbindelsen fremstår som helt sentral i sjette bind. Selv foreslår Knausgård en mer eller mindre enhetlig etikk, som kan sammenfattes i tre imperativer: det å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*. Jeg vil undersøke disse imperativene, og diskutere Knausgård's premisser om at de

---

<sup>2</sup> Siden «Navnet og tallet» befinner seg mellom del åtte og ni, er essayet strengt tatt den niende tekstblokken i *Min kamp*, mens del ni er den tiende.

kan bidra til å forebygge vold i mellommenneskelige, politiske og litterære sammenhenger.

Den mest notoriske volds mannen i *Min kamp* er Adolf Hitler, som sto bak forbrytelser uten sidestykke i europeisk historie, men ambisjonen om å forebygge vold er også forbundet med Kai Åge Knausgård – det skrivende jegets far – som vekselvis er volds mann og offer for andres vold. I sjette bind undersøker Knausgård Hitlers og Kai Åges livsvalg, for å få større klarhet i hva som gikk galt og hvorfor. Noen av disse valgene gjenspeiler seg imidlertid i det litterære prosjektet hans, som i likhet med Hitlers forbrytelser er forpliktet på en visjon som trumfer nær sagt alle andre hensyn, nemlig – for Knausgårds vedkommende – visjonen om den virkelighetsnære romanen.

Vold og etikk er veldig iøynefallende tema i sjette bind, mens *visjoner* har en mindre selvforklarende plass i tittelen min. Denne termen er forbundet med religiøse og mystiske åpenbaringer av forhold hinsides den sanselige virkeligheten, som for eksempel apostelen Johannes' fortelling om endetiden og Dante Alighieris *La Divina Commedia*. En annen og mer dennesidig type visjoner er etterspurt i politikken og næringslivet, i form av altruistiske ideer som kan bidra til å gi det daglige virket en retning. Denne typen visjoner skal hindre at karrieremål og fantasiløs forvaltning blir styrende, samtidig som den skiller seg fra *utopien*, som betinger mer gjennomgripende samfunnsendringer. I resten av avhandlingen vil jeg bruke termen visjoner om nokså forskjellige forestillinger som har det til felles at de krever å bli satt ut i livet, som en endring av og et tillegg til noe som finnes fra før.

Knausgårds egen ambisjon om å forplikte skriften sin på opplevelsen av noe som har hendt, i en tilbakeskuende fremstilling som dveler ved sanseintrykk og trivielle fenomener, er tilsynelatende mer antivisjonær enn den er visjonær:

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 ønsket om å stige opp fra det trivielles lummerhet og inn i det stores klare og skarpe luft. Oppstigningen var kunsten, fiksjonen, abstraksjonen, ideologien; fangenskapet var i tingenes og kroppenes verden, det kjøttslige, snart råtnende univers som vi alle utgjør. Det var tanken, eller trangen: ned i det virkelige. (Knausgård 2011b: 395)

I denne passasjen kommenterer Knausgård ideen om en virkelighetsnær, kroppslig, nærmest råtnende tekst, der opplevelser som er forankret i den materielle virkeligheten, trumfer fabulering og abstrakte hypoteser. I sjette bind fremstår denne ideen ikke desto mindre som overskridende, når Karl Oves nærmeste blir sinte og fortvilte av å lese manus og oppleve at de første bindene av *Min kamp* kommer ut. Store deler av dette bindet handler om en serie konflikter mellom visjonen om den virkelighetsnære romanen og den forjettede virkeligheten i form av de menneskene Knausgård skriver om.

I tillegg til å formidle det sanselige blikket på de såkalt nære tingene, reiser sjette bind spørsmålet om hva som kan ligge i det å forplikte seg på en visjon og forsøke å sette den ut i livet selv om det går på bekostning av andre hensyn. Det dreier seg både om det utopiske «tredje riket», som Hitler og tilhengerne hans ville virkeliggjøre, og om flere mindre spektakulære visjoner som tidvis strider mot hverandre. Visjonen om den virkelighetsnære romanen er en hovedsak, men Knausgård tematiserer også visjonen om den trygge faren og det glade barnet, Lindas visjon om den idylliske hverdagen, og ambisjonen om å forebygge vold, som ikke er en visjon i positiv forstand, men en påminnelse om at det er risikabelt å forplikte seg på abstrakte visjoner – å forsøke å «senke himmelen ned på jorden og la den gjelde der» (ibid: 803).

Forholdet mellom vold, som er forbundet med ødeleggelse, og visjoner, som er forbundet med det å skape noe nytt, er et sentralt tema i sjette bind, som knytter Karl Oves personlige og litterære streben til Hitlers forsøk på å endre Europa. Disse prinsipielt usammenlignbare prosjektene krysser hverandre i essayet «Navnet og tallet», der flere av Knausgårds betraktninger om Hitler og tilhengerne hans henspiller på *Min kamp* og deler av resepsjonen. Essayet er i første rekke en populærvitenskapelig tekst om historiske og filosofiske emner, men jeg vil vise at det også kan leses som en refleksjon over den etiske og politiske dimensjonen ved romanprosjektet, som gir noen innsiktsfulle og andre nokså spekulative perspektiver på *Min kamp*.

Jeg kommer stort sett til å gå kronologisk til verks i denne avhandlingen, og undersøke de tre delene av sjette bind – del åtte, «Navnet og tallet» og del ni – i tur og

orden. I de to første kapitlene, som skal handle om hvilke premisser jeg legger til grunn, vil jeg riktignok vise til *Min kamp* som ett samlet verk, uten å skille mellom forskjellige bind og tekstblokker. I første kapittel vil jeg kommentere en tese som har stor oppslutning i resepsjonen, nemlig at *Min kamp* er en del av en selvbiografisk «bølge» i norsk og skandinavisk samtidslitteratur, som opponerer mot bestemte litteraturteoretiske perspektiver som var toneangivende på 1980-tallet. Selv vil jeg hevde at litteraturteorien, og særlig ideen om det autonome verket, sto sterkere i den norske litterære offentligheten på 00-tallet enn noen gang tidligere, et forhold som har gjort *Min kamp* desto mer aktuell.

Andre kapittel skal dreie seg om det å lese – om hva lesevirksomhet kan bestå i, og hvordan forskjellige lese måter er forbundet med etikk og politikk – og jeg vil konsentrere meg om den meningsorienterte lesevirksomheten *fortolkning*, som både er utskjelt og betrodd i resepsjonen av *Min kamp*. For å få større klarhet i hva kontroversene går ut på vil jeg skille mellom aktiv fortolkning, som er en bevisst refleksjon over hva skriften betyr, og tillitsfull lesevirksomhet, som er en passiv fortolkning basert på tillit til den som fører ordet. Den formen for aktiv fortolkning som jeg vil kommentere, er ideologikritisk orientert, det vil si at den egner seg til å forklare tankeformasjoner i lys av grunnleggende interessekonflikter. I resepsjonen av *Min kamp* fremstår den tillitsfulle lesevirksomheten snarere som en terapeutisk øvelse i nærvær, men den er også knyttet til en tese om at det er mer politisk presserende å styrke leseres tillit til visjonære ideer enn å gjøre oss oppmerksomme på maktforhold.

I tredje kapittel vil jeg fordype meg i sjette bind, med utgangspunkt i den første av de tre tekstblokkene – del åtte – som handler om seks dager i Karl Oves liv i tiden like før første bind av *Min kamp* kom ut. Del åtte skal vise seg å yte motstand mot fortolkning på en måte som er karakteristisk for romanverket sett under ett, ved å fremme illusjonen av at skriften springer uformidlet ut av Knausgårds opplevelser. Jeg vil reflektere over denne motstanden med henblikk på hva den innebærer for leserens forhold til Karl Ove og to av de viktigste personene i sjette bind, nemlig Gunnar og Linda, som representerer en av Knausgårds onkler og den kvinnen han var gift med da romanverket kom ut.

I fjerde kapittel vil jeg se nærmere på essayet «Navnet og tallet», som er den andre og lengste delen av sjetten bind. Her introduserer Knausgård de etiske imperativene om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du*, med utgangspunkt i en analyse av de ideologiske forutsetningene for holocaust og terroraksjonen 22. juli 2011. Jeg vil undersøke disse imperativene i lys av Martin Bubers og Gabriel Marcel's jeg/du-filosofi, Emmanuel Levinas' begrep om *den Annens ansikt* og Alain Badiou's kritikk av Levinas' etikk. I tillegg vil jeg kommentere Knausgårds mer ambivalente prinsipp om å feste blikket, som han legger frem i del åtte med henvisning til fortellingen om Kai Åges vanskjebne. De tre imperativene har universelle implikasjoner, men jeg vil vise at de fortrinnsvis er myntet på *Min kamp*, via spørsmålet om hvorvidt romanen er etisk forsvarlig, eller om den har for mye til felles med Hitlers og Kai Åges virke.

Fordringen om å forplikte seg på et *du* har flere betydninger i «Navnet og tallet», og i femte kapittel av denne avhandlingen vil jeg konsentrere meg om Knausgårds visjon om et jeg/du-forhold mellom tekst og leser. Denne visjonen er utledet fra Paul Celan's dikt «Engführung», forstått som en motsats til Hitlers taler og kampskriftet *Mein Kampf*. Knausgård viser at disse frembringelsene kaller på ulike lese måter, ettersom Celan innleder en samtale med en aktiv fortolker, mens Hitler krever at mottakeren aksepterer alt han sier og skriver. I motsetning til Hitler henvender Celan seg til leseren som et *du*, og denne etisk forpliktende henvendelsen blir et ideal for Knausgårds skrift. Jeg vil se nærmere på dette idealet, og spørre hvordan de tre tekstblokkene i sjetten bind er henvendt til en tenkt leser.

Fjerde og femte kapittel kommer altså til å handle om Knausgårds egne perspektiver på etikk, som han inviterer leseren til å anlegge på *Min kamp* for å rose og kritisere forskjellige sider ved verket. Jeg vil akseptere denne invitasjonen, siden flere av tesene hans er interessante, men i sjetten kapittel vil jeg undersøke en side ved romanen som kommer klarere til syne i et annet perspektiv. Det dreier seg om en retorisk kobling mellom lidelse og autentisitet, som tilsier at teksten virker sannere hvis leseren får inntrykk av at den plager noen av de menneskene den handler om. Denne koblingen trer i kraft både i del åtte og ni, der romanprosjektet fremstår som en påkjenning for flere av Karl Oves nærmeste, og i «Navnet og tallet», der holocaust-

ofrenes lidelser gir resonnementet tyngde. Koblingen mellom lidelse og autentisitet er veldig sterk i sjette bind, men den er også virksom i resten av romanverket og i flere andre samtidslitterære tekster som er forbundet med det polemiske begrepet «virkelighetslitteratur». Jeg vil diskutere noen etiske problemer ved denne koblingen som gjør lidelse til en slags valuta.

To spørsmål som kommer til å stå sentralt i denne avhandlingen, er hva som kan ligge i det å lese, og hvilken forskjell det gjør om en reflekterer over det som står skrevet, eller «bare» lar seg rive med. En variant av disse spørsmålene sirkulerte i resepsjonen i god tid før sjette bind kom ut, da lesere anklaget hverandre for å være for skeptiske eller tvert imot for ukritiske i møte med Knausgårds prosjekt – for ivrige etter å *ta ham*, eller også å ta ham på ordet. Jeg vil se nærmere på denne konflikten i første og femte kapittel, der jeg diskuterer noen trekk ved den skandinaviske resepsjonen. Selv vil jeg forsøke å unngå de mest tendensiøse lesemåtene, og kombinere nysgjerrighet, engasjement og kritisk refleksjon. *Min kamp* fascinerer meg, og det mest interessante ved sjette bind er kanskje Knausgårds blikk på fascinasjonen – som om han har blitt skremt av sin egen suksess og av tanken på hva en fascist kunne ha utrettet med all den hengivenheten romanen har maktet å vekke. I dette bindet forestiller han seg en leser som supplerer begeistringen sin med kritisk refleksjon, sånn at lesevirksomheten kan arte seg som en samtale, og akkurat denne visjonen vil jeg forsøke å leve opp til.



## Det selvbiografiske i norsk samtidslitteratur

Mottakelsen av *Min kamp* er bemerkelsesverdig i norsk sammenheng, både fordi den er så omfattende, og fordi den holder så høy temperatur. Da første, andre og tredje bind kom ut høsten 2009, fikk de ikke bare oppmerksomhet i fora som pleier å handle om litteratur, men også i ordinære nyheter, debattfora og livsstilsmedier. Den offentlige interessen for romanprosjektet ble raskt formidabel, og den varte ved, eller kanskje den til og med økte, etter hvert som de tre påfølgende bindene ble tilgjengelige over en periode på to år. I 2010 kom de første oversettelsene ut på dansk, svensk og italiensk, og i skrivende stund har første bind blitt utgitt på 23 språk.

I dette kapittelet vil jeg se nærmere på den skandinaviske resepsjonen av *Min kamp* og noen av de premissene som ligger til grunn for den. Sett under ett er denne resepsjonen påfallende tabloid – den har høy skandalefaktor, og er preget av et slags kjendiseri – men den reiser også flere grunnleggende spørsmål om litteratur, lesevirksomhet og kritikk. Begge disse trekkene ved resepsjonen er forbundet med virkelighetsreferansen, altså med Knausgårds påstand om at han skriver oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser – en påstand som har pirret tabloidpressen, og ansporet skolerte lesere til å diskutere romanens etiske og litteraturteoretiske dimensjon. Diskusjonen om etikk har i hovedsak dreid seg om beskrivelser av gjenkjennelige mennesker, og denne diskusjonen har gitt opphav til et omfattende ordskifte om hvilken sjanger *Min kamp* tilhører.

Jeg vil konsentrere meg om en debatt som løper gjennom store deler av den skandinaviske resepsjonen, og som er forankret i spørsmålet om hvorvidt Knausgårds verk representerer noe nytt i norsk og skandinavisk samtidslitteratur. For å komme til bunns i dette spørsmålet har resepsjonen diskutert hva som kjennetegner *Min kamp* sammenlignet med andre samtidslitterære tekster, med utgangspunkt i en noenlunde felles forståelse av de seneste førti årenes litteraturhistoriske utvikling. Debattantene er stort sett enige om at det litterære 1990- og 2000-tallet er karakterisert av stadig mer markant selvbiografiske romaner, som utfordrer bestemte litteraturteoretiske perspektiver som var toneangivende på 1980-tallet, i tilknytning til begrepene autonomiestetikk og poststrukturalisme. Denne tesen utgjør grunnfiguren i en

fortelling om det selvbiografiske i norsk og skandinavisk samtidslitteratur, som har bidratt til å gi resepsjonen av *Min kamp* en retning. Jeg vil undersøke de mest sentrale premissene for denne fortellingen, i lys av noen tekster som stemmer dårlig overens med den, nemlig Tove Nilsens skyskraperromaner, som er utgitt i en periode fra 1982 til 2010, og Gunnar Lundes prosa fra 70- og 80-tallet.

I likhet med *Min kamp* har flere av Nilsens og Lundes tekster åpenbare selvbiografiske trekk – for eksempel heter fortellerne og hovedpersonene det samme som forfatterne – uten at det har vekket oppsikt eller skapt debatt. Verken Nilsen- eller Lunde-resepsjonen fra 70-, 80- og 90-tallet har lagt vekt på disse trekkene, som kritikerne enten har tatt for gitt eller funnet direkte kjedelige. Den avslappede holdningen deres er vanskelig å få til å stemme med *Min kamp*-resepsjonens forestilling om at selvbiografiske markører var så godt som tabubelagte i det samme tidsrommet. Jeg vil stille spørsmål ved denne forestillingen, ikke for å hevde at Knausgård var «for sent ute» da første bind av *Min kamp* kom ut i 2009, men tvert imot for å vise han slo til på riktig tidspunkt – kort tid etter at de teoretiske perspektivene han utfordrer hadde slått rot i Norge.

Ved å konsentrere meg om den skandinaviske resepsjonen av *Min kamp*, tar jeg sikte på å belyse et av premissene for denne avhandlingen, nemlig at romanverket står i et aktivt forhold til en tenkt og faktisk resepsjon. Forholdet til den faktiske resepsjonen er ekstra synlig i sjetten bind, der Knausgård tematiserer de tidligere bindenes virkningshistorie, mens forholdet til en tenkt resepsjon fremstår som strukturerende for verket som helhet. I stedet for å gå systematisk gjennom alt som er skrevet om *Min kamp*, vil jeg prioritere den delen av resepsjonen som har reflektert over dette forholdet, og gitt seg i kast med en korresponderende selv- og fagkritikk.<sup>3</sup> Først vil jeg imidlertid kommentere noen av hovedtrekkene i den skandinaviske resepsjonen, der den fagkritiske tendensen inngår i en brokete sammenheng.

---

<sup>3</sup> En av grunnene til at jeg tillater meg å gå så selektivt gjennom resepsjonen i dette kapittelet, er at Henrik Keyser Pedersen har publisert en katalog over det meste som er skrevet av og om Knausgård, på nettstedet [www.bibliografi.no](http://www.bibliografi.no), som har vært til stor hjelp for meg. Katalogen har selvfølgelig ikke den samme funksjonen som drøftende fremstillinger av resepsjonen kan ha, men den gir et overblikk som jeg ikke ser noen grunn til å forsøke å gjenskape.

## Hovedtrekk i den skandinaviske resepsjonen av *Min kamp*

I doktoravhandlingen 'På vakt skal man være'. Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2015) gjør Claus Elholm Andersen rede for den skandinaviske resepsjonen, med vekt på forskningslitteraturen, som han sorterer i to hovedkategorier – én for diskusjonen om hvilken sjanger *Min kamp* hører til i, og én for tematisk orienterte lesninger (Elholm Andersen 2015: 14). I løpet av de tre årene som har gått siden avhandlingen hans kom ut, har resepsjonen vokst og blitt mer forskjelligartet, men de to kategoriene er etter mitt skjønn fremdeles nokså beskrivende. Den første av dem kan i prinsippet romme et spekter av betraktninger om *Min kamp* som en hendelse eller et fenomen som krever noe av kritikken, mens den andre kategorien omfatter fortolkninger som skal kaste lys over bestemte tema.

Storparten av den forskningslitteraturen Elholm Andersen kommenterer, er forbundet med sjangerdebatten, som problematiserer Knausgårds virkelighetsreferanse i tilknytning til etiske og litteraturteoretiske spørsmål. Denne delen av resepsjonen har foreslått en rekke begreper, som skal betegne den sjangeren *Min kamp* hører til i – for eksempel *selvfiksjon*, *dobbeltkontrakten*, *performativ biografisme*, *fiksjonsfri fiksjon*, *fiksjonalisert ikke-fiksjon*, *leaklitteratur*, *autonarrasjon*, *romandagbok*, *hybridlitteratur* og *en litterær kentaur*. Senere i dette kapittelet vil jeg se nærmere på det teoretiske rammeverket for begrepsproduksjonen, og spørre hvorfor sjangerdebatten har blitt så sentral i den skandinaviske resepsjonen.

I kategorien for tematisk orienterte fortolkninger, sorterer Elholm Andersen tekster om kjønnsroller, farskap, rus, velferdsstaten, skam, identitet, nihilisme og flere andre tema. Han hevder at brorparten av disse tekstene er mer formidlende enn de er forskningsbaserte, men peker samtidig på en utvikling i resepsjonen sett under ett, der interessen for sjangerspørsmål har avtatt til fordel for en større aktpågivenhet overfor noen av Knausgårds tema (ibid:28).

Selv vil Elholm Andersen konsentrere seg om formmessige trekk ved *Min kamp*, til forskjell fra spørsmål om sjanger så vel som tematikk. Han markerer en viss avstand til sjangerdebatten, som han finner for omstendelig, med henvisning til at *Min kamp* bør leses som en roman, eller som det han kaller «ren litteratur» (ibid: 12). Tesen om at *Min kamp* er en litterær roman, står imidlertid så sentralt i avhandlingen hans, at

han i realiteten skriver seg inn i debatten om sjanger. Siden Elholm Andersen har utgitt den første og hittil eneste avhandlingen som i sin helhet handler om *Min kamp*, vil jeg diskutere noen av premissene for arbeidet hans, men først vil jeg kommentere en del av resepsjonen som har utspilt seg i dagspressen, i form av noen utvalgte debatter som jeg kommer i berøring med senere i avhandlingen.<sup>4</sup>

Den offentlige debatten om *Min kamp* begynte med et leserinnlegg som sto på trykk i Klassekampen i oktober 2009, signert «14 berørte familiemedlemmer», som anklaget Knausgård og forlaget Oktober for å krenke privatlivets fred og slektens ære ved å utlevere og sverte gjenkjennelige mennesker (NN 2009: 37). Debatten som fulgte, dreide seg både om Knausgårds juridiske og moralske ansvar, og om norske litteraturkritikers mandat og kompetanse til å vurdere dette spørsmålet. Det misforholdet som kom til syne mellom de anonyme slektningenes innvendinger og noen av de prinsippene kritikerne la til grunn for å vurdere romanen, bidro nok til å skape den etterspørselen etter nye begreper om lesevirksomhet og sjanger som Jørgen Lorentzen (2010) og Arne Melberg (2010) var blant de første til å formulere.

Lorentzen og Melberg hevdet at kritikken trenger et nytt vokabular, i polemikk mot Jan Kjærstads kronikk «Den som ligger med nesen i grusen, er blind», som sto på trykk i Aftenposten i januar 2010. Kjærstads tittel henspiller på mottakelsen av de tre første bindene av *Min kamp*, som i hans øyne fremsto som naiv, følelsesorientert og preget av flokkmentalitet. Senere samme år sekunderte Eivind Tjønneland disse anklagene i pamfletten *Knausgård-koden* (2010), der han gikk i rette både med kritikken og de fire første bindene av romanverket, som etter hans mening overgår hverandre i sentimentalitet og intetsigende betraktninger. I femte kapittel av denne avhandlingen vil jeg vende tilbake til Kjærstads og Tjønnelands kritikk, som skal vise seg å klinge med i Knausgårds fremstilling av forholdet mellom Adolf Hitler og tilhengerne hans i essayet «Navnet og tallet». Her og nå er det verdt å legge merke til at begge parter i denne debatten oppfordret kritikerne til å revurdere prinsippene sine,

---

<sup>4</sup> Heta Martinens doktoravhandling *Borders of the line. Naturalness, Unnaturalness and Non-Unnaturalness in 21st Century Nordic Autofictions* (2015) handler også om *Min kamp*, som en av flere skandinaviske romaner med selvbiografiske trekk. Siden jeg ikke leser finsk, har jeg dessverre ikke anledning til å kommentere arbeidet hennes.

som Lorentzen og Melberg fant for lite følsomme for Knausgårds prosjekt, og som ifølge Kjærstad og Tjønneland var for lite motstandsdyktige mot det samme prosjektet.

Da sjette bind av *Min kamp* kom ut i 2011 fikk kritikken en ny utfordring i fanget, i form av det populærvitenskapelige essayet «Navnet og tallet», som handler om europeisk historie og filosofi. Essayet ble spesielt kontroversielt da Sten Reinhart Helland (2015 og 2016) kritiserte Knausgårds fremstilling av Adolf Hitler og holocaust, som Helland anser for å være spekulativ og tendensiøs. Jeg vil se nærmere på kritikken hans i fjerde og sjette kapittel, der jeg spør hvilke forpliktelser Knausgård har overfor kildene når han reflekterer over noen av de mest traumatiske hendelsene i europeisk historie.

Flere av debattene om *Min kamp* har dreid seg om kjønnsfigurasjoner – for eksempel ble fremstillingen av Karl Oves liv som småbarnspappa i andre bind, gjenstand for en diskusjon om den skandinaviske mannsrollen. Spørsmål om kjønn sto også sentralt i den såkalte kyklopdebatten, som begynte med Ebba Witt-Brattströms kronikk «Kultrumännens trettonåriga alibi» (2015) i Dagens Nyheter, der hun anklaget flere forfattere for «litterær pedofili». Witt-Brattström viste blant annet til Knausgårds debutroman *Ute av verden* (1998) og fjerde bind av *Min kamp*, der hovedpersonene forelsker seg i yngre elever mens de arbeider som lærere i grunnskolen. Da Knausgård (2015a) svarte på det han betraktet som en ærekrenkende og ulitterær kritikk, utviklet kyklopdebatten seg til å bli en metadebatt, om hvorvidt og under hvilke omstendigheter kritikere har anledning til å slutte fra tekst til virkelighet.

Det samme spørsmålet sto på dagsorden høsten og vinteren 2016/2017, da det litterære Norge gikk opp i en debatt om «virkelighetslitteratur», som i korte trekk dreide seg om forfatternes og kritikernes ansvar overfor mennesker som er beskrevet i litterære tekster. Debatten sprang ut av Ingunn Øklands kritikk av Vigdis Hjorths roman *Arv og miljø* (2016) i Aftenposten, der Økland omtalte romanen som en anklage mot medlemmer av Hjorths familie, som skal ha begått eller nektet å erkjenne seksuelle overgrep mot Hjorth. Både *Min kamp* og flere andre samtidslitterære tekster ble trukket inn i denne debatten, som jeg vil kommentere i sjette kapittel.

I tiden som har gått etter at sjette bind av *Min kamp* kom ut, har resepsjonen blitt stadig mer internasjonal, og det kunne ha vært spennende å sammenligne

lesninger fra ulike land og tidsrom. Jeg vil likevel konsentrere meg om den delen av resepsjonen som Knausgård forholder seg til i sjette bind, noe som tilsier at den sene og ikke-skandinaviske resepsjonen blir mindre aktuell for meg i dette kapittelet. Tesen min om at sjette bind står i et aktivt forhold til resepsjonen, må imidlertid diskuteres i lys av den motsetningen Claus Elholm Andersen trekker opp mellom fenomenet og romanen *Min kamp*.

### **Er *Min kamp* et fenomen eller en roman?**

Et av Claus Elholm Andersens hovedprosjekter i '*På vakt skal man være*'. Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds *Min kamp* er å isolere *Min kamp* fra den skandinaviske resepsjonen, som etter hans mening avleder oppmerksomheten fra teksten ved å betone prinsipielle spørsmål. Han konsentrerer seg om de fem første bindene av *Min kamp*, og legger liten vekt på Knausgårds egne betraktninger om disse bindenes virkningshistorie i sjette bind, som vitner om at romanverket står i et dynamisk forhold til resepsjonen. Selv vil jeg argumentere for at det ikke er noen klar motsetning mellom fenomenet *Min kamp*, som har utfordret den litterære institusjonen, og romanen *Min kamp*, forstått som et estetisk og meningsbærende verk.

Jeg kommer i liten grad til å diskutere spørsmålet om hvilken sjanger eller undersjanger *Min kamp* hører til i – jeg kaller de seks bindene en roman, men det er ikke et poeng for meg å påvise det spesifikt romanmessige eller litterære ved teksten, siden jeg forholder meg til et fleksibelt og pragmatisk begrep om romanen. I innføringsboken *Hva er en roman* (2015), kommenterer Tone Selboe en rekke forskjellige bud på hva som kjennetegner romanen, men hun gir praktisk talt opp å formulere en definisjon som er på høyde med denne sjangerens mange muligheter og empiriske uttrykk. Selboe forbinder romanen med fiksjon, men skriver også om såkalt ikke-fiksjonelle romaner, med *Min kamp* som et av de fremste eksemplene (2015: 110).

I min sammenheng er det tilstrekkelig å slå fast at *Min kamp* har gjort seg gjeldende som en roman innen flere av de institusjonene som forvalter samtidslitteraturen, som for eksempel forlagsbransjen, den norske innkjøpsordningen,

litteraturkritikken, deler av forskningen og undervisningen.<sup>5</sup> Samtidig vil jeg ta høyde for at virkelighetsreferansen – altså Knausgårds påstand om at han skriver oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser – har betydning for min egen og andres tilgang til teksten. Denne ambisjonen står ikke i motsetning til det å bruke begrepet roman, men den er neppe kompatibel med Elholm Andersens begrep om «ren litteratur», som jeg vil kommentere.

Elholm Andersens overordnede prosjekt svarer til en del av Jan Kjørstads kritikk av den tidlige resepsjonen, som Kjørstad fant veldig usaklig: «Jeg er ingen tilhenger av nykritikken, men jeg etterlyser en lesning av Knausgårds bok som ren tekst, der støyen rundt er forsøkt filtrert bort» (2010a). Begrepet «ren tekst» skal i denne sammenhengen utelukke kontroversene og det affektive engasjementet som de tre første bindene ble gjenstand for i den norske offentligheten. Kjørstad ønsker seg lesninger som ikke er affisert av denne resepsjonen, og legger dermed frem en utfordring som Elholm Andersen aksepterer i avhandlingen om det litterære ved *Min kamp*.

Når Elholm Andersen reflekterer over sitt eget forhold til den tidlige resepsjonen, legger han vekt på at det er preget av avstand. Han redegjør for hvor han befant seg da han leste *Min kamp*, nemlig i USA, og slutter at den geografiske avstanden til Skandinavia ble avgjørende for tilgangen hans:

Jeg er ikke i tvil om, at det faktum, at jeg befant mig i USA og læste romanen med andre forudsætninger end de læserne, der befandt sig i Norden er en af årsagerne til, at min læsning af *Min kamp* adskiller sig markant fra en stor del af de øvrige forskeres, der har givet sig i kast med romanen. Og at det faktisk forholder sig sådan, at læsere, der rent geografisk befinder sig tæt på det sted eller det land, hvor et litterært værk stammer fra, kan have svært ved at læse det pågældende værk som litteratur, er en opfattelse, jeg langt fra er ene om. For som også Jonathan Culler har påpeget i en diskussion af den peruvianske forfatter Marios [sic] Vargas [sic] Llosas forfatterskab, så læser de hjemlige peruvianske forskere hans værker som politiske manifestationer, mens det kræver en vis geografisk afstand at læse hans bøger som fiktion og som ren litteratur. (Elholm Andersen 2015: 12)

---

<sup>5</sup> Jeg mener selvfølgelig ikke å utelukke at det kan finnes romaner som disse institusjonene ikke anerkjenner eller kjenner til.

Elholm Andersen forsøker ikke å avklare hva han mener med begrepet *ren litteratur*, som han forbinder med fiksjon, forstått i motsetning til politiske aspekter ved teksten. Sannsynligvis sikter han likevel til sitt eget begrep om litteraritet – det spesifikke litterære – som privilegerer spenninger i et verk: «[...] litterariteten kommer til uttrykk gjennom en intern spænding i det litterære værk, som påkalder sig kritisk interesse» (ibid: 13). Nærmere bestemt er litterariteten et spørsmål om selvmotsigelser og uklare resonnementer:

At tage afsæt i denne potentielle spænding betyder helt konkret, at jeg i de artikler, som er en del af min afhandling, vil interessere mig for indre uoverensstemmelser og mislyde i romanen. Det vil sige, at jeg vil undersøge, om Knausgård nu også gør, hvad han siger, og om romanen nu også siger det, som vi får vide, at den burde sige. Der er ikke tale om kildekritik, hvor jeg vil gennemgå sandhedsværdien i romanen, som Eivind Tjønneland har sagt er kritikernes job i forhold til Knausgård. I stedet handler det om tekstinterne spændinger, hvor romanens intentionelle niveau udfordres eller ligefrem undermineres af andre strømninger i romanen. Disse strømninger kan f.eks findes i det retoriske og i det narrative, men også helt konkret i, at romanen siger én ting i et bind, men noget andet i et andet og senere bind. (Ibid: 67)

Den typen selvmotsigelser som ifølge Elholm Andersen gjør *Min kamp* litterær, er i og for seg ganske vanlige i politiske partiprogram, studentoppgaver, monteringsanvisninger fra IKEA og mange andre tekstformer. I disse tekstene er indre uoverensstemmelser å regne som en mangel – på konsistens – og Elholm Andersen forsøker ikke å forklare hvorfor denne mangelen etter hans mening gir et positivt begrep om litteratur. De fleste litterære tekster tåler riktignok selvmotsigelser bedre enn de fleste sakprosaetekster, men det er vanskelig å forstå hvorfor en tekst skulle bli mer litterær bare fordi den er uklar.

Elholm Andersens begrep om det litterære skurrer, men begrepet hans om *renhet* kan likevel diskuteres i lys av tesen om at det er enklere å forstå hva som står skrevet i *Min kamp* når leseren holder stor avstand til resepsjonen, eller «det rabalder der utspillede sig» (ibid: 12). Denne tesen henspiller på Elholm Andersens opphold i USA, som siden Amerikabrevenes tid har fremstått som et retorisk privilegert utkikkspunkt når man skal si noe om hva som egentlig foregår i Skandinavia. I tillegg



legger han vekt på den tidsmessige avstanden som skiller lesningene hans fra utgivelsen av *Min kamp*:

At den geografiske afstand til det litterære værk er bestemmende for den måde, som vi læser på, bekræftes som nævnt af Johathan Culler, der viser, at den geografiske afstand åbner for en læsning af den peruvianske forfatter Mario Vargas Llogas [sic] som mere og andet end en politisk forfatter. Men udover den geografiske afstand, som Culler her taler om, er det også nødvendigt at tale om en temporal afstand, fordi afstanden til udgivelstidspunktet har indflydelse på læsningen. (Ibid: 35)

Denne passasjen skal underbygge Elholm Andersens teori om at *Min kamp*-resepsjonens avtagende interesse for sjangerspørsmålet beror på at forskerne har rukket å gjenvinne fatningen.

Tesen om at tiden arbeider for oss, kan finne støtte i Hans Georg Gadamer's hovedverk *Wahrheit und Methode* (1960), der tidsmessig avstand fremstår som en forutsetning for å oppnå mest mulig sann forståelse av et kunstverk:

Enhver kjenner den eiendommelige avmakten når vi feller dommer uten at tidsavstanden har gitt oss sikre målestokker. Bedømmelsen av samtidskunsten er for den vitenskapelige bevisstheten usikker i den grad som skaper fortvilelse. Vi nærmer oss åpenbart slike verker ved hjelp av ukontrollerbare fordommer som fyller oss i en slik grad at vi ikke kan erkjenne dem, og som kan gi samtidens frembringelser en overdreven resonans som ikke samsvarer med deres sanne innhold og betydning. Først når alle aktuelle relasjoner har dødd hen, kan deres egentlige skikkelse komme til syne, slik at vi kan oppnå en forståelse av det sagte som kan gjøre krav på forbindtlig allmenhet. (Gadamer 2012: 336)

Gadamer har åpenbart rett i at kunstverk kan endre betydning med tiden, og det virker spesielt innlysende at et verk som *Min kamp* kommer til å gjøre seg gjeldende på andre måter «når alle aktuelle relasjoner har dødd hen». Jeg vil imidlertid hevde at en del av denne romanens «sanne innhold og betydning» finnes i form av en dialog med resepsjonen og andre størrelser i samtiden, som neppe kommer klarere til syne på avstand.

Erik Bjerck Hagen (2012) og Jon Helt Haarder (2014) forbinder begge *Min kamp* med avantgarden, som utfordrer den litterære institusjonen via en tenkt resepsjon. Ingen av dem synes at romanverket er spesielt banebrytende, men Helt Haarder interesserer seg for sjette bind, som tematiserer de tidlige bindenes

virkningshistorie og skildrer en virkelighet som romanprosjektet har bidratt til å skape. At *Min kamp* har avantgardistiske trekk, betyr ikke at den er «litterær» eller umulig å begripe ved hjelp av etablerte begreper om analyse, fortolkning og kritikk. I forlengelsen av Bjerck Hagen og Helt Haarder vil jeg imidlertid argumentere for at det Gadamer kaller aktuelle relasjoner, er vevet inn i denne romanen på måter som gjør Kjørstads og Elholm Andersens begrep om *renhet* – «ren tekst» eller «ren litteratur» – til et upresist og forvirrende leseprisme.

### ***Min kamp* og samtidslitteraturen**

Spørsmålet om hvorvidt *Min kamp* viderefører eller bryter med etablerte tendenser i skandinavisk samtidslitteratur, har stått sentralt i resepsjonen – ikke minst i den delen av resepsjonen som har diskutert sjangerproblemet. Dette spørsmålet kom for alvor på dagsorden med kronikken «Den som ligger med nesten i grusen er blind», der Jan Kjørstad beskrev mottakelsen av de to første bindene som «uforståelig referanseløs». Samtidig som han oppfordret kritikerne til å lese *Min kamp* som «ren tekst», etterlyste han et større perspektiv på samtidslitteraturen, og hevdet at prosaverk av svenske forfattere, som for eksempel Carina Rydberg, P.O. Enquist, Lars Norén og Stig Larsson, foregriper de viktigste egenskapene ved Knausgårds roman.

I kjølvannet av Kjørstads kronikk ble resepsjonen snart et oppkomme av referanser til svenske, danske og norske utgivelser fra 90- og 00-tallet.<sup>6</sup> Nikolaj Frobenius, Espen Haavardsholm, Vigdis Hjorth, Ragnar Hovland og Frank Lande var blant de første norske forfatterne som havnet i søkelyset (Melberg 2010 og Økland 2010: 3), mens kunstneren som tidligere het Claus Beck-Nielsen har fremstått som den

---

<sup>6</sup> I tillegg til å tematisere samtidslitterære tekster fra Skandinavia, har resepsjonen trukket linjer til kanoniske verker fra flere språkområder, for eksempel Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) og James Joyces *Ulysses* (1922). Arne Melberg (2010) viser til en rekke franske og norske klassikere, mens Poul Behrendt (2011) og Claus Elholm Andersen (2013) konsentrerer seg om Proust. Hans Hauge (2012) fremhever Joyces hovedverk og – i forlengelsen av Ane Farsethås (2012) – det litterære manifestet *Reality Hunger* (2010), der David Shields annonserer en ny avantgarde. Torolf E. Kroglund (2011) sammenligner med Agnar Mykles *Sangen om den røde rubin* (1956), og Oda Kyrkjerud (2016) med August Strindbergs *En dåres försvarstal* (1895/1914). I boken *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007: 115), som utkom to år før *Min kamp*, fører Melberg den skandinaviske tradisjonen for litterær selvframstilling tilbake til Kristiania-bohemen på 1880-tallet, via svensk arbeiderlitteratur fra 1930-årene. Dette er bare et par eksempler på historiske og internasjonale referanser, men resepsjonen har gått mer systematisk til verks i forsøket på å kartlegge den selvbiografisk orienterte samtidslitteraturen fra Skandinavia.

mest sentrale danske referansen. Erik Bjerck Hagen fremhever Dag Solstads *14.07.41* (2002) som et tidlig eksempel på det han kaller «den nye bølgen av selvbiografiske romaner som nærmest dominerer den norske litterære offentligheten rundt 2010» (2012: 182), mens Hans Hauge insisterer på at Knausgård og Hanne Ørstavik var først ute med såkalte «referencer til verden» (2012: 15). Flere har vist til Tomas Espedals prosa, som en inspirasjon (Kjerkegaard og Munk 2013: 341), en parallell utforskning av det selvbiografiske i litterær form (Kittang 2010) og en samtalepartner for *Min kamp* (Elholm Andersen 2014c og Gujord 2015).

Med tiden har resepsjonen blitt nokså samrødd om at skandinavisk litteratur i flere tiår har utforsket grensene mellom romansjangeren og de selvbiografiske sjangrene, men Kjærstads (2010) påstand om at *Min kamp* «lukter møllkuler» er fremdeles omstridt. Jørgen Lorentzens (2010) og Arne Melbergs (2010) tese om at dette verket representerer noe nytt, har stått seg, selv om det finnes forskjellige oppfatninger om hva det nye består i og hvor radikalt det er. I *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur* (2012) hevder Ane Farsethås at Knausgård utfordrer sjangerkategoriene på en ny måte, ved å betone inderlighet og autentisitet:

Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis* (2004) og Dag Solstads *16.07.41* (2002) er andre norske romaner som beredte grunnen for bruk av eget navn i fiksjon. Men ingen av disse utgivelsene ble fulgt opp av en så sterk påstand om å fortelle en faktisk sannhet om den biografiske forfatteren som *Min kamp*. Knausgårds prosjekt fremstår inderligere og mer personlig bekjennende, hevder å søke seg mot et allmennmenneskelig alvor, bryter grenser mellom privat og offentlig i omtalen av andre mennesker, og gir samtidig eksplisitt uttrykk for en sterk skepsis overfor det som i lengre tid har vært det konvensjonelle synet på forholdet mellom verk og virkelighet: at forfatterens biografi er irrelevant for verket. (Farsethås 2012: 35)

Det Farsethås kaller en sterk påstand om å fortelle en faktisk sannhet, kommer til uttrykk både i romanen og via Knausgårds refleksjoner over den i media, der han stort sett har bekreftet virkelighetsreferansen.

Arnaud Schmitt og Stefan Kjerkegaard tenker i samme bane som Farsethås når de trekker opp en motsetning mellom *Min kamp* og en tradisjon for formmessig eksperimentell selvframstilling, som ikke bare utfordrer sjangerkonvensjoner, men også den ontologiske kategorien identitet:

[...] if the first part of this revival of autobiography-informed literature in Scandinavia was influenced mainly by post-structural theory and avant-garde movements from the sixties, seeking to challenge or even transcend identity in line with Roland Barthes's analysis of the death of the author and Serge Dubrovsky's initial understanding of the term «autofiction» (circa 1977), then Knausgaard was much more interested in subjective agency, and thus epitomized a revival of a particular identity as a key concept in self-referential writing. [...] Knausgaard can be related to what literary scholar Adam Kelly and others have called «new sincerity». (2016: 556)

I likhet med Farsethås hevder Schmitt og Kjerkegaard at *Min kamp* representerer noe nytt i skandinavisk samtidslitteratur, med henvisning til Knausgårds oppriktige og alvorspregede uttrykk. Den teoretisk orienterte litteraturen som de sammenligner med, sorterer under den litterære postmodernismen, som fortrinnsvis opptrer som en antagonist i resepsjonen.

Begrepet postmodernisme viser til en poetikk og en slags tenkende estetikk for kunst og arkitektur, som brukes i vidt forskjellige betydninger i det offentlige ordskiftet, der det både kan være et skjellsord og et innbegrep på moderne mentalitet. Selv vil jeg ta utgangspunkt i *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), der Linda Hutcheon forbinder den litterære postmodernismen med ironi, parodi, selvrefleksjon og paradokser, og en problematiserende holdning til ideologiske begreper om et enhetlig subjekt og en sammenhengende historie (8–19). Hutcheon poengterer at det dreier seg om en epistemologisk orientert litteratur, som gransker forestillinger og utvikler innsikter på en måte som ifølge Jean-François Lyotard (2014: 46) kjennetegner filosofien. Hun nevner at mange postmoderne forfattere utforsker grensene mellom fiksjon og biografi, ikke primært for å gjøre litteraturen mer autentisk, men for å problematisere forestillingen om autenticitet (Hutcheon 1988: 10).

I *Norges litteraturhistorie. Vår egen tid* (1998) konstaterer Øystein Rottem at postmodernismen aldri var dominerende i norsk litteratur, heller ikke i denne poetikkens storhetstid på 1980-tallet. Samtidig gjør han oppmerksom på at litteraturen på 90-tallet la for dagen en stadig sterkere «virkelighetsforpliktelse»:

[Man kan] på 90-tallet spore en reaksjon mot en altfor selvrefererende kunst og diktning som vender seg vekk fra virkeligheten. Tendensen er langt fra klar, men i takt med en utvikling som fører oss stadig lengre bort fra «autentiske» virkelighetsopplevelser, kan man også merke en høyere grad av *virkelighets-*

*forpliktelse*, en insistering på at litteraturen bør og skal og må referere til noe utenomlitterært, at det faktisk finnes et skille mellom verket og virkeligheten som bør tydeliggjøres, samtidig med at man ikke gir slipp på referensialiteten. (Rottem 1998: 709)

Den norske litteraturens søken mot *virkeligheten* var med andre ord et tema for kritikken i god tid før *Min kamp* kom ut, både hos Rottem og hos Geir Gulliksen, som begge forbinder denne utviklingen med Stig Sæterbakkens forfatterskap:

Sæterbakken er én av dem som i senere tid har gitt uttrykk for at det må være mulig å bevege seg fra en viten om at litteraturen alltid er litterær og at kunsten er kunstig, til å si noe om hvordan den litterære litteraturen og den kunstige kunsten likevel forsøker å peke på det vi pleier å kalle virkeligheten, verden. (Gulliksen 1996: 236)

Gulliksen viser til en tendens i samtidslitteraturen midt på nittitallet, men ettersom han senere ble Knausgårds redaktør og – ifølge Knausgård selv (2013: 370) – en viktig premissleverandør i arbeidet med *Min kamp*, omtaler Ane Farsethås (2012: 33) kommentaren hans som en profeti som Gulliksen senere bidro til å oppfylle.

I antologien *Virkelighetshunger. Nyrealismen i visuel optik* (2002) beskriver redaktørene Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen en endret holdning til begrepet virkelighet, ikke bare i norsk litteratur, men i skandinavisk kunst sett under ett: «Man kunne noget forenklet si, at 1980'ernes dogme om at 'alt er representasjon' erstattes af halvfemsernes dogme om at 'alt er virkeligt', selv representasjonen» (2002: 10). Denne beskrivelsen av en krysning mellom hermetegnenes og virkelighetshungerens epoke er karakteristisk for 90-talls-kritikkens litteraturhistoriske selvforståelse. I *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen* (2004) minner Eirik Vassenden om at det ene perspektivet i en viss forstand betinger det andre: «Det er [...] klart at 'virkelighetslengsel' innebærer en viss grad av selvoppfyllende avstandsskapning: Lengselen kan kun finnes så lenge objektet for lengselen faktisk *er* fraværende» (52).

Vassenden hevder ellers at litteraturens forhold til *virkeligheten* fremsto som mer presserende på nittitallet enn ved inngangen til det nye årtuseten:

Hele diskusjonen omkring litteraturens forhold til det man kanskje i mangel av et bedre ord kaller 'virkeligheten', har plutselig fått et oppsving som litteratur-

journalistisk samtaleemne. Hvorfor vender man tilbake til dette spørsmålet, som vi husker at virket så presserende midt på 90-tallet, og hvorfor vender man tilbake akkurat nå? Et referansepunkt er fremdeles Geir Gullikssens *Virkelighet og andre essays*, som fortsatt er en interessant bok, et godt tidsdokument. Men det hele virker, i dag, temmelig lite *akutt*. Alt snakket om en 'virkelighetsfascinasjon' virker temmelig uskyldig. (Ibid: 32)

Med tanke på den viraken *Min kamp* forårsaket fem år senere, kan dette fortone seg som en lite fremsynt vurdering, men ettersom Vassenden takker Knausgård for innspill i forordet sitt, er det også mulig å forstå *Min kamp* som en respons på bemerkningen om en tafatt «virkelighetsfascinasjon».

Vassenden tar forbehold mot generaliserende myter om hva som kjennetegner norsk samtidslitteratur, men han tror ikke at mytene uten videre kan erstattes med nøytrale sannheter. Jeg vil ta med meg påminnelsen hans om at mytene er nødvendige og ofte det nærmeste vi kommer sannheten, når jeg undersøker de forestillingene om samtidslitteraturen og kritikken som har fremstått som førende i resepsjonen av *Min kamp*. Noen av disse forestillingene vil jeg forsøke å nyansere, men i første omgang vil jeg reflektere over hvilke sider ved romanverket de fremhever, og hva de kan tenkes å skygge for.

Innledningsvis i dette kapittelet nevnte jeg at resepsjonen har samlet seg mer eller mindre om noen hovedlinjer i en fortelling om det selvbiografiske i norsk og skandinavisk samtidslitteratur. I henhold til denne fortellingen er åttitallet de postmoderne eksperimenterenes tiår, da litteraturen minnet om at subjektet og historien er konstruksjoner som tilfører enhver biografisk fremstilling et element av fiksjon. På nittitallet skal litteraturen ha kombinert preferansen for eksperimenter med en lensel etter autentisitet og absolutter, i mer markant selvbiografiske tekster. På 00-tallet levde postmodernismen videre, side om side med en inderlig, alvorstung prosa, som gjorde bortimot rent bord da første bind av *Min kamp* kom ut i 2009.

Hvorvidt og hvordan 70-tallet opptrer i denne fortellingen, varierer. Erik Bjerck Hagen leser *Min kamp* i forlengelsen av den avantgardistiske dokumentarlitteraturen fra 60- og 70-tallet, som han assosierer med den norske *Profil*-kretsen. I en svensk kontekst fører Ingrid Elam den selvframstillende tradisjonen tilbake til den såkalte bekjennelseslitteraturen, som er knyttet til kvinnebevegelsen på 70-tallet: «de

kvinnliga bekännelserna öppnade fältet för ett jagberättande på bred front: memoarer, bekännelser, självbiografiska romaner» (2012: 111). Jon Helt Haarder er enig med Elam, og beskriver den selvframstillende samtidslitteraturen som en finkulturell utgave av bekjennelseslitteraturen, som han forbinder med Suzanne Brøggers og Tove Ditlevsens forfatterskap (2014: 58).

Den fortellingen om det selvbiografiske i skandinavisk samtidslitteratur som jeg sammenfatter her, er nødvendigvis en skisse med rom for variasjoner. *Min kamp*-resepsjonen forholder seg selvfølgelig ikke dogmatisk til et skjema delt inn i tiår, eller en forestilling om en enhetlig samtidslitteratur, men til en nokså koherent fortelling om de mest markante tendensene. Denne fortellingen er ikke spesielt kontroversiell, men den er forbundet med en mer diskutabel forestilling om at den norske litterære offentligheten var veldig teoretisk orientert på 80- og 90-tallet.

### ***Min kamp* og litteraturteorien**

Spørsmålet om hvordan *Min kamp* står i forhold til moderne litteraturteori, har fått mye oppmerksomhet i resepsjonen, ettersom ulike lesere har hevdet at Knausgård utfordrer eller aktualiserer bestemte teoretiske teser. Det gjelder særlig tesen om det autonome verket, perspektiver som er knyttet til den såkalte poststrukturalismen, og – i forlengelsen av disse begrepene – et spesifikt ordskifte om sjanger. Resepsjonen går stort sett ut fra at de teoriene det er snakk om har stått sterkt i den litterære offentligheten i flere tiår før *Min kamp* kom ut, og dette er et premiss jeg vil diskutere.

#### **1. Autonomiestetikken**

Jeg begynner med det litteraturteoretiske begrepet som har fått hardest medfart i resepsjonen, nemlig den såkalte *autonomiestetikken*. Dette begrepet opptrer med litt forskjellige betydninger i det akademiske ordskiftet, men det pleier å vise til bestrebelse på å fortolke litterære tekster isolert fra forfatterens intensjoner og leserens følelsesmessige reaksjoner. Jon Helt Haarder forbinder autonomiestetikken med den litterære modernismen og utviklingen av de nordiske velferdsstatene på 1960-tallet, da kunsten og litteraturen ble betrodd en del av ansvaret for befolkningens åndelige velferd (2014: 38). I norsk sammenheng fører Erik Bjerck Hagen det samme

begrepet tilbake til Peter Rokseths doktoravhandling fra 1928, men slår fast at det fikk betydning i litteraturforskningen fra 70-tallet av, mye takket være Atle Kittang – «sin generasjons mest markante norske litteraturteoretiker» (2012: 212).

I *Diktekunstens relasjoner. Estetikk/kultur/politikk* (2009) argumenterer Kittang for å forstå det litterære verket som «eit eige slutta meiningsunivers» (40), i forlengelsen av fem teser om litteratur og fortolkning som han formulerte i *Sju artiklar om litteraturvitskap – i går, i dag og (kanskje) i morgon* (2001). Hver av de fem tesene setter betingelser for en autonomiestetisk praksis, men den mest kontroversielle av dem dreier seg om hva et litterært verk skal betraktes som autonomt i forhold til:

[Det er] *korkje relasjonen verk/forfattar eller relasjonen verk/lesar som må være korrelatet for ei litterær tolking, men verkets eigne objektiverte relasjonar – det som er bevart i verket*. Med litt andre ord: Tolningskorrelatet er korkje (forfattarens) intensjon eller (lesarens) resepsjon, men (verkets) absorpsjon – det som er objektivt i kunstens forvandling til verk. (Kittang 2001: 48, kursiv i original)

Denne tesen er ikke helt selvforklarende i møte med *Min kamp*, som tematiserer forfatterens intensjoner og deler av resepsjonen, på måter som kan sies å objektivere disse størrelsene i verket. Kittang presiserer at referanser til verkeksterne størrelser selvfølgelig må tas i betraktning, men han fraber seg såkalte trivialiteter og sladder om modeller for litterære karakterer (Kittang 2009: 37).

Resepsjonen er i store trekk enig om at Knausgård utfordrer autonomiestetikken ved å insistere på et forhold som skolerte lesere ifølge Toril Moi «har gjort sitt beste for å glemme, nemlig at det finnes noen som skriver, og at den som skriver, alltid skriver ut fra sin egen erfaring og sitt eget syn på verden» (2011: 44). Det er altså den autonomiestetiske holdningen til forfatteren og intensjonene hans som er under påtale, men lesernes reaksjoner på *Min kamp* har også vært et tema i resepsjonen, noe jeg vil vende tilbake til i femte kapittel. I likhet med Moi, uttrykker Poul Behrendt og Mads Bunch sterk begeistring for Knausgårds oppgjør med tesen om at forfatterens intensjon ikke vedkommer fortolkningen:

Romanrækken har i løbet af de sidste fem år åbnet det litterære landskab på en måde, vi skal et halvt århundrede tilbage i tiden for at finde magen til. Fordi den er en udfordring til samtlige de måder at læse og skrive på, som blev indstiftet



ved modernismens begyndelse omkring 1960. Først og fremmest fordi Knausgård har valgt at gøre sig selv til romanrækkens hovedperson og dermed undermineret modernismens idé om værkets autonomi og forfatteren som værket uvedkommende. (Behrendt og Bunch 2015: 11)

I litt forenkende vendinger beskriver Behrendt og Bunch romanverket som en enslig brostein som plutselig føk gjennom den autonomiestetiske glassfasaden (ibid: 15). Som vist er det delte meninger om hvor nyskapende *Min kamp* er på dette punktet, og resepsjonen fordeler seg i spekteret mellom brosteins-metaforen og Jon Helt Haarders tese om at romanverket deltar i «en generell drejning væk fra tanken om det autonome verk der gestalter en fiktiv verden» (2014: 121). Alle som kommenterer dette spørsmålet går imidlertid ut fra at autonomiestetikken har stått veldig sterkt i norsk og skandinavisk litteraturkritikk- og forskning siden begynnelsen av 80-tallet, eller enda tidligere.

I tilknytning til utgivelsen av de første bindene av *Min kamp* uttrykte Arne Melberg bekymring for at dreiningen vekk fra tanken om det autonome verket bare finner sted i litteraturen, og ikke i litteraturkritikken og -vitenskapen: «Kritikken henger fast i et litterært system som litteraturen har forlatt eller i det minste er i ferd med å forlate. Det gjelder ikke minst mitt område: Den akademiske kritikken» (Melberg 2010). Kanskje har denne bekymringen mistet aktualitet, etter hvert som resepsjonen har tatt inn over seg den utfordringen *Min kamp* representerer. Jeg vil imidlertid stille spørsmål ved forestillingen om at autonomiestetikken er en etterlevning fra 1980-tallet, som gradvis eller plutselig har blitt irrelevant, fordi litteraturen har beveget seg videre. For å sette denne forestillingen i perspektiv, vil jeg spørre hvordan resepsjonen forholder seg til *poststrukturalismen*, som flere av bidragsyterne forbinder med autonomiestetikken.

## 2. Poststrukturalismen

Begrepet poststrukturalisme er i slekt med den litterære postmodernismen, som jeg har kommentert med utgangspunkt i Linda Hutcheon (1988), via en felles kritikk av totaliserende systemer. I resepsjonen av *Min kamp* opptrer de to begrepene tidvis i stedet for hverandre, men postmodernismen er, i litterær sammenheng, mer av en immanent poetikk, mens poststrukturalismen er en teoridannelse som står i

forlengelsen av strukturalismen. Sammenlignet med strukturalistiske tenkere, er poststrukturalistene mindre opptatt av å forstå enkeltheter i lys av lingvistiske, litterære, psykiske og sosiale strukturer, og mer orientert om destabiliserende bevegelser og brudd. Jacques Derridas (1967: 409–411) begrep om *hendelsen*, som viser til fremkomsten av noe uforutsett, som uvilkårlig endrer de strukturene hendelsen beror på, er et av flere omdreiningspunkter for poststrukturalistisk tenkning.

I resepsjonen av *Min kamp* fremstår poststrukturalismen helst som noe Knausgård opponerer mot eller går inn for å legge bak seg. Vi har sett Arnaud Schmitt og Stefan Kjerkegaard forstå *Min kamp* i motsetning til «post-structural theory and avant-garde movements from the sixties» (2016: 556), mens Ane Farsethås – som fortrinnsvis snakker om postmodernismen – konstaterer at Knausgård er mindre interessert i brudd og destabiliserende bevegelser:

Motsatt den postmoderne speilsalen, der uendelig varierende versjoner av en historie spilles ut mot hverandre, er Knausgård i sin uttalte poetikk mer opptatt av muligheten for å kunne nærme seg den menneskelige erfaring enn av å problematisere hvor relativt, skiftende og umulig det er å fremstille en slik erfaring. (Farsethås 2012: 297)

Farsethås leser ikke *Min kamp* som et forsøk på å motbevise poststrukturalistisk tenkning, men som et uttrykk for et annet program, mens Toril Moi kaller romanen en *kamp* mot «inngrodde postmoderne teorier om hva litteratur er» (2017: 24). I likhet med Moi hevder Claus Elholm Andersen at Knausgård utfordrer poststrukturalismen, som han forbinder med Paul de Mans og Arild Linnebergs forfatterskap:

[...] Knausgård kender kun alt for godt disse tanker om, at litteraturen på eksemplarisk vis afslører, hvordan vi alltid vil være fanget i et sprogligt fængsel – ‘the prison house of language’, som de Man med tydelig allusion til Frederic [sic] Jameson taler om – hvor tegn og mening aldri kan falde sammen. Og Knausgård er uden tvivl også bekendt med, at Linneberg – den ene af de guddommelige professorer fra studietiden – har insistert så kraftigt på en autonomiæstetisk [sic], hvor det selvbiografiske altid opfattes fiktivt, at han i medierne ligefrem har været ude med påstanden om, at biografier blot er dårlige romaner. Ja, Knausgård er enda så velbevandret i disse tanker, at vi ligefrem kan tale om, at den centrale bestræbelse i *Min kamp* er et decideret opgør med disse tanke-gange, hvor han så at sige forsøger at vende de Mans forestilling om form og indhold i det selvbiografiske på hovedet, og vil vise, at det faktisk *er* muligt at skrive selvbiografisk. (Elholm Andersen 2014a: 87, kurisv i original)

Elholm Andersen slutter at Knausgårds oppgjør med poststrukturalismen er dømt til å feile, siden det bare kan gjennomføres ved hjelp av fiksjon (ibid: 92).<sup>7</sup> Likevel insisterer han på at det fysiske formatet *Min kamp* er trykket opp i, vitner om at de Man og Linneberg tar feil (ibid: 92), en konklusjon som kommer litt bardust, siden Elholm Andersen ikke sannsynliggjør at de to har tvilt på at det er mulig å trykke en lang tekst basert på et menneskes livshistorie.<sup>8</sup>

Elholm Andersen slår Paul de Mans poststrukturalistiske dekonstruksjon i hartkorn med den autonomiestetikken han tilskriver Arild Linneberg – som strengt tatt ikke er en autonomiestetikk, men en epistemologisk betraktning om selvet. Forholdet mellom poststrukturalisme og autonomiestetikk er likevel ustabil i avhandlingen hans, der han beklager at poststrukturalismen og litteratursosiologien har vunnet frem i Norden på bekostning av tesen om det spesifikt litterære (Elholm Andersen 2015: fotnote 6). Denne bekymringen svarer delvis til Atle Kittangs skepsis mot et poststrukturalistisk tekstbegrep, som Kittang forkaster til fordel for et begrep om *verket*:

*Gjenstanden for den litterære tolkinga er ikkje tekstar, som poststrukturalismen har overttydd oss om, men verk. Litteraturfaget må setje Roland Barthes' berømte slagord i revers og gå frå tekst til verk [...] Det tilfeldige og tidsbundne (diktaren og lesaren og den daglige verda hans) forsvinn bak verket, som dermed står der, ikkje tidlaust, ikkje ahistorisk, men avslutta, objektivert og bestandig, lik dei store seremonielle høgtidene i årets og tidas omvekslingar. (Kittang 2001: 48, kursiv i original)*

Kittang viser til Roland Barthes' «De l'œuvre au texte» (1971), der Barthes foreslår å erstatte ideen om det avsluttede verket med et begrep om tekst som en uavsluttet og lekende praksis, beroende på leserens bidrag til meningsproduksjonen (Barthes 1984: 75). Dette tekstbegrepet åpner ifølge Kittang for en forbrukerorientert tilnærming til

---

<sup>7</sup> For å belegge denne påstanden, viser Elholm Andersen til Knausgårds (2010e) bemerkning om at han diktet opp den siste scenen i første bind, der Karl Ove for et øyeblikk forliker seg med tanken på døden. Siden det i prinsippet er mulig å beskrive døden på samme måte i en scene som er basert på virkelige hendelser, underbygger denne scenen likevel ikke Elholm Andersens tese om at fiksjonen er uomgjengelig: «For alene i fiksjonen kan han skape illusionen om, at form og innhold faktisk kan smelte sammen» (Elholm Andersen 2014a: 92).

<sup>8</sup> Elholm Andersen refererer til essayet «Autobiography as De-facement», der Paul de Man hevder at det selvbiografiske er en lese- og skrivemåte som kan gjøres virksom i møte med enhver tekst som har en identifiserbar avsender. De Man slutter at den selvbiografiske tropen øver vold mot selvet ved å gi det et ansikt og en stemme, som bidrar til å dekke over den samme volden (de Man 1979: 930).

litteratur, som reduserer kunstverket til et pedagogisk hjelpemiddel for lesere som vil forstå seg selv og sin egen hverdag.

Elholm Andersens forsøk på å isolere *Min kamp* fra resepsjonen for å studere det spesifikke litterære, bygger på det premisset Kittang formulerer, selv om Elholm Andersen ikke vil vedkjenne seg et autonomiestetisk standpunkt, som han forbinder med poststrukturalistisk dekonstruksjon. I likhet med Elholm Andersen setter Eivind Tjønneland likhetstegn mellom autonomiestetikk og dekonstruksjon, men Tjønneland mener at det som trengs i møte med *Min kamp*, er mer litteratursosiologi: «En av grunnene til at litteraturvitenskapen har problemer med dette fenomenet [les: *Min kamp*], er at den har vært preget av autonomiestetikk. Interessen for dekonstruksjon har gjort at man ga blaffen i litteratursosiologi» (Tjønneland 2010: 89). I tredje kapittel vil jeg diskutere den formen for litteratursosiologisk kildekritikk som Tjønneland anbefaler, men inntil videre merker jeg meg at store deler av resepsjonen forstår *Min kamp* som et oppgjør med poststrukturalismen, som skal ha vært toneangivende i den litterære offentligheten i lengre tid, noe faget allmenn litteraturvitenskap får en stor del av æren eller skylden for, jf. Økland 2009, Hauge 2012 og Elholm Andersen 2014a.

Tesen om at Knausgård gjør opp med poststrukturalismen er riktignok ikke enerådende i resepsjonen. For eksempel leser Jon Helt Haarder (2014: 142) *Min kamp* som et uttrykk for nettopp den vansiringen av selvet som Paul de Man beskriver i «Autobiography as De-facement». For å belyse det begrepet om virkelighet som han forbinder med *Min kamp*, trekker Helt Haarder veksler på Jacques Derridas tese om at bekjennelsen er en hendelse «som producerer en forvandling [...] og som ikke bare siger en viden» (Helt Haarder 2014: 123; Derrida 2009: 15). *Min kamp* blir altså tatt til inntekt både for og imot poststrukturalistiske perspektiver, selv om flertallet i resepsjonen holder en knapp på det siste. Mange av bidragsyterne har imidlertid forbundet begrepet poststrukturalisme med en spesifikk debatt om sjanger, som jeg vil kommentere.

### **3. Debatten om selvfiksjon**

Den delen av resepsjonen som spør hvilken sjanger *Min kamp* hører til i, bygger på en debatt mellom franske strukturalister og poststrukturalister, som utspilte seg i løpet av 1970-, 80- og 90-tallet. Debatten sprang ut av strukturalisten Philippe Lejeunes forsøk

på å gå opp grensene mellom romansjangeren og selvbiografien i «Le Pacte Autobiographique» (1973), der han forstår sjanger som et kontraktsforhold mellom verk og leser. Lejeune argumenterer for at den selvbiografiske lesekontrakten beror på to gester: For det første må fortelleren og hovedpersonen bære forfatterens navn, slik det er oppgitt på tittelsiden, og for det andre må tittelsiden inneholde sjangerbetegnelsen selvbiografi, eller i det minste må den ikke inneholde betegnelsen roman (1975: 32–33). Dette skjemaet har blitt en sentral referanse i resepsjonen av *Min kamp*, der det opptrer hos blant andre Tjønneland (2010: 83), Elam (2012: 183) Hauge (2012: 41), Engelstad og Gullestad (2012: 164), Kjerkegaard og Munk (2013: 325), Helt Haarder (2014: 199), Thorsen (2015: 7), Behrendt (2015: 79) og Kjerkegaard og Schmitt (2016: 555).

Julien Serge Dubrovsky utfordret i sin tid Lejeunes skjema med boken *Fils* (1977), som ifølge tittelsiden er en roman, selv om fortelleren og hovedpersonen heter det samme som forfatteren. Dubrovsky foreslo å kalle boken *autofiction*, eller *selvfiksjon* – en betegnelse som har fått stor utbredelse i den norske litterære offentligheten, noe Elin Beate Tobiassen (2006: 228) påviser. I likhet med Lejeunes skjema skapte termen selvfiksjon debatt, blant annet i form av Vincent Colonnas avhandling *L'autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature* (1989) og Gérard Genettes *Palimpsestes* (1982) og *Fiction et diction* (1991). Colonna argumenterer for at selvfiksjon er et tradisjonsrikt fenomen, mens Genette går fra å anbefale selvfiksjon som betegnelse på sin litterære favoritt – Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* – til å hevde at pendlingen mellom fiksjon og selvbiografi er moralsk og juridisk problematisk (Genette 1982: 293 og 1991: 87).

Debatten om selvfiksjon har fremstått som den mest sentrale referansen i et omfattende ordskifte om hvilken sjanger *Min kamp* tilhører, og dette ordskiftet har vært særlig fremtredende i den danskspråklige resepsjonen. Her har den franske debatten blitt så uomgjengelig, at selv de som ikke finner den spesielt opplysende, som for eksempel Jon Helt Haarder, ser seg nødt til å referere til den: «Autofiksion med mere er én form for performativ biografisme, [...] men feltet kan ikke defineres ved hjælp af Lejeune eller i et opgør med ham» (2014: 122). I likhet med Dubrovsky bruker Knausgård autentiske navn i det som ifølge tittelsiden er en roman, men

debatten om selvfiksjon er likevel ikke en innlysende referanse for leserne av *Min kamp*; at den har fått så mye oppmerksomhet i resepsjonen er nok først og fremst betinget institusjonelle forhold.

Resepsjonens påfallende interesse for sjangerspørsmål og produksjon av nye begreper kan forstås i tilknytning til Poul Behrendts *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* (2006), som har bidratt til å sette dagsordenen for forskning på litterær selvfremstilling i Skandinavia. Behrendt går inn for å supplere Lejeunes begreper om selvbiografien, romanen og beslektede sjangre, med den såkalte «dobbeltkontrakten», som han utforsker gjennom lesninger av danske prosatekster. Dobbeltkontrakten opptrer ifølge Behrendt når en tekst tilbyr to forskjellige lese måter, som svarer til ulike sjangre, avhengig av hva leseren vet fra før, altså hvor godt hun kjenner de forholdene forfatteren refererer til. Behrendt tar utgangspunkt i Lejeunes resonnement, kommenterer noen av kontroversene som fulgte av Dubrovskys litterære protest, og knytter disse kontroversene til en rekke samtidslitterære tekster. Dermed gjorde han debatten om sjanger lett tilgjengelig for skandinaviske lesere like før *Min kamp* kom ut og ansporet Jørgen Lorentzen (2010) og Arne Melberg (2010) til å etterlyse nye begreper.

Lejeunes kontraktsteori er også nevnt i tilknytning til Behrendts bidrag i antologien *Selvskreven. Om litterær selvfremstilling* (2006: 8), redigert av Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter, og i Melbergs egen *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007: 11). Mens Behrendt fremstiller Dubrovsky som Lejeunes fremste utfordrer, setter Melberg kontraktsteorien opp mot Paul de Mans «Autobiography as De-facement», som har blitt sentral for blant andre Jon Helt Haarder og Claus Elholm Andersen i resepsjonen av *Min kamp*. I dag er det lett å se at resepsjonen er preget av de teoretiske perspektivene som ligger til grunn for *Dobbeltkontrakten*, *Selvskreven* og *Selvskrevet* – tre verk som har ledet forskerne til å forstå Knausgård som nok en utfordrer både til Lejeunes begreper om sjanger, og til Dubrovskys og de Mans begreper om selvet.

Ordsiftet om hvilken sjanger *Min kamp* hører til i, bygger altså på en forskningstradisjon som oppsto uavhengig av romanen, noe som gir denne delen av resepsjonen et anakronistisk tilsnitt. Likevel rommer den flere verdifulle betraktninger

om *Min kamp*, og kanskje har den også øvd innflytelse på deler av verket; for eksempel kan det hende at den interessen for autentiske navn som resepsjonen arvet fra Lejeune, har inspirert Knausgård til å tematisere egnavnet i essayet «Navnet og tallet» i sjette bind. Sjangerdebatten har med andre ord vært fruktbar, men den har ikke desto mindre bidratt til å stille noen relevante perspektiver i skyggen.

#### 4. Myten om litteraturteoriens sterke stilling

Kort oppsummert har store deler av resepsjonen forstått *Min kamp* som et oppgjør med autonomiestetiske lesemåter og poststrukturalistisk teori, og som et innlegg i en debatt om sjanger som utgår fra Philippe Lejeunes «Le Pacte autobiographique». Disse referansene er forbundet med hverandre, siden Lejeune forsøker å få klarhet i hvilke tekster som bør leses autonomiestetisk, og hvilke som kan faktasjekkes, mens Dubrovsky og de Man stiller spørsmål ved dette skillet, med utgangspunkt i et poststrukturalistisk begrep om selvet. Jeg vil imidlertid hevde at koblingen til debatten om selvfixasjon har gjort spørsmålet om autentiske navn uforholdsmessig viktig i resepsjonen av *Min kamp*, samtidig som den har skapt et inntrykk av at autonomiestetiske og poststrukturalistiske perspektiver var veldig innflytelsesrike i den perioden da debatten utspilte seg – fra slutten av syttitallet og frem til begynnelsen av nittitallet.

Resepsjonen av *Min kamp* er riktignok ikke alene om å gå ut fra at autonomiestetikken og den poststrukturalistiske teorien har stått sterkt i den norske litterære offentligheten siden begynnelsen av 1980-tallet eller enda tidligere. I *Norsk litteraturkritikks historie 1870–2010* viser Jan H. Thon eksempelvis til «[d]en fryktinngydende teoretiseringen som oppsto på 80-tallet», med en underforstått henvisning til poststrukturalistisk teori (Furusest m.fl. 2016: 438). Arne Melberg (2002: 16) kontrasterer «80-talets dekonstruktiva kritik» mot en mer leken 90-talls-holdning, og Erik Bjerck Hagen (2007: 47) hevder at poststrukturalismen ble spesielt innflytelsesrik i skandinavisk akademia: «På 1970- og 1980-tallet var Derridas innflytelse på litteraturvitenskapen stor, først særlig i USA, deretter ikke minst i Skandinavia». Hadle Oftedal Andersen (2000: 114) minner om at skjønnlitterære forfattere også var interessert i teori på 80-tallet: «80-talsmåten var seriøs og teoritung. Ein hadde lese mykje filosofi og semiotikk, mange litterære klassikarar, og ein ynda å

strø om seg med sitat og intellektuell ferniss», og Frederik Tygstrup slutter at teorien lever videre i «[...] den babyloniske kværnen af teoretiske ræsonnementer, der på godt og ondt præger litteraturfaget i dag [...]» (2000: 189).

Innledningsvis i dette kapittelet stilte jeg spørsmål ved forestillingen om at 80-tallet var en litteraturteoretisk gullalder, med henvisning til Tove Nilsens og Gunnar Lundes forfatterskap. Sett fra Philippe Lejeunes perspektiv, er flere av Nilsens og Lundes romaner fra 80- og 90-tallet like paradoksale som Dubrovskys *Fils* og Knausgård's *Min kamp*, siden fortellerne og hovedpersonene heter det samme som forfatterne. Bruken av navn og åpenbare selvbiografiske referanser har likevel knapt vært et tema i Nilsen- og Lunde-resepsjonen, av årsaker som trolig kan si noe om hvorfor *Min kamp* har vekket oppsikt. Ikke for dermed å nedvurdere Knausgård's prestasjon; selv tror jeg Ingeborg Bachmann har rett i at nær sagt alle litterære formgrep ligner på noe vi har sett før: «Dette kan nok virke litt trist for dem som mener at revolusjonene, landevindingene i litteraturen, først og fremst må søkes i det formale eksperimentet og ofte overser at dette bare kan skje som følge av en ny tenkning» (Bachmann 1996: 38). Bachmann er mest interessert i hva eksperimentet betyr, og i min sammenheng blir dette et spørsmål om hvilke forestillinger formgrepene kaller på og utfordrer.

## **Det selvbiografiske i norske romaner fra 1980- og 90-tallet**

Det pleier å være en smal sak å finne eksempler på litterære tekster som er utypiske for sin tid, og det ville vært pussig hvis alle norske utgivelser fra 80- og 90-tallet passet inn i skjemaet over en postmoderne, teoriorientert litteratur som gradvis utvikler virkelighetshunger. Dette skjemaet kan være verdifullt til sitt bruk, men alle vet at virkeligheten er mer kompleks, noe Hadle Oftedal Andersen gjør oppmerksom på:

[...] på 80-talet slo litteraturen kontra, til undersøkingar av den postmoderne tilstanden. Her er relevante stikkord mellom anna ideologisk bortfall, nedbryting av den kronologiske historia og opplevinga av at røyndomen er fiksjonalisert. (Kjærstads modellorienterte romanar, Ulvens lyrikk med meir). Som sagt: Me veit at det er ei forenkling. Me veit at det er mange bøker og mange forfattarar som talar tvert imot ei slik oppstilling. Men i det heilt store perspektivet, som ein *tendens*, er dette uomtvisteleg korrekt. (Andersen 2000: 113)



Jeg vil likevel se nærmere på noen tekster som ikke passer inn i fortellingen om det selvbiografiske i samtidslitteraturen, for å etterprøve *Min kamp*-resepsjonens premiss om at autonomiestetikken og den poststrukturalistiske teorien var uomgjengelige i den norske litterære offentligheten på 80-tallet.

I første omgang vil jeg kommentere mottakelsen av Tove Nilsens såkalte skyskraperromaner – en uavsluttet serie som inntil videre teller fire bind: *Skyskraperengler* (1982), *Skyskrapersommer* (1996), *G for Georg* (1997) og *Nede i himmelen* (2010), der fortelleren og hovedpersonen heter Tove Nilsen og bor i forfatterens barndoms drabantby. Skyskraperromanene er utgitt over et tidsrom på nesten tretti år, som strekker seg fra begynnelsen av det antatt teoritunge åttitallet, via det virkelighetshungrende nittitallet, og frem til 2010, da «alle» snakket om *Min kamp*. Denne utstrekningen i tid gjør skyskraperresepsjonen til en serie stikkprøver på hvor interessert litteraturkritikken egentlig var i spørsmål om navn i tilknytning til autonomiestetikk og poststrukturalistisk teori, i den perioden Knausgård-resepsjonen tar for seg.

Skyskraperromanene er riktignok ikke tidlige sidestykker til *Min kamp*, ettersom Nilsens ambisjonsnivå er lavere og virkelighetsreferansen mindre påtrengende, i alle fall i de tre første romanene i serien. Nilsen insisterer ikke like konsekvent på de selvbiografiske trekkene, verken i romanene eller i media, noe som kan illustreres ved hjelp av et intervju med Unni Rastad i Arbeiderbladet i 1982:

‘Alt du skriver om Bøler i slutten av 1950-åra, er det gudsens sanning, eller løgn og forbannet dikt? Den mannen som stupte ut fra 12. etasje mens ungene så på, er det en virkelig person?’

‘Det var en mann som hoppa ut fra 12. etasje. Men jeg vet ikke hvem det var og hvorfor han gjorde det. Ingenting av det jeg skriver om folk på Bøler på den tiden er autentisk, som det heter. Det er en samling av inntrykk, for så vidt ekte nok, for det var slik jeg følte det.’<sup>9</sup> (Rastad 1982)

Nilsen tar forbehold mot biografiske lesemåter, men i resten av intervjuet legger hun og Rastad begge til grunn at romanen handler om Nilsen: «’Men ærlig talt, Tove Nilsen, du skriver om mobbing. Det virker ikke særlig englelig. Og var du sjøl med på

---

<sup>9</sup> Nilsen (2013: 32) har senere hevdet at synet av en kvinne som hoppet fra en av høyblokkene på Bøler, ansportet henne til å skrive *Skyskraperengler*.

det?» ‘Det var jeg. Jeg var ikke av de mest aktive som barn, litt sjenert type [...]’» (ibid). Den samme uanstrengte holdningen til virkelighetsreferansen og det selvbiografiske, skal vise seg å prege anmeldelsene av de tre første skyskraperromanene.

*Skyskraperengler* (1982), som er den første romanen i skyskraperserien, ble anmeldt i minst ti norske aviser over en periode på to måneder i 1982, men det er kun Bergens Tidendes anmelder Eiliv Eide som nevner at hovedpersonen heter det samme som forfatteren: «Tove Nilsen gjenopplever de aller siste 1950-årenes Bøler gjennom hovedpersonen, den 11-12 åringen som hun har gitt sitt eget navn: Tove, og slår på sin måte en pæl gjennom den vanlige påstanden: at drabantbylivet er grått og deprimerende fantasiløst» (Eide 1982). Et knapt flertall av kritikerne opererer med et lignende skille mellom forfatteren og hovedpersonen, mens fire kritikere tar for gitt at de to er identiske.

Ingen av kritikerne reflekterer over hvorvidt Nilsen skildrer seg selv, men i stil med utdraget fra Eides anmeldelse legger ni av dem vekt på at hun skildrer drabantbyen Bøler i Oslo, som både er en omgivelse og et tema i skyskraperromanene.<sup>10</sup> Den påfallende interessen for drabantbyskildringen er sannsynligvis betinget av en nokså fersk debatt om den såkalte «Stovnerreporten» fra 1975, der Terje Gammelsrud hevdet at det kan være skadelig for barn å vokse opp i drabantbyer. I lys av denne debatten fremsto *Skyskraperengler* som et autentisk vitnesbyrd fra en av de æreskjelte drabantbyenes innbyggere, noe avisen Frisprogs kritiker uttrykker sterk begeistring for: «Det er en sprudlende hyldest til drabantbyen som vi alltid har hørt så meget nedsettende om, og ingen tvil om at forfatteren Tove Nilsen bare har gode minner fra oppveksten der» (Frisprog 1982). Ny Tid stemmer i,

---

<sup>10</sup> Klassekampens Toril Brekke (1982) er den eneste kritikeren som ikke gjør et nummer ut av drabantbytemaet. En kuriositet som kan minne om at avisfloraen i 1982 var mer forskjelligartet enn dagens avisflora, er et leserinnlegg fra forfatteren Rudolf Børø, som beklager at Klassekampen i det hele tatt befatter seg med en så upolitisk roman som *Skyskraperengler*, og oppfordrer kulturredaksjonen om å skille mellom «seriøs romandiktning som vil noko, som er for noko, og det moteriktige pjattet tilpasset Bokklubben Nye Bøker» (Børø, 1982, kursiv i original). Børø nevner ikke Nilsens roman eksplisitt, men *Skyskraperengler* var Nye Bøkers hovedbok i mars 1982 og den sist anmeldte romanen i Klassekampen. I løpet av de 18 dagene som gikk mellom Brekkes anmeldelse og Børøs leserinnlegg, besto litteraturstoffet av en anmeldelse av Sidsel Mørcks novellesamling *Forhold*, og de daglige påminnelsene om at Jon Michelets spalte utgår fordi han har isolert seg i skogen for å skrive.

under den talende overskriften «Du mister ikke fantasien av å bo i blokk» (Finslo 1982), mens Nationen etterlyser mer idyll: «[Tove Nilsen] forteller ingenting av det gode hun selv og de andre barna som vokste opp på Bøler opplevde. For det må da også ha vært noe som var rent og ubesmittet, godt og trygt» (Beer 1982). Disse utdragene kan illustrere det faktum at ingenting i de ti anmeldelsene av *Skyskraperengler* vitner om rigid autonomiestetikk, interesse for autentiske navn, eller poststrukturalistiske perspektiver på erfaring og representasjon.

Kanskje bærer resepsjonen av *Skyskraperengler* preg av at autonomiestetikken og den poststrukturalistiske teorien ikke hadde rukket å etablere seg i den norske offentligheten så tidlig på 80-tallet – i 1982 – i tråd med Øystein Rottes tese om en viss kontinuitet mellom det litterære 70- og 80-tallet, som skal ha mildnet det «klimaskiftet» han tidfester til 1980 (Rottem 1998: 38). Resepsjonen kan tenkes å gjenspeile 70-tallskritikkens forkjærlighet for politisk dokumentarisme – en sjanger som levde videre på åttitallet, for eksempel i Ingvar Ambjørnsens *23-salen* (1981) og Sverre Asmerviks *Men tankene mine får du aldri* (1982), som tematiserer norsk psykiatri og prostitusjon. Asmerviks roman forårsaket en viss oppstuss, ikke fordi den refererer til virkelige hendelser, men fordi den viste seg å være mindre dokumentarisk enn mange lesere følte seg berettiget til å anta.

Resepsjonen av *Skyskraperengler* er ikke nødvendigvis representativ for åttitallskritikken, men de to skyskraperromanene som kom ut på nittitallet, *Skyskrapersommer* (1996) og *G for Georg* (1997), ble ikke mer kontroversielle enn den første. Da *Skyskrapersommer* kom ut i 1996, kommenterte Nilsen bruken av sitt eget navn i to intervjuer (Henmo 1996 og Storvand 1996), men det er bare Aftenpostens kritiker Svein Johs Ottesen som reflekterer over dette forholdet i selve anmeldelsen: «‘Tove Nilsen’ ligner nok svært på Tove Nilsen. Men vi tror forfatteren når hun avviser at skikkelsene i boken er sitater av virkeligheten. Men miljøet, typene er tvilløst hentet ut av forfatterens erindringsarsenal» (Ottesen 1996). Resepsjonen av *G for Georg* fra 1997 ser ikke ut til å behandle spørsmålet om navn overhodet.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Med forbehold om at jeg kjenner resepsjonen av *Skyskrapersommer* og *G for Georg* fra riksavisenes arkiver i databasen Atekst. Resepsjonen av *Skyskraperengler* har jeg studert på bakgrunn av mer fullstendige arkiver.

Det er grunn til å spørre om 80- og 90-talls-kritikkens avslappede forhold til Nilsens bruk av navnet sitt i skyskraperromanene har noe med kjønn å gjøre. I essayet «Hennes kamp» hevder Katie Roiphe (2014: 31) at *Min kamp* ville blitt oppfattet som «kjedelig, kjent og sutrete» dersom den hadde vært skrevet av en kvinne. Siri Hustvedt sekunder denne antagelsen i *A Woman Looking at Men Looking at Women* (2017), med henvisning til en kulturelt og institusjonelt betinget tendens til å nedvurdere kvinners prestasjoner (130–1). I boken *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap og mediene* (2009) kommenterer Unn Conradi Andersen den samme tendensen, som hun forbinder med medias fremstilling av forfatterne Marie Takvam, Herbjørg Wassmo, Vigdis Hjorth og Hanne Ørstavik. Conradi Andersen slutter at mange kritikere og journalister har vært tilbøyelige til å redusere de fire forfatterskapene til et spørsmål om *privatliv*, mens sammenlignbare tekster skrevet av menn har fremstått som mer almengyldige (Andersen 2009: 10). Med denne analysen i tankene, vil jeg spørre hvordan kritikken har behandlet en av Nilsens mannlige kollegaer, nemlig Gunnar Lunde, som har brukt sitt eget navn og sin biografiske bakgrunn i flere dikt, noveller og romaner fra sytti- og åttitallet.<sup>12</sup>

Lunde bruker navn og andre selvbiografiske opplysninger på en mer insisterende og provokativ måte enn Nilsen gjør, for eksempel i prosadikt-samlingen *Hverdagene mine* (1972), som han åpner ved å introdusere jeget: «Jeg heter Gunnar/ Jeg er åtteogtyve år. Jeg snakker til deg» (1972: 7). Etter å ha presentert seg selv, navngir og beskriver jeget forfatterens kone og de to barna, som også er avbildet på bokomslaget. Ifølge Øystein Rottem (1997: 479) skapte denne utgivelsen en viss debatt, ikke på grunn av sjangermessig ambivalens, men fordi den ble vurdert som så dårlig at enkelte kritikere stilte spørsmål ved innkjøpsordningen og forlaget Gyldendals dømmekraft.

I likhet med noen av de mest profilerte norske åttitalts-forfatterne innledet Lunde forfatterskapet sitt på sekstitallet, i forkant av litteraturteoriens presumptive glansdager. Mellom 1980 og 1992 utga han imidlertid ni romaner – flere av dem med forfatteren Gunnar som hoved- eller biperson. Det er vanskelig å sammenligne Lundes romaner med skyskraperromanene og *Min kamp*, siden Lunde dyrker det

---

<sup>12</sup> Takk til Henning Bergsvåg, som gjorde meg oppmerksom på Lundes forfatterskap.

fremmedgjorte – dels kyniske, dels bitre – perspektivet, som ligger like fjernt fra Nilsen som fra Knausgård. Dette perspektivet gjør Lundes tekster ubehagelige å lese, men kvalitetsmessig er de vel så sterke som skyskraperromanene fra åtti- og nittitallet, og presumptivt like gode kandidater for kritisk oppmerksomhet. Derfor er det verdt å legge merke til at Lunde-resepsjonen ser ut til å ha gjort like lite ut av forfatterens bruk av navn og selvbiografiske referanser som skyskraperresepsjonen.<sup>13</sup>

I andre bind av *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen* (1997) roser Øystein Rottem noen sider ved Lundes forfatterskap, men nærheten mellom forfatteren og hovedpersonene vitner etter hans mening om Lundes begrensninger som dikter: «Lunde er ingen stor stilist, og hans litterære univers er begrenset. Avstanden mellom forfatteren og hovedpersonen er minimal, og de samme motivene går igjen i bok etter bok. Men gjennom monomanien og monotonien skjærer en egen selvstendig røst seg [...]» (1997: 447). I en pamflett utgitt samme år, tilbakeviser Rolf Opås en tilsvarende kritikk, som nesten hele Lunde-resepsjonen skal ha terpet på. Opås hevder at kritikerne verken forstår seg på egenverdien eller den universelle dimensjonen ved Lundes selvfremstilling, som også dreier seg om *individet i samfunnet* (1997: 38). Denne metakritikken minner om Conradi Andersens mer kjønnsorienterte betraktning om at media har ignorert den allmennmenneskelige dimensjonen ved en rekke litterære tekster skrevet av kvinner.<sup>14</sup>

Per Thomas Andersen nevner ikke Lunde med et ord i *Norsk litteraturhistorie* (2001), der Nilsens forfatterskap til sammenligning får et avsnitt og et stort portrettfoto. I 2016 forsøkte Nora Simonhjell imidlertid å trekke Lunde frem fra glemselen, med artikkelen «Gløymt maskulin maskerade. Eit nytt blikk på delar av forfatterskapen til Gunnar Lunde». Simonhjell er mest interessert i kjønnsfigurasjoner, men hevder også at Lunde foregrep den tendensen til litterær selvfremstilling som hun tidfester til begynnelsen av 2000-tallet (2016: 200). Med den samme tendensen i tankene konstaterte *Vinduets* redaktør i 2005, Henrik Langeland, at Nilsen har vært forut for sin tid (Langeland 2005). Både Nilsen og Lunde har altså fått en viss anerkjennelse for selvfremstillingene sine, men ingen av dem ser ut til å ha fått det på

---

<sup>13</sup> Jeg har riktignok ikke gått systematisk gjennom hele Lunde-resepsjonen.

<sup>14</sup> Opås går ellers langt i å anklage Lundes kritikere og forfatterkollegaer for å ha *drevet Lunde til selvmord* ved å kritisere eller overse litteraturen hans.

80-tallet. Denne parallellen tyder på at skyskraperresepsjonens manglende forbløffelse over Nilsens bruk av navn og selvbiografiske referanser, ikke først og fremst beror på at hun er en kvinne.

Mottakelsen av *Nede i himmelen* (2010), som er den fjerde og foreløpig siste skyskraperromanen, skiller seg ut sammenlignet med de tidligere mottakelsene, ettersom fem av åtte kritikere tematiserer Nilsens bruk av sitt eget navn og sin egen biografiske historie, som også er en hovedsak i flere intervjuer. Denne forskjellen kan trolig forklares med henvisning til at de selvbiografiske referansene er mer fremtredende i *Nede i himmelen*, der jeget insisterer på at hun skriver om virkelige hendelser (Nilsen 2010: 6), samt at kritikken nylig hadde brynt seg på de første bindene av *Min kamp*, som flere av kritikerne refererer til. Når jeg sammenligner skyskraperresepsjonen fra 1982 og 2010 er det imidlertid veldig tydelig at kritikerne i 2010 har en annen og mer akademisk skolering, som kommer til syne i form av sterkere teoretisk bevissthet og større enighet om hvordan romanen skal leses. Skyskraperresepsjonen sier neppe alt om litteraturteoriens innflytelse i den norske litterære offentligheten, men jeg leser den likevel som et uttrykk for at autonomiestetiske og poststrukturalistiske perspektiver sto sterkere i kritikken på 00-tallet enn de gjorde på 80- og 90-tallet.

Så lenge kritikerne tar det som en selvfølge at hovedpersonen i en roman representerer forfatteren, gir det neppe mening for litteraturen å utfordre autonomiestetiske lesemåter ved å aksentuere selvbiografiske referanser – tvert imot virker det mer presserende å problematisere de begrepene om språklig og litterær representasjon som kritikken legger til grunn. Unn Conradi Andersen hevder at både Wassmo, Hjorth og Ørstavik måtte kjempe for å unngå at romanene deres ble redusert til biografi i offentligheten på 80- og 90-tallet, på grunn av kritikernes kjønnsstereotyper. Conradi Andersens kjønnsperspektiv har trolig noe for seg, men kanskje sier studien hennes også noe om at autonomiestetikken faktisk sto svakt blant norske kritikere i det tidsrommet hun viser til.

Conradi Andersen konstaterer at de lesemåtene som preger den litterære offentligheten, får betydning for forfatternes mediestrategi, men *Min kamp* vitner om at de også får betydning for hvilken litteratur som blir skrevet. Jeg slutter meg til

resepsjonens tese om at romanverket yter motstand mot autonomiestetikk og poststrukturalistiske leseprismer, men for å forstå denne motstanden, bør en ha i tankene at teorien ganske nylig hadde funnet veien fra academia og et par smale tidsskrifter, til litteraturkritikken, skriveskolene og den større offentligheten i Norge. Det overmålet av kontroverser *Min kamp* har blitt gjenstand for, vitner ikke primært om at en tekst endelig greide å utfordre autonomiestetikken og den poststrukturalistiske teorien, som presumptivt har dominert den litterære offentligheten i minst tretti år. Det vitner snarere om at disse teoridannelsene omsider hadde blitt så etablerte at det ga mening for den norske litteraturen å utfordre dem. I neste kapittel vil jeg reflektere over hva denne utfordringen består i, via noen perspektiver på fortolkning som kommer til å veilede meg i arbeidet med sjette bind.

## Fortolkning, kritikk og tillit

Min mann k anner du ju. Honom vet du allt om. Hans ambitioner och oerh rda vilja. Hans förmåga at h lla ut. Han bjuder dig ett motstand du inte trodde var möjligt

(Linda Boström Knausgård 2012: 6)

I forrige kapittel hevdet jeg at *Min kamp* yter motstand mot bestemte perspektiver på litteratur og lesevirksomhet som var innflytelsesrike i den norske litterære offentligheten på 00-tallet. I forlengelsen av denne hypotesen vil jeg undersøke noen av de leseem tene romanen henholdsvis kaller på og motsetter seg, og jeg vil konsentrere meg om den meningsorienterte lesevirksomheten *fortolkning*. Dette begrepet kan betegne et spekter av leseem ter, og jeg vil skille nokså grovt mellom kritisk og tillitsfull fortolkning, som to ulike grunnholdninger til tekstens meningsdimensjon. Jeg vil se nærmere på noen varianter og kombinasjoner av de to, og spørre hvilke ideologiske hensyn de svarer til – altså hvilke analyser av og visjoner for litteraturen, lesevirksomheten og sivilisasjonen som ligger til grunn for dem.

Både de kritiske og de tillitsbetonte formene for fortolkning er omdiskuterte i resepsjonen av *Min kamp*. For eksempel har Toril Moi og Hans Hauge begge hevdet at kritisk fortolkning er overflødig og direkte utidig i m te med en så tilgjengelig og personlig tekst. Moi forbinder de kritiske leseem tene med *mistankens hermeneutikk*, som er en blanding av kritisk fortolkning og ren og skj r kritikk, avhengig av hvem man spør. Jeg vil reflektere over dette begrepet, til like med de alternativene Moi og Hauge foreslår, i tilknytning til det større akademiske ordskiftet om fortolkning, kritikk og tillit.

Noen av de begrepene som blir aktuelle i dette kapitlet kommer også til anvendelse senere i avhandlingen – det gjelder for eksempel Ross Chambers' (1991) begreper om «narrativ forføring» og autoritet – men jeg tar verken sikte på   finne en metode eller   utrede et konsistent begrepsapparat. Målet mitt er snarere   kaste lys over hva som kan ligge i det   fortolke henholdsvis kritisk og tillitsfullt, og hva som er   vinne eller   tape ved   lese på den ene eller den andre måten. Med dette målet for



øyet vil jeg undersøke noen av de tekniske og epistemologiske betingelsene for kritisk og tillitsfull fortolkning, og spørre hvilke etiske og politiske implikasjoner de ulike lesemåtene kan ha. Disse hensynene er tett forbundet med hverandre, men jeg vil legge størst vekt på tekniske og epistemologiske spørsmål i første halvdel av kapittelet, og konsentrere meg stadig mer om etikk og politikk underveis.

## **Tillitsfull fortolkning**

Å lese kan bestå i å oppleve, sanse, lære, leve seg inn, projisere og forsøke å forstå, eller en kombinasjon av disse og andre aktiviteter, som leseren kan være seg mer eller mindre bevisst. Jeg vil tro at de færreste tar aktivt stilling til hvilken lesemåte de anlegger på enhver ny tekst, men det er likevel ikke helt tilfeldig hvordan vi ender opp med å lese. I forrige kapittel kommenterte jeg Philippe Lejeunes (1973) prinsipp om at et knippe formelle trekk ved et verk kan og bør styre de forventningene som er knyttet til sjanger, og selv om forslaget hans virker en tanke skjematisk, har han rett i at egenskaper ved den enkelte teksten legger føringer for hvordan vi leser. Hver og en står selvfølgelig fritt til å motsette seg føringene, men i litterære sammenhenger er det dydsbetont å forsøke å lese på tekstens egne premisser – å gå med på de betingelsene den setter. Dette er en dyd resepsjonen av *Min kamp* har tatt til inntekt for flere forskjellige lesemåter, og én utbredt oppfatning er at denne romanen krever større tillit enn de fleste sammenlignbare verker.

I de to essayene «Skam og åpenhet» (2011) og «Å lese med innlevelse» (2017) hevder Toril Moi at *Min kamp* oppfordrer til innlevelse, eller det hun kaller oppslukthet, identifikasjon og anerkjennelse: «Knausgårds store anliggende i *Min kamp* er å få leseren til å forstå hvordan det er med ham» (Moi 2017a: 24). Moi presiserer at det å anerkjenne ikke er det samme som å beundre, men handler om å se den andre så klart at det blir mulig å gi rettferdige vurderinger av handlingene og væremåten hans (ibid: 25). Vurderingene kan trolig være kritiske – Moi kan komme frem til at det går eller er dårlig med Knausgård – men utgangspunktet hennes er at romanen bør leses som en oppriktig betroelse fra et menneske til et annet.

I *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur* (2012) berømmer Hans Hauge Mois vilje til å identifisere seg med Knausgård: «Når hun leser ham,

identificerer hun sig med ham. Hva så? Det har alltid været forbudt i literaturvidenskab» (2012: 11). Både Moi og Hauge hevder at identifikasjon lenge har vært et tabu blant skolerte lesere, og at det er på tide med et litteraturvitenskapelig *paradigmeskifte*. I artikkelen «Fra diktning til sandhed» (2015) følger Hauge opp ved å insistere på at *Min kamp* må behandles som om den var et menneske:

Jeg vil godt foreslå, at man som læser møder teksten med tillid og går med på, at den er sand. Sådan møder vi også et andet menneske, og det er et andet, levende, virkeligt menneske, som vi møder i teksten, og ikke en fiktiv person, som vi kan gøre ved, hvad vi vil. Knausgård siger det, som det er. Han siger rent faktisk, hvad han mener. (Hauge 2015: 22)

Formaningen om å lese tillitsfullt er i en viss forstand rimelig, siden storparten av *Min kamp* ganske riktig kaller på leserens tillit, og lesere som overhodet ikke tror Knausgård på hans ord, vil neppe komme seg gjennom den i overkant av 3700 sider lange monologen hans. Samtidig er det nødvendig å spørre hvor mye refleksjon og distanse Hagues folkeskikk-baserte lese måte tåler. Vi møter jo sjelden et levende menneske som snakker i vei i ukevis, uten at vi utfordrer noe av det som blir sagt.

I *Revolution of the Ordinary* (2017) konkretiserer Moi hva hun mener med fordringen om å anerkjenne litterære tekster, nemlig at vi må lese dem som om de var sakprosa: «[...] the right sort of reading will emerge if we simply let ourselves read literature or watch films in much the same way as we read theory and philosophy» (2017: 216). Denne påstanden reiser noen spørsmål om formbevissthet, sannhetskrav og forventninger om stringens, som Moi ikke kommenterer, men poenget hennes er at leseren må vise interesse for den enkelte tekstens anliggender. Hun beskriver en prosess der leseren danner seg et bilde av helheten, ved å undersøke de ulike delene av teksten:

At first, we may only form a hazy idea of what is going on in the text. To get a clearer view, we zoom in on some concepts, study the examples, circle back to passages that appear to illuminate them, look for the arguments, the contradictions, the exceptions. If we persist, we usually emerge with a workable understanding of the book's concerns. (2017: 217)

Denne fremgangsmåten minner påfallende mye om *den hermeneutiske sirkelen* som Hans-Georg Gadamer beskriver i *Wahrheit und Methode* (1960). Gadamer hevder at

leseren uvilkårlig møter ethvert verk med en forventning om at det utgjør en meningsenhet, som vi forsøker å utlede fra og revidere i lys av de enkelte delene (2012: 329). I likhet med Gadamer understreker Moi at leserens eget utgangspunkt – «our position in relation to the work» (2017: 209) – har betydning for hvordan vi leser, og at dette er en uomgjengelig og produktiv dimensjon ved fortolkningsprosessen: «Understood as a practice of acknowledgment, reading becomes a conversation between the work and the reader» (ibid: 217). Moi refererer verken til Gadamer eller Friedrich Schleiermacher, som Gadamer noe forbeholdent bygger på i *Wahrheit und Methode*, men visjonen om en samtale mellom verk og leser gjenkaller Schleiermachers tese om at alle tekster går i dialog med en tenkt leser (1998: 131).

Den lese måten Moi lanserer med brask og bram, er i realiteten tradisjonsrik og veldig vanlig, både innenfor og utenfor den litterære institusjonen. Hun gjør seg noen i egne øyne dristige tanker om at leseren må forsøke å forstå hva forfatteren har ment, men bifaller det konvensjonelle prinsippet om at intensjonen fortrinnsvis må utledes fra teksten (ibid: 205). I denne avhandlingen vil jeg også forsøke å føre samtaler med *Min kamp* og flere av de andre tekstene jeg leser, og i tråd med Moïs påminnelse om at lesere gjerne ser forskjellige ting i den samme teksten, tror jeg at disse samtalene vil arte seg annerledes enn de hun fører. For eksempel vil jeg ta høyde for at romanverket har blitt kontroversielt, ikke bare fordi det utfordrer teoretiske perspektiver på skrift og lesevirksomhet, men også på grunn av Knausgårds betraktninger om verdenshistoriske hendelser, og som følge av at noen av de menneskene han skriver om, har følt seg forulempet. Senere i avhandlingen vil jeg vende tilbake til kontroversene, men umiddelbart er jeg ikke overbevist om at tillit og anerkjennelse kan være de eneste legitime holdningene i møte med et så omstridt verk.

Moi og Hauge er to av de mest profilerte litteraturforskerne fra Skandinavia, men i tekstene om *Min kamp* insisterer de begge på å stå i opposisjon til den litteraturvitenskapelige institusjonen, som etter deres mening privilegerer lese måter som er teoritunge og kritiske langt over grensen til det arrogante. I *Fiktionsfri fiktion* er institusjonen representert ved den svenske professoren Ingrid Elam, som Hauge erfarer at «man» pleier å være enig med: «Når Knausgård vil hinsides fiktionen, tror Elam ham ikke. Hvorfor nærer hun denne mistillid på forhånd? Er hun så ødelagt af

litteraturteorien?» (2012: 106). Denne betraktningen knytter an til Moïss utfall mot *mistankens hermeneutikk*, som er institusjonens foretrukne lese måte (Moi 2011: 44).

I motsetning til Gadammers hermeneutiske sirkel, er ikke mistankens hermeneutikk et redskap for å forstå meningsinnholdet i en tekst, slik Moi beskriver den, men et knep for å avsløre hva teksten legger skjul på:

To read the text suspiciously is to see it as a symptom of something else. That 'something else' usually turns out to be a theoretical or political insight possessed by the critic in advance of the reading. Instead of responding to the text's concerns, the critic forces it to submit to his or her own theoretical or political schemes. (Moi 2017: 175)

Mistankens hermeneutikk står med andre ord i motsetning til oppmerksomme og nysgjerrige lese måter, og denne motsetningen ligger til grunn for store deler av Moïss resonnement. Hun konstaterer at mistenksomme hermeneutikere har vanskelig for å ta litterære tekster og andre kunstverk på alvor: «We are not used to looking for the work's own concepts when that work is a novel or a play. Instead we rush in with concepts taken from theorists and philosophers» (ibid: 217). Moïss formaning om å lese oppmerksomt kaster for øvrig et ufordelaktig lys over hennes egne essay om *Min kamp*, der hun fremstiller romanverket som en eneste lang bekræftelse på de teoretiske og filosofiske preferansene hun allerede hadde for den såkalte dagligspråksfilosofien, og for Simone de Beauvoirs og Jean-Paul Sartres tenkning.

Moïss versjon av mistankens hermeneutikk viser egentlig ikke til en hermeneutikk, i betydningen en fortolkningsteori og -praksis som går ut på å forstå det som blir fortolket, men rett og slett til en form for kritikk. Termen mistankens hermeneutikk er imidlertid basert på *De l'interprétation. Essai sur Sigmund Freud* (1965), der Paul Ricœur forbinder den med Karl Marx', Friedrich Nietzsches og Sigmund Freuds perspektiver på forståelse. Disse tre «maîtres de soupçon» hevder ikke at det vi til enhver tid har foran oss må tvinges inn i fastlagte skjema, men at historien, subjektet og teksten taler med flere stemmer som står i motsetning til hverandre, noe som innebærer at forståelse alltid vil være et spørsmål om fortolkning:

All three clear the horizon for a more authentic word, for a new reign of Truth, not only by means of a 'destructive' critique, but by the invention of an art of interpreting. Descartes triumphed over the doubt as to things by the evidence of

consciousness; they triumph over the doubt as to consciousness by an exegesis of meaning. Beginning with them, understanding is hermeneutics: henceforward, to seek meaning is no longer to spell out the consciousness of meaning, but to *decipher its expressions*. (Ricœur 1972: 33, kursiv i original)

Ricœurs begrep om mistankens hermeneutikk viser altså til en fortolkningspraksis som er var for paradokser og konflikter, som et alternativ til Gadammers hermeneutiske sirkel, der alle enkeltheter ideelt sett går opp i en helhet. I Norge har både litteraturvitenskapen og flere andre humanistiske fag tradisjonelt privilegert denne varheten, men det spørs likevel om mistankens hermeneutikk har vært så enerådende som Moi går ut fra.

«It used to go without saying that the purpose of literary studies was to produce critique, and that to do so one had to practice some form of the ‘hermeneutics of suspicion’», konstaterer Moi, og legger til at dette er i ferd med å endre seg (2017: 175). I en anmeldelse av *Revolution of the Ordinary* i Klassekampen innvender Kaja Scherven Mollerin med rette at denne analysen er lite beskrivende for den norske litteraturvitenskapen: «Det man vel snarere har sett de siste femten årene, innenfor fag som litteraturvitenskap, estetikk og arkitektur, er en vending mot historien, tingene og arkivene» (Mollerin 2017: 12). I forrige kapittel hevdet jeg at den norske litterære offentligheten var mer teoretisk orientert på 00-tallet enn noen gang tidligere, men førstereseptjonen av *Min kamp* var ikke desto mindre et oppkomme av innlevelse, identifikasjon og anerkjennelse, i god tid før Moi kom på banen, noe Jan Kjærstad (2010a) og Eivind Tjønneland (2010) gjør oppmerksom på. I femte kapittel vil jeg se nærmere på Kjærstads og Tjønnelands analyser av resepsjonen, men umiddelbart er det lite som tyder på at mistankens hermeneutikk, det være seg i Moises eller Ricœurs versjon, noen sinne har vært enerådende i Norge.

Moi og Hauge overdriver nok hvor radikalt det er å lese *Min kamp* med innlevelse, men de har rett i at romanverket utfordrer mistankens hermeneutikk ved å kalle på leserens tillit. For å få større klarhet i hva denne utfordringen består i, vil jeg reflektere over noen prinsipielle spørsmål knyttet til det å fortolke litterære tekster, med særlig henblikk på et tenkt skille mellom persepsjon og fortolkning, bokstavelig og figurlig betydning, og den hermeneutiske tesen om at teksten taler med én stemme.

## For eller imot fortolkning?

Begrepet fortolkning kan vise til en virksomhet som retter seg mot å forstå en skriftsekvens eller et annet uttrykk, og til utkommet av denne virksomheten, i form av et bud på hva noe betyr. Jeg vil konsentrere meg om den fortolkende *virksomheten*, som både kan være en villet handling og en aktivitet som uten videre inngår i det å forholde seg til noe. I begge tilfeller kan fortolkningen ta flere ulike former, og aksentuere ulike dimensjoner ved det som blir fortolket. Jeg vil se nærmere på noen av disse formene, og sammenligne kritisk fortolkning med det å lese og fortolke mer tillitsfullt, med forbehold om at kritikk og tillit er compatible størrelser, som kan kombineres i møte med tekster og andre uttrykk. For å få større klarhet i hvilke hensyn de ulike modusene svarer til, vil jeg kaste et raskt blikk på hermeneutikkens historie.

I *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida* (1987) konstaterer Anders Olsson at hermeneutikken som filosofisk disiplin har sitt utspring i romantikken, mens hermeneutikken som praksis kan føres tilbake til antikken og en tradisjon for fortolkning av bibelske skrifter (1987: 9). Olsson forbinder den klassiske hermeneutikken med en idé om objektiv betydning og universell fornuft, som tapte terreng i romantikken til fordel for erkjennelsen av at teksten så vel som leseren er historisk situert, og at fortolkning derfor er en uavsluttet prosess (ibid: 35). Denne erkjennelsen er sentral også for det tjuende århundrets fremste hermeneutikere, Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer, som bygger videre på den romantiske tradisjonen Olsson beskriver.

I *Wahrheit und Methode* reflekterer Gadamer over det å fortolke kunstverk og litterære tekster til forskjell fra andre gjenstander, men han er påfallende lite interessert i spørsmål om form. Flere fortolkningsteoretikere har forsøkt å bøte på dette forholdet, som fremstår som en mangel i lys av de utfordringene som er forelagt hermeneutikken via mer formorienterte lese måter. I den formalistiske grunnteksten «Kunsten som grep» (1916), hevder Viktor B. Sjklovskij at kunst per definisjon motarbeider forsøk på å forstå et hvilket som helst meningsinnhold, ved å vise oss verden på uvante og underlige måter: «Kunsten er en måte å oppleve tingenes tilblivelse på, det som allerede er blitt til er i kunsten uviktig» (2003: 18). Det underlige ved litteraturen skal sørge for at leseren bruker så lang tid og så mange sanser som mulig på å oppfatte

meningsinnholdet, i en prosess som ideelt sett skjerper følsomheten for den sanselige verden, heller enn å utvide forståelsen av dette og hint saksforhold (ibid). Sjklovskij er altså på vakt mot den ambisjonen om forståelse som kjennetegner hermeneutikken, men ikke nødvendigvis mot fortolkning som sådan, siden litteraturen bare kan *underliggjøre* så lenge leseren fortolker og forsøker å forstå.

I løpet av det tjuende århundret har flere litterater gått inn for å kombinere hermeneutikken med et formalistisk litteratursyn, eller i alle fall med en erkjennelse av at litteraturen ikke bare er et redskap for kommunikasjon. Denne ambisjonen preger særlig den tyske resepsjonestetikken, som er knyttet til den såkalte Konstanz-skolen, og til Hans Robert Jauss' forfatterskap. I en refleksjon over Charles Baudelaires dikt «Spleen II» argumenterer Jauss for at det første møtet med en litterær tekst realiserer «language in its power and, thereby, the world in its fullness of significance», i vendinger som gjenkaller Sjklovskijs visjoner for en underliggjørende litteratur (Jauss 1982a: 142). Førstegangslesningen gir ifølge Jauss en sanselig betont opplevelse, mens den som leser teksten en gang til, kan fortolke med utgangspunkt i en forståelse av helheten. Jauss hevder altså at persepsjon og fortolkning er to forskjellige prosesser som er adskilt i tid, noe som innebærer at fortolkningsvirksomheten kan supplere den sanselige opplevelsen, heller enn å fortrenge den.

I tillegg til persepsjon og fortolkning foreslår Jauss et begrep om bruk, med henvisning til aktualiserende fortolkninger som skal kaste lys over størrelser i leserens samtid. Han går med andre ord inn for å skille mellom forhold som vedkommer teksten, og forhold som vedkommer leseren og den tiden hun lever i, og tar dermed stilling til et av hermeneutikkens grunnproblemer, nemlig spørsmålet om hvorvidt eller i hvilken grad fortolkning beror på den enkelte leseren.

Konstanz-skolen har en amerikansk «slektning» i leser-respons-teorien, som går enda lenger i å lokalisere mening hos leseren, eller snarere hos såkalte fellesskap av lesere, jmfør Stanley Fish' *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1980). Fish tar det romantiske oppgjøret med objektivitet til det ekstreme, og tenker dermed vekk den motstanden mot forståelse som Sjklovskij insisterer på, med postulatet «the text is always a function of interpretation» (Fish 1980: 342). I essayet «Against Interpretation» (1964) går også Susan Sontag ut fra at

fortolkning beror på leseren, men i motsetning til Fish avviser hun derfor fortolkning som et reaksjonært og feigt overgrep mot kunstverket (1967: 7). I stedet for fortolkning etterlyser Sontag en vilje til sanselighet, i vendinger som minner om Sjklovskijs forsvar for det underlige ved litteraturen. Jeg vil se nærmere på en del av resonnementet hennes som kan bidra til å anskueliggjøre den distinksjonen jeg har foreslått mellom kritisk og tillitsfull fortolkning.

### **Sanselighet og umiddelbar forståelse**

Sontag presiserer at fortolkning *kan* være legitimt – et nødvendig tiltak for å revidere utdaterte forestillinger – men så lenge kulturen privilegerer intellektuell virksomhet på bekostning av sanselighet og energi, må kunsten etter hennes mening beskyttes mot fortolkning. Hun understreker at hun sikter til det kulturelle klimaet i hjemlandet USA, der litteratur ifølge Paul de Man (1982: x) lenge har vært utålmodige med spørsmål om form, til fordel for spørsmål om mening. Sontags motforestillinger mot fortolkning har altså en spesifikk kontekst, men de gir også gjenklang i resepsjonen av *Min kamp*, der sanselige lesemåter står høyt i kurs. Ole Morsing (2015) hevder endatil at romanverket er et etterlengt oppgjør med de seneste tre hundre årenes filosofiske og kulturelle tiltro til fornuften. Dette er en dristig tese, men flere har tatt til orde for en mer sanselig tilnærming til *Min kamp*; for eksempel argumenterer Stefan Kjerkegaard (2014) for at Knausgårds skrift bør behandles som om den var musikk.

I «Against Interpretation» forbinder Sontag den sanselige kunstopplevelsen med følsomhet for form og interesse for det hun kaller bokstavelig betydning. Hun skriver entusiastisk om moderne poesi og abstrakte malerier, som unnslipper «the rough grip of interpretation» ved å aksentuere formen, men drømmer samtidig om kunstverk som oppnår det samme ved å være tilgjengelig og direkte:

[...] programmatic avant-gardism – which has meant, mostly, experiments with form at the expense of content – is not the only defense against the infestation of art by interpretations. At least, I hope not. For this would be to commit art to being perpetually on the run. (It also perpetuates the very distinction between form and content which is, ultimately, an illusion.) Ideally, it is possible to elude the interpreters in another way, by making works of art whose surface is so



unified and clean, whose momentum is so rapid, whose address is so direct that the work can be ... just what it is. (1967: 11)

Visjonen om et kunstverk som går opp i en tilgjengelig overflate, rimer med Toril Mois betraktninger om *Min kamp*, som til Mois begeistring er så lett å forstå at det er unødvendig å fortolke:

*Min kamp* utfordrer den innarbeidede akademiske troen på at litteraturvitenskapens grunnleggende oppgave er briljant og intrikat oppvisning av litteraturviternes evne til avslørende nærlesning. Men *Min kamp* er hverken fortettet eller kryptisk. Teksten sier det den mener, og den sier det rett ut. Og det som står der, virker absolutt tilgjengelig for alle. (2017: 24).

Moi er ikke imot fortolkning, men i likhet med Sontag privilegerer hun bokstavelig betydning, eller det som «virker absolutt tilgjengelig for alle», forstått i motsetning til allegorier og ulike former for ironi. Sontag presiserer at hun selvfølgelig er innforstått med at alt som passerer som fakta i en viss forstand er fortolkninger, men at kritikken må etterstrebe en minst mulig vidløftig tilnærming til kunstverkets meningsdimensjon. Med dette forbeholdet i tankene vil jeg kommentere den på én og samme tid intuitive og nesten ihjeldiskuterte motsetningen mellom bokstavelig og figurlig betydning, som Sontag legger til grunn.

I *The Language of Allegory. Defining the Genre* (1979) avviser Maureen Quilligan forestillingen om at allegoriske fortellinger har et bokstavelig nivå, som er mer umiddelbart tilgjengelig enn det figurlige nivået:

The truly literal meaning of «literal» is, in fact, not «actual,» «real,» or «lifelike,» but «letteral» – having to do with letters, and with the reading of letters grouped into words (as in the sense of «literate»). When a reader is reading the «literal level» (in traditional parlance), he is actually reading the «metaphorical» level – that is, he watches the imaginary action in his mind's eye: the landscape flies by, the pilgrimage goes on with its bustle. (1979: 67)

Quilligan hevder at det som kalles for bokstavelig betydning egentlig er ureflekterte fortolkninger, som fortrenger skriften til fordel for leserens indre filmadapsjon – «the lazy following of the plot for plot's sake» (ibid: 68). Hun argumenterer for at det er nødvendig å fortolke skriften aktivt og bevisst, for å forhindre at den går tapt i en

metaforisk «oversettelse», med utgangspunkt i det hun kaller leserens normale begjær etter et plott (ibid: 67).

Quilligan går altså ut fra at ideen om bokstavelig betydning hindrer skriften i å være *det den er*, mens fortolkning kan bidra til å realisere «the magic truth inherent in the worlds themselves, which also happen to be capable of communicating the story» (ibid: 68). I kontrast til denne hypotesen hevder Sontag at fortolkning er en kunst-ekstern virksomhet, som i liten grad vedkommer faktiske kunstverk, hvis direkte appell alltid overtrumfer kunstnernes eventuelle pretensjoner om figurlig betydning (Sontag 1967: 11). Sontag beskriver to ulike former for fortolkning, og ingen av dem har noen som helst forankring i kunstverket: «The old style of interpretation was insistent, but respectful; it erected another meaning on top of the literal one. The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs 'behind' the text, to find a sub-text which is the true one» (Sontag 1967: 6). Sontag forbinder den eldre fortolkningstradisjonen med antikk litteratur og bibeleksegese, og den moderne og mest kritikkverdige fremgangsmåten med Karl Marx og Sigmund Freud, i hvis kjølvann fortolkere uthuler og ødelegger tekster *en masse*, til fordel for såkalte undertekster som de prakker på kunstverket. De to formene for fortolkning svarer øyensynlig til den allegoriske tropen, som supplerer den bokstavelige betydningen med et symbolsk innhold, og den ironiske tropen, som undergraver og relativiserer, men Sontag antar at disse tropene fortrinnsvis eksisterer i fortolkerens hode, som påskudd for å fortrenge det bokstavelige nivået.

Sontags forakt for ironiske og dels også allegoriske fortolkninger står i forhold til et bestemt syn på hvilke egenskaper ved kunstverket som har interesse og verdi, nemlig det sanselige og dernest det umiddelbart forståelige. Essayet «Against Interpretation» er delvis et opprop om at kunsten må bli mer sanselig og umiddelbar, og delvis en formaning om at kritikken må slutte å interessere seg for de egenskapene ved kunsten som *ikke* primært er sanselige og umiddelbare. I motsetning til Sontag er Toril Moi på det rene med at noen litterære tekster krever kritisk fortolkning, men betraktningene hennes om *Min kamp* gjenkaller Sontags entusiasme for det som er gripende og umiddelbart forståelig. De lese-måtene Sontag og Moi foretrekker er imidlertid karakterisert av å stå i opposisjon til den fortolkningspraksisen Moi

forbinder med mistankens hermeneutikk. Dette forholdet er i seg selv et argument for å se nærmere på det sistnevnte begrepet, ikke nødvendigvis med utgangspunkt i Mois fremstilling – av et program for å kritisere litterære tekster med utgangspunkt i «autoritære» teorier – men i en mer Ricœur-tro forstand, som en fortolkningspraksis med øye for motstridende perspektiver

### **En mistenksom hermeneutikk**

«Den hermeneutiske sirkelen» som Hans-Georg Gadamer beskriver med utgangspunkt i Friedrich Schleiermacher, G. W. F. Hegel og Martin Heidegger, forutsetter at fortolkning dreier seg om å forstå de ulike delene av et verk nettopp som deler av en helhet, som i sin tur beror på og forklarer alle enkeltheter (Gadamer 2012: 329). Gadamer understreker at den forjettede helheten stadig forandrer seg i takt med tidsavstanden mellom skrive- og leseakten: «Uttømmingen av tekstens eller det kunstneriske produktets sanne mening kommer [...] aldri til en avslutning, men er i virkeligheten en uendelig prosess» (ibid: 337). Etter hvert som tiden går, vil noen feilkilder falle bort, mens nye forståelseskilder vil komme til og kaste lys over skriften; det som ligger fast er at fortolkeren alltid vil forsøke å få teksten til å gå opp i en «fullkommen meningsenhet» (ibid: 332).

Det hermeneutiske idealet om meningsenhet er omdiskutert, ikke minst i tilknytning til Jacques Derridas berømte tese om at språket og skriften alltid undergraver enhetlige fortolkninger, en tese som har gitt opphav til utallige betraktninger om hva forventningen om fullkommenhet kan få leseren til å overse. Derridas dekonstruksjon kan knyttes til Paul Ricœurs begrep om mistankens hermeneutikk, men jeg vil undersøke den sistnevnte fortolkningsvarianten med utgangspunkt i en tekst som jeg finner mer aktuell med hensyn til sjette bind av *Min kamp*, nemlig Ross Chambers' *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative* (1991). I denne boken reflekterer Chambers over det å lese fortellende tekster, med utgangspunkt et knippe romaner, noveller, fabler og mytiske fortellinger fra ulike tidsepoker. De fortellende sjangrene interesserer ham av to grunner som er tett forbundet med hverandre, nemlig at de engasjerer leseren følelsesmessig, og at de kan gjøre henne kritisk til autoriteter. Denne litt paradoksale kombinasjonen beror på

at fortellende tekster taler med flere stemmer, ikke bare når de viser oss skikkelser som orienterer seg ulikt, men også ved å henvende seg til leseren på motsetningsfylte måter.

Chambers tar ikke sikte på å utvikle en hermeneutisk metode som skal hjelpe leseren å forstå meningsinnholdet i en tekst; han er mer interessert i hva som hender med den som leser. Inspirert av Roman Jakobsons «Lingvistikk og poetikk» (1946),<sup>15</sup> identifiserer han to «funksjoner» som presumptivt er til stede i nesten alle fortellinger – litterære eller ikke (Chambers 1991: 38) – og som trekker i hver sin retning: *Den narrative funksjonen*, som fremmer autoriteten til den som fører ordet, og *den tekstlige funksjonen*, som gjør oppmerksom på de grepene som gir autoritet. Chambers hevder at leseren uvilkårlig spiller de to funksjonene ut mot hverandre og mot sitt eget begjær, på måter som kan få betydning for hvordan hun møter resten av verden.

For i det hele tatt å bli lest, må tekster ha noe å tilby, og den narrative funksjonen betegner de egenskapene ved skriften som tar hensyn til dette forholdet ved å appellere til leserens begjær. Denne appellen, som Chambers kaller forførende, er ekstra viktig i litterære tekster, som sjelden kan love leseren praktiske instruksjoner og nyttig informasjon om bestemte saksforhold. For å vekke leserens interesse kan den narrative funksjonen friste med spennende fortellinger og smigrende oppmerksomhet, men Chambers poengterer at det å forføre er en taktisk virksomhet, som forutsetter kreativitet og følsomhet for hva som vil fungere i situasjonen. Han viser til Michel de Certeau (1980) motsetning mellom taktikk, som består i å tilpasse fremgangsmåten til en mer mektig motstander, og strategi, som er den planlagte fremgangsmåten til den som allerede behersker territoriet (Certeau 1988: 34–39). Leseren er riktignok ikke tekstens *motstander* i den typen maktforhold som de Certeau kommenterer, men Chambers insisterer likevel på at leseren er den mektigste parten, siden hun når som helst kan legge teksten fra seg.

---

<sup>15</sup> I «Lingvistikk og poetikk» introduserer Jakobson seks ulike funksjoner, og argumenterer for den poetiske funksjonens forrang i litterære tekster (Jakobson 1978). Chambers slår sammen Jakobsons emotive og konative funksjoner i begrepet om den narrative funksjonen, og Jakobsons metaspråklige og fatiske funksjon i begrepet om den tekstlige funksjonen (Chambers, 1991: 36). Til forskjell fra Jakobson, som anser litteraritet for å være en essensiell kvalitet, hevder Chambers at den referensielle og den poetiske funksjonen svarer til to måter en tekst kan påberope seg sjanger på (ibid: 37).

Hvis leseren blir revet med, har teksten skaffet seg en viss autoritet, det vil si en tilsynelatende selvskreven rett til å tale og lede, som verken beror på rasjonelle argumenter eller for den saks skyld på trusler. Chambers er imidlertid glad for å kunne konstatere at nesten alle fortellinger utfordrer sin egen autoritet, ved å ironisere over de forførende grepene, i vendinger som utgjør den tekstlige funksjonen. Hvis ironien blir for fremtredende, risikerer den å kvele leserens engasjement, men Chambers håper at et subtilt ironisk supplement kan gripe inn i det begjæret som den narrative funksjonen har vekket, og lokke leseren til å begjære annerledes.

Chambers' narrative funksjon påkaller både den hengivenheten som Sontag etterlyser i «Against Interpretation», og den forventningen om at teksten vil gå opp i en meningsenhet, som Gadamer kaller «fullkommenhetens fordom» (Gadamer 2012: 332). Den tekstlige funksjonen derimot, gjør leseren oppmerksom på de grepene som gir autoritet, sånn at hun kan lære seg å bruke dem til sin fordel – ikke bare i leseakten, men i nær sagt enhver sammenheng. Denne overførbarheten beror på at den narrative funksjonen skaffer seg autoritet på samme måte som maktinstanser i leserens livsverden gjør det, nemlig ved å appellere til begjæret.

I *Room for Maneuver* kommenterer Chambers fortellende tekster fra ulike tidsepoker – det eldste eksempelet er Jean de la Fontaines fabel «Le loup et l'agneau» (1668) – men tilnærmingen hans har en åpenbar affinitet til den litterære postmodernismen, som jeg kommenterte i forrige kapittel. Chambers' entusiasme for den ironiske tropen, som motvirker hengivenhet og forsøk på å etablere en «fullkommen meningsenhet», oser av den postmoderne ideologien som vi har sett at Knausgård markerer avstand til i *Min kamp*. I *Herfra til virkeligheten* (2012) hevder Ane Farsethås at Knausgårds utfordring består i å kvitte seg med den postmoderne flerstemtheten: «Å snakke med én stemme, en som er identisk med det han faktisk til enhver tid føler, er det ambisiøse målet for nedskrivningen av hans egen personlige sannhet» (2012: 294). Farsethås bemerker at fortelleren og hovedpersonen Karl Ove tidvis har ulike perspektiver, men det rokker ikke nødvendigvis ved Knausgårds ambisjon om å stå inne for det han har skrevet – å insistere på at det er oppriktig, også når det er dumt og dårlig.

Hvis en tekst lykkes i å tale med én eneste stemme – å gå opp i påkallelsen av leserens tillit – blir den *autoritær* i henhold til Chambers' vokabular:

[...] authoritarian discourse is describable technically as that in which a «narrative function» having ideological affinity with autonomized subjects and centralized power is foregrounded and tends to position the reader so as to encourage maximum identification with the (textually produced) narratee. It is a limitation of «readerly» freedom. (Chambers 1991: 13)

Autoritære tekster kan gjerne målbære sanne og sympatiske budskap, men selve henvendelsen er etter Chambers' mening suspekt, fordi den krever at leseren aksepterer alt som står skrevet uten å tenke seg om. Han frykter at autoritære tekster vil venne leserne til å ta myndighetene på ordet, og forsterke et begjær etter konformitet og lydighet.

I essayet «On Style» (1965) sammenligner også Susan Sontag kunstoplevelsen med det å lyde autoritære myndigheter, men Sontag frykter ikke at kunsten skal gjøre skade; hun er mer bekymret for at den ikke skal få tilgang:

Hence [...] the peculiar dependence of a work of art, however expressive, upon the cooperation of the person having the experience, for one may see what is «said» but remain unmoved, either through dullness or distraction. Art is seduction, not rape. *A work of art proposes a type of experience designed to manifest the quality of imperiousness.* But art cannot seduce without the complicity of the experiencing subject. (Sontag 1967: 22, min kursiv)

Både Sontag og Chambers er begeistret for kunstens evne til å forføre, men der Sontag betrakter hengivenheten som et mål i seg selv, håper Chambers at den kan gjøre leseren mottakelig for kritiske perspektiver, og denne uoverensstemmelsen er ideologisk fundert.

Sontags kritikk av fortolkning bygger på et premiss om at kunst bør utgjøre en motvekt til dominerende tendenser – ikke nødvendigvis for å inspirere til endring, men for å skape balanse og gi rom for det kulturen måtte fortrenge. Chambers' entusiasme for en variant av mistankens hermeneutikk er også basert på en visjon om hva litteraturen kan bidra med i en større sammenheng, og denne visjonen er mer utpreget politisk. Han håper at litteraturen kan øve leserne opp i å gjenkjenne autoritet, og gjøre oss kreative og smidige i møte med overmakt. I det følgende vil jeg reflektere over

denne forlokkende visjonen, om at litteraturen kan tilby ikke-voldelige redskaper til å gjøre vår egen og andres livsverden friere, tryggere og mer rettferdig.

## **Kritikkens kapasitet og begrensninger**

I *The Limits of Critique* (2015) tar Rita Felski et oppgjør med tesen om at litteraturen er interessant og verdifull fordi den gjør leseren kritisk, som etter hennes mening har blitt et litteraturvitenskapelig dogme. Hun presiserer at denne tesen har relevans med hensyn til noen litterære tekster, men at den har blitt for enerådende og autoritær:

What we might question [...] is the fervor with which ‘criticality’ is hailed as the sole metric of literary value. We can only rationalize our love of works of art, it seems, by proving that they are engaged in critique – even if unwittingly and unknowingly. A particular novel or film thus serves as a meritorious exception to the ideologies that must be ritually condemned. All too often, we see critics tying themselves into knots in order to prove that a text harbors signs of dissonance and dissent – as if there were no other conceivable way of justifying its merits. (2015: 17)

Felski hevder at entusiasmen for kritikk får skolerte lesere til å neglisjere andre sider ved litteraturen, og hausse opp den enkelte tekstens kritiske anslag til det paradiske.

*The Limits of Critique* minner om Susan Sontags «Against Interpretation», som Felski pussig nok ikke nevner, men Felski poengterer at hun forkastet arbeidstittelen «The Demon of Interpretation», fordi hun innså at fortolkning ikke behøver å være en aggressiv virksomhet, selv om den typisk er det i det rådende akademiske klimaet (ibid: 10). Akademia er etter hennes mening preget av en nærmest ukritisk dyrking av mistankens hermeneutikk, forstått både som en vilje til å identifisere den enkelte tekstens begrensninger, og som en ideologisk betont interesse for tekstens egen ideologikritikk.<sup>16</sup>

Selv foretrekker Felski beskrivelse foran fortolkning (ibid: 190), men etterlyser først og fremst «a less strong theory» (ibid: 152) og et større mangfold av lesemåter:

Rather than looking behind the text – for its hidden causes, determining conditions, and noxious motives – we might place ourself in front of the text,

---

<sup>16</sup> Jeg går ut fra at Toril Moi henter dette poenget fra Felski, men de nevner det begge i tekster fra så langt tilbake som 2011.

reflecting on what it unfurls, calls forth, makes possible. This is not idealism, aestheticism, or magical thinking but a recognition – long overdue – of the text's status as coactor: as something that makes a difference, that helps makes [sic] things happen. (Ibid: 12)

Denne oppfordringen er vel og bra, og de fleste vil være enige i at leseren bør interessere seg for hva teksten utfolder, påkaller og muliggjør; her er Felski helt på linje med Chambers, som bejaer litteraturens evne til å bevege leseren, sette fordommene hennes til side og vise henne noe hun ikke var oppmerksom på fra før. I likhet med Felski poengterer han at leseren må forsøke å *samarbeide* med den enkelte teksten (Chambers 1991: 33), men da mener han at hun må være følsom for rivaliserende perspektiver, heller enn å tilpasse teksten til en slags «fullkommenhetens fordom». I prinsippet vil Felski trolig være enig i at tekstens selv- og ideologikritiske anslag må få en viss oppmerksomhet, men poenget hennes er at skolerte lesere har blitt altfor ivrige etter å gi dem det.

Felski nevner ikke Chambers' forfatterskap i *The Limits of Critique*, men noen av de premissene som preger *Room for Maneuver* kan illustrere tesen hennes om at kritikk har blitt et autoritært ideal. For eksempel er Chambers primært interessert i litteraturens evne til å gjøre leseren kritisk, og de fortellingene og lesemåtene som ikke gjør henne mer kritisk, bidrar i hans øyne til å gjøre henne sårbar for korrupte autoriteter. Felski har rett i at sånne skjema knapt kan belyse alle sider ved enhver litterær tekst, og at de står i fare for å tåkelegge egenskaper ved litteraturen som ikke passer inn i skjemaet. Chambers' teser om det å lese kan sannsynligvis bare belyse noen sider ved noen tekster, og i femte kapittel av denne avhandlingen vil jeg hevde at sjettede bind av *Min kamp* er en sånn tekst. Her og nå vil jeg imidlertid konsentrere meg om det mer prinsipielle spørsmålet om hvorvidt litteraturen kan og bør fremme kritisk leseevne.

I forordet til *Room for Maneuver* formulerer Chambers et ønske om å bidra, om så bare litt, til en større intellektuell bevegelse som sikter mot å *forandre verden* uten å bruke vold:

[...] the book attempts to make a contribution, however minor, to the extensive thinking that has been going on, especially since 1968, and especially in France, about the politics of oppositionality, and hence about the possibilities for social



change in a world where the violence of revolutionary reversals is less and less felt to be justified while modern apparatuses of social control are increasingly experienced as alienating and intolerable. (1991: xi)

Det Chambers kaller «the politics of oppositionality» er en form for motstand som ikke konfronterer, men søker å unnslippe maktmisbruk og utnytte maktmidlene til de mindre mektiges fordel. Denne motstanden beror på de formene for makt som allerede er virksomme, som den bekrefter og viderefører, bare til fordel for de folkene som hadde minst makt fra før. Siden opposisjonaltitet alltid er et svar på andres initiativer, kan det ikke være en metode, men et kreativt forsøk på å *sno seg* med utgangspunkt i løpende fortolkninger av situasjonen, og dette håper Chambers at litteraturen kan drille leserne i.

Rita Felski anerkjenner i og for seg premisset om at litterære tekster kan ha politisk betydning, og at det er legitimt å håpe at ens tanker om det å lese kan være et bidrag til politiske prosjekter. Med henvisning til Chambers' inspirasjonskilde Michel de Certeau reflekterer hun over begrepet opposisjonaltitet: «Such tactics epitomize what he [les: de Certeau] calls the 'art of the weak': the array of skirmishes, evasions, and dodges by means of which individuals strive to gain a momentary advantage on a terrain they do not command. Suspicion, in such situations, is knotted into the fabric of everyday life» (2015: 44). Denne formen for motstand har imidlertid utspilt sin rolle, slik Felski ser det, etter hvert som kvinner, arbeidere og minoriteter har banet seg vei i den offentlige sfæren:

In the late nineteenth and the twentieth centuries, new social actors – workers, women, racial, ethnic, and sexual minorities – elbow their way into the public sphere. Traditions of folk suspicion are now overlain with a newly assertive and confrontational language of political critique. In the language of Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, we can say that a state of subordination is transformed into a state of antagonism. [...]. Resistance is no longer furtive but confident, collective and public. (Ibid: 44–5)

Dette er en optimistisk situasjonsbeskrivelse, som trolig kan konfronteres med eksempler på mennesker som fremdeles er prisgitt korrupte makthavere som hver enkelt møter alene, uten den seierssikkerheten og den tilgangen til offentligheten som Felski tar for gitt. Når hun mimrer om sin ungdoms feministiske studiegrupper, kan en

litt mistenksom leser spørre om den avtagende entusiasmen for kritikk har noe å gjøre med at hun selv har havnet i posisjon, med en høy stilling og en enda høyere stjerne innen den akademiske institusjonen. I tillegg til å hevde at den opposisjonelle fremgangsmåten er utdatert, tviler imidlertid Felski på at den egner seg til å utdanne og inspirere folk som er mindre privilegerte enn henne.

Med henvisning til Bruno Latour og Peter Sloterdijk frykter Felski at mistankens hermeneutikk bidrar til å gjøre folk *mer* isolerte, desillusjonerte og handlingslammede, samtidig som den låner seg til alskens reaksjonære konspirasjonsteorier:

[...] an overriding justification of critique is the political claim to come ‘from below’, to be a conduit for the interests of the downtrodden and oppressed. And yet vernacular suspicion is promiscuous rather than partisan, attaching itself to a broad spectrum of views. At present, for example, it can often take the forms that are much less likely to garner sympathy from professors at Berkeley or Birkbeck: right-wing populism, hostility toward big government, grassroots opposition to multiculturalism and a scapegoating of migrants, distain for out-of-touch intellectuals and an energetic debunking of their scholarly credentials. What has become of critique, Bruno Latour wonders, when French villagers know that 9/11 was really an inside job and an entire industry is devoted to showing that the Apollo Program never landed on the moon? When arguments about the social construction of truth are used to dismiss evidence of global warming and to discredit the motives of the scientific community? When it comes to dealing with urgent social and ecological problems, we are witnessing what looks like an excess of distrust rather than a surplus of belief. (Felski 2015: 45)

Her tematiserer Felski det mest sentrale premisset for mistankens hermeneutikk – fra Marx til Chambers, så å si – nemlig tesen om at maktkritiske analyser kan gi en orientering som gjør det mulig å handle til beste for sine egne interesser og i henhold til altruistiske visjoner. Samtidig knytter hun an til et tema som står høyt på dagsordenen flere steder i Europa og Nord-Amerika, der den offentlige debatten er preget av aktører som forfekter at rase- og kulturblanding er et alvorlig problem, mens forurensning av naturen ikke er det. Samme hvilket ansvar en mener at litteraturen kan og bør ta for menneskene og jorden, er det betimelig å spørre om situasjonen kaller på mer kritikk, større tillit eller noe helt annet.

Den motsetningen jeg har skissert mellom Chambers' og Felskis perspektiver på kritikk, dreier seg også om perspektivene deres på *autoritet*, som preger de politiske analysene hver av dem legger til grunn. Chambers skulle på ingen måte ønske at man kunne bli kvitt autoritet, som er den mest allment tilgjengelige kilden til makt, siden den verken beror på økonomisk, militær eller rasjonell overlegenhet, men på retorikk, sjarm og flaks, i tillegg til mer stabile tradisjoner og institusjoner. Autoritet er nettopp den faktoren han håper at litteraturen kan gi leseren et mer reflektert, mindre ærbødig forhold til, og som den i beste fall kan lære henne å tilegne seg. Muligheten for å skaffe seg autoritet er de mindre mektiges og, blant dem, litteraturens sterkeste kort, men Chambers betrakter autoritet som en slags joker, som ikke systematisk tilfaller folk og institusjoner som av rasjonelle grunner fortjener tillit.

I *Wahrheit und Methode* reflekterer Gadamer over motsetningen mellom autoritet og fornuft, som han forbinder med opplysningstiden, hvis tenkere overså muligheten for at det å anerkjenne autoritet kan være en fornuftshandling, basert på en nøktern erkjennelse av at den andre *vet bedre*:

På grunnlag av opplysningens begrep om fornuft og frihet kunne autoritetsbegrepet knyttes til den blinde lydigheten som fornuftens og frihetens absolutte motsetning. Denne betydningen av autoritet kjenner vi fra den moderne diktaturkritikkens språkbruk. Denne betydningen av autoritet berører imidlertid ikke autoritetens vesen. Det er riktignok først og fremst personer som har autoritet, men den personlige autoriteten er ikke basert på fornuftens underkastelse og abdikasjon, men på en anerkjennelse og erkjennelse, nemlig erkjennelsen av at den andres oppfatninger og innsikt er overlegen, og at dennes oppfatninger derfor går foran, det vil si at de har forrang fremfor mine egne oppfatninger. (2012: 316–7)

Gadamers forsvar for begrepet autoritet rimer med Felskis varsko om at mistankens hermeneutikk har vunnet frem på bekostning av legitime autoriteter som gjør oppmerksom på sosiale og økologiske problemer. Forskning på forurensning av naturen er riktignok rasjonelt basert, men siden de færreste har forutsetninger for å etterprøve resultatene, er flertallet henvist til å tro eller tvile på dem. Når det gjelder de sosiale problemene Felski viser til, kan hvem som helst undersøke om nabolaget er bebodd av mennesker med en annen hudfarge, mens forbindelsen mellom fattigdom og det Marx kaller profitttrattens fallende tendens er mer abstrakt og vanskelig for den

enkelte å verifisere. Disse eksemplene tyder på at opplysningsidealet om å stole på sine egne sanser ikke til enhver tid er fornuftig i utpreget komplekse samfunn; for å løse de problemene som beror på forurensning av naturen og kapitalistisk økonomi, er det nødvendig å erkjenne og stole på at noen andre i visse tilfeller vet bedre enn en selv.

Felski har altså et poeng, men det er likevel grunn til å stille spørsmål ved den motsetningen hun trekker opp mellom lekfolk – «French villagers» og «vernacular suspicion» – og eksperter, som om den fremste hindringen for å løse verdensproblemer er befolkningens mistro mot ekspertene, og ikke kyniske økonomier og politiske organisasjoner som støtter hverandre gjensidig. Er franske landsbyboeres kritiske holdninger egentlig et større problem for klimaforskningen enn de massive ressursene selskaper som Shell og ExxonMobil har investert i kampanjer for å motvirke kritikk av fossil energi?<sup>17</sup> I likhet med spørsmålet om naboens hudfarge er det enklere å slå fast at en eller annen landsbyboer er mistroisk, enn å vurdere akademias faktiske integritet.

Jeg har ikke anledning til å veie alle sider ved de kritiske og tillitsbetonte lesemåtene opp mot hverandre, men i forlengelsen av Chambers' og Felskis analyser vil jeg likevel gjøre meg noen tanker om hvor aktuelle de er. Det er flere grunner til at dette spørsmålet melder seg, og den mest opplagte grunnen er at de ulike lesemåtene svarer til ideologiske hensyn, som jeg må undersøke for å få større klarhet i hva som ligger i det å lese på den ene eller den andre måten. Samtidig kan den motstanden mot kritisk fortolkning som preger store deler av *Min kamp*, i seg selv sies å legitimere en refleksjon over hva det vil si å lese tillitsfullt. Senere i denne avhandlingen vil jeg vise

---

<sup>17</sup> I forkant av FN's klimakonferanse i Paris i desember 2015 minnet Dag Seiersted om at næringslivsaktører som forstår effektive klimaavtaler som en trussel, lenge har deltatt aktivt i den offentlige debatten: «Storkonsern som ExxonMobil og Shell har stått bak store kampanjer for å hindre effektive tiltak mot klimatrusslene. De har finansiert konferanser, tenketanker, klimaskeptisk forskning, stifta NGOer og stått bak kampanjeorganisasjoner. Her i Europa er det europeiske næringslivs- og arbeidsgiverforbundet BuisnessEurope del av et uoversiktlig kor av stemmer som omgir beslutningstakerne både i EU og i de enkelte medlemsland – og som drar i samme retning i klimadebatten. Det fins bransjeorganisasjoner som Cefic (kjemi), Eurofer (stål), EuroGas, Cembureau (sement) og EurElectric – og det fins organisasjoner på tvers av bransjer[,] som ERT (Det europeiske rundebord av industrialister). Alle store utslippskonsern er medlem i mange slike organisasjoner. Statoil er for eksempel medlem av både BuisnessEurope, ERT, CEFIC og EurElectric. Det er også Shell, Gazprom og Qatar Petroleum. Slike utslippskonsern skyver foran seg profesjonelle lobbyinstanser og kampanjer som de sjøl har organisert» (2015: 40).

at Knausgård problematiserer denne lesemåten i essayet «Navnet og tallet», der han forbinder den med Hitlers tilhengere, og dermed med et ideologisk rammeverk som mildt sagt er problematisk. I det følgende vil jeg derfor stille det litt forpustede spørsmålet om hva lesere skal med ideologikritikk og tillit, og jeg vil konsentrere meg om Norge og resten av Skandinavia, som Knausgård skriver om og for i seksbindsverket.

### **Ideologikritikk og tillit i Skandinavia**

I «Against Interpretation» hevder Susan Sontag at fortolkning kan være et kjærkomment redskap for kritikk av stivnede forestillinger – «a means of revising, of transvaluing, of escaping the dead past» (1967: 7) – men at fortolkning i samtiden, i 1964, er et angrep på verden. I analogi til Sontag går det an å slutte at kritisk fortolkning kommer til sin rett i samfunn som holdes tilbake av undertrykkende og gammeldags ideologi, som for eksempel ortodokse religioner og autoritære tradisjoner, men at Skandinavia i dag er et nøytralt uttrykk for verden, eller at de forestillingene vi holder oss med er så avslappede og allment fordelaktige at det ikke er nødvendig å utsette dem for kritikk.

Tesen om at Skandinavia er den beste av alle mulige verdener, ligger til grunn for flere fortolkninger av *Min kamp*, som typisk legger stor vekt på det sjette og siste bindet. I *Herfra til virkeligheten* er denne tesen både et premiss og et tema, når Ane Farsethås reflekterer over hva som kjennetegner Knausgårds og flere andre norske forfatters prosa fra 00-tallet:

Et grunnleggende spørsmål synes å øve en konstant tiltrekningskraft på kunstnere født i den beste av alle sosialdemokratiske verdener: Hvordan leve i en verden der man har alle behov dekket, men likevel føler behov for mer? Tilværelsen i våre velfungerende samfunn har ofte blitt sammenliknet med å leve i en form for 'gyldent bur'. (2012: 16)

Farsethås registrerer at Knausgård kverner på det hun kaller en kunstnerkritikk av sosialdemokratiet gjennom store deler av *Min kamp*, der Karl Ove klager over at svensk og norsk kultur er inautentisk og prippen. Denne kritikken forstummer

imidlertid i løpet av sjette bind, i tilknytning til en refleksjon over terrorangrepet i Oslo og på Utøya 22. juli 2011:

[...] 22. juli-refleksjonene [fremstår som] det punktet der KOK forsoner seg med å være det alminnelige sosialdemokratiske mennesket han med den kontrære delen av sin personlighet vil flykte fra. Min kamp slutter ikke med at unntaksmennesket utbroderer sine unntaksmennesketanker. Tvert imot munner verket ut i en hjemkomst til det sosialdemokratiske norske viet – og en hjemkomst til kjernefamilien og oppgaven som omsorgsperson for kone og barn. (Ibid: 329)

Hjemkomsten til sosialdemokratiet realiserer ikke et utpreget politisk program, slik Farsethås ser det; den er snarere et uttrykk for at Knausgård langt om lenge tar til vett.

I artikkelen «Den bløde mand og Hitler: Karl Ove Knausgårds modstræbende hyldest til den skandinaviske velfærdsstat» (2013) går Kasper Green Krejberg enda lenger i å fortolke *Min kamp* som en støtteerklæring til sosialdemokratiet: «[...] den oppbyggelige historie om livet i velfærdsstaten kommer til syne og står tilbake som et af værkets stærkeste udsagn» (2013: 107). Krejberg hevder at sjette bind er spesielt oppbyggelig, med henvisning til at Knausgårds betraktninger om «Det tredje riket» får de skandinaviske sosialdemokratiene til å virke desto mer sympatiske. For å utdype dette poenget mobiliserer Krejberg historieverket *Postwar. A History of Europe Since 1945* (2005), der Tony Judt omtaler den vesteuropeiske velferds kapitalismen som «truly post-ideological»:

A practice in lifelong search of its theory, Social Democracy was the outcome of an insight vouchsafed to a generation of European socialists early in the twentieth century: that radical social revolution in the heartlands of modern Europe – as prophesied and planned by the socialist visionaries of the nineteenth century – lay in the past, not the future. (2005: 363)

Judt er spesielt begeistret for de skandinaviske sosialdemokratiene, som bestreber seg på å eliminere «de sosiale sykdommene» som følger med kapitalismen, for i fred og fordragelighet å sørge for stadig bedre kår for alle samfunnsklasser (ibid).<sup>18</sup> Denne

---

<sup>18</sup> Det er pussig at Judt uten å blunke kombinerer denne analysen med opplysningen om at 6000 dansker, 40 000 nordmenn og 60 000 svensker ble tvangssterilisert av såkalt rashygieniske årsaker i perioden 1934-1967, noe som ville ha vært hårreisende dersom det hadde vært sant. Judt beskriver steriliseringskampanjen som et sørgelig feilgrep som staten i de tre landene begikk i beste mening – «in what it took to be the common interest with remarkably little oversight» (Judt 2005: 369). Per

analysen ligger til grunn for Krejbergs fortolkning av *Min kamp* som det han kaller en hyllest til den skandinaviske velferdsstaten.

Krejberg hevder at fortellingen om Karl Oves oppvekst og gryende karriere som forfatter undergraver de utfallene mot norsk og svensk kultur som Farsethås kommenterer, ved å vise hvordan staten legger til rette for at den enkelte kan utvikle seg i pakt med drømmene og potensialet sitt. Det fremste eksempelet på statens fortreffelighet finner han i fjerde bind av *Min kamp*, der Karl Ove arbeider som lærervikar ved en offentlig grunnskole i det nordnorske fiskeværet Håfjord. Krejberg minner om at første del av Knausgårds debutroman *Ute av verden* har et nesten identisk plott, og slår derfor fast at det var oppholdet i nord som gjorde det mulig for Knausgård å bli forfatter:

I fortællingens logik sker det som et resultat af velfærdsstatens ‘tiltag’ for at holde liv i skolerne i tyndtbefolkede områder, kombinert med Karl Oves ønske om at blive forfatter. Den norske stat optræder med andre ord i rollen som donorfigur, hvis vilje til at støtte de små samfund samtidig bliver en støtte til forfatterskabets udfoldelse. (Krejberg 2013: 118)

Krejberg slutter at grendeskolen i Håfjord fører lokalbefolkningens interesser sammen med Karl Oves drøm om å bli forfatter, takket være statens vilje til å støtte den norske landsbygda med infrastruktur. Denne idylliske fortellingen om velvilje og sammenfallende interesser har imidlertid en kontekst som kaster et lite flatterende lys over tesen om at Håfjord er selve bildet på et postideologisk samfunn. Fortellinger som denne har nemlig sirkulert i den norske offentligheten i lengre tid, parallelt med at skiftende regjeringer fra 1990-tallet av har overdratt rettigheter til fiske- og oppdrettsvirksomhet fra lokalbefolkningen i nordnorske fiskevær, til privateide selskaper – særlig til gigantene Marine Harvest, Norway Seafoods og Havfisk, jf. Morten Strøksnes 2014. Med dette forholdet i tankene, fremstår nordnorske fiskevær som ofre for et storstilt tyveri i regi av det Krejberg beskriver som en generøs stat, i en

---

Haave gjør imidlertid oppmerksom på at 41 608 av 44 477 inngrep som ble utført i Norge var hjemlet i lovens paragraf om sterilisering etter eget ønske, som typisk ble anvendt i prevensjonsøyemed av nordmenn med middelklassebakgrunn (Haave 2000: 154 og 2014: 4). Haave minner samtidig om at den skandinaviske taterbefolkningen var overrepresentert blant de innbyggerne som faktisk ble utsatt for tvangssterilisering (Haave 2000: 168-170).

fortelling som harmoniserer og tåkelegger motsetninger mellom arbeideres og kapitaleieres interesser, og som dermed er et skoleeksempel på ideologi.<sup>19</sup>

Begrepet ideologi kan betegne flere ulike ting, og brukes ofte i én av to betydninger, enten om helhetlige samfunnsanalyser, som for eksempel den marxistiske, eller om illusjoner som står i veien for sann forståelse av virkelige forhold. Krejberg's forestilling om den norske «donorstaten» svarer ikke uten videre til noen av disse betydningene, siden den verken bygger på en helhetlig, uttalt samfunnsanalyse, eller er direkte usann, all den tid staten faktisk sørger for grunnskoleopplæring i mange norske bygder, via de lokale kommunene. Fremstillingen hans er sannsynligvis også velment – et forsøk på å fremsnakke de skandinaviske velferdsstatene, som er truet av de samme kapitalinteressene som tilegner seg verdier fra norske hav og fjorder.<sup>20</sup> Krejberg's poeng egner seg ikke desto mindre til å illustrere den formen for ideologi som jeg vil se nærmere på, nemlig den som har en ikke erkjent forbindelse til maktforhold.

En grunntanke som forener ulike teorier om ideologi, er at de forståelsene vi handler ut fra, til en viss grad beror på økonomiske og sosiale konflikter, på motsetningsfylte måter som den enkelte har begrenset oversikt over (Kaposy og Szeman 2011: 158). I klassikeren *Ideologie und Utopie* (1929) skiller Karl Mannheim riktignok mellom ideologi, som er integrert i det til enhver tid rådende verdensbildet, og utopisk tenkning, som kan realiseres gjennom politisk handling (Mannheim 1972: 175–7). Dette skillet svarer til erkjennelsen av at det finnes realiteter som vi kan skaffe oss så god oversikt over at det blir mulig å handle i tråd med ens interesser og idealer – en erkjennelse som nødvendigvis må ligge til grunn for ideologikritisk virksomhet.

---

<sup>19</sup> Andelen av den norske kystbefolkningen som er *arbeidere* for Havfisk og Norway Seafoods er riktignok relativt liten, siden store mengder fisk blir sendt til industriell foredling i andre land. Parallelt med at disse selskapene, som inntil høsten 2016 inngikk i Aker-konsernet, presset på for å få slippe forpliktelser om at trålerne må levere fisk ved norske mottak, har Aker og styrelederen Kjell Inge Røkke sponset forskning og kultur under det tvetydige mottoet «Gi noe tilbake» (– de samlede norske stammene av torsk, sei og annen hvitfisk, for eksempel?). Denne fotnoten er ment som et apropos til Rita Felskis tese om at ideologikritikken har gjort befolkningen vrangvillig innstilt til forskere; en tese som bør suppleres med spørsmålet om akademias faktiske integritet, særlig i USA, der Felski arbeider, men også i Norge, der Aker-konsernet, oljeselskapet Statoil/Equinor, våpenprodusenten Kongsberg Gruppen og flere andre kommersielle aktører finansierer forskning.

<sup>20</sup> For eksempel har John Fredriksen, som eier havbruks-giganten Marine Harvest, skaffet seg kypriotisk statsborgerskap med sikte på å betale minst mulig skatt til opprettholdelse av den norske velferdsstaten.



Mannheims skille forutsetter imidlertid at det bare er forestillinger som tjener de herskendes interesser, som må kalles ideologiske, mens de undertryktes interesser rett og slett uttrykker realitetene.

I *Die deutsche Ideologie* (1845) understreker Karl Marx og Friedrich Engels at en klasse som forsøker å ta makten, må bestrebe seg på å fremstille ideene sine som sanne – «å gi sine tanker en allmenn form, å fremstille dem som de eneste fornuftige og allment gyldige» (Marx 2000: 142). I kampens hete er det lite hensiktsmessig å terpe på at ens ideer er relative, men Marx og Engels hevder at enhver abstraksjon egentlig er betinget av menneskets historiske livsprosess: «Produksjonen av ideer, forestillinger og bevisstheten er til å begynne med umiddelbart flettet sammen med den materielle virksomheten og med menneskenes materielle samkvem, som det virkelige livs språk» (ibid: 119). Dette betyr ikke at en hvilken som helst forestilling er like gyldig, men at det gjelder å undersøke abstraksjonene, ikke som selvstendige fenomener, men i lys av de materielle livsprosessene som de på motsetningsfylte måter reflekterer og påvirker, og denne typen undersøkelse kalles for ideologikritikk.

Siden de materielle livsprosessene på sin side er flettet sammen med ideologiske forestillinger, som bidrar til å gjøre dem forståelige for oss, kan ikke ideologikritikken ganske enkelt bestå i å sammenligne forestillinger og fakta – ideologiske forestillinger fremstår jo typisk som nøytrale fakta. I «The Spectre of Ideology» (1989) reflekterer Slavoj Žižek over dette problemet, som truer med å oppløse ideologikritikken i retningsløs relativisme:

It may seem that we have thereby lost our way in speculative murky waters that have nothing whatsoever to do with concrete social struggles – is not the supreme example of [...] ‘reality’, however, provided by the marxist concept of class struggle? The consequent thinking-out of this concept compels us to admit that there is no class struggle ‘in reality’: ‘class struggle’ designates the very antagonism that prevents the objective (social) reality from constituting itself as a self-enclosed whole. (2011: 240)

Žižek slutter at kritikken må holde fast ved begrepet klassekamp, som ideologiske forestillinger både springer ut av og fortrenger – for eksempel ved å foregi at det ikke finnes noen klassemotsetninger i dette samfunnet, og at velstanden vår ene og alene beror på driftige politikere, altruistiske næringslivsledere, nasjonal kultur, osv.

Den ideologikritikken Žižek tilrår, er en variant av mistankens hermeneutikk, som utgår fra spørsmålet om hvordan et gitt fenomen er forbundet med klasse-motsetninger. Rita Felski avviser dette spørsmålet som en akademisk øvelse, og i den forbindelse er det verdt å legge merke til at Marx og Engels i sin tid lanserte ideologikritikken i polemikk mot akademikere som ville studere denne og hin idé uten hensyn til den historiske konteksten:

Vi vil naturligvis ikke gi oss det besvær å forklare våre vise filosofer at 'menneskets' 'frigjøring' ikke er kommet et eneste skritt videre når de oppløser filosofi, teologi, substans og hele søplet i 'selvbevisstheten', når de befri mennesket fra det herredømme av fraser det trellet under; at det ikke er mulig å gjennomføre en virkelig frigjøring på andre måter enn i den virkelige verden og med virkelige midler [...]. 'Frigjøringen' er en historisk handling, ingen tankehandling, og den blir bevirket av historiske forhold, gjennom tilstanden i industri, handel, åkerbruk, samkvemsformer...<sup>21</sup> (Marx & Engels 2000: 137)

Felski er i en viss forstand på linje med Marx og Engels i kritikken av teoretikernes utrettelige oppgjør med ideene «[...] som ikke bare blir mottatt med skrekk og ærefrykt av publikum, men som også frembys av de *filosofiske heroer* selv med en høytidelig bevissthet om verdensomveltende farlighet og forbrytersk hensynsløshet» (ibid: 110, kursiv i original). Til forskjell fra Felski retter Marx og Engels søkelys mot det motsetningsfylte ved ideologiske fenomener, men de to insisterer på at ideologikritikken må inngå i faktiske frigjøringskamper, for å oppnå noe mer enn bare å plukke i stykker det Marx i en annen sammenheng kaller de imaginære blomstene, sånn at menneskene kan sitte der med «de fantasiløse, trøstesløse lenkene» (Marx 2000: 12).

Selv den mest kompromissløse ideologikritiker må imidlertid medgi at arbeiderklassen i Skandinavia har mer enn lenkene sine å tape. I polemikk mot Kasper Green Krejbjergs fortolkning av fiskeværet Håfjord som et bilde på et postideologisk Skandinavia har jeg hevdet at Norge verken er klasseløst eller postideologisk, men ingen av de skandinaviske landene svarer til Ross Chambers' påstand om at moderne stater oppleves som veldig fremmedgjørende og uakseptable av sin egen befolkning (1991: xi). Vi lever tross alt i fred, har høy levestandard, ytringsfrihet, nokså god

---

<sup>21</sup> Redaktørene for Marx' og Engels' skrifter gjør oppmerksom på at slutten av denne setningen har gått tapt som følge av at manuskriptet har kommet til skade.

rettssikkerhet, høy sysselsetting, NAV og Försäkringskassan, og de verste fysiske skadevirkningene av den forurensningen vi produserer, rammer foreløpig andre arter, og mennesker som bor i områder der sårbarheten for klimaendringer er mer akutt.

I tillegg til å opprettholde offentlige velferdsgoder dyrker vi ideologiske blomster, men de er ikke nødvendigvis imaginære, all den tid ideologien hjelper oss å leve gode liv, ikke minst fordi den gjør oss så tillitsfulle. Tillit har blitt et slags varemerke for Skandinavia, et åndelig motstykke til viktige eksportprodukter som olje, våpen, biler og kjøtt; det er ikke uvanlig å hevde at den skandinaviske tillitskulturen har ære for at det går så bra med oss. Ifølge European Social Survey fra 2012 er Norge det landet i Europa der befolkningen har størst tillit til nasjonalforsamlingen, med Danmark, Sveits og Sverige like under oss på listen (Kleven 2016: 15).

Ross Chambers tar for gitt at kritisk lesevirksomhet vil gjøre leserne mer klassebevisste og solidariske. Men i Norge i 2012 hadde Sosialistisk Venstrepartis velgere størst tillit til politikere og nest størst tillit til Stortinget, etter Venstres velgere, mens det høyrepopulistiske Fremskrittspartiet hadde de minst tillitsfulle velgerne på alle punkter – mindre tillitsfulle enn de respondentene som ikke stemte ved valg (ibid: 16).<sup>22</sup> Denne statistikken synes å bekrefte Rita Felskis varsko om at ideologikritikk kan gå hånd i hånd med mistro mot innvandrere og klimaforskere. Det å mangle tillit er riktignok ikke ensbetydende med å beherske den typen kritikk som Chambers anbefaler, men det er likevel betimelig å spørre om ikke tillit kan være et gode som litterære tekster gjerne må fremme.

Ettersom Chambers' *opposisjonaltet* er en formell operasjon som i prinsippet kan demystifisere enhver autoritet, kan en spørre om leserne vil nøye seg med å bruke den ervervede smidigheten til å sparke oppover, hvis det fra tid til annen fremstår som opportunt å sparke nedover. Og dersom kritikken rammer aktører som har mer makt, kan det jo hende at noen av dem faktisk fortjener tillit, jamfør Hans-Georg Gadammers påminnelse om at autoritet *kan* bero på en fornuftig erkjennelse av at den andres innsikt er overlegen. Mens den opposisjonelle lesemåten er løselig forankret i en vag analyse av makt, gir Žižeks begrep om klassekamp kritikken hans en retning, men han

---

<sup>22</sup> Det kan selvfølgelig hende at noen av respondentene tror seg å være kritiske til politikere, mens de i realiteten har hjerteskjærende stor tillit til de selverklærte anti-politikerne i Fremskrittspartiet.

merker seg samtidig at den fremherskende ideologiske modusen i dag – eller i 1989, da han skrev «The Spectre of Ideology» – er kynisme:

The outstanding mode of this ‘lying in the guise of truth’ today is cynicism: with disarming frankness one ‘admits everything’, yet this full acknowledgement of our power interests does not in any way prevent us from pursuing these interests – the formula of cynicism is no longer the classic Marxian ‘they do not know it, but they are doing it’; it is ‘they know very well what they are doing, yet they are doing it’. (2011: 232)

Hvis Žižek har rett, er det vel så viktig å utvikle visjonære ideer, og bygge opp disse ideenes autoritet, som det er å fremme ideologikritisk kompetanse.

Kritikk og tillit er altså forbundet med politiske hensyn, men disse begrepene har også en psykologisk dimensjon som dreier seg om den enkeltes forhold til de nære omgivelsene. Den politiske kynismen Žižek advarer mot, kan sies å ha et psykologisk motstykke i den eksistensielle leden som Pål Norheim beskriver i boken *Z* (2005): «Denne velutviklede evnen til å oppdage gåseøynene som hefter ved tingene, vil før eller siden føre til en vemmelse eller tretthet ved dem» (16). I *Min kamp* er både Karl Ove og faren hans, Kai Åge, rammet av tretthet ved de nære omgivelsene, som de enten avviser eller venner seg til å møte med aggresjon.<sup>23</sup> Kai Åges fremmedgjøring er en gåte som romanen gir flere mulige svar på, mens Karl Oves fremmedgjøring er forbundet med det distanserte perspektivet som Chambers privilegerer.

I andre bind av *Min kamp* føler Karl Ove seg fremmed overfor litteraturen, som han verken ser noe poeng i å lese eller å skrive, ettersom den forekommer ham å mangle troverdighet. Både fiksjoner og dokumentarer har sluttet å interessere ham, men han verdsetter fremdeles mer intime sjangre: «Det eneste jeg så verdien i, som fortsatt ga fra seg mening, var dagbøker og essays, det i litteraturen som ikke handlet om fortelling, ikke handlet om noe, men bare bestod av en stemme, den egne personlighetens stemme, et liv, et ansikt, et blikk man kunne møte» (Knausgård 2010a: 535). Resepsjonen har diskutert om det er Knausgård som snakker her, eller Karl Ove, som legger frem en poetikk som Knausgårds jeg i fortellingens nåtid har gjort seg

---

<sup>23</sup> I artikkelen «'Det gjelder å feste blikket'. Kampen mot nihilismen i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*» (2014) hevder Sebastian Köhler at «kampen mot meningsløsheten» er det mest sentrale aspektet ved Knausgårds prosjekt (212).

ferdig med. Uansett aktualiserer denne passasjen spørsmålet om hva samtidslitteraturen skal gjøre når leseren er blitt oppmerksom på de gåseøynene som omslutter setningene – når mange lesere er så nedsyltet i ironi at de mistror den som taler lenge før skriften har forsøkt å gi rom for distanse. Jeg vil avrunde dette kapittelet med å reflektere over hvordan samtidslitteraturen kan skape et engasjement som gjør den kritiske og den tillitsfulle lesevirksomheten betydningsfull.

## **Forpliktet samtidslitteratur**

Selv om Ross Chambers berømmer litteraturens evne til å fremme kritisk distanse, har han lite til felles med den tørrpinnen av en mistenksom leser som Toril Moi beskriver i *Revolution of the Ordinary*:

In general, contemporary academics privilege self-conscious, late modernist reading over the kind of spellbound reading Beauvoir valued so highly. [...] the late modernist reader is a self-aware, knowing formalist. She wouldn't dream of identifying with a character, let alone the author, and would dismiss spellbound reading as naively uncritical. (2017: 214)

I kontrast til Moïs skremmebilde er Chambers en så hengiven leser at han knapt greier å leve opp til sine egne prinsipper om å registrere divergerende perspektiver, idet han fortolker et av sine mest sentrale eksempler i *Room for Maneuver*. Det dreier seg om Stephen Mueckes «Mirdinan» (1983), der den australske aboriginen Paddy Roe forteller om forfaderen Mirdinans flukt fra det australske politiet. Allerede i Chambers' patosfylte introduksjon til denne fortellingen identifiserer han seg med tittelkarakteren, som en representant for de undertrykte aboriginenes heroiske, men håpløse kamp mot det hvite samfunnet.

Da jeg leste Mueckes tekst, ble jeg oppmerksom på at de andre aboriginene gang på gang forsøker å utlevere Mirdinan til politiet, fordi han har drept konen sin, som han mistenker for utroskap (Muecke 1991: 257 og 260). Chambers omtaler utleveringene som *forræderi*, og insisterer på at Mirdinan har handlet i tråd med de lokale tradisjonene, uten tanke for at mordet skulle være en forbrytelse: «Guilty by the laws of white Australia, Mirdinan is unaware of having committed a crime (this is a not unfamiliar situation when Aboriginals are tried in Australian courts of law)»

(Chambers 1991: 21). Stikk i strid med sitt eget program for kritisk fortolkning lar Chambers entusiasmen for Mirdinan danke ut både aboriginersamfunnets og den drepte kvinnens perspektiv, som Mueckes tekst åpner for å legge merke til.

Chambers' uforbeholdne forsvar for konemorderen Mirdinan sier trolig noe om kvinnesynet hans som han ikke hadde tenkt å formidle til leseren av *Room for Maneuver*, og som han neppe var oppmerksom på da han skrev den. Denne kortslutningen undergraver i en viss forstand hele resonnementet hans, men paradoksalt nok bekrefter den også fordringen om å være var for motstridende perspektiver, ved å vise hvor galt det kan gå hvis en leser altfor tillitsfullt. Samtidig kan Chambers' fortolkning av «Mirdinan» illustrere et viktig premiss for tenkningen hans om det å lese, nemlig at leseren i utgangspunktet er tilbøyelig til å leve seg inn i en fortelling og identifisere seg med skikkelser i teksten. Den leseren Chambers forestiller seg, står fjernt fra Mois «self-aware, knowing formalist»; det er snarere snakk om en kombinasjon av Gadammers meningssøkende og Sontags hengivne idealleser, som Chambers selv er et eksempel på. Visjonen hans om at litteraturen skal gjøre leseren bevisst på hvordan fortellinger forfører, sånn at hun kan bli mer smidig i møte med overmakt, beror på denne forestillingen om en «naiv» leser.

Tesen om den hengivne og meningssøkende leseren ligger til grunn, ikke bare for Chambers' tenkning, men også for den postmoderne poetikken, som han favoriserer. I forrige kapittel nevnte jeg at den postmoderne forkjærligheten for ironi, parodier og selvrefleksive brudd er forbundet med epistemologiske hypoteser om at sannheten, historien og subjektet er ideologiske konstruksjoner som gjenspeiler og legitimerer maktforhold.<sup>24</sup> Heller enn å fortelle leseren dette, og på den måten indikere at språket er et pålitelig medium når det gjelder å formidle sannheter fra et subjekt til et annet, forsøker den postmoderne litteraturen typisk å gi leseren en erfaring av at ideologien er ideologisk. Denne innsikten er best formidlet via den ironiske tropen, som kan negere uten å stå inne for alternativ ideologi, som i sin tur også må utsettes for kritikk.

---

<sup>24</sup> I *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes* (1984: 27) hevder Paul Jay at epistemologiske teser om subjektet endatil dikterer estetiske hensyn, i alle fall i selvframstillende litteratur. Denne påstanden svarer delvis til den epistemologisk orienterte postmodernismen, men ikke til *Min kamp*, der formen neppe gir uttrykk for et bestemt syn på subjektet.

I dag er det opplest og vedtatt at den postmoderne estetikken ble så vanlig i skandinavisk litteratur på 80- og 90-tallet, at den gradvis mistet evnen til å engasjere. En lignende skjebne truer nesten enhver estetikk, men særlig en estetikk som søker å utfordre leseren, for eksempel ved hjelp av ironi; etter hvert som mange lesere venner seg til at setningene er omsluttet av gåseøyne, virker den løpende ironiseringen rimeligvis mindre rammende. Litteraturen kan ikke terpe på de samme grepene for alltid, men det er betimelig å spørre hva som hender med de postmoderne idealene – som for eksempel ideologikritikk, solidaritet med de mindre mektige og relativiseringer av det bestående – når den ironiske tropen ikke lenger har kraft til å gjøre dem gjeldende. Hvis det fremdeles er nødvendig å arbeide for en mer rettferdig og bærekraftig sivilisasjon, er det ubeiligg at den postmoderne estetikken har tapt seg, i alle fall hvis en kjøper Chambers' tese om at ironi er de mindre mektiges fremste ikke-voldelige instrument.

Chambers' preferanse for ironi er imidlertid ikke på høyde med innsikten hans om at samtidslitteraturen må henvende seg taktisk til leserne, og tilpasse seg stadig skiftende situasjoner. Når mange lesere har integrert ironien i perspektivet sitt, og gjort den til en del av det å lese og forholde seg til verden, må litteraturen trolig bli mer forførende og villig til å insistere på at det som står skrevet har gyldighet. Å engasjere leseren er som regel et mål i seg selv, men det er også en forutsetning for at litteraturen skal kunne ha etisk og politisk betydning.

Det er selvfølgelig ikke gitt at en hvilken som helst tekst nødvendigvis må ha etisk og politisk betydning, men i sjette bind av *Min kamp* forsøker Knausgård å forplikte skriften sin på en etikk i forlengelsen av Paul Celans dikt «Engführung» (1959). Dette forsøket kan ikke bestå i å etterligne Celans form, siden poesien hans avslutter en tradisjon, som verken lar seg videreføre eller radikaliseres: «Diktene hans var gåtefulle, de stod på en måte i samme tradisjon som Hölderlin og Rilke, men i enden av den, for hos Celan var språket gått i stykker» (Knausgård 2011b: 413). Her alluderer Knausgård muligens til *Manifeste pour la philosophie* (1989), der Alain Badiou hevder at Celans poesi satte strek for det Badiou kaller dikternes tidsalder: «Paul Celans værk udsiger, inden for digtningen og ved dens yderste rand, slutningen på digternes tidsalder. Celan fuldender Hölderlin» (Badiou 1991: 83). På tampen av

dette kapittelet vil jeg kommentere denne tesen, som angår spørsmålet om hvorvidt litteraturen har etiske og politiske forpliktelser.

Dikternes tidsalder varte ifølge Badiou i en periode fra Friedrich Hölderlin til Paul Celan, da litteraturen overgikk filosofien i å stille spørsmålet om væren, og gi innsiktsfulle formuleringer av det moderne menneskets erfaringer (ibid: 74). Badiou merker seg at Friedrich Nietzsche og de viktigste filosofene etter ham har dyrket og misunnet dikterne, en tendens som har fått sitt mest eklatante uttrykk i Martin Heideggers postulat om at mennesket og jorden bare kan reddes fra tilintetgjørelse av en tenkning som er veiledet av litteraturen, det vil si av samvittighetsfulle fortolkninger (ibid: 53). Dette postulatet sto ifølge Badiou på spill da jøden Celan besøkte den tidligere nazisten Heidegger i 1967, for å få større klarhet i hva epokens diktere kan forvente av filosofene:

Det er Lacoue-Labarthes tese, at den overlevende jødiske digter ikke har kunnet, hvad? Tolerere? Bære? I hvert fald har han ikke kunnet sette sig ud over, at digternes filosof over for ham, og over for alle, fastholdt en total tavshed om udryddelserne. Jeg tvivler ikke et øjeblik på, at det er sandt. Men der er nødvendigvis også tale om, at det at ville besøge filosofen var et uttrykk for at 'opstigningen' mod epokens mening kunne forvente noget af denne filosof, noget, der lå hinsides digtet. Men denne filosof viste netop tilbage til digtet, således at digteren ansigt til ansigt med ham var mere alene end nogensinde. Vi må derfor indse, at Heideggers spørgsmål «hvortil digtere?», for digteren kan blive til et «hvortil filosofier?», og i det tilfælde, hvor dette spørgsmål besvares med «for at der kan være digtere», har man fordoblet digterens ensomhed. (Ibid: 94)

Besøket skal ha gjort det klart for Celan at både litteraturen og filosofien led under Heideggers forventninger, som litteraturen uansett ikke kan innfri alene, men som frister dikterne til å late som om de innfrir og filosofene til å fraskrive seg ansvaret for tenkningen. Celans alternativ til å hevde at det er barbarisk å skrive poesi etter holocaust – slik Theodor W. Adorno (1986: 34) forfektet – var ifølge Badiou å kreve at filosofien må slutte å fetisjere diktningen. Ikke for at litteraturen skal slippe å ha noe med tenkning å gjøre, men fordi den ikke kan ventes å være tenkningens primære kilde.

Når Knausgård presenterer «Engführung» som en ledestjerne for den etisk forpliktete skriften, anbefaler han en bestemt form for fortolkning, som jeg vil



undersøke i femte kapittel av denne avhandlingen. I likhet med de andre tekstene i samlingen *Sprachgitter* kaller «Engführung» på fortolkning, men Badiou minner om at Celans senere poesi ble stadig mindre tilgjengelig i et forsøk på å utmanøvrere forventningsfulle fortolkere – å *flykte* fra dem, som Susan Sontag skriver. I neste kapittel vil jeg se nærmere på en del av Knausgårds prosa som motsetter seg fortolkning med helt andre midler, nemlig ved å være tilgjengelig og triviell på grensen til det banale. Hvis Celan insisterte på litteraturens frihet, utagerer Knausgård denne friheten i *Min kamp*, et verk som neppe lever opp til Heideggers spørsmål om hvorfor dikterne skal finnes, men kanskje til spørsmålet om hvorfor forfatterne fremdeles skal finnes, selv hvis de ikke løser menneskenes aller største etiske og politiske problemer; hvorfor samtidslitteraturen likevel skal skrives.

## Motstand mot fortolkning i del åtte

Mikroen plinget igjen, jeg tok ut tallerkenen, satte den på bordet og begynte å spise. Linda så på meg, la avisen til side, begynte også hun å spise. Jeg var ferdig noen minutter senere, maten var lunken og hadde heller ikke bydd på noen annen motstand av betydning, det var bare å gaffe i seg. (Knausgård 2011b: 71)

Å lese del åtte i sjette bind tar lengre tid enn noen minutter, men bortsett fra det fungerer middagsscenen som en allegori over den lese måten som byr seg i møte med denne tekstblokken. I likhet med haugen av spaghetti, tilberedt i all hast i mikrobølgeovnen, er del åtte sånn passe god, lett å svelge, uten de store utfordringene for leseren, som kan sluke fremstillingen i høyt tempo. Innimellom maner skriften til refleksjon over sider ved tilværelsen, men den nøder oss nesten aldri til å reflektere over hva den betyr, i form av aktiv fortolkning.

I forrige kapittel diskuterte jeg et begrep om fortolkning som forutsetter at teksten unndrar seg forståelse, åpner for nivåer av betydning som ikke er umiddelbart tilgjengelige for leseren, eller spiller ulike funksjoner ut mot hverandre sånn at det å lese består i å forhandle mellom dem. I dette kapitlet vil jeg se nærmere på del åtte, som er den første tekstblokken i sjette bind, der skriften motsetter seg fortolkning til fordel for det som kunne kalles en tillitsfull lese måte. Motstanden beror fortrinnsvis på virkelighetsreferansen, altså påstanden om at Knausgård skriver oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser, som står veldig sterkt i del åtte. Siden denne påstanden forplikter skriften på det som faktisk skjedde i løpet av seks dager i Karl Oves liv, fremstår en hvilken som helst fortolkning lett som overfortolkning – teksten synes å invitere til en mer «nøktern» lesning, der spaghetti ikke representerer noe annet enn spaghetti.

Del åtte handler i hovedsak om hverdagslivet i Karl Oves kjernefamilie, noe som betyr at veldig få lesere har anledning til å sjekke om de seks dagene faktisk forløp sånn som Knausgård beskriver dem. For lesere flest blir virkelighetsreferansen derfor et spørsmål om tillit til forfatteren og det litterære jeget hans, og følgelig om Karl Oves autoritet som forteller. Jeg vil undersøke noen trekk ved del åtte som styrker denne autoriteten, i lys av to metaforer for forholdet mellom tekst og leser, nemlig det

å forføre og det å spise. Den første av disse metaforene låner jeg fra Ross Chambers, som bruker den om fortellende teksters appell til leserens begjær, jamfør refleksjonene i forrige kapittel. Det å spise er til sammenligning en mer aggressiv metafor for skriftens og leserens virke, som jeg vil utlede fra scenen der Karl Ove og Linda spiser spaghetti.

Middagsscenen er i en viss forstand typisk for del åtte, der den ene trivielle hendelsen avløser den andre i en pratsom stil som konnoterer fortrolighet. Det tilforlatelige uttrykket avviser fortolkning, mens den allegoriske dimensjonen ved middagsscenen krever fortolkning, og ikke nok med det, den inviterer leseren til å reflektere over den motstanden mot fortolkning som resten av teksten yter. Jeg vil se nærmere på denne paradoksale kombinasjonen, og spørre hvordan motstanden mot fortolkning preger leserens blikk på to av de viktigste personene i sjetten bind, nemlig Karl Oves kone Linda og onkelen hans, Gunnar.

Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg vise at del åtte rommer en alvorlig anklage mot Gunnar, og dermed mot en av Knausgårds slektninger som har tatt offentlig til motmæle mot romanprosjektet. Denne anklagen er etisk problematisk, i seg selv og på grunn av de egenskapene ved teksten som lokker leseren til å tro at den springer direkte ut av empiriske fakta, uten å gå veien om forfatterens fantasi. I tillegg til å diskutere det bildet som tegnes av Gunnar, vil jeg kommentere karakteren Linda i lys av en påstand som har versert i resepsjonen, nemlig at Knausgård utleverer Linda Boström Knausgård, som han var gift med da romanverket kom ut.

## **Virkelighetsreferansen**

I første kapittel av denne avhandlingen hevdet jeg at virkelighetsreferansen i *Min kamp* beror på Knausgårds påstand om at han skriver oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser, en påstand han fremsetter i romanen og en rekke kommentartekster. Når det kommer til stykket er denne påstanden mer et spørsmål om oppriktighet enn etterrettelighet, siden Knausgård understreker at perspektivet hans er subjektivt og hukommelsen feilbarlig. I dette kapittelet vil jeg imidlertid undersøke noen trekk ved teksten som balanserer dette forbeholdet, og fremmer illusjonen om at skriften står i et direkte forhold til hendelser som har funnet sted. Jeg vil konsentrere meg om del åtte,

siden de grebene det gjelder er spesielt fremtredende i denne tekstblokken, men de er også virksomme i resten av romanen.

At virkelighetsreferansen beror på en *påstand* om oppriktighet og etterrettelighet, innebærer at leseren er henvist til å tro eller tvile på Knausgård, som i liten grad benytter seg av allment tilgjengelige kilder. Noen tekstblokker og fremstillinger er riktignok mer faktaorienterte enn andre – for eksempel kan essayet «Navnet og tallet» med fordel leses kildekritisk – men den som greier å oppdrive en kilde til handlingen i del åtte, sitter trolig igjen med en størknet spagettistrimmel og vissheten om at en uke av livet har gått med til å jakte på dette intetsigende «sporet». Senere i dette og det neste kapitlet vil jeg vende tilbake til spørsmålet om kildekritikk, men virkelighetsreferansen i del åtte skal vise seg å være betinget av retoriske gester. Jeg vil se nærmere på noen av disse gestene, for å få større klarhet i hva som får denne tekstblokken til å virke *sann*.

I essayet «L'effet de réel» (1968) introduserer Roland Barthes begrepet *virkelighetseffekten*, som kan sammenlignes med virkelighetsreferansen i *Min kamp*. Barthes analyserer et knippe fortellende tekster, der noen av detaljene unndrar seg fortolkning, siden de verken kaster lys over karakterene, miljøet, handlingen eller andre bærende elementer. Han hevder at disse detaljene gir en virkelighetseffekt, altså en fornemmelse av at fortellingen refererer til noe faktisk, nettopp fordi de fremstår som vilkårlige. For å illustrere poenget sitt viser han til et barometer i Gustave Flauberts «Un coeur simple» og en dør i Jules Michelets *Histoire de France*, som ikke har noen andre funksjoner i disse tekstene enn å signalisere at de refererer til noe som *var der* fra før (Barthes 2003: 77). Den samme effekten gjør seg gjeldende i del åtte i *Min kamp*, ikke bare på grunn av den store mengden vilkårlige detaljer, men også fordi Knausgård underspiller de semiotiske strukturene som Flauberts og Michelets detaljer unndrar seg – som om hele del åtte var et eneste «overflødig» barometer.

Ved å snakke om en *virkelighetseffekt*, markerer Barthes at det dreier seg om retoriske virkemidler, heller enn referanser til noe som eksisterte før teksten ble skrevet. Når jeg leser *Min kamp* vil jeg imidlertid ta høyde for begge deler – både faktiske referanser og retoriske effekter, som forsterker hverandre gjensidig. De trekkene ved romanen som motsetter seg fortolkning gir nemlig en virkelighetseffekt,

samtidig som Knausgårds påstand om at han skriver om virkelige hendelser i seg selv yter motstand mot fortolkning. Det siste skyldes at forpliktelsen på den konkrete virkeligheten, som Barthes (ibid: 78) kaller «tingenes *har-vært-der*», trumfer spørsmålet om hva dette og hint betyr. Sagt med Poul Behrendt har virkelighetsreferansen «tømt det partikulære for symbolsk innhold og befriet forfatteren for at være universelt ansvarlig for en fiktiv verden og dens tilsynelatende tilfældige sammenfald» (2011: 297). Denne «ansvarsfraskrivelsen» lokker leseren til å fortolke skriften som et direkte uttrykk for Knausgårds liv og psyke, men ikke som en meddelelse.

For å få større klarhet i hvordan del åtte yter motstand mot fortolkning, er det hensiktsmessig å begynne med de ti første sidene, som *ikke* motsetter seg fortolkning, på en måte som kan si noe om hva motstanden består i. Her beskriver Karl Ove et besøk på vennen Thomas' landsted i Skåne, i høystemte vendinger som får ellers trivielle hendelser til å virke bemerkelsesverdige:

Jeg tok av fra motorveien og kom inn på den smalere riksveien til Höganäs. Varmen utenfor var synlig, det var noe med fylden i lyset og på himmelen, liksom tilslørt, og det myke glitteret som solskinet drysset over alle ting. Verden sto åpen, det var følelsen, og at den skalv. (Knausgård, 2011b: 9)

Bilturen i Skåne er et idyllisk motstykke til den stressende bilferien som innleder andre bind av *Min kamp*, der Karl Ove og Linda på et tidspunkt forsøker å gripe hver sin barnevogn og forlate hverandre på en gjennomfartsåre utenfor Göteborg (Knausgård 2010a: 9). I motsetning til denne ferien, er utflukten i Skåne en inspirerende opplevelse – et slags hverdagsventyr, som til alt overmål utspiller seg i et landskap med syngende frosker og nattergaler. Karl Ove nevner at Thomas' landsted ligger «her ute i det åpne», med en allusjon til Friedrich Hölderlins dikt «Der Gang aufs Land», hvis første setning «Komm! ins Offene, Freund!» er et slags frihets-mantra i *Min kamp* (ibid: 401; Knausgård 2011b: 13 og 349; Hölderlin 1992: 276).

Det eiendommelige ved utflukten i Skåne gjør leseren oppmerksom på at Knausgård har valgt ut denne episoden blant alle de hendelsene han kunne ha skildret innledningsvis i sjette bind. Fremstillingen kan godt være basert på virkelige hendelser og forpliktet på «tingenes *har-vært-der*», men den gir i tillegg inntrykk av å være

forpliktet på estetiske, kompositoriske eller tematiske hensyn, som gjør den tilgjengelig for fortolkning. For eksempel kan leseren spørre hva Knausgård har villet formidle ved å åpne boken på denne måten – hvilke vurderinger som ligger bak beslutningen om å skildre denne bestemte episoden over de ti første sidene. Et mulig svar på dette spørsmålet er at den høystemte åpningssekvensen setter det ordinære ved resten av del åtte i relieff, og gir leseren anledning til å «trappe ned» fra en aktivt fortolkende til en mer passiv lese måte.

Sytten sider inn i del åtte kommer Karl Ove hjem til familieeiligheten i Malmö, og fremstillingen går over i en hverdagslig modus. I løpet av ettermiddagen bader de tre barna i badekaret, ektefellene avtaler hvem som skal gå på butikken for å kjøpe brød og melk og barna saboterer flere forsøk på å få dem i seng. I motsetning til besøket på Thomas' landsted virker disse hendelsene rutinemessige – som om de er variasjoner over noe som gjentar seg nesten daglig i Karl Oves liv. Morgenen etter skal han av gårde til Oslo for å lansere første bind av *Min kamp*, men denne presumptivt interessante dagen forsvinner i en ellipse, som understreker at storparten av del åtte er forbeholdt det såkalt hverdagslige.

Karl Oves utflukt til landstedet og hjemkomsten til Malmö finner sted i løpet av en dag i september i 2009, som er skildret over de 68 første sidene i del åtte. De resterende 317 sidene handler om fem dager i august samme år, noe som betyr at forholdet mellom antall dager og boksider er nokså stabilt i denne tekstblokken, på litt over seksti sider per dag. At så få dager utspiller seg over så mange sider, senker tempoet i del åtte sammenlignet med de mer anekdotiske tekstblokkene i tredje, fjerde og femte bind, og skaper illusjonen av et en-til-en-forhold mellom skrift og opplevelse. De fleste lesere er innforstått med at Knausgård har prioritert noen hendelser og utelatt andre, men forholdet mellom antall dager og boksider gir likevel en fornemmelse av at han beskriver de fem dagene minutt for minutt. Å skulle fortolke en såpass minutiøs fremstilling, virker litt forsert, siden emnene ikke trenger å være spesielt betydningsfulle, så lenge de hører til innenfor rammen av de fem dagene.

Karl Ove nevner at del åtte ble skrevet halvannet år etter at hendelsene utspilte seg, noe som høres sannsynlig ut, siden sjette bind utkom et halvt år senere, i november 2011 (Knausgård 2011b: 92 og 227). Det korte intervallet mellom

handlingen og skrivehandlingen styrker virkelighetsreferansen i del åtte, sammenlignet med oppvekstskildringene i de tidligere bindene, som er belemret med det Ane Farsethås kaller en «uvirkelighetseffekt» (2012: 308). De tilsynelatende vilkårlige detaljene som Barthes forbinder med virkelighetseffekten, minner Farsethås om at *Min kamp* må være full av diktning, siden ingen kan huske barndommen sin så nøyaktig. Hun skiller ikke mellom forskjellige deler av verket, men uvirkelighetseffekten er rimeligvis mindre påtrengende i del åtte, som handler om forholdsvis ferske opplevelser.

Fremstillingen av de fem dagene i august 2009 tar til i familieleiligheten i Malmö, der Karl Ove varmer opp en dagsgammel porsjon spagetti med kjøttsaus i mikrobølgeovnen mens han ergrer seg over Lindas bruk av tid og penger. Innledningsvis i dette kapitlet nevnte jeg at passasjen der de to spiser spagetti fungerer på ulike nivåer, som et eksempel på og en allegori over den motstanden mot fortolkning som preger del åtte. Mens den allegoriske fortolkningen beror på forhold som er spesifikke for middagsscenen, beror eksempelverdien på at denne passasjen er representativ for del åtte sett under ett.

For å begynne med det mest åpenbare, kan middagsscenen eksemplifisere det fraværet av glamour som konnoterer hverdagsliv i del åtte og resten av *Min kamp*. Et par dager senere spiser Karl Ove og Linda riktignok reker og loff på balkongen, men den lunkne restemiddagen føyer seg inn i en rekke av dels provisoriske, dels rutinemessige kompromisser med omstendighetene, som løper gjennom del åtte. Fraværet av glamour skaper et inntrykk av at de fem dagene er representative for Karl Oves hverdag, noe som taler imot fortolkning, siden et tilfeldig utsnitt fra et livsløp ikke behøver å bety noe spesielt – det bare er der. Rutinepreget er også et tema i denne tekstblokken, når Karl Ove et par ganger blir usikker på om han har husket å levere ungene i barnehagen, fordi han ikke kommer på en eneste detalj som utmerker morgentimene fra en hvilken som helst annen morgen (Knausgård 2011b: 180 og 289).

Én betydningsfull hendelse finner likevel sted i løpet av de fem dagene i august, nemlig at Karl Oves onkel Gunnar kritiserer romanprosjektet i en serie e-poster. Disse e-postene gir Knausgård anledning til å tematisere noen prinsipielle og praktiske problemer ved utgivelsen av *Min kamp*, på en måte som inngår i skildringen av Karl

Oves hverdag. På den ene siden forstyrrer denne hendelsen illusjonen av at de fem dagene er et tilfeldig valgt utsnitt fra Karl Oves liv, men på den andre siden berettiger den utsnittet så fyllestgjørende, at alt som ellers hender – at Karl Ove rydder leiligheten, vasker klær, får besøk av vennen Geir, og så videre – virker desto mer eksklusivt forpliktet på virkeligheten.

I tillegg til at middagsscenen illustrerer mangelen på glamour, er den ført i en stil som er typisk for del åtte, der muntlige formuleringer som for eksempel «mikroen plinget igjen» og fraser av typen «det var bare å gaffe i seg» er vanlige, og syntaksen av og til litt elliptisk: «Linda så på meg, la avisen til side, begynte også hun å spise» (ibid: 71). Denne stilen har fått en del oppmerksomhet i resepsjonen, der Kari Løvås (2013: 200) beskriver *Min kamp* som ukunstlet og liketil, i samsvar med Ane Farsethås' tanker om en «uren» estetikk: «*Min kamp* er tilsynelatende et urent verk, opptatt av å forkaste det estetisk vakre, med en alt-skal-med-estetikk som etter sigende skal bringe skriften nærmere livet og virkeligheten: Jo mer upolert overflate, jo bedre garanti for at innholdet er ekte» (Farsethås 2012: 335). Den «upolerte overflaten» kan selvfølgelig forstås som et uttrykk for slurv eller manglende estetisk bevissthet, men Farsethås har rett i at den konnoterer virkelighet, særlig i del åtte, som er den minst «polerte» delen av verket. Her lykkes Knausgård godt i å skape det skinnets gjennomskiktighet som Susan Sontag utroper til et av kulturens mest ettertraktede idealer:

Of course, as everyone knows or claims to know, there is no natural, absolutely transparent style [...] What Roland Barthes calls 'the zero degree of writing' is, precisely by being anti-metaphorical and dehumanized, as selective and artificial as any traditional style of writing. Nevertheless, the notion of a styleless, transparent art is one of the most tenacious fantasies of modern culture. (Sontag 1967: 17)

Stilen i del åtte er riktignok ikke gjennomført upolert, men tidvis elegant, som i den følgende passasjen, der Knausgård passende nok reflekterer over hvorfor mennesket søker seg mot det språkløse:

Det er fordi hjertet er en fugl som slår og slår i brystet, det er fordi lungene er to seler som luften glir gjennom, det er fordi hånden er en krabbe og håret en høystakk, blodårene elver og nervene lyn. Det er fordi tennene er et steingjerde



og øynene epler, ørene muslinger og ribbena en grind. Det er fordi det alltid er mørkt i hjernen, og stille. (Knausgård 2011b: 351)

Dette er et av flere eksempler på at Knausgård bruker metaforer effektivt og med et visst overmål som gjør leseren oppmerksom på at han estetiserer. I motsetning til middagsscenen konnoterer denne passasjen selvbevissthet og refleksjon, men det er ikke sikkert at den dermed svekker virkelighetsreferansen ved å bryte illusjonen av umiddelbarhet. Den kan like gjerne tenkes å innprente i leseren at det upolerte uttrykket i resten av del åtte vitner om nærhet til virkeligheten og ikke om Knausgårds begrensninger som stilist.

Alt i alt står virkelighetsreferansen vel så sterkt i del åtte som i resten av *Min kamp*, på grunn av det korte intervallet mellom handlingen og skrivehandlingen, de tilforlatelige emnene og den upolerte stilen. Disse trekkene beviser jo ikke at Knausgård er oppriktig og etterrettelig, men de bidrar – retorisk – til å gi inntrykk av at han er det. Jeg har hevdet at virkelighetsreferansen yter motstand mot fortolkning ved å indikere at dette og hint bare *var der* i Knausgårds omgivelser, uten at denne tilstedeværelsen betyr noe spesielt. Samtidig later motstanden mot fortolkning i seg selv til å styrke virkelighetsreferansen, sånn at den i praksis blir selvforsterkende. Det er imidlertid nærliggende å tenke at en kildekritisk leser vil kunne overprøve de nevnte retoriske gestene, og bringe på det rene hvor etterrettelig romanen egentlig er.

### **Kildekritikk og retorikk**

Eivind Tjønneland (2010: 86) og Erik Bjerck Hagen (2012: 191) har begge etterlyst kildekritiske lesninger av *Min kamp*, som setter virkelighetsreferansen på prøve ved å sammenligne Knausgårds fremstilling med andre kilder. I neste kapittel vil jeg vise at denne tilnærmingen er hensiktsmessig med hensyn til essayet «Navnet og tallet», som handler om europeisk historie og filosofi, og den kan være like hensiktsmessig med hensyn til de essayistiske partiene i resten av romanen. Sjette bind, som inneholder «Navnet og tallet», var imidlertid ikke publisert da Tjønneland uttalte seg i 2010, og de spørsmålene Bjerck Hagen foreslår at kildekritikerne skal stille, tyder på at han har Knausgårds personlige historie i tankene: «[...] 'Men var det virkelig slik det

skjedde?’ og ‘Hvordan fungerer dette som historisk gjengivelse?’ ‘Er portrettet av faren egentlig treffende?’» (ibid: 191).

Det siste spørsmålet henspiller på en reportasje som sto på trykk i Morgenbladet i 2010, da Simen Sætre oppsøkte steder og personer som opptrer i de første bindene av *Min kamp*. Sætre snakket med noen venner av folk som er nevnt i de første bindene, men han var mest opptatt av å etterprøve fremstillingen av Knausgårds avdøde far, og i den forbindelse tok han kontakt med flere av farens tidligere naboer og kollegaer, som alle hadde et godt inntrykk av faren. En av kollegaene husket ham som dyktig, kjekk, pen i tøyet, hyggelig, korrekt og kunnskapsrik: «[...] jeg reagerer på den ‘psykopataktige’ fremstillingen. Var han en psykopat, hvordan kunne han da være så godt likt i yrkeslivet?» (Sætre 2010: 8). Dette spørsmålet kan i og for seg illustrere hvor vanskelig det er å etterprøve fremstillinger som er så tett knyttet til privatsfæren som skildringen av Knausgårds far. I romanen fremstår nemlig den unge faren som en skarp, karismatisk og vel ansett mann, som på alle måter svarer til kollegaenes beskrivelser. Samtidig er han et plaget menneske og en streng og urimelig far, men siden aggresjonen hans fortrinnsvis retter seg mot de to sønnene, er det bare Knausgårds bror, Yngve Knausgård, som i prinsippet har autoritet til å dementere denne delen av fremstillingen.

Noen av referansene i *Min kamp* kan likevel etterprøves: For eksempel bekrefter Sætre at Knausgård har vært elev ved Kristiansand katedralskole, og at faren hans arbeidet på Vennesla videregående skole. De få faktaopplysningene som finnes i del åtte – opplysningen om at Karl Ove kjører leiebil til Thomas’ landsted, at han leste Knut Hamsuns *Pan* som femtenåring, og så videre – virker imidlertid ikke særlig avgjørende. Hvis noen av disse opplysningene skulle vise seg å være uriktige, vil de fleste lesere trolig trekke på skuldrene, fordi vi stoler på Knausgård og vil ham vel, og denne holdningen kan føres tilbake til den retoriske dimensjonen ved *Min kamp*.

I noen tekster kan faktafeil, hvor ubetydelige de enn måtte være, svekke leserens tillit til den som fører ordet så drastisk at teksten mister all troverdighet og i enkelte tilfeller all verdi. Virkelighetsreferansen i *Min kamp* hviler imidlertid så mye tyngre på retoriske grep enn på etterprøvbare fakta at kildekritikken måtte ramme helt sentrale deler av fortellingen, for eksempel påstanden om at forfatterens far er død,

hvis den skulle rokke ved leserens tillit. Til sammenligning er faktaopplysningene i del åtte både perifere og vanskelige å sjekke, siden handlingen utspiller seg i så private rom som Karl Ove og Lindas leilighet, vennen Geirs bil og fotografen Thomas' landsted. I stedet for å liste opp etterprøvbare fakta, betoner denne tekstblokken noen trekk ved Karl Ove som virker sympatiske, beundringsverdige og tillitvekkende, og som gjør hans person til den fremste garantien for virkelighetsreferansen.

For å sette Karl Oves troverdighet som forteller i perspektiv, vil jeg trekke veksler på Ross Chambers' begrep om narrativ autoritet, som beror på at skriften vekker leserens interesse ved å tilby underholdning, smiger, trøst eller andre aktivum som Chambers forbinder med *den narrative funksjonen*. I forrige kapittel så vi at denne termen viser til de egenskapene ved en tekst som *forfører* leseren, ved å appellere til begjæret hennes. Chambers minner om at litterære tekster, som typisk har svak eller uklar nytteverdi, er spesielt avhengige av forførende egenskaper, men at disse egenskapene kan være problematiske.

Et av Chambers' mest sentrale poenger er at narrativ autoritet gir makt – ikke bare til å fortelle leseren hva hun skal tenke og gjøre, men også til å påvirke holdningen hennes til autoriteter. Når den narrative funksjonen fungerer blir leseren mer tillitsfull, og Chambers frykter at tilliten vil kunne komme korrupte makthavere i leserens livsverden til gode. Han slår seg likevel til ro med at de fleste litterære fortellinger har en *tekstlig funksjon*, som gjør leseren oppmerksom på de forførende grepene, og lærer henne å sno seg i møte med overmakt. En tekst som krever full tillit til den som fører ordet, er egentlig bare en teoretisk mulighet, slik Chambers ser det: «Such a case would be that of a discourse of absolute power: if it could exist at all, which I doubt, it would be an extreme and exceptional instance [...]. (Chambers 1991: 44). Jeg vil imidlertid vise at del åtte beforder en lesemåte som realiserer tesen om «a discourse of absolute power».

Hittil har jeg kommentert noen trekk ved del åtte som yter motstand mot fortolkning til fordel for en tillitsfull lesemåte, men den mest tillitvekkende størrelsen i denne tekstblokken er Knausgård selv i Karl Oves skikkelse. Siden de fleste lesere fortrinnsvis kjenner ham fra *Min kamp*, hviler troverdigheten hans på selvfremstillingen, som er veldig overbevisende. Jeg vil se nærmere på noen sider ved

del åtte som vekker tillit, sympati og beundring for Karl Ove, i lys av Chambers' begrep om narrativ forføring, som kan gi perspektiver på flere av Knausgårds viktigste grep. Senere i dette kapittelet vil jeg argumentere for at konflikten mellom Karl Ove og Gunnar gjør det maktpåliggende å reflektere over de trekkene ved teksten som lokker oss til å stole på Knausgård og ta hans parti.

### **Karl Oves autoritet**

At lesere knytter seg følelsesmessig til hovedpersonen i en roman, er et veldig vanlig fenomen, men resepsjonen av *Min kamp* er preget av påfallende sterke følelser for Karl Ove. Det følelsesmessige engasjementet er også et tema i resepsjonen, der lesere som for eksempel Stig Larsson reflekterer over sin egen sympati med Knausgårds jeg: «Jeg tror ikke det går an å se bort fra at jeg føler en, ja hva skal jeg kalle det, samhörighet, nærmest en fullstendig identifikasjon med bokas hovedperson. Jeg engasjerer meg i hans skjebne» (Larsson 2010: 13). I en anmeldelse av første og andre bind stusser også Zadie Smith over at hun føler seg så intimt knyttet til Karl Ove til tross for at romanen ikke er spesielt raffinert:

As a whole these volumes work not by synecdoche or metaphor, beauty or drama, or even storytelling. What's notable is Karl Ove's ability, rare these days, to be fully present in and mindful of his own existence. [...] There should not be anything remarkable about any of it except for the fact that it immerses you totally. You live his life with him. (Smith 2013: 16).

Smith tar forbehold om at hun er fortrolig med Karl Oves livssituasjon, siden hun selv er forfatter og småbarnsmor, men argumenterer likevel for at fascinasjonskraften er en egenskap ved teksten. Hun forbinder denne egenskapen med Karl Oves oppmerksomme tilstedeværelse, som etter hennes mening veier opp for den mangelen på formelle kvaliteter som hun også noterer seg.

Opplevelsen av nærhet beror ikke bare på at leseren kjenner seg igjen i Karl Ove-skikkelsen, slik Smith ser det, den oppstår fordi vi begynner å se verden gjennom hans øyne: «[...] you don't simply 'identify' with the character, effectively you 'become' them. A narrative claustrophobia is at work, with no distance permitted

between reader and protagonist» (ibid: 16).<sup>25</sup> Den narrative klaustrofobien er en effekt av at skriften inndrar den distansen – det vil si den selv- og situasjonsbevisstheten – som er en forutsetning for aktiv fortolkning og refleksjon. Smith er begeistret for Knausgårds evne til å gripe henne med så stor autoritet, og slutter at romanen har gitt henne perspektiver på hva det vil si å være et menneske som er oppmerksomt på seg selv og andre.

Larsson og Smith reflekterer presist over den påkallelsen av tillit og sympati som preger store deler av *Min kamp*, og som – i likhet med de andre gestene som fremmer tillitsfull lesevirksomhet – er ekstra intens i del åtte. Denne påkallelsen kan forstås i lys av Ross Chambers' begrep om narrativ forføring, som altså betegner de trekkene ved en tekst som appellerer til leserens begjær for å gjøre ham interessert og tillitsfull. Chambers beskriver narrativ forføring som det hederlige alternativet til det å sette opp en felle – å lure noen inn i en ufordelaktig posisjon (Chambers 1991: 66) – men forføring kan også sammenlignes med den mer redelige fremgangsmåten *overtalelse*. Den som overtaler, legger ikke skjul på hva han ønsker å oppnå og hvordan han går frem, mens forføreren alltid forsøker å late som om han ikke forfører:

What is constant is the basic duplicity whereby a seductive program is condemned so that a seductive program can be pursued. [...]. Denial of seductive intent signals respect of [sic] the reader's desires: but this is, in fact, a *recruitment* of the reader's desire (the desire not to be seduced) and the trust thus gained can then be channeled in the direction of the narrative's own program [...]. (Chambers 1985: 217-8)

Med denne forklaringen i tankene vil jeg se nærmere på tre egenskaper ved del åtte som virker forførende fordi de signaliserer at Knausgård er oppriktig, nemlig det monotone ved handlingen, tendensen til å betone Karl Oves sårbarhet og interessen hans for etikk.

---

<sup>25</sup> I *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977) hevder Hans Robert Jauss at det estetiske og fiksjonelle ved litterære tekster hindrer lesere i å identifisere seg fullt ut med protagonistene: «[...] neither mere absorption in an emotion nor the wholly detached reflection about it, but only the to-and-fro movement, the ever renewed disengagement of the self from a fictional experience, the testing of oneself against the portrayed fate of another, makes up the distinctive pleasure in the state of suspension of aesthetic identification» (Jauss 1982b: 160). Dette begrepet om identifikasjon kan forklare Zadie Smiths opplevelse av å bli ett med jeget i *Min kamp* som en følge av virkelighetsreferansen og den tilforlatelige stilen.

Man skulle kanskje tro at den monotone handlingen bidro til å gjøre del åtte uinteressant for de fleste lesere. Det finnes riktignok en intrige i denne tekstblokken, i tilknytning til konflikten mellom Karl Ove og Gunnar, og senere i dette kapittelet vil jeg vise at intrigen er mer avansert enn den kan se ut til. Likevel gjenspeiler del åtte den monotonien som Stig Larsson paradoksalt nok finner forførende, med henvisning til andre bind av *Min kamp*: «Denne roen, dette 'hender-nesten-ingenting', eller at det som i dette tilfellet spes ut, vitner om selvtillit – hvilket, akkurat som i en forførings situasjon, egentlig er en forutsetning for at man skal lykkes» (Larsson 2010: 12). Larsson trekker linjer til filmene *Psycho* (1962) og *The Birds* (1963), der Alfred Hitchcock venter i det lengste med å sette handlingen i gang, men Knausgård spiller strengt tatt ikke på den samme forventningen om at noe kommer til å hende. I *Min kamp* avløser den ene trivielle hendelsen gjerne den andre, og danner det Zadie Smith kaller «a cathedral of boredom» (2013: 16) – en barokk, flerfoldig kjedsomhet, som hun ikke finner kjedelig, men fascinerende. Begeistringen for det kjedelige er påtagelig, særlig i engelskspråklige anmeldelser av de første bindene, for eksempel hos James Wood (2012) og Ben Lerner (2014: 21).

I kontrast til en tenkt forteller som vil underholde leseren ved hjelp av «gøyale påfunn», virker Karl Ove befriende oppriktig når han utbrer seg om trivialiteter. Den monotone handlingen egner seg sånn sett til å vekke leserens tillit, men for å forstå hvorfor mange lesere blir så glade i Karl Ove er det i tillegg verdt å huske på at Chambers' «autoritære fortellere» som regel virker sårbare. Chambers gjør oppmerksom på at brautende fortellere risikerer å vekke lesernes motvilje, mens fortellere som gir inntrykk av å være uselvtendige, får oss til å senke garden. Denne tesen gir rungende gjenklang i *Min kamp*, siden Karl Ove stort sett fremstår som et veldig sårbart menneske, noe som blir ekstra tydelig i del åtte, der de andre karakterene konfronterer ham med manus til første bind.

Å sende manus til venner og familie er i seg selv en påkjenning for Karl Ove, men det går nokså greit inntil han mottar den første av flere e-poster fra onkelen Gunnar, som kritiserer fremstillingen og premissene for romanprosjektet:

Jeg la meg ned på sengen og ble liggende helt ubevegelig. Dette var plutselig det eneste som fantes. Hva det bestod i, og hvordan det følges, kan jeg ikke

lenger få tak i, det har gått halvannet år siden da, og jeg er ikke lenger inne i den eksplosjonsartede angsten. [...] Den gangen, disse augustdagene i 2009, paralyserte det meg helt. (Knausgård 2011b: 92)

Karl Oves hjerte hamrer – «det skjenet av gårde i brystet» – og når han endelig kommer seg på bena, greier han ikke å gjøre noe annet enn å snakke i telefonen om hvor forferdelig han har det: «Det er som om jeg er i helvete. Jeg kan ikke forklare det. Men det er helvete» (ibid: 89, 90, 96, 98 og 252). Han føler seg «svak i kroppen av redsel», og på et tidspunkt er han fristet til å strekke armene opp mot himmelen og rope i fortvilelse, som om det er Gud, og ikke den navnemessig beslektede Gunnar som har vendt seg mot ham (ibid: 202 og 101).

De sterke følelsesutbruddene kunne ha signalisert at Karl Ove tar kritikken på alvor, men de ser ut til å være tettere forbundet med mindreverdighetskompleksene hans, som får ham til å krympe seg overfor alle han møter – venner og profesjonelle forbindelser så vel som tilfeldig forbipasserende:

Ikke bare de briljante menneskene jeg har møtt, de som gjennom sin karisma og begavelse har overstrålt alle, men også taxisjåførere, kelnere, togkonduktører, ja, alle mennesker man støter på der ute. Han som vasker trappene og gangene utenfor leiligheten er jeg underlegen, han har en autoritet som er større enn meg i situasjonen, så kommenterer han for eksempel barnevognen og sparkesyklene som står utenfor døren vår med en stemme som har det minste spor av sinne i seg, skjelver jeg. (Ibid: 235)

Denne passasjen er humoristisk anlagt, men den virker likevel oppriktig nok til å forsikre leseren om at ingen har noe frykte fra jeget i *Min kamp*, som skjelver i møte med det minste tegn på sinne. Karl Oves ydmykhet fortoner seg desto mer overspent i lys av en kommentar fra den uvørne vennen Geir, som følger like etter den siterte passasjen:

Du har det mest forskrudde selvbildet jeg noensinne har støtt på, sa han. Du har jo absolutt ingen selvinnsikt. Har det aldri slått deg at det er de andre som er kjedelige? At det er de andre som er uoriginale og bevisstløse, uselvstendige og fulle av plattheter? Nei, sa jeg, for slik er det ikke. Hør, sa han. Jeg så deg da du var tyve år. Du var helt annerledes enn alle andre jeg traff på den tiden. Du var noe helt eget. (Ibid: 236)

Claus Elholm Andersen (2014c: 31) gjør oppmerksom på at Geirs beskrivelser av Karl Ove har større autoritet overfor leseren enn Karl Oves utsagn om seg selv, og dét gjelder nok også i denne passasjen, der Knausgård slår to fluer i en smekk ved å formidle at Karl Ove både er briljant og veldig ydmyk.

Elholm Andersen nevner også at dialogene mellom Karl Ove og Geir får Karl Ove til å fremstå som et etisk menneske, i kontrast til den selvbevisst anti-moralistiske Geir: «[...] Geirs konstante utfordring af Karl Ove medfører, at Karl Ove kan fremstille sig selv som etiker uden at blive skinhellig, og at Geirs ydre pres til og med får det etiske ved Karl Ove til at virke endnu stærkere» (2014b: 107). Her refererer Elholm Andersen til andre bind, men han kunne like gjerne snakket om del åtte, der de to vennene diskuterer konflikten mellom Karl Ove og Gunnar, og noen prinsipielle problemer ved romanprosjektet.

Nesten like ofte som Karl Ove forsvarer prosjektet sitt, ser han det fra Gunnars perspektiv, og bebreider seg selv for å ha skrevet manus til første bind: «Gunnar hadde ikke gjort noe, han hadde bare forsøkt å leve livet sitt så godt han klarte, og så fikk han dette i fanget»; «Jeg har krenket ham. Han har ikke gjort noe, han har ikke bedt om det her. Og når jeg gir det ut, kan han heller ikke forsvare seg»; «Jeg har beskrevet min farmor i minste detalj, og det er moren hans. I de rommene han vokste opp i. Det er klart det er krenkende, for det er selve det private rommet. Det er hans rom. Så kommer jeg, er der noen dager, og skriver en hel jævla roman om det» (ibid: 101, 109 og 372). Siden Knausgård altså har gitt ut første bind av *Min kamp*, og dessuten skrevet og utgitt del åtte, som beløper seg til et eneste karakterdrap på onkelen, er selvbebreidelsene egentlig helt uforpliktende. Dette forholdet dysses imidlertid ned av Geirs løpende formaninger om at Karl Ove er skyldfri, og dessuten det største offeret i situasjonen:

Din onkel har tatt din fars plass, og du er redd for ham. Det har med deg, din barndom og din psykologiske konstitusjon å gjøre, ikke med romanen. [...] Du går gjennom din morsfamilie og du går gjennom din farsfamilie. Du forsøker å forstå det. Det er ikke galt. Det må du ikke tro. Det er ikke galt. At det er et helvete for deg, er en annen sak. (Ibid: 257)



I denne passasjen er det Geir som taler Karl Oves sak og ivaretar Knausgårds interesser, slik han også, til Karl Oves tause frustrasjon, sitter på Karl Oves plass på balkongen (ibid: 254 og 342). Siden Geir forsvaret romanen på en mer overbevisende måte enn Karl Ove kunne ha gjort, er Karl Ove i stand til å unne seg en høyere moral: «Det går an å se det sånn. Men i det øyeblikket det å ta sin rett går ut over andre, er det en annen sak» (ibid: 257).

Geirs forsvar for romanen fremstår som forførende, ikke bare for Karl Ove, men også for leseren, fordi det får Karl Ove til å virke edel – som om han forsøker å heve etikkens fane, men faller for Geirs velformulerte innvendinger. Dermed kan han utgi romanverket og likevel få lesere som Stig Larsson (2010: 13) til å kalle ham *overmoralisk*. Det er ikke sikkert at Larssons moralske standarder er representative for lesere flest, men poenget mitt er at det intense fokuset på Karl Oves oppriktighet, sårbarhet og etiske sinnelag maner frem den sympatien som Larsson, Smith og flere andre lesere gir uttrykk for. Den forførende virkningen blir trolig enda sterkere av at leseren også får tilgang til en opplevelse av å være edel, hvis hun er mild mot denne plagede forfatteren som er så streng mot seg selv.

Siden de færreste lesere begynner på sjette bind av *Min kamp* uten å ha lest noen av de andre bindene, trenger ikke Knausgård å bygge opp Karl Oves autoritet fra grunnen av her. Likevel intensiverer han påkallelsen av tillit, beundring og sympati i denne tekstblokken, der den monotone handlingen får Karl Ove til å virke oppriktig, mens sårbarheten hans inspirerer til medfølelse, og interessen hans for etikk gir ham et skinn av å være edel. Disse egenskapene yter motstand mot fortolkning, ved å signalisere at vi trygt kan ta Karl Ove på ordet uten å tenke oss videre om. Dette kan fortone seg som et rimelig greit kjøp, men den tillitsfulle lesemåten forårsaker noen problemer som jeg vil diskutere med utgangspunkt i middagsscenen.

## **Å spise eller å bli spist: lesevirksomhet og makt**

Innledningsvis i dette kapitlet nevnte jeg at scenen der Karl Ove og Linda spiser spagetti, fungerer som en allegori over det å lese del åtte. Den allegoriske dimensjonen er vanskelig å få øye på, siden hver av de gestene jeg hittil har kommentert yter motstand mot fortolkning, på en måte som tilsier at spagettien kun representerer det

pastaproduktet ekteparet Boström Knausgård åt på et tidspunkt i 2009. Likevel kan middagsscenen forstås som en refleksjon over den motstanden mot fortolkning som beror på disse gestene.

Det første jeg hevdet i dette kapittelet var at spagettien fungerer som en metafor for del åtte, i betydningen en litt slapp tekst som leseren kan sluke i høyt tempo, i overensstemmelse med Karl Oves måltid: «Jeg var ferdig noen minutter senere, maten var lunken og hadde heller ikke bydd på noen annen motstand av betydning, det var bare å gafle i seg» (Knausgård 2011b: 71). Spagettien yter nesten ingen motstand mot å bli fortært, i analogi til del åtte, som er så enkel å forstå at det virker unødvendig å fortolke. På lignende vis sammenligner Ben Lerner *Min kamp* med en porsjon cornflakes og et rusmiddel: «[...] reading it can feel like consuming vast quantities of essentially undifferentiated material: all crack is the same, you just want more and more of it» (Lerner 2014: 21).<sup>26</sup>

Karl Oves distré inntak av lunken spaghetti er en lite flatterende allegori over det å lese del åtte, hvis en går ut fra at Karl Ove representerer leseren og maten representerer teksten. Allegorien indikerer at skriften er intetsigende og leseren åndsforlatt, men i det minste er det ingenting som tyder på at Karl Ove tar skade av å spise spagettien. Den allegoriske fortolkningen gir altså et skråblikk på del åtte – et hint om hva vi kan forvente – men den advarer ikke mot å lese denne tross alt uskyldige tekstblokken. Hvis maten derimot representerer leseren, som knapt yter noen motstand mot å bli spist av Karl Ove, ser det hele likevel annerledes ut.

All den tid det å forføre er en treffende metafor for Knausgårds henvendelse til leseren, kan det å spise betegne konsekvensene av denne henvendelsen, nemlig at skriften sluker leseren med hud og hår. Ross Chambers foretrekker

---

<sup>26</sup> Kulinariske bilder på skrift og lesevirksomhet er ellers et tradisjonsrikt fenomen, som Mary Carruthers finner i en rekke middelalder- og renessanse-tekster, for eksempel hos St. Augustin, Richard de Bury og Geoffrey Chaucer (Carruthers 2008: 44 og 205-7). I *Essais* (1580) bruker Michel de Montaigne denne typen allegorier for å anbefale forfattere å komme til poenget: «Det er ikke nødvendig verken med noe appetittvekkende eller med saus: Jeg spiser gjerne maten helt rå [...]» (Montaigne 2000: 59). I «Of Studies» (1597/1625) skiller Francis Bacon mellom tre forskjellige lesemåter via kulinariske metaforer: «Some books are to be tasted, others to be swallowed, and some few to be chewed and digested [...]» (Bacon 2000: 66). I forlengelsen av Bacon er det nærliggende å tenke at del åtte av *Min kamp* kan svelges unna nokså kjapt, mens det å tygge og fordøye henspiller på aktiv fortolkning og refleksjon.

forføringsmetaforikken fordi den svakeste parten i en relasjon – den som i utgangspunktet har minst makt – også har anledning til å forføre, og på den måten forsøke å dra nytte av den andres styrke. Det å spise er til sammenligning en mindre demokratisk metafor for skrift og lesevirksomhet, siden den som spiser typisk har mer makt enn den som blir spist. Denne metaforen er beskrivende for skriftens virke i del åtte, der den effektive påkallelsen av leserens tillit gjør Karl Ove til en mektig forteller.

«Å bli spist» av Karl Ove kan høres brutalt ut, men det er ikke nødvendigvis et fryktinngytende scenario. Zadie Smith er snarere takknemlig for det hun kaller «time spent under Karl Ove's skin [...]», som om hun har blitt slukt levende, og fått anledning til å bevege seg rundt i verden i Karl Oves kropp (Smith 2013: 16). Smiths anmeldelse av første og andre bind vitner i ett og alt om at *Min kamp* kan gi en spennende opplevelse av å se og sanse verden via et annet menneske. Dette er en genuin kvalitet ved teksten, men den tillitsfulle lesemåten forsterker samtidig noen etiske problemer ved del åtte og resten av verket, som gjelder hensynet til de menneskene Knausgård skriver om.

Mens Karl Ove sluker spagettien i løpet av noen få minutter, bruker Linda lengre tid på sin porsjon, som hun fremdeles spiser på idet han går ut på balkongen for å røyke. Hvis spagettien representerer *Min kamp* eller deler av romanen, inviterer scenen til å spørre hvordan det er for Linda å fortære den: Glir spagettien like lett ned for hennes del, og hvis ikke, hva er det som gjør den vanskelig å svelge? Er det usunt for henne å lese om privatlivet sitt, eller beriker teksten henne ved å gi et innblikk i Karl Oves virkelighet? Disse spørsmålene virker desto mer aktuelle når en tenker på at Karl Ove presenterer romanen som et innlegg i en langtrukken konflikt med Linda:

Det var derfor jeg skrev den [les: *Min kamp*]. Jeg var ikke bare frustrert slik man kan bli når man lever småbarnsforeldrelivet og har mange plikter og må oppgi sitt sely, jeg var ulykkelig, så ulykkelig som jeg aldri hadde vært før, og jeg var helt alene. Livet mitt var helt forferdelig, det var slik jeg opplevde det, jeg levde et forferdelig liv, og jeg var ikke sterk nok, hadde ikke ryggrad nok til å forlate det og leve et nytt. (Knausgård 2011b: 944-45)

Over de neste sidene forklarer Karl Ove at det er Linda som har gjort livet hans forferdelig, med temperamentet sitt, fornærmelsene mot ham og alle som står ham

nær, den manglende respekten for arbeidet hans, de virkelighetsfjerne forestillingene om hvor mye hun bidrar i hjemmet, og angsten hennes for å være alene (ibid: 945-49).

Knausgårds påstand om at han skriver oppriktig og etterrettelig om sine egne opplevelser, kanaliserer anklagene direkte mot Linda Boström Knausgård, som var gift med Karl Ove Knausgård da romanverket kom ut. Den mislyden Karl Ove beskriver er riktignok også forbundet med hans egne svakheter – at han er konfliktsky og langsint i en passiv-aggressiv kombinasjon som han vet at Linda finner provoserende og skremmende (ibid: 39, 317 og 498). I tillegg til å dempe anklagene ved å føre dem tilbake til Karl Oves karakter, balanserer Knausgård kritikken med forsikringer om at Linda er intelligent, begavet, dyp og generøs – det mest generøse mennesket Karl Ove har møtt (ibid: 315 og 380 og 977). De negative karakteristikkene er likevel flere og mer fremtredende i sjette bind.

I sjette kapittel av denne avhandlingen skal vi se at del åtte og ni egger leseren til å spørre hvordan det kan ha vært for Linda Boström Knausgård å lese *Min kamp*, men i realiteten er det neppe mulig å betrakte romanen fra hennes eller noen av de andre omtalte personenes perspektiv, med mindre man faktisk er en av disse personene. Siden det dreier seg om virkelige mennesker, som jeg for øvrig ikke kjenner, er det lite hensiktsmessig for meg å spekulere i hva de føler, siden spekulasjonene bare kan dekke over at jeg ikke vet mer enn det de selv har uttalt i media. Noe lignende kunne vært sagt om mange andre romaner, men det er ekstra viktig å være oppmerksom på dette forholdet når en leser *Min kamp*, på grunn av den sterke autoriteten Knausgårds jeg forvalter. Denne autoriteten gjør leseren tilbøyelig til å ta Karl Oves parti i konflikter, og glemme at fremstillingen er subjektiv og partisk, ettersom Knausgårds perspektiv uansett forekommer oss å være det beste og mest troverdige.

Flere av de menneskene Knausgård skriver om, har uttalt seg offentlig om *Min kamp* og noen av de hendelsene romanen er basert på. For eksempel har Tonje Aursland, som var gift med Knausgård i en periode, laget radiodokumentaren «Tonjes versjon – en radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur» (2011) i samarbeid med Kari Hesthamar. Dokumentaren handler om hvordan Aursland opplever det å figurere i andre og femte bind, og om muligheten for å ta til motmæle eller supplere Knausgårds

fremstilling. Det siste er vanskelig, slik Aursland ser det, siden kunstverk generelt og *Min kamp* spesielt har en status og autoritet som få andre medium er i stand til å utfordre. Hun omtaler romanen som den offisielle versjonen – «sannheten i hermetegn» – og stiller spørsmål ved hvorvidt hun selv og andre som blir beskrevet, har noe de skulle ha sagt (Aursland 2011).

Aurslands dokumentar vitner om at det er mulig for et menneske som blir skildret i en litterær tekst å ta ordet med integritet og autoritet, men det betyr ikke at problemet er løst en gang for alle. Det å fremme en slagkraftig kritikk i en radiodokumentar betinger at en behersker mediet og kan vurdere hvordan ens eget uttrykk vil bli mottatt i offentligheten. I tillegg beror denne muligheten på hva en vil formidle – om en går inn for å protestere mot urettferdige fremstillinger, eller for å ta opp mer prinsipielle spørsmål om kunstnerens ansvar, slik Aursland gjør. Hun kommenterer også Knausgårds skildring av bruddet mellom de to, der hun opptrer i en offer-rolle som hun ikke kjenner seg igjen i. Å kritisere fremstillingen på denne måten, med henvisning til at virkeligheten var en annen, er nok enklere for Aursland enn for mennesker som er mer kompromitterende beskrevet i *Min kamp*, blant annet fordi romanens lesere allerede sympatiserer med den varme og anstendige karakteren Tonje.

Det at karakteren Tonje er så lett å like, gjør ikke Aurslands dokumentar til et mindre imponerende og modig arbeid; tvert imot er det prisverdig at hun bruker troverdigheten og kapasiteten sin til å ta opp spørsmål som gjelder flere enn henne selv. Det er nærliggende å tenke at folk som kommer dårligere ut av Knausgårds fremstilling, vil ha større problemer med å ta offentlig til motmæle, både fordi det er vanskelig å få gehør, og fordi de risikerer å rette enda mer oppmerksomhet mot kompromitterende skildringer. *Min kamp* er ikke den eneste romanen som truer med å sette folk i denne knipen, men den sterke autoriteten Knausgårds jeg forvalter, gjør det ekstra risikabelt å være modell for karakterene hans.

Det å beskrive et annet menneske i en litterær tekst må ikke nødvendigvis forstås som et overgrep; opplevelsen av å bli beskrevet kan trolig være inspirerende, opplysende, smigrende, lykkebetont eller nokså likegyldig. Kritiske fremstillinger av gjenkjennelige mennesker kan også være berettigede, hvis de gir nødvendige korrektiver til disse menneskenes selvforståelse og omdømme, eller realiserer en

legitim hevn for en urett hvis gjerningsperson er vanskelig å ramme på andre måter. Førstepersonsfortellinger som *Min kamp* markerer dessuten klart og tydelig at fremstillingen er subjektiv, og kunne vært vinklet annerledes med like stor rett – et forbehold som selvfølgelig ikke unnskylder sjikane, men som i prinsippet gjør det mulig for modellene å distansere seg.

Knausgårds intense påkallelse av tillit, sympati og beundring for Karl Ove motvirker imidlertid forbeholdet om at hans versjon er én av flere mulige, og gjør fremstillingen hans ekstra vanskelig å utfordre. Båret av denne autoriteten, gir virkelighetsreferansen del åtte et skinn av å være et uformidlet uttrykk for forfatterens hverdag, som det verken er meningsfullt eller mulig å fortolke. Dette innebærer at hensynet til leseren og hensynet til de menneskene Knausgård skriver om, må sees i forhold til hverandre, siden skriftens evne til å binde leseren så tett til Karl Oves perspektiv gjør det risikabelt å være modell for andre karakterer enn ham i *Min kamp*. Jeg vil se nærmere på to av de viktigste og mest ambivalente personene i sjetten bind, nemlig Gunnar og Linda, med dette problemet i tankene.

## **Fremstillingen av Gunnar**

Karl Oves onkel Gunnar befinner seg ikke i Malmö i det tidsrommet del åtte spenner over, men han er nesten kontinuerlig til stede i Karl Oves bevissthet i løpet av de fem dagene i august. Det siste skyldes at Gunnar sender en serie e-poster etter å ha lest manus til første bind av *Min kamp*, som han finner sjikanerende, løgnaktig, hatefullt og opportunistisk (Knausgård 2011b: 90). I tillegg til å kritisere manuset uttaler han seg nedsettende om Karl Ove og moren Sissel, som han mistenker for å stå bak sønnens agg mot farsslekten. Gunnar forlanger at Karl Ove endrer manuset ved å fjerne navnet Knausgård og alle referanser til Gunnar selv, moren hans og omstendighetene rundt brorens død (ibid: 130 og 155).

Gunnar er den yngste broren til Karl Oves avdøde far Kai Åge, og farens positive motpol i form av en stabil og ansvarsbevisst familiemann som jobber i den trauste revisorbransjen. Navnet og yrket hans er oppdiktet, men det er likevel ingen tvil om at denne karakteren henspiller på en av Knausgårds virkelige onkler, som har kritisert *Min kamp* offentlig ved flere anledninger (NN 2009; Tønder 2009 og B.

Knausgård 2011). I kronikken «Hilsen fra onkel Gunnar», som sto på trykk i Dagbladet i november 2011, bekrefter onkelen å ha sendt krasse e-poster og talt i store bokstaver, som han skriver, med sikte på å stoppe utgivelsen av første bind.

Fremstillingen av Gunnar i sjette bind reiser et etisk dilemma for meg som leser, ikke fordi han er beskrevet i ufordelaktige vendinger, men på grunn av et forhold som ikke har vært omtalt i resepsjonen. Selv har jeg motforestillinger mot å kommentere dette forholdet, siden jeg på den måten risikerer å forsterke det mest alvorlige etiske problemet ved romanen. Når jeg likevel velger å se nærmere på fremstillingen av Gunnar, skyldes det at problemet er så iøynefallende at det uansett vil bli lagt merke til før eller senere, og i verste fall tematisert på en måte som ikke tar høyde for den retoriske dimensjonen ved del åtte og resten av *Min kamp*.<sup>27</sup>

Hittil i dette kapittelet har jeg hevdet at virkelighetsreferansen og Karl Oves autoritet yter motstand mot fortolkning, og lokker leseren til å forstå del åtte som et uformidlet uttrykk for virkelige hendelser, ført i pennen av en sympatisk, edel og tillitvekkende person. I femte kapittel vil jeg diskutere flere grunner til å være oppmerksom på Knausgårds henvendelse til en tillitsfull leser, men den mest presserende grunnen er at han har «plantet spor» etter det som i romanen fremstår som en alvorlig forbrytelse. Disse sporene finnes i flere tekstblokker, men i del åtte og ni skjerper Knausgård mistanken om at Karl Oves far Kai Åge ikke døde av naturlige årsaker, men ble slått i hjel.

Like etter at Karl Ove mottar den første e-posten fra Gunnar – en nøytral forespørsel om kontaktinformasjon til det forlaget som utgir *Min kamp* – gjør han seg noen tanker som er betegnende for del åtte:

Jo bredere fortellingen favnet, jo større fellesskap den åpnet for, jo lettere var det å begripe, og jo mindre utfordrende ble det, i den forstand at leserens egen innsats og deltagelse ble mindre. I dette lå det en forenkling. En roman som skulle si noe sant om virkeligheten, kunne ikke være for enkel, den måtte ha et element av eksklusivitet i sin kommunikasjon, noe som ikke var felles eller delt av alle [...] (Knausgård 2011b: 67).

---

<sup>27</sup> Da jeg så Liv Gudbrandsens forestilling om *Min kamp* på litteraturhuset i Bergen 30. mars 2017, ble jeg klar over at hun har registrert dette problemet, som hun prisverdig nok ikke kommenterte i klartekst i den sammenhengen forestillingen utgjorde. Jeg tar forbehold om at jeg kan ha lest dette inn i fremstillingen hennes, siden jeg var oppslukt av arbeidet med avhandlingen.

Del åtte er i utgangspunktet veldig lettfattelig, men denne tekstblokken rommer også et budskap som neppe er henvendt til alle lesere, uten at den nødvendigvis sier «noe sant om virkeligheten» av den grunn. Dette budskapet er ikke direkte formulert, men kommer likevel tydelig til uttrykk i form av en anklage om at Knausgårds onkel, representert ved Gunnar, skal ha drept den eldste broren sin. Å fremme en så alvorlig anklage via en roman elleve år etter at den angivelige forbrytelsen skal ha funnet sted, er problematisk, fordi den anklagede neppe har mulighet til å renske seg, samme hvor uskyldig han er.

Konflikten mellom Karl Ove og Gunnar handler om manus til første bind av *Min kamp*, og peker samtidig tilbake på den publiserte versjonen av første bind, som inneholder en kriminalgåte.<sup>28</sup> Gåten beror på at Karl Ove og broren Yngve, som befinner seg i Kristiansand for å begrave faren sin, får høre fra begravelsesagenten at liket hadde brukket nese og ansiktet tilsølt av blod. Brødrene finner likevel ingen spor av blod i huset der faren omkom, til tross for at det ikke har blitt rengjort på år og dag – ikke engang for å fjerne avføring fra sofaen. Den eneste som skal ha vært til stede i huset sammen med Kai Åge er moren hans, som viser seg å være senil og ute av stand til å gi en konsistent forklaring. Mot slutten av første bind funderer Karl Ove over disse omstendighetene:

Farmor hadde sagt at hun fant ham død i stolen, og ut fra den opplysningen hadde det vært nærliggende å tro at hjertet hadde sviktet mens han satt der, antageligvis mens han sov. Begravelsesagenten hadde imidlertid ikke bare sagt at det var blod, men at det var mye blod. Og nesen, den hadde vært brukket. Så en eller annen form for dødsdramme måtte ha funnet sted? Hadde han reist seg, i smerte, og falt mot peismuren? Mot gulvet? Men i så fall, hvorfor var det ikke blod på muren eller på gulvet? Og hvordan kunne det ha seg at farmor ikke hadde sagt noe om blodet? For *noe* måtte ha hendt, han *kunne* ikke ha sovet inn stille og rolig, ikke med alt blodet der. Hadde hun vasket det bort, og så glemt det? Hvorfor skulle hun det? Ingenting annet hadde hun vasket eller skjult, den trangen så ikke ut til å finnes i henne. Like merkelig var det at jeg hadde glemt det så fort. (Knausgård 2011a: 413)

Karl Ove bestemmer seg for å kontakte den legen som hentet farens lik, og utbe seg en forklaring om det mystiske blodet. Han stusser over at begravelsesagentens

---

<sup>28</sup> Det var Magnus Bøe Michelsen som gjorde meg oppmerksom på at Kai Åges død er en kriminalgåte. Han er selvfølgelig ikke ansvarlig for fortolkningen min av karakteren Gunnar.



kommentar ble glemt, og i analogi til denne påfallende forglemmelsen nevner han ikke legens forklaring igjen før mot slutten av sjette bind. Knausgård henspiller imidlertid flere ganger på muligheten for at Kai Åges død kan ha vært et mord, for eksempel i tredje bind, der Karl Ove fantaserer om selv å drepe faren ved å «slå ham så hardt med knyttneven på nesen at den knakk og blodet flommet ut av den. Eller enda bedre, så nesebenet ble trykket inn i hjernen hans og han døde» (2010b: 326).

I sjette bind vender Karl Ove tilbake til spørsmålet om farens død, i forbindelse med e-postene fra onkelen, som han analyserer i lange tankerekker og telefonsamtaler. Gunnar fremsetter flere innvendinger mot manuset, men Karl Ove er mest opptatt av at han påberoper seg å ha vasket huset der hvor Kai Åge døde, i dagene før Karl Ove og Yngve kom til Kristiansand (Knausgård, 2011b: 162). Denne påstanden ryster Karl Ove:

Hvis han hadde rett i det underforståtte, at det som møtte oss i huset hadde vært normalt, og at mitt bilde av det var grotesk overdrevet, da falt alt. Det rørte ved noe grunnleggende, først og fremst selvfølgelig selve premisset for romanen, at den beskrev virkeligheten, men også selve motivet for den, hvorfor jeg hadde skrevet om min fars død og de forferdelige dagene som fulgte. (Ibid: 163)

Karl Ove utdyper ikke hva som er motivet for å skrive *Min kamp*, og hvorfor det skulle gå i oppløsning hvis det ikke var han selv og Yngve som rengjorde huset. Han skriver at han liker å smykke seg med farens sørgelige skjebne for å fremstå som mystisk og dyp, men forklarer ikke hvorfor alt skulle bero på hvem som sto for vaskingen (ibid). En oppmerksom leser forstår imidlertid at grunnlaget for mistanken mot Gunnar faller bort hvis han vasket hele huset, og ikke bare de blodflekkene som må ha befunnet seg i stuen.

Mot slutten av sjette bind reflekterer Karl Ove over hva som kan ha hendt da faren døde:

Hvordan pappa brakk nesen og fikk ansiktet dekket av blod, er det [...] ingen som vet. Men at det var slik det foregikk, og at det var slik det så ut, vet jeg nå helt sikkert. Skulle det bli rettssak på grunn av denne boken, som min onkel Gunnar flere ganger har sagt at det vil bli, har jeg et dokument her som bekrefter det. Da jeg fikk det i hende, ble jeg rasende. Jeg tror jeg aldri har vært så rasende. [...] Hvor kom blodet fra? Hadde han falt, og så reist seg opp, satt seg ned i stolen og dødd? [...] Men det var ikke bare blod i ansiktet hans, nesen var

også brukket, og hvor hadde han brukket den? Det var ikke blod noe sted i stuen, det visste jeg, der hadde jeg vasket, uansett om Gunnar sa at jeg ikke hadde det. Kunne han ha vært ute, blitt slått ned, karret seg hjem og så dødd i stolen av anstrengelsen. Eller falt der inne og slått nesen i stykker mot gulvet eller kanskje peisen. Mest trolig. Men blodet? Farmor var ikke i stand til å tørke det opp, det var i alle fall sikkert. (ibid: 1000-01)

Ingen av spørsmålene i denne passasjen får noe svar, og Karl Ove konstaterer at faren uansett ønsket å dø: «Han ville det, og han var vår far» (ibid: 1003). Spekulasjonene om Kai Åges død munner imidlertid ut i en megetsigende bemerkning: «Gunnar ville ikke at denne historien skulle fortelles. Det kan jeg forstå» (ibid: 1002). Hentydningen om at Gunnar har noe å skjule gir gjenklang i flere passasjer i del åtte og ni, for eksempel i Lindas hypotese om at Gunnar bare later som om han er opptatt av privatlivets fred: «'Det forklarer ikke at han er så rasende', sa Linda. 'Det må ligge noe annet under'» (ibid: 373). Den samme hentydningen får en av Gunnars replikker i første bind til å lyde som en innrømmelse: «Det er min mor, det må du forstå, som sitter der oppe nå. Som vi har forsøkt å hjelpe i alle år. Han ødela alt. Huset her, henne, seg selv. Alt. Alt» (Knausgård 2011a: 394).

Poul Behrendt (2015: 89) hevder at Knausgård aldri blir klokere på hvorfor den døde farens ansikt er tilsølt av blod, og det har han trolig helt rett i. Sjette bind kaster likevel et mistankens lys over Knausgårds onkel, som forsterkes av at Karl Ove og Linda er så redde for Gunnar: «Jeg er vettskremt. For ham»; «Han virker som en livsfarlig mann» (Knausgård 2011b: 108 og 370). Ved en anledning oppsummerer Karl Ove budskapet i Gunnars e-poster, som en blanding av trusler og skjulte motiver: «Gunnar hadde pekt på meg. Han hadde sagt: jeg kjenner deg. Du tror du er noe. Men du er bare en liten dritt. *Og du har blandet deg opp i noe du ikke har noe med, og ikke engang forstår.* Fullfører du dette, saksøker jeg deg. Da skal du få blø. Jeg skal ødelegge deg» (ibid: 116, min kursiv). I tillegg til å formidle anklagen mot Gunnar, fremmer denne parafrasen en forestilling om at Knausgård uforvarende har slumpet til å dokumentere en forbrytelse, heller enn å konstruere et plott – «Uten å vite det hadde jeg rørt opp i noe som var farlig, ja, det farligste av alt» (ibid: 164) – en forestilling som beror på tekstens motstand mot fortolkning.

De trekkene ved del åtte som jeg har diskutert i dette kapittelet, avleder leserens oppmerksomhet fra anklagen mot Gunnar, ved å foregi at teksten nesten ikke handler om noe – jamfør Linda Boström Knausgårds parafrase: «Første del [av sjette bind] handler om stort sett ingenting; om noen dager i hans liv der ‘rädslan’ begynner» (2011: 52). Når den tillitsfulle leseren først blir oppmerksom på underteksten, vil imidlertid virkelighetsreferansen og Karl Oves autoritet lokke ham til å tro at anklagen springer uformidlet ut av et knippe kjensgjerninger, uten å gå veien om Knausgårds fantasi. De samme gestene som skjuler anklagen ved å yte motstand mot fortolkning, foregir altså at teksten er en samling spor etter en forbrytelse som har funnet sted i virkeligheten, og som må oppklares via en fortolkningsvirksomhet som er modellert på detektivarbeid. Disse gestene lokker fortolkeren til å forveksle teksten med virkeligheten, og glemme at det dreier seg om en konstruert fortelling.

At Knausgård har konstruert anklagen mot onkelen sin, kommer til syne med større klarhet i lys av *En tid for alt* (2004), som er Knausgårds andre roman, og den første han skrev etter farens død. Store deler av romanen er basert på bibelske hendelser, satt i et vestnorsk landskap blant karakterer som minner om Karl Oves slektninger på morsiden i *Min kamp*. En av de viktigste fortellingene i *En tid for alt* handler om den trauste og sympatiske Kain, som ender med å drepe den karismatiske og mentalt ustabile broren Abel – ikke fordi Kain er ond, men fordi han fornemmer at broren dypest sett ønsker å dø (Knausgård 2004: 151). David Bugge (2015: 34) forbinder denne fortellingen med forholdet mellom Karl Ove og Yngve i *Min kamp*, men brødrepåret i *En tid for alt* minner vel så mye om den pliktoppfyllende Gunnar og den svartsynte Kai Åge. I sjette bind av *Min kamp* vender Knausgård tilbake til den bibelske fortellingen om Kain og Abel: «Brødre drap foregår fortsatt rundt oss, en bror dreper en bror et sted i Afrika, et sted i Asia, et sted i Europa, i går, idag, [sic] i morgen; det hender, og så forsvinner hendelsen» (Knausgård 2011b: 655). Kontinuiteten mellom *En tid for alt* og *Min kamp* understreker at anklagen i sjette bind er uttenkt og konstruert – den springer ikke uformidlet ut av kjensgjerninger.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Knausgård alluderer også til bibelversene om Kain og Abel i debutromanen *Ute av verden* (1998), men da uten den underteksten som skjemmer de senere romanene. Det dreier seg om en humoristisk anlagt betraktning om å drikke alkohol, der de to brødrene representerer hovedpersonen Henrik Vankels jeg, som er splittet mellom det indre og det ytre: «Det indre angrer, og brødrene lover

I sjette bind av *Min kamp* er fortellingen om Kain og Abel en av flere litterære referanser som henspiller på anklagen mot Gunnar. En annen sentral referanse er Shakespeares *Hamlet*, som opptrer i begynnelsen av del åtte, idet Karl Ove kjører gjennom Skåne og får øye på Kronborg slott på den andre siden av Øresund: «[...] slottet, hvor kongssønnen, nedbrutt av fortvilelse, for hans far var død, sannsynligvis drept av hans onkel, kanskje lå på ryggen i sengen og stirret i taket, matret av den enorme meningsløsheten som hadde kommet mellom ham og alle ting» (ibid: 18). Senere i sjette bind vender Knausgård tilbake til *Hamlet* via René Girards fortolkning, som skolerte lesere angivelig kan lære noe av:

Spørsmålet litteraturviterne og litteraturprofessorene burde stille seg for å forstå Hamlet, er: hva ville jeg gjort dersom min far døde og jeg hadde fått mistanke om at noen hadde drept ham? Ville jeg ha oppsøkt den jeg trodde hadde drept ham, som viste seg å være min onkel, og hevnet meg ved å drepe ham? Nei, det ville jo ingen ha gjort [...]. (Ibid: 794)

Denne aktualiserende betraktningen om *Hamlet* fremstår som en oppfordring til leserne av *Min kamp*, og en oppsummering av de mest sentrale bestanddelene i Knausgårds plott. Knausgård slutter at et moderne menneske ville ha overlatt saken til politiet og domstolene, men selv ser han ut til å eksperimentere med Hamlets metode: å iscenesette farens død for å se hvordan onkelen reagerer.

I tredje akt av *Hamlet* setter Hamlet opp skuespillet «The Mousetrap», som handler om en konge som blir drept av nevøen sin, i håp om at onkelen Claudius' reaksjon vil røpe hvorvidt han har drept Hamlets far. «The Mousetrap» kan sammenlignes med første bind av *Min kamp*, der Knausgård iscenesetter omstendighetene rundt farens død, og sender manuset til onkelen. Hamlet tar Claudius' forskrekkelse over mordscenen i «The Mousetrap» til inntekt for mistanken om drap, og Knausgård synes å trekke en lignende konklusjon når onkelen protesterer mot manus til første bind. Virkeligheten er imidlertid ikke et koherent system av litterære analogier, og det er forståelig at Knausgårds onkel reagerer på fremstillingen av moren og broren hans, sånn som de er beskrevet i første bind av *Min kamp*. Som i Shakespeares stykke, forårsaker Knausgårds fremgangsmåte lidelse for alle han

---

hverandre aldri mer å gjøre det samme. Vi skal aldri mer drikke. Om vi så gjør, skal vi passe på, det indre skal holde seg inne, det ytre skal være på plass som sin brors vokter» (1998: 603).

kjenner, og onkelens reaksjon vitner ikke nødvendigvis om noe annet enn at han er et anstendig menneske.

Hvis Knausgårds bemerkning om hvordan *Hamlet* bør leses er en oppfordring til skolerte lesere om å kommentere den anklagen som ligger i sjette bind av *Min kamp*, så svarer jeg på oppfordringen i vendinger som muligens tjener angrepet hans på et menneske som har begrensede muligheter til å forsvare seg. Det beklager jeg. Jeg gjør det fordi jeg tror at anklagen kommer til å bli et tema før eller senere, og at det er maktpåliggende å vise at den er forbundet med den retoriske dimensjonen ved *Min kamp*. Enhver som kommenterer denne anklagen, har et ansvar for å minne om at den ikke springer uformidlet ut av kjensgjerninger, men beror på Knausgårds konstruksjon av et plott. I resten av avhandlingen vil jeg bare unntaksvis referere til dette plottet.

### **Skildringen av Linda Boström Knausgård**

I tilknytning til middagsscenen kommenterte jeg skildringen av Linda Boström Knausgård, som Karl Ove Knausgård fremdeles var gift med da *Min kamp* kom ut. Denne skildringen har fått en del oppmerksomhet i resepsjonen, mest fordi den er så negativt ladet, og fordi Knausgård beskriver Boström Knausgård i en periode da hun var alvorlig bipolar. I det som gjenstår av dette kapittelet vil jeg diskutere den etiske dimensjonen ved denne beskrivelsen, som skal vise seg å være nokså kompleks.

Linda er en sentral karakter i andre bind av *Min kamp*, som handler om Karl Oves forhold til henne fra og med den første gangen de møttes i 1999, og til de ni år senere befant seg på randen av skilsmisse. Jeg vil likevel konsentrere meg om del åtte og ni i sjette bind, og da særlig om del ni, der forholdet mellom Karl Ove og Linda igjen står i sentrum for oppmerksomheten. Denne tekstblokken handler om hverdager, feriereiser, Karl Oves førtiårsdag, begravelsen til Lindas far, litterære arrangementer som de to deltar på, kolonihytten de skaffer seg, hennes arbeid med radioproduksjon, begges arbeid med litteratur og – sist men ikke minst – Lindas sykdomsanfall. I tillegg til å være forbundet med hverandre via ekteskapshistorien er disse emnene knyttet sammen av spørsmålet om hvordan Linda opplever det å være en karakter i den bestselgende og omdiskuterte romanen *Min kamp*.

I del åtte gruer Karl Ove seg til å la Linda lese manus til andre bind, som gir et mørkere og mer uforsonlig bilde av forholdet deres enn han tror at hun er i stand til å forestille seg (ibid: 39). Han tviler på forsikringene hennes om at hun tåler hva som helst «så lenge det er sant», siden hun ikke vet hva sannheten består i, som han skriver (ibid). I del ni blir Linda ganske riktig sint og fortvilet av å lese om seg selv og om Karl Oves utroskap (ibid: 951), men et par dager senere snakker de ut, og hun sender ham en e-post med løfte om bot og bedring: «Det är som om någon dött. Är det jag? Är det jag som är död? Den jag varit. Du ber mig på så många sätt att börja leva mitt eget liv. Jag vet att du har rätt. Jag är så rädd» (ibid: 958). Linda tar ingen forbehold mot Karl Oves fremstilling av henne, men gir ham rett i at hun må forandre seg.

Ekteparet forsones over en middag, faren for skilsmisse er over, og manuset har til og med bragt de to nærmere hverandre ved å presse dem til å snakke sammen om vanskelige ting:

Vi pratet om alt som var å prate om. Vi var helt oppriktige. Det var som om alt det vi hadde stilt opp mellom oss, alle forestillinger, idéer, drømmer, viljer og håp, at alt det falt, og at det bare var det vesentlige igjen, som vi snakket om. Hun og jeg. Hvem vi var for hverandre. (Ibid: 957)

Når konfrontasjonen er overstått, kaster Karl Ove seg inn i arbeidet med å promotere de første bindene av *Min kamp* og å skrive de siste, men i løpet av våren opplever Linda stadig mer dramatiske humørsvingninger, før hun går inn i en dyp depresjon som avløses av maniske perioder. Sykdomsforløpet strekker seg over sommeren og høsten 2010, og er skildret over de om lag hundre siste sidene av romanen.

Det er ikke gitt at Linda ble syk av å lese manus til de første bindene av *Min kamp* og oppleve at romanverket fikk oppmerksomhet i offentligheten, men Knausgård etablerer likevel en sammenheng mellom disse hendelsene. På et tidspunkt tar Karl Ove til og med på seg skylden for Lindas depresjon, riktignok ved å projisere selvbredelsene over på svigermoren Ingrid:

Under alt sammen lå den ikke uttalte bebreidelsen at det var på grunn av det jeg hadde skrevet at Linda lå oppløst der inne. Jeg følte den hele tiden. Den kom både fra meg og henne [les: Ingrid]. [...] Det var en forferdelig følelse, den var fylt av mørke, for det var jeg som hadde gjort slik at hun havnet der, i sengen på rommet. Jeg hadde ikke tatt meg av henne. Hadde jeg gjort det, ville dette ikke

ha skjedd. Men jeg hadde gjort det motsatte, jeg hadde sørget for at trykket på henne hadde blitt utholdelig. [...] Speil satte jeg opp, og ikke bare så hun seg selv der, men alle andre så henne også. (Ibid: 1056)

Ved flere anledninger beklager Karl Ove at romanprosjektet har vært en påkjenning for Linda, i vendinger som indikerer at det var derfor hun ble syk (ibid: 944 og 1115). Denne årsakssammenhengen har blitt et tema i resepsjonen, i et forholdsvis polemisk ordskifte om karakteren Linda.

Ebba Witt-Brattström (2012: 5) og Marianne Egeland er begge kritiske til fremstillingen av Linda, som Egeland forbinder med en fiendtlig holdning til Boström Knausgård: «Periodevis skildrer han ektefellen så negativt at lesere særlig av de tidligere bindene mente hun bare fikk som fortjent når han omtalte henne» (2015: 43). I den andre enden av spekteret hevder Poul Behrendt og Mads Bunch at Boström Knausgård har stått i veien for romanprosjektet, i ordelag som trolig kan illustrere Egelands poeng: «Når sjette bind blev halvandet år forsinket, skyldtes det blant annet, at Knausgårds kone, Linda, fik et sammenbrud og bag om ryggen på [sic] sin mand lod sig indlægge på den lukkede afdeling i Malmø – med tilladelse til udgang, når det passede hende [sic]» (2015: 14).<sup>30</sup> Med denne kommentaren, som til alt overmål står skrevet i en lærebok for videregående skole, insinuerer de to akademikerne at Boström Knausgårds sykdomsanfall er en såkalt kvinnelist.

Egeland og Behrendt & Bunch er enige om at Linda virker som en urimelig person, men Egeland tar høyde for at det kan bero på fremstillingen heller enn på modellen. Det finnes imidlertid andre vurderinger av Linda – for eksempel synes Vigdis Hjorth at hun er for servil og forsiktig med å tale sin egen sak: «Det er smertefullt å se et voksent menneske legge seg slik ned for et annet, en kvinne som medgir at den bønnen hun fører frem, den lengselen og den oändlige kjærligheten som strømmer fra henne må være vanskelig å bære for den andre, en byrde» (Hjorth 2014: 56). Hjorth hevder at den e-posten Linda skrev etter å ha lest manus til andre bind, inngår i en lite troverdig forsoning – et forsøk på å legge lokk på konflikten mellom ektefellene uten å løse den. Denne betraktningen er ment som en kritikk av sjette bind

---

<sup>30</sup> Som om budskapet i denne kommentaren ikke var spydig nok, tror Behrendt og Bunch seg å være på fornavn med Boström Knausgård, mens de er på høflig etternavn med den tidligere ektemannen hennes.

og et råd til forfatteren, men Hjorths analyse er ikke så forskjellig fra romanens implisitte budskap om at den aggresjonen som glimrer med sitt fravær i e-posten fra Linda, kommer til uttrykk på et senere tidspunkt, i form av sykdomsanfallet hennes.

Jon Helt Haarder nøler ikke med å slå fast at Lindas sammenbrudd er fremprovosert av romanprosjektet: «Hvis *Min kamp* under et kan beskrives som historien om hvordan Knausgård blev sig selv som kunstner og menneske, er det altså samtidig historien om hvordan dette identitets-prosjekt næsten udslettede kvinden han elskede» (2014: 223). Helt Haarder konstaterer at sammenbruddet minner Karl Ove og leseren om at prosjektet har fått menneskelige omkostninger, samtidig som Knausgård gjør vondt verre ved å utlevere den syke Boström Knausgård (ibid: 220 og 223).

Sykdomsfortellingen har vel å merke også høstet anerkjennelse i resepsjonen. For eksempel skriver psykologen Svend Brinkmann (2015: 161) at han knapt kan forestille seg en mer presis beskrivelse av psykisk sykdom sett fra en pårørendes perspektiv. Brinkmann er overbevist om at romanen kan bidra til å øke leseres forståelse for bipolar lidelse, på en annen og mer effektiv måte enn vitenskapelige tekster kan (ibid). Barnard Turner (2015: 47) minner ellers om at sykdomsfortellingen gjør leseren mer sympatisk innstilt til Linda, ved å gi en formildende forklaring på hvorfor hun er så urimelig i resten av romanen. Turner ser likevel ut til å være enig med Helt Haarder i at Knausgård utleverer Boström Knausgård når hun er på sitt mest sårbare (ibid: 60).

At resepsjonen diskuterer en så viktig og ambivalent karakter som Linda, er i utgangspunktet betimelig, og diskusjonen blir desto mer legitim som følge av at Boström Knausgård har godkjent fremstillingen av henne i *Min kamp* – også etter at det ble klart for enhver at den offentlige interessen for romanverket hadde blitt formidabel. Det å kommentere fremstillinger av gjenkjennelige mennesker er likevel forbundet med andre hensyn enn det å kommentere fiktive karakterer, og forskjellen mellom de to blir ekstra prekær når fremstillingen er så intim som i Lindas tilfelle. Uansett om skildringen plager Boström Knausgård eller ikke, står resepsjonen i fare for å forulempe henne med fortolkninger av private detaljer, og å patronisere henne med forsøk på å tale hennes sak.



I del ni ergrer Karl Ove seg til stadighet over at journalister og kommentatorer stiller spørsmål ved etikken i prosjektet hans (Knausgård 2011b: 830, 960, 972 og 1064). På et tidspunkt nekter Bergens Tidende å la ham trekke et intervju som ironisk nok handler om at han nekter å etterkomme Gunnars krav om å trekke romanen, og da synes han at BT er dobbeltmoraliske: «For noen jævla dobbeltmoraliske idioter. Å, som jeg hatet det. Å, den rettferdige harmen. Å, fy faen. Ytringsfrihet meg i raua. Måtte de brenne i helvete» (ibid: 1064). Denne passasjen er så breiddfull av uberettiget harme at det er nærliggende å tenke at Knausgård gjør narr av Karl Ove ved å demonstrere hvor selvrettferdig han er. Samtidig er det klart at resepsjonen løper en risiko for å utnytte og forsterke noen etiske problemer ved romanen på måter som kan kalles dobbeltmoraliske.

Selv har Boström Knausgård ved flere anledninger uttalt seg rosende om *Min kamp* og særlig om fremstillingen av henne: «Det er Karl Oves fantastiske språk som gjør det mulig å fortelle så private ting. Man blir ivaretatt gjennom kvaliteten og hans blikk. Jeg føler meg ikke utlevert av ham, men av journalister som lager overskrifter om mine sammenbrudd» (Boström Knausgård 2011b: 52). Bemerkningen om medieoppslag virker ikke særlig overbevisende, siden begge ektefellene må ha forstått at fortellingen om Lindas sykdomsforløp kom til å skape overskrifter. Det er likevel ikke gitt at resepsjonen har anledning til å sette Boström Knausgårds uttalelser til side og ta henne til inntekt for en kritikk av *Min kamp*.

Hvis resepsjonen skal tale Boström Knausgårds sak, må det være fordi hun selv er ute av stand til å forstå eller å uttale seg om det hun har blitt utsatt for. Dette er en vurdering romanen i og for seg fremmer, ved å utmale Lindas angst, uselvstendighet og tilbøyelighet til å leve i drømmene sine, som en ibsenskerkefugl: «[Linda] var et menneske som hadde drømmer, og som delvis kunne leve i de drømmene» (Knausgård 2011b: 944). I e-posten Linda sender til Karl Ove etter å ha lest manus til andre bind, hevder hun at hun ikke vet sitt eget beste: «Jag vet inte vad som är bra för mig. Jag ser att jag måste bli till. [...] Jag vill lugnt sörja det barn jag varit. Jag vill bli vuxen nu» (Knausgård 2011b: 958). Disse og lignende passasjer inviterer leseren til å tenke at Boström Knausgård er et hjelpeløst offer, og ikke en medansvarlig for *Min kamp*, i

egenskap av å være det eneste mennesket som kunne lagt føringer på Knausgårds fremstilling av barna deres.

Uansett hvor lite stridbar karakteren Linda virker, hefter det en åpenbar ironi ved fortolkninger som ser bort fra Boström Knausgårds uttalelser om *Min kamp* for å påstå at eksmannen patroniserer henne. Det dobbeltmoraliske ved denne fremgangsmåten er spesielt iøynefallende når lesere som for eksempel Marianne Egeland uroer seg over at Knausgårds modeller ikke blir hørt: «Avisinnlegg og radioprogrammer kan nok skape oppmerksomhet for en stund, men det er boken som blir stående, og lesere trenger slett ikke kjenne til eller bry seg om eventuelle korrigeringer [...]» (Egeland 2015: 43). Egeland er mest opptatt av de innvendingene Tonje Aursland og Knausgårds onkel har ført frem, men hun impliserer samtidig at romanen krenker Boström Knausgård, uten å bry seg om hva sistnevnte selv har sagt.

Det er ellers verdt å se nærmere på et av premissene for Egelands kritikk av *Min kamp*, nemlig forestillingen om at den enkelte har en suveren rett til å definere seg selv: «Siden friheten til å uttrykke og definere seg selv oppfattes som et grunnleggende kjennetegn ved det moderne menneske, kan det å beskrive andre – i motsetning til Knausgårds bagatellisering – defineres som en særdeles aggressiv handling» (Egeland, 2015: 41). Problemet ved dette premisset er at ingen noen sinne har definert seg som et moderne menneske uavhengig av andres blick, som de fleste av oss er utsatt for fra og med første ultralyd. I tillegg til å være virkelighetsfjern er visjonen om et helt suverent menneske skremmende, fordi et sånt menneske ikke vil ha noen forpliktelser overfor de eksistensene hun deler jorden med. Denne innvendingen virker kanskje pedantisk, siden Egeland har et poeng, og alle skjønner hva hun mener – selv om hun tar munnen for full ved å *definere* det å beskrive andre som *særdeles aggressivt*. Jeg vil likevel insistere på at kritiske lesninger av Knausgårds og andre forfatteres fremstillinger av folk de kjenner, må ta høyde for at andre menneskers perspektiver er forutsetninger for våre egne, og at de andres blick også kan være en ressurs. Uten denne banale innsikten, risikerer både faktiske krenkelser og mer verdifulle aspekter ved de tekstene det gjelder å drukne i en konvensjonell skandalelogikk, som i første rekke tjener tabloide formål.

I diverse intervjuer og kommentartekster har Boström Knausgård riktignok bekreftet en av Egelands sentrale antagelser, nemlig at det gjør vondt å lese om seg selv i *Min kamp* (Boström Knausgård 2011b: 52 og 2017: 15). Egeland går ut fra at dette ubehaget er et ubetinget onde, men Boström Knausgård hevder at hun setter pris på den motstanden romanen har gitt henne: «Jag känner mig helt upp och nervänd efter att ha avslutat *Min kamp* 6. Men jag kan se att det är bra. Jag tycker att det är bra» (2011a: 54). Hun avviser at Knausgårds blikk skulle ha fortrenget hennes eget, og hevder at hun verdsetter muligheten til å se livet deres fra hans perspektiv som et supplement til det hun selv har opplevd: «Jag har väldigt starkt fått uppleva vad vi gått igenom ur hans perspektiv. Hur det var för honom. Men jag har också en tydlig känsla av hur det var för mig att vara i allt det han beskriver. Så jag tror att det har gjort mina minnen större, att jag kan se ännu mer nu» (Boström Knausgård 2016). I likhet med Tonje Aurslands kritikk kaller Boström Knausgårds refleksjoner over romanprosjektet på anerkjennelse.

I «Tonjes versjon – en radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur» (2011) nevner Aursland at hun er redd for å fremstå som en sur og bitter ekskone, og det kunne jo tenkes at Boström Knausgård forsøkte å gardere seg mot dette ved å rose *Min kamp* i media. Knausgård har dessuten demonstrert at det er risikabelt å kritisere litteraturen hans, siden kritikken kan bli emne for en senere roman, der kritikeren vil bli stilt i et veldig dårlig lys. Hvis Boström Knausgård skulle bestemme seg for å ta et oppgjør med eksmannen, har hun imidlertid et viktig fortrinn sammenlignet med Knausgårds onkel, i form av en mer forutsigbar tilgang til offentligheten.

I del ni blir Karl Ove oppringt av Bergens Tidende, som forbereder en omfattende dekning av romanprosjektet med utgangspunkt i Gunnars kritikk. BT går hardt ut, men dropper snart de konkrete anklagene til fordel for mer prinsipielle innvendinger, noe Karl Ove forstår som en følge av at Gunnar har sendt dem en e-post: «Inntil nå har de forholdt seg til Gunnar på telefon. [...] Og da er han sanset og klar. Men når han skriver, forsvinner jo alle normale proporsjoner» (Knausgård 2011b: 960). Gunnar taper altså den tilgangen til offentligheten som kontakten med Bergens Tidende har gitt ham, fordi han ikke behersker det skrevne ord, noe som aktualiserer Marianne Egelands bekymring om at Knausgårds modeller står maktesløse overfor

romanen (Egeland 2015: 43). Boström Knausgård, derimot, er en anerkjent forfatter med flere utgivelser bak seg, og hvis hun på et tidspunkt skulle skrive et motsvar av typen *Lindas kamp*, ville både forlag og lesere trolig fattet interesse.

I dette kapittelet har jeg hevdet at del åtte kaller på en tillitsfull lesemåte, som er problematisk i lys av konflikten mellom Karl Ove og Gunnar, siden Knausgård bruker denne konflikten til å fremme en alvorlig anklage mot et gjenkjennelig menneske. Anklagen er et overgrep som blir desto mer graverende på grunn av de retoriske gestene som lokker leseren til å tro at den springer ut av nøytrale kjensgjerninger, heller enn å være en spekulativ insinuasjon. I tillegg til å diskutere fremstillingen av Gunnar, har jeg kommentert portrettet av Linda Boström Knausgård, som er kontroversielt i resepsjonen av *Min kamp*. Selv om del ni inviterer leseren til å tro at romanprosjektet har vært en påkjenning for Boström Knausgård, er det etter min mening urimelig av resepsjonen å ta henne til inntekt for en kritikk som hun selv avviser. I sjette kapittel vil jeg vende tilbake til Lindas sykdomshistorie, i tilknytning til en hypotese om at lidelsene hennes bidrar til å gi romanen en aura av autentisitet. De to kommende kapitlene skal imidlertid dreie seg om Knausgårds egne refleksjoner over etikk, som er sentrale i sjette bind, og særlig i essayet «Navnet og tallet».

## Knausgårds teser om vold og etikk

I forrige kapittel diskuterte jeg noen etiske problemer ved den motstanden mot fortolkning som preger del åtte, med utgangspunkt i en pragmatisk forståelse av etikk som jeg i liten grad problematiserte. Det å utvikle en etikk for liv og skrift er imidlertid et hovedanliggende for Knausgård i essayet «Navnet og tallet», som er den andre og lengste tekstblokken i sjette bind. Til forskjell fra de generelle prinsippene om respekt og redelighet som jeg har lagt til grunn, skal Knausgårds etikk i første rekke forebygge vold – både ideologisk motivert vold og den formen for vold som Kai Åge øvet mot seg selv og de to sønnene. Til dette formålet foreslår Knausgård tre imperativer, som ideelt sett kan kjedes sammen til en operasjon i tre ledd: å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*.

Knausgård utleder de etiske imperativene fra analyser av fysisk vold, men jeg vil vise at de også henspiller på kontroversielle trekk ved *Min kamp* og spørsmålet om romanens etiske beskaffenhet. I dette og det neste kapittelet vil jeg forsøke å få klarhet i hva de tre imperativene innebærer, hvordan de står i forhold til hverandre, og hvorvidt de faktisk egner seg til å forebygge vold. I forlengelsen av disse spørsmålene vil jeg reflektere over hvilke perspektiver Knausgårds etikk gir på de ulike delene av sjette bind og resten av romanverket.

Det fremste negative eksempelet på et etisk forpliktet menneske i *Min kamp* er Adolf Hitler, som skal ha vært uvillig og nesten ute av stand til å forplikte seg til andre enkeltmennesker. Knausgård beskriver Hitler med utgangspunkt i flere kilder – blant dem Hitlers selvbiografisk betonte tobindsverk *Mein Kampf* – men beskrivelsene viser også til trekk ved Karl Ove og faren hans, Kai Åge. Til forskjell fra del åtte, som motsetter seg fortolkning ved å insistere på at spagetti er en middagsrett og ikke en metafor, inviterer «Navnet og tallet» til å fortolke Hitler og flere andre verdenshistoriske skikkelser som representanter for Karl Ove og folk han kjenner.

Jeg vil se nærmere på noen av de linjene Knausgård trekker mellom Hitler, Karl Ove og Kai Åge, med henblikk på hva de sier om den volden og de etiske prinsippene som er tema for sjette bind. De tre mennene er åpenbart veldig forskjellige, men hver av dem ser ut til å ha «arvet» et sinne som bryter eller truer med å bryte ut i vold, og

prege seg inn i nye generasjoner. For å motvirke denne trusselen lanserer Knausgård fordringene om å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*, inspirert av en filosofisk tradisjon som inkluderer Martin Bubers, Gabriel Marcel's og Emmanuel Levinas' forfatterskap. Jeg vil kommentere denne tradisjonen og luften motforestillinger mot Levinas' etikk, som i sin tur også angår Knausgårds etiske imperativer. Men før jeg går i gang med det vil jeg gjøre meg noen tanker om den sjangermessige ambivalensen som beror på at «Navnet og tallet» er et essay som inngår i en roman.

### **Hvordan skal «Navnet og tallet» leses?**

I «Navnet og tallet» reflekterer Knausgård over etikk med utgangspunkt i så alvorstunge emner som holocaust, Adolf Hitlers ungdomstid, det selvbiografiske kampskriftet *Mein Kampf*, Paul Celans diktning og terroraksjonen som fant sted i Oslo og på Utøya 22. juli 2011. Essayet dreier seg altså om noen av de mest traumatiske brokkene av europeisk historie i det tjuende århundret, og det ferskeste og mest skjellsettende traumat i norsk samtid, som påkaller en viss ærbødighet. Resten av sjette bind er også preget av alvor, men «Navnet og tallet» står i kontrast til de hverdagsrealistiske fremstillingene av private viderverdigheter i del åtte og ni, som tilsynelatende har liten symbolsk – for ikke å snakke om historisk og politisk – betydning.

I forrige kapittel hevdet jeg at det er fåfengt å gå kildekritisk gjennom del åtte, siden hendelsesforløpet i denne tekstblokken er så underordnet at Knausgård taper minimalt med troverdighet hvis det skulle vise seg at han ikke spiste spagetti med kjøttsaus i august 2009. Emnene for «Navnet og tallet», derimot, har så stor kulturell betydning at nesten alt som er skrevet om dem, står og faller på kjensgjerninger og troverdige kilder. Samtidig gir essayet perspektiver på Knausgårds fremstilling av seg selv i resten av *Min kamp*, og denne dimensjonen ved teksten, som fremdeles er nokså underbelyst i resepsjonen, blir en hovedsak for meg i denne avhandlingen. Jeg vil vise at «Navnet og tallet» rommer Knausgårds fremste forsøk på å reflektere kritisk over sitt eget prosjekt, men sakprosa-dimensjonen ved essayet kan ikke dermed føyses unna

med henvisning til en tenkt litterær immunitet mot historiefaglig og filosofisk funderte kommentarer.

Hittil har «Navnet og tallet» blitt lest som sakprosa av blant andre Preben Jordal (2012) og Sten Reinhart Helland (2015 og 2016), som begge har kritisert noen av Knausgårds betraktninger om historiske hendelser og filosofiske spørsmål. Hellands kildekritiske lesemåte har møtt motstand i resepsjonen, både fra Kasper Green Munk (2016), Tom Egil Hverven (2016) og Knausgård selv, som har forsvart utlegningen sin av holocaust i kronikken «Helland forstår ikke skjønnlitteratur»:

Helt avgjørende for å forstå *Min kamp 6* er å forstå forskjellen på skjønnlitteratur og sakprosa. *Min kamp 6* er ingen avhandling, intet vitenskapelig verk, ingen sakprosabok, men en roman. Den store forskjellen på en avhandling og en roman, såvidt jeg kan se, er at en avhandling er saklig, objektiv, og at dens teser argumenteres rasjonelt for, mens en roman bygger på den delen av virkelighetsforståelsen som academia utelater: følelsene, stemningene, impulsene, de underbevisste strømningene. (Knausgård 2016b)

Problemet med denne påstanden er at «Navnet og tallet» ikke bare fremmer følelser og stemninger, men også analyser og påstander i dialog med faghistoriske fremstillinger, som for eksempel Ian Kershaws biografi om Hitler i de to bindene *Hubris* (1998) og *Nemesis* (2000). Senere i dette kapitlet vil jeg vise at Knausgårds innvendinger mot Kershaw kan leses i forlengelsen av konflikten mellom Karl Ove og Gunnar i del åtte, men denne muligheten lempes ikke på kravene til historiefaglig gyldighet.

Knausgårds polemikk mot Kershaw er verken basert på syensing eller følelser, men på kildekritikk og metodiske refleksjoner, som må holde stikk for at denne delen av essayet skal fungere som sakprosa, men også som litteratur. Hvis kildekritikken i «Navnet og tallet» er slurvete, har det betydning for essayets troverdighet som sakprosa og for analogien til konflikten med Gunnar. Senere i dette kapitlet vil jeg vise at en av de mest sentrale påstandene i essayet, om at seks millioner jøder mistet livet i holocaust som følge av at de mistet navnene sine, er tvilsom, på en måte som har betydning både for essayet isolert sett og for de perspektivene essayet gir på del åtte og ni.

Å kommentere et hvilket som helst historisk eller filosofisk tema basert på intuisjon kan være helt greit, men de uforsonlige traumene som hefter ved holocaust

bidrar rimeligvis til å gjøre denne hendelsen sårbar for spekulasjoner. I «Navnet og tallet» reflekterer Knausgård over den konvensjonelle fordringen om å vise respekt for holocaust-ofrenes minne, som etter hans mening har blitt så rigid at den risikerer å virke mot sin hensikt (Knausgård 2011b: 785). Jeg vil vende tilbake til denne bekymringen i sjette kapittel, men her og nå er det tilstrekkelig å konstatere at essayet, til forskjell fra Knausgårds replikk til Helland, ikke rommer noe uttalt krav om å få spekulere uimotsagt om holocaust.

Det må selvfølgelig være lov å fabulere over kontrafaktiske varianter av historien, som for eksempel den romanideen Karl Ove lufte i del åtte, om at nazistene kom til makten i Europa på fredelig vis (ibid: 191). I «Navnet og tallet» forsøker imidlertid Knausgård å si noe sant, ikke bare om sine egne følelser og stemninger, men om hvordan Hitler vant oppslutning i den tyske befolkningen, hvilke forhold som gjorde holocaust mulig, og hva som må til for å hindre at noe lignende skjer igjen. Dette er viktige spørsmål, som fagfolk heldigvis ikke har monopol på å reflektere over, men de forplikter også «Navnet og tallet» på kjensgjerninger og faglige innsikter.

Selv om Knausgård (2016b) betyr at sjette bind av *Min kamp* er en roman, som ikke har noe med fornuftsbasert argumentasjon å gjøre, er «Navnet og tallet» åpenbart et essay, der han trekker assosiative linjer mellom personlige erfaringer, historiske hendelser og filosofiske betraktninger. Diskusjonen om hvordan denne tekstblokken bør leses, kan dermed forstås i lys av den ambivalente stillingen essaysjangeren holder, som en av de mest skjønnlitterære formene for sakprosa. I den essayteoretiske klassikeren «Essayets særmerke og topoi» beskriver Gerhard Haas den omfattende essayistiske tradisjonen med røtter tilbake til Michel de Montaigne som grunnleggende spekulativ: «Slik essayisten ser det, er aldri erkjennings situasjonen slik at den gjør det mogleg å kome fram til eintydige mål. Den framgangsmåten som høver, er difor å krinse om det sannsynleg sanne med gissingar, aningar og vurderingar» (Haas 1982: 232).

Den sjangermessige preferansen for gjetninger, anelser og subjektive vurderinger er ikke nødvendigvis forenelig med en forpliktende tilnærming til historiske traumer, som viser respekt for ofrenes minne ved å etterstrebe redelighet. Gerhard Haas hevder at essayistens fremste forpliktelse overfor etablerte sannheter



består i å stille spørsmål ved dem, for å anspore til nytenkning, men det å stille spørsmål ved konvensjoner er jo ikke det samme som å se bort fra kjensgjerninger. Essaysjangeren åpner trolig for et visst monn av uforpliktende synsing, men det er også mulig å hevde at den frie formen skjærper essayistens ansvar for å gjøre godt orienterte og presise vurderinger. Jeg vil ta utgangspunkt i at det siste er tilfelle, når jeg reflekterer over historiske, filosofiske og litterære spørsmål i «Navnet og tallet».

## **En allegori fra Tyskland**

Den spenningen mellom historiefaglige og mer litterære hensyn som løper gjennom «Navnet og tallet», er spesielt merkbar i Knausgårds fremstilling av Adolf Hitler, som utgjør et av tyngdepunktene i essayet. Knausgård skriver mest om den unge Hitler, som forsøkte å skape seg en fremtid i hjembyen Linz og metropolen Wien, og som tjenestegjorde ved fronten under første verdenskrig. Fremstillingen er basert på en rekke kilder, og da særlig på de selvbiografiske passasjene i *Mein Kampf*, August Kubizeks memoarer *Adolf Hitler, Mein Jugendfreund* (1953) og John Totlands og Ian Kershaws biografier *Adolf Hitler: The Definitive Biography* (1976) og *Hitler 1889–1936: Hubris* (1998). I tillegg til å bygge på kildene lever Knausgård seg inn i Hitlers situasjon og beskriver tilværelsen hans i lys av sin egen, og denne fremgangsmåten er omdiskutert i resepsjonen av *Min kamp*.

De fleste som har kommentert fremstillingen av Hitler i «Navnet og tallet», har bemerket at den speiler trekk ved Karl Ove; se for eksempel Kasper Green Krejberg (2011, 2012, 2013 og 2015), Ane Farsethås (2012), Kristian Karl (2014), Barnard Turner (2015), David Bugge (2015) og Espen Børdahl (2017). I så måte formulerer Ane Farsethås en felles grunntese for resepsjonen når hun hevder at Knausgårds Hitler på én og samme tid er det hun kaller et konkret historisk objekt og en representant for forfatteren:

Det er en Hitler tegnet i det knausgårdske bilde: den unge usikre kunstnerspiren, med frykten for en oppfarende far i ryggmargen, og med en sterk dragning mot det enkle og rene, mot de pur unge jentene, en nervøs og følsom ung mann som trekker seg fra det sosiale. (Farsethås 2012: 325)

Blant dem som har kommentert denne tvetydigheten, har Kasper Green Krejberg reflektert mest utførlig over hvordan Hitler-skikkelsen kaster lys over Karl Oves historie i resten av *Min kamp*. Senere i dette og i det neste kapittelet vil jeg diskutere Krejbergs hovedtese om at Hitler er et forbilde for Knausgård i estetiske spørsmål og en antimodell i etiske spørsmål, som svarer til deler av, men ikke til hele, Knausgårds resonnement (Krejberg 2011: 12 og 2015: 74).

Selv om Hitler er påfallende lik Karl Ove i «Navnet og tallet», har resepsjonen tatt den historiske dimensjonen ved fremstillingen på alvor. For eksempel berømmer David Bugge (2015: 41) og Kjell Magnusson (2016) Knausgårds forsøk på å forstå Hitler «innenfra», mens Sten Reinhart Helland (2015: 120) hevder at essayet ufarliggjør nazismen, og Maja Hagerman (2016) frykter at fokuset på Hitler avleder oppmerksomhet fra fascistisk vold i samtiden. Barnard Turner (2015: 72) er verken imponert eller forferdet over fremstillingen, som etter hans mening er amatørmessig og lite original. Selv vil jeg i liten grad vurdere hvor original «Navnet og tallet» er i forhold til andre tekster som handler om Hitler, men i neste kapittel skal vi se at den allegoriske dimensjonen ved Hitler-skikkelsen gir essayet historisk og politisk aktualitet.

I «Hitler, en metafor fra Tyskland» (1994) hevder Stig Sæterbakken at Hitler har blitt en metafor for ondskap – «et svart speil holdt opp for menneskeheten [...]», som vi har blitt avhengig av å definere oss selv i motsetning til (Sæterbakken 2001: 82). I neste kapittel vil jeg vise at Knausgård bygger flere av poengene sine på Sæterbakkens essay, men Hitler-skikkelsen hans er mindre av en metafor for abstrakte begreper, og mer av en allegori over sentrale karakterer og problemstillinger i *Min kamp*. Den mest iøynefallende allegoriske referansen er Karl Ove selv, men Hitler representerer også trekk ved flere av Karl Oves nærmeste, til like med en mer abstrakt konflikt mellom det å ta ansvar for andre mennesker på den ene siden, og å forplikte seg på visjonære ideer på den andre siden.

At Hitler minner om Karl Ove i «Navnet og tallet», er ikke «bare» en teori som har oppstått i resepsjonen, men et forhold Knausgård selv gjør oppmerksom på når han sammenligner de to ambisiøse og følsomme skikkelsene som har kjempet så innbitt og drømt så stort:

Hitlers ungdomstid ligner på min egen, hans avstandsforelskelse, hans desperate ønske om å bli noe stort, for å heve seg opp fra seg selv, hans morskjærlighet, hans farshat, hans bruk av kunsten som et jeg-utslettelses og de store følelsenes sted. Hans problemer med å knytte seg til andre mennesker, hans kvinneopphøyning og kvinneangst, hans kyskhets, hans renhetslengsel. (Knausgård 2011b: 796)

Disse parallellene bidrar nok til å lade fremstillingen av Hitler med noen av de positive følelsene vi har sett at romanen mobiliserer for Karl Ove, samtidig som de truer med å stille Knausgård i et dårlig lys:

[...] rundt dette punktet, av min formodede misogyni og kvinneskrek, ville [det] kunne spinnes et helt tett nett av det som ellers kommer fram av min manglende sosiale begavelse og ensomhet, og det jeg skriver om blodet og gresset, som alt ville kunne lede inn mot ett identifikasjonspunkt, Hitler. Foregår det på en måte som kan oppfattes som blind eller ubevisst, vil hele jeg-ets troverdighet kunne falle eller bli svekket, mens hvis det foregår på en måte som åpenbart er erkjent, altså beregnende, kan det derimot oppfattes som noe som øker Hitler-skikkelsens relevans, og til og med utdypet det egne jeg-et i denne teksten. (Ibid: 727)

Denne betraktningen understreker i og for seg at koblingen mellom Karl Ove og Hitler er et bevisst grep i «Navnet og tallet», samtidig som den gir et hint om at de to skikkelsene gjerne må leses i lys av hverandre. I dette og det neste kapittelet vil jeg vise at koblingen mellom dem faktisk øker Hitler-skikkelsens relevans i essayet, og at den kaster både tanke- og urovekkende lys over Karl Ove og trekk ved *Min kamp*.

I de passasjene jeg nå har sitert, kjenner Knausgård seg igjen i Hitlers ensomhet, intimitetsangst og ambivalente forhold til kvinner, men i resten av essayet identifiserer han seg ekstra sterkt med Hitler i rollen som sønn og aspirerende kunstner. Dette blir særlig tydelig når han skriver om forholdet mellom Hitler og faren, Alois Hitler, som Ian Kershaw etter Knausgårds mening feilrepresenterer i biografien *Hitler 1889–1936: Hubris*:

Kershaw strør kontinuerlig negativt ladede ord rundt Hitlers person i ungdomstiden. Han skriver om farens motvilje mot sin sønns «latskap og ørkesløse tilværelse», han skriver at faren hadde arbeidet seg opp gjennom «flid, utholdenhet og anstrengelser fra små kår og fram til anseelse og respekt i statens tjeneste», mens «hans sønn hadde en mer privilegert bakgrunn og syntes ikke å ha noe bedre å ta seg til enn å spille tiden på tegning og drømmerier». Å la faren

være helten og sønnen skurken, så lenge det finnes belegg for at faren slo sønnen helseløs og på alle måter var en hustyrann, det er sterk kost. (Ibid: 500)

At Knausgård blir så indignert på Hitlers vegne, skyldes nok delvis at han identifiserer seg med Hitler, både som sønn og som offer for Kershaws kritikk, som svarer mer eller mindre til Gunnars kritikk av Karl Ove i del åtte. I forrige kapittel så vi Gunnar fremstille Karl Ove som en skurk, og forsvare faren hans – riktignok mer som et offer enn en helt – mot påstanden om at han var en hustyrann. Gunnar beskriver Karl Ove som forvirret, uansvarlig og ute av stand til å ta i et tak (ibid: 156), i analogi til Kershaws beskrivelse av Hitler som doven, opprørsk og formålsløs, og i begge tilfeller skal mødrene, Sissel Hatløy og Klara Hitler, ha manipulert og forkjælt sønnene sine (ibid: 500). Knausgård nevner ellers at Kershaw setter megetsigende anførselstegn rundt ordet poesi når han omtaler Hitlers ungdomsdiktning (ibid.), noe som rimer med Gunnars ironiske henvisninger til Karl Ove som «forfatteren» (ibid: 90).

Knausgårds fremste innvending mot Kershaw er at han skildrer alle enkeltheter i Hitlers liv som frempek mot de ugjerningene Hitler begikk som politiker, ikke helt ulikt Gunnar, som fordømmer nesten alt ved Karl Ove – fra kroppsholdningen til mangelen på praktisk sans – i lys av den overtredelsen *Min kamp* etter Gunnars mening er:

[...] Kershaws verk [...] er skjemmet av at det beskriver alt, og da mener jeg alt, ved Hitler som sterkt negativt, selv det som vedrører barndommen og ungdommen hans, som om hele livet hans var farget av det han skulle bli og gjøre tyve år senere, at han skulle inkarnere en slags ondskap, eller at ondskaper skulle være en slags kjerne i ham, noe uforanderlig og ubotelig, som da forklarer at det gikk som det gikk. (Ibid: 499)

Den implisitte analogien mellom Kershaw og Gunnar styrker imidlertid Gunnars hovedanklage om at romanen er krenkende, for selv om Kershaws fremstilling skulle være tendensiøs, er det jo nesten ingen som stiller spørsmål ved premisset hans om at Hitlers livsverk var en forbrytelse.

Å identifisere seg med en av historiens verste og mest innflytelsesrike ugjerningsmenn kan virke både usmakelig og megalomant, og megalomanien inngår i Knausgårds identifikasjon, som noe Karl Ove og Hitler har til felles. I første bind hevder Karl Ove at han er usikker i møte med de såkalt små tingene, men selvsikker i

troen på de store ambisjonene sine, som han beskriver med en voldsmetafor: «[...] 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. Hvordan kunne den slå seg til ro? Hvordan skulle jeg ellers kunne knuse alle?» (Knausgård 2011a: 354). I *Min kamp* drømmer både Karl Ove og Hitler om å utrette noe betydningsfullt og oppsiktsvekkende, og begge vender seg i første omgang til kunsten for å virkeliggjøre ambisjonene.

I ettertid har det blitt populært å spekulere i at Die Akademie der bildenden Künste i Wien kunne ha spart verden for andre verdenskrig og holocaust ved å akseptere en av de søknadene Hitler sendte i 1907, 1908 og muligens igjen på et senere tidspunkt. I «Navnet og tallet» nevner Knausgård at den for andre gang avviste Hitler registrerte seg som student i et offentlig register der han tidligere sto oppført som kunstner, noe som antyder at avslaget påvirket selvforståelsen hans (Knausgård 2011b: 548). Hitlers avslag fremstår i en viss forstand som negative motstykker til Karl Oves opptak ved Skrivekunstakademiet i Hordaland, som er en viktig hendelse i Karl Oves liv, ettersom den markerer begynnelsen på det seriøse forfattervirket hans. Innledningsvis i femte bind blakker han seg på en ferie i Hellas og må loffe nordover for å rekke semesterstart ved Skrivekunstakademiet med noen ukers margin, og da bruker han de siste pengene sine på en togbillett til Wien – byen der Hitler levde på gaten i en periode etter det andre avslaget fra Akademiet (Knausgård 2010d: 8).

Det at Karl Ove krysser Hitlers spor i Wien, har en viss symbolsk betydning i *Min kamp*, siden han er på vei for å leve ut kunstnerdrømmen, som i sin tid bragte Hitler til Wien, der den samme drømmen lot til å bli knust. På forskjellige tidspunkt gikk de to ungdommene pengelense rundt i Wiens gater – Karl Ove med en karriere som forfatter foran seg, og Hitler med drømmen om å bli malekunstner bak seg. Det er fristende å slutte at Wien representerer et eksistensielt veiskille, der de to skikkelsene gikk i hver sin retning, men Knausgård nevner at Hitler endret tittel i offentlige registre en tredje gang, fra student til forfatter (Knausgård 2011b: 550). Med utgivelsen av *Mein Kampf* halvannet tiår senere ble Hitler i en viss forstand forfatter, og dessuten opphavsmann til den tittelen Knausgård gjenbruker med referanse til et av

verdenshistoriens mest voldelige livsverk, noe som kompliserer forestillingen om et veiskille.

Senere i dette og det neste kapittelet vil jeg se nærmere på Knausgårds analyse av *Mein Kampf*, som gir noen interessante og andre nokså spekulative perspektiver på romanen *Min kamp*. Inntil videre merker jeg meg at analogiene mellom Hitler og Karl Ove inviterer leseren av «Navnet og tallet» til å sammenligne de to verkene, uten å forutsette at skriften og volden er motsetninger, eller vesensforskjellige uttrykk for det samme behovet for å gjøre seg bemerket. Forholdet mellom skrift og vold fremstår som mer komplekst i sjette bind, der skrift i beste fall kan forebygge, og i verste fall muliggjøre eller til og med øve, vold.

Knausgårds Hitler minner for øvrig om flere skikkelser i *Min kamp*, for eksempel om Gunnar, Linda og Karl Oves dominerende bestevenn Geir.<sup>31</sup> Ingen av disse assosiasjonene sier stort om temaet vold og etikk, men jeg vil likevel kommentere en passasje i sjette bind der Hitler har påfallende mye til felles med Geir, siden denne likheten er forbundet med et forsvar for *Min kamp*. Det dreier seg om en etappe i Knausgårds løpende polemikk mot Ian Kershaw, som etter Knausgårds mening svartmaler en ellers hyggelig fortelling om August Kubizek – forfatteren av *Adolf Hitler, Mein Jugendfreund* – sitt første møte med Wien, der bestevennen Hitler tok imot ham på jernbanestasjonen.

Kershaw skriver at Kubizek «was dragged off to view the opera building [...] og at «an exhausted Kubizek fell asleep with Hitler still haranguing him about the grandeur of Vienna» (Kershaw 1998: 37–8), noe Knausgård reagerer på: «Kershaws eneste kilde til denne kvelden, er Kubizeks bok. Der står det ingenting om at han ble ‘slept av gårde’ eller at Hitler ‘durte i vei’ [...]» (Knausgård 2011b: 536). Eivind Tjønneland har imidlertid gjort meg oppmerksom på at Kubizek selv skriver at Hitler slepte ham med seg til operahuset og snakket i vei mens Kubizek falt i søvn.<sup>32</sup> I tillegg

---

<sup>31</sup> Karl Ove gjør et nummer ut av at Geir er dominerende (ibid: 184), men mye tyder likevel på at Geir er en mer tålmodig og lydør venn enn Hitler skal ha vært. For eksempel ringer Karl Ove til Geir hver eneste dag i årevis for å lese opp alt han skriver (ibid: 183). I del åtte reiser Geir til Malmö for å støtte Karl Ove i konflikten med Gunnar, og da snakker de to nesten bare om Karl Oves liv og prosjekter, mens Geir avslår å snakke om seg selv (ibid: 191).

<sup>32</sup> Kubizek skriver: «Ich erinnere mich, daß mich Adolf noch an diesem ersten Abend, so abgesspannt ich auch war, durch Stadt führte. [...] So wurde ich zur Oper *geschleppt*. [...] Obwohl Mitternacht schon längst vorüber war, sprach Adolf noch heftig auf mich ein. Aber ich hörte ihn nicht mehr. Es

til å fremstå som et uttrykk for slurv, kan Knausgårds feillesing av Kubizek trolig gi en pekepinn på at kildekritikken i denne delen av «Navnet og tallet» er sterkere forpliktet på de allegoriske referansene enn på de historiske kildene.

I andre bind av *Min kamp* har Knausgård nemlig laget en pastisj på gjensynet mellom Hitler og Kubizek, som handler om at Karl Ove flytter fra Bergen til Stockholm, der Geir møter ham på Centralstationen. Karl Ove er utmattet etter togreisen, og gruer seg til de sosiale forpliktelsene som følger med gjensynet, mens Geir virker like energisk og taletrengt som Hitler gjør i Kubizeks fremstilling. Karl Ove jatter med og lar seg slepe av gårde på sightseeing for å beundre Stockholms arkitektur: «Vi gikk side om side, han pekte til venstre og vi gikk til venstre, til høyre og vi gikk til høyre, alt mens han pratet høyt og entusiastisk om det vi så, og alt han assosierte med det» (Knausgård 2010a: 163). Geirs entusiasme, talestrømmen hans, de dogmatiske synspunktene og hangen til å projisere frustrasjon over på omgivelsene i form av endeløse haranger om Sverige, svarer til Hitlers karakter, slik Knausgård beskriver ham i «Navnet og tallet».

Assosiasjonen til Hitler fremstår ikke primært som en kritikk av Geir – Knausgård berømmer jo Hitlers entusiastiske velkomst på stasjonen – men som en anledning for Knausgård selv til å identifisere seg med Kubizek, som skriver om sitt eget og Hitlers liv i *Adolf Hitler, Mein Jugendfreund*. Denne boken ansporer Knausgård til å reflektere over noen av betingelsene for det å skrive om egne opplevelser:

Som Ian Kershaw påpeker, kan ikke noe menneske huske flere tiår senere nøyaktig hvordan replikker falt, noe Kubizek tilsynelatende gjør når han siterer utsagn fra både Hitler og Hitlers mor. Men memoarer er ingen eksakt vitenskap, det forstår alle som leser dem og som vet fra sitt eget liv hvordan senere hendelser vrir og vender på det som en gang hendte, farger det i stadig nytt lys, alt etter hvor man befinner seg i livet. På vakt skal man være når hendelser former seg til en fortelling, for fortellinger hører litteraturen og ikke livet til, og når fortidens tildragelser oppfyller framtidens forventninger, for den sanne nåtiden står åpen og kjenner ennå ingen konsekvenser. (Knausgård 2011b: 517)

---

war einfach zuviel für mich» (Kubizek 1975: 157-158, min kursiv). Takk til Eivind Tjønneland, som gjorde meg oppmerksom på Kubizeks formuleringer på mesterklassen for dette kapittelet 13. januar 2017.

Her forsvarer Knausgård Kubizek og – indirekte – seg selv mot en ofte hørt innvending om at det ikke er mulig å gjenkalle trivialiteter fra en fjern fortid så nøyaktig som Kubizek og Knausgård tilsynelatende gjør, jamfør kommentarene på side 86 i denne avhandlingen. I samme vending formulerer han den fordringen om å være på vakt som Claus Elholm Andersen har brukt som tittel og motto for avhandlingen '*På vakt skal man være*'. *Om litterariteten i Karl Ove Knausgårds Min kamp*.

Elholm Andersen tar oppfordringen om å være på vakt til inntekt for hovedtesen sin om at *Min kamp* må leses som «ren litteratur», men Knausgårds poeng er snarere at leseren *kan* feste lit til Kubizeks fremstilling, siden den ikke har form som en fortelling:

«[...] fordelene med Kubizeks memoarer er at den tidsperioden de tar for seg, er såpass kort, og begivenhetene såpass små og hverdagslige at noen større fortelling har vært vanskelig å bygge ut, samtidig som avgrensningen i tid, at Kubizek aldri så Hitler før han var seksten, og ikke møtte ham igjen før nesten tretti år senere, danner en ramme rundt begivenhetene som tydeliggjør dem. (Knausgård 2011b: 518)

Elholm Andersen kommenterer ikke dette tillegget til formaningen om å være på vakt, som stikk i strid med fortolkningen hans, inngår i et forsvar for virkelighetsreferansen i *Min kamp* – særlig i del åtte og ni, som handler om enda kortere tidsrom og mer hverdagslige begivenheter enn de Kubizek tar for seg. Pastsjen på Kubizeks fremstilling munner altså ut i et forsvar for virkelighetsreferansen, men Knausgårds og Elholm Andersens felles tese om at «fortellinger hører litteraturen og ikke livet til» er egentlig tvilsom, siden fortellingen er en struktur som kan mediere fakta så vel som fiksjon, og som hører livet til i den grad at et menneskeliv uten fortellinger er så godt som utenkelig.<sup>33</sup>

Knausgårds analogi mellom Hitler og Geir beror stort sett på Hitlers mest sjarmerende egenskaper – det lidenskapelige engasjementet hans og den litt komiske egenrådigheten – mens analogien mellom Hitler og Karl Ove er mer ambivalent. Den

---

<sup>33</sup> Peter Brooks skriver lesverdig om dette i *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (1984), der han hevder at fortellingen er et av menneskets fremste kognitive redskaper (Brooks 1992: 3).



aller mest ambivalente koblingen mellom Hitler og en annen person i *Min kamp* er imidlertid koblingen til Kai Åge – Karl Oves far og antagonist i romanverket. Jeg vil se nærmere på denne forbindelsen, som fremmer en tese om at vold kan gå i arv, ikke nødvendigvis genetisk, men som følge av at traumatiserte voldsofre *slår det vonde videre* (ibid: 367).

### **Karl Ove, Kai Åge, Hitler og den volden som går i arv**

I likhet med parallellene mellom Hitler og Karl Ove, er koblingen til Kai Åge et tema i «Navnet og tallet»:

Når jeg ser ham [les: Hitler] på film, vekker han det samme i meg som min far en gang gjorde, også det er en likhet. Han representerte borgerligheten i mye, den kjenner jeg, det er den harmdirrende stemmen som sier at du ikke holder mål. Han representerer også overskridelsen av den samme borgerligheten, den unge gutten som sover lenge om morgenen og ikke vil ha noen ordentlig jobb, men som vil skrive eller male, fordi han er noe mer og bedre enn de andre. (Knausgård 2011b: 796)

Knausgård forbinder faren med en borgerlig moral, som Kai Åge på et tidspunkt opponerte mot til skade for ham selv og alle som sto ham nær. Hitlers høye stilling og dype fall har selvfølgelig helt andre dimensjoner enn Kai Åges personlige drama, men Knausgård knytter de to livsløpene sammen via en serie spekulasjoner om Hitlers bakgrunn.

At Hitler og Kai Åge appellerer til de samme følelsene, beror på at begge har en ambivalent, androgyn utstråling, som Knausgård kommenterer med utgangspunkt i et knippe beskrivelser av Hitlers taler:

[...] det er ikke med en absolutt maskulinitet han står der, ikke med en absolutt styrke heller, det ville ha vært avvisende, enerådende, lukket og stengt, nei, han er også feminin, det vil si ambivalent, i hvis uavklarethet både spenningen finnes og spillet med massen blir mulig. Det føles personlig å se ham. (Ibid: 721)

Via en sammenligning med Elvis kommer Knausgård frem til at Kai Åge utstrålte den samme blandingen av suverenitet og sårbarhet – «noe nesten keitete som ba om omsorg midt i den sterke, harde, med meg uforbundne utstrålingen» (ibid.). Samtidig

tar han forbehold om at minnet om faren preger blikket hans på Elvis og –  
underforstått – også på Hitler:

[...] det kan hende at de følelsene [av omsorg] er bare mine, at andre opplever helt andre, mindre emosjonelle ting når de ser for eksempel førti år gamle tv-show med Elvis, for de samme følelsene hadde jeg for min far, den samme blandingen av noe unælig og noe sårbart så jeg i ham, hvis utilgjengelighet var svimlende, tatt i betraktning at vi bodde på den samme vesle flaten i huset på Tybakken den gangen for så lenge siden. (Ibid.)

Forholdet til Kai Åge er med andre ord styrende, både for perspektivet på Elvis og for fremstillingen av Hitler, som kan leses som Knausgårds mest innstendige forsøk på å nærme seg Kai Åge i *Min kamp*. I resten av romanen kommer Kai Åge typisk til syne i fragmentariske minner, motsigelsesfylte karakteristikk og sceniske passasjer der han er innhyllet i mørke eller betraktet på lang avstand. Først etter at faren er død, tør Karl Ove å granske ansiktet hans på nært hold, men da har det stivnede uttrykket blitt en uoverstigelig barriere (Knausgård 2011a: 225).

Knausgårds fremstilling av Kai Åge kan oppsummeres med utgangspunkt i en scene i første bind, der Karl Ove kommer uanmeldt hjem til foreldrenes hus:

Jeg ville ikke komme brått på ham, og ropte hallo! igjen i gangen utenfor stuen. Ikke noe svar. Jeg gikk inn i stuen. Han satt i sofaen med øynene lukket. Hodet gikk fram og tilbake i takt med musikken. Kinnene hans var våte av tårer. Jeg tok noen lydløse steg tilbake, inn i gangen, hvor jeg så fort jeg klarte, før det ble pause i musikken, hev meg i klærne og skyndte meg ut. Jeg løp hele veien til busstoppet [...]. (Ibid: 162)

Som i denne passasjen, markerer Knausgård gjerne sin ankomst, ved å gjøre sitt eget perspektiv til en hovedsak i fremstillingen av Kai Åge, hvis intime øyeblikk er tilgjengelig for det fortellende jeget, som likevel rygger i møte med dem.

Det distanserte blikket taler ikke om at Karl Ove mangler informasjon om Kai Åge, som han har hatt mye med å gjøre, og som både Sissel, Gunnar og flere andre har beskrevet for ham (Knausgård 2011b: 58 og 123). Han har også lest Kai Åges dagbøker, som er nevnt ved et par anledninger, for eksempel på side 159 i fjerde bind, samt 364 og 389 i sjette bind. Ettersom disse kildene står til disposisjon, fremstår ikke skildringen av Hitler som en nødløsning – det nærmeste Knausgård kommer en

utilgjengelig far i *Min kamp* – men snarere som et redskap for å undersøke Kai Åges personlighet uten å gå på akkord med det enigmatiske vesenet hans.

I likhet med Karl Ove er Kai Åge forbundet med Hitler i rollen som sønn av en streng far og en elskelig mor, og dette er en rolle Kai Åge har problemer med å skaffe seg en sunn distanse til. Knausgårds påstand om at Hitlers far var en hustryann som slo sønnen helseløs (ibid: 500), svarer til en av Kai Åges anekdoter om at faren en gang banket ham så kraftig at han ble liggende utslått i timevis (Knausgård 2010c: 163). Karl Ove tviler på denne anekdoten, siden faren ofte lyver for å skaffe seg sympati, men ved en anledning mottar han et brev fra en av Kai Åges barndomsvenner, som bekrefter at farfaren hadde voldelige tendenser: «Han skrev at pappas far var oppfarende, temperamentsfull, og at han kontrollerte sin sønn med jernhånd, ofte ga ham ørefiker og husarrest» (Knausgård 2011b: 1000).

Sigmund Freud går som kjent ut fra at de fleste menn har anstrengte forhold til fedrene sine og varme følelser for mødrene, men Karl Ove, Kai Åge og Knausgårds Hitler er ekstra sterkt preget av disse tendensene. Selv pleier Karl Ove å føre fortrolige samtaler med moren Sissel, der «hennes analytiske tilnærming til virkeligheten» kommer til sin rett (ibid: 236). Kai Åge og Hitler skal imidlertid ha konsentrert seg mindre om å analysere omverdenen sammen med mødrene sine, og mer om å lukke den ute. Når Knausgård skriver om Klara Hitlers månedslange dødsleie, virker den gjensidige hengivenheten mellom henne og sønnen altoppslukende: «Hun var hans midtpunkt og han var hennes» (ibid: 532). Denne historien får et grotesk motstykke i Kai Åges og morens anti-sosiale samboskap i det tilsvinede sørlandshuset der Kai Åge dør. «Det var alltid din far med henne [...]», bemerker Gunnar, om morens preferanse for den eldste sønnen (Knausgård 2011a: 293).

At Hitlers barndom og oppvekst får så mye oppmerksomhet i «Navnet og tallet», gjør analogiene til Kai Åge og Karl Ove veldig synlige. Samtidig har det betydning for sakprosa-dimensjonen ved essayet, som knytter an til en tradisjon for å forklare andre verdenskrig og holocaust som produkter av Hitlers vanskelige barndom.

Dette er en kontroversiell form for historieskriving, som Jan Kjørstad stiller spørsmål ved i essayet «Terror i litteraturen», med en uuttalt referanse til Knausgård:<sup>34</sup>

Etter krigen har det kommet en rekke psykologiske portretter av Hitler, ofte tuftet på psykoanalysen, og de har alltid gjort meg mistenksom. Er det så enkelt? Faren din slår deg som barn, og som voksen forsøker du å ødelegge hele verden? Jeg finner støtte for min skepsis i et av de siste store verkene om nazi-Tyskland, *The Coming of the Third Reich*, i tre bind (2003-08), av Richard J. Evans. «Lite er kjent om hans barndom, ungdom og oppdragelse,» skriver Evans om Hitler, «og mye, for ikke å si det meste, av det som har blitt skrevet om hans tidlige liv, er svært spekulativt, forvrengt eller fantastisk.» Evans stiller seg kritisk til alle «psychohistorians» som har gjort et stort nummer av Hitlers egne hentydninger om en streng far og en kjærlig, elsket mor. (Kjørstad 2013: 223)

Kjørstad har utvilsomt rett i at ensidig fokus på Hitlers oppvekst kan gi for enkle og usikre forklaringer på Hitlers politiske virke, og – i tilknytning til dette virket – på andre verdenskrig og holocaust, som åpenbart berodde på flere forhold enn Hitlers farskomplekser. I «Navnet og tallet» peker Knausgård på enkelte økonomiske og ideologiske årsaker til at nazismen vant frem i Tyskland i mellomkrigstiden, men han legger stor vekt på Hitlers bakgrunn og psykologi.

Knausgård forfekter riktignok ikke at det er «så enkelt» som at farens vold forklarer Hitlers politikk – i så tilfelle kunne en forventet at Kai Åge forsøkte å iverksette forbrytelser i lignende skala. Kjørstads retoriske spørsmål er likevel betimelig med hensyn til «Navnet og tallet», der de siste åtte sidene dreier seg om Hitlers barndom, holocaust og en barnelatter som lyder i gaten utenfor huset der hvor Knausgård sitter og skriver. Overgangen fra analysen av holocaust til anekdoten om det leende barnet virker brå, men det er mulig å lese den avsluttende scenen som en konklusjon på de etiske og politiske spørsmålene som er tema for essayet:

Plutselig lo et barn et sted. Det var en så hikstende, overveldende og lykkelig latter, fullstendig hengitt til gleden i øyeblikket, at den fylte også meg. Jeg smilte, og så reiste jeg meg for å se hvor latteren kom fra. Det var et barn, det

---

<sup>34</sup> Kjørstad nevner ikke Knausgård, men polemiserer mot «flere 22. juli-kommentatorer [som] har sammenlignet trekk ved Hitler og Anders Behring Breivik», noe Knausgård har vært den fremste til å gjøre, både i sjette bind av *Min kamp* og i de kortere essayene «Navnet og tallet» (2011) og «Det monofone mennesket» (2012) som nylig hadde stått på trykk i norske og svenske aviser og tidsskrift da Kjørstads kronikk først ble trykket i Aftenposten i august 2012.

måtte av latteren å dømme være rundt tre, kanskje fire. En mannsstemme lød også iblant, jeg forestilte meg at det var faren, som kastet ungen sin i været, igjen og igjen. Men det var ingen på veien nedenfor, ingen på parkeringsplassen eller utenfor garasjen. (Knausgård 2011b: 812)

Forholdet mellom den trygge faren og det ubekymrede barnet kan forstås som et løsningsforslag – et forsøk på å stake ut en vei som leder bort fra de redslene holocaust betegner. Denne muligheten aktualiserer Kjærstads spørsmål om det virkelig er «så enkelt», samtidig som den ironisk nok gjenkaller et av de poengene Hitler innstendig understreker i *Mein Kampf*: «*Spørsmålet om å gjøre folket nasjonalsinnet er i første rekke et spørsmål om å skaffe sunne normale forhold som grunnlag for å kunne oppdra den enkelte*» (Hitler 1941: 40, kursiv i original).<sup>35</sup>

Knausgård avrunder essayet med å konstatere at den trygge faren og det glade barnet må befinne seg i et smau som husrekken skjuler, men det at han ikke får øye på dem fra der han står på balkongen, styrker scenens karakter av å være en visjon – et bilde på noe han selv og andre må strebe etter å virkeliggjøre. Visjonen knytter an til tesen hans om *den evige sønn* – han som ikke greier å ta ansvar for seg selv og andre, men for alltid lar seg styre av bakgrunnen sin og av mennesker eller instanser som står i foreldrenes sted (ibid: 923). Overgangen fra å være en sønn, som er prisgitt omgivelsene, til å bli en far, som er i stand til å ta ansvar og gjøre bevisste valg, er et springende punkt for Karl Ove i sjette bind. Han går ut fra at Kai Åge forble en sønn til sin død, til tross for at han anstrengte seg for å tre inn i farsrollen da han selv fikk barn:

At pappa flyttet hjem til sin mor før han døde, er ikke en tilfeldig detalj; han døde som sønn. Han hadde frasagt seg sitt ansvar som far, og det kan man bare gjøre dersom farsansvaret er en ytre størrelse, en rolle man tar fordi man må [...]. Hvis det var slik, ofret han hele sitt unge voksne liv, tiden mellom tyve og førti, på noe han ikke ville, men måtte. At jeg var seksten år da han forlot familien, og altså så godt som voksen, tyder på at han tok ansvaret på alvor. Men han var ingen far, han var en sønn. Han var ikke hel, han hadde ingen indre ro, ingen indre tyngde, slik som voksne mennesker har. (Ibid: 923-924)

---

<sup>35</sup> I den tyske utgaven fra 1930 er dette poenget «sperret», det vil si satt med mellomrom mellom hver bokstav (Hitler 1930: 34).

I *Min kamp* er Karl Ove, Kai Åge og Hitler forbundet med hverandre i rollen som sønner av strenge fedre og elskelige mødre, men det som står på spill for Karl Ove er å gjennomføre overgangen til å bli en far, eller et voksent, ansvarlig menneske som handler etisk og velger hvilke erfaringer han vil bringe videre til neste generasjon. I denne sammenhengen fremstår Kai Åge og Hitler som Karl Oves motbilder – de representerer den ureflekterte videreføringen av aggresjon, som Karl Ove tar et oppgjør med.<sup>36</sup>

I sjette bind er både Karl Ove, Kai Åge og Hitler omtalt som *skadet* eller til og med *ødelagt* av fedrenes vold (ibid: 257, 367 og 710), og hver av dem får anledning til å bringe den fysiske og psykiske volden videre, i ulike former og ulik skala. Knausgård indikerer at Kai Åge bragte volden videre ved å kue de to sønnene sine og drikke seg i senk, mens Hitler skalerte opp volden i form av holocaust og andre verdenskrig. Selv forsøker Karl Ove å undertrykke den frustrasjonen som herjer ham (ibid: 39), men av og til tar han den ut mot barna sine, og da særlig mot den eldste datteren:

Nå er hun fire år [...] hun er alt dreven i verden, og kan være så frekk at jeg fullstendig mister besinnelsen og kan stå og rope til henne, eller riste henne til hun begynner å grine. (Knausgård 2011a: 31)

Jeg var så sint og irritabel der hjemme, jeg tok ingenting for å kjeft på Heidi, ja rope til henne. Og Vanja, Vanja... Når hun fikk sine trassanfall og ikke bare nektet på alt, men ropte og skrek og slo, ropte jeg tilbake, rev henne opp og kastet henne inn på sengen, fullstendig ute av kontroll. (Knausgård 2010a: 538)

Måten jeg hadde oppført meg på de tre, fire første årene vi hadde barn, hvor den frustrasjonen jeg følte, altfor ofte gikk ut over dem, måtte ha satt spor i selvfølelsen deres [...] jeg ba en stille bønn omtrent hver dag om at det ikke skulle ha satt spor, at det ikke var ulegelig, det jeg hadde gjort. (Knausgård 2011b: 855)

Parallelt med at Karl Ove er redd for å videreføre Kai Åges harde linje som far, er han redd for å skille seg fra Linda – en mulighet han løpende vurderer og forkaster: «Jeg tenkte ofte på å gå, av og til flere ganger om dagen, men jeg kunne ikke, det gikk ikke,

---

<sup>36</sup> Flere har forbundet «kampen» i *Min kamp* med Karl Oves ambisjon om å være en bedre far enn Kai Åge, se for eksempel Louise Brix Jacobsen med flere (2013: 24), Poul Behrendt (2015: 75) og Marius Emanuelsen (2016: 139).

jeg klarte ikke tanken på de konsekvensene det ville få for Linda og livet hennes [...]» (ibid: 945). Han forestiller seg at Linda ville ha gått til grunne uten ham, men kanskje er han også redd for å imitere Kai Åges oppbrudd fra familien, et oppbrudd som satte fart på farens destruktive livsførsel. I stedet for å forlate Linda, bestemmer Karl Ove seg for å skrive *Min kamp*:

De enorme bebreidelsene som ville møte meg, det sviket som jeg med det [les: oppbruddet] utførte mot Linda, og mot våre barn, det klarte jeg ikke å møte. Men det var det som gjorde at jeg bestemte meg for å skrive en roman hvor jeg ga helt og fullstendig faen og bare fortalte det som det var. (ibid: 945)

Dette resonnementet inspirerer Jon Helt Haarder til å omdøpe *Min kamp* til *Bli eller kunsten å skrive vilt og poetisk mens man lever et helt alminnelig liv*, med referanse til Tomas Espedals mest kjente tittel (Helt Haarder 2014: 206). Karl Ove fremstiller romanen som en erstatning for oppbruddet, men det er uklart om den skal avverge, utagere eller rett og slett undersøke den volden han har arvet fra Kai Åge. Det ene utelukker ikke nødvendigvis det andre, men i det følgende vil jeg konsentrere meg om Knausgårds analyser av volden, og forsøket hans på å hindre at den gjentar seg.

Karl Ove vil altså distansere seg fra farens livsvalg, men det at Kai Åge og Hitler lot til å ha samme plan, uten at de dermed tok et oppgjør med volden, minner om at Karl Ove må gå desto mer grundig til verks. Dette er en del av utgangspunktet når Knausgård spør hvilke psykologiske og ideologiske forhold som muliggjorde Hitlers vold og Kai Åges vanskjebne, og foreslår tre etiske imperativer som ideelt sett kan kjedes sammen til en tredelt operasjon: å løfte ansiktet, feste blikket og forplikte seg på et *du*. Jeg vil se nærmere på hva som ligger i disse imperativene, og jeg vil begynne med de to som ligner hverandre mest, nemlig fordringene om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du*.

### **Å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du***

Forholdet mellom et *jeg* og et *du* står i sentrum for Martin Bubers og Gabriel Marcells tenkning om etikk i hovedverkene *Ich und Du* (1923) og *Être et avoir* (1935), som gir en viss gjenklang i Emmanuel Levinas' *Totalité et Infini* (1961) og *Humanisme de l'autre homme* (1972). Disse fire verkene har flere fellestrekk og noen talende

ulikheter, og sammen er de definerende for den filosofiske tradisjonen som ligger til grunn for Knausgårds begreper om ansiktet og *du*'et. Knausgård utleder disse begrepene fra analyser av konkrete voldshandlinger, som jeg vil se nærmere på, men først vil jeg kommentere det filosofiske bakteppet som Bubers, Marcel og Levinas' tenkning utgjør.

Uten å kjenne til hverandres arbeid, utviklet Buber og Marcel i sin tid nokså like teser om jegets forhold til et *du*, men Buber modellerte dette forholdet på kjærlighet og vennskap i enda større grad enn Marcel ser ut til å ha gjort. For Buber er *du*'et et annet vesen møtt som umiddelbart *nærvær*, hinsides jegets fordommer og fantasi, og uten hensyn til den andres funksjoner (Buber 2003: 11). Marcel tar forbehold mot ideen om umiddelbar kommunikasjon, og beskriver jeg/du-relasjonen som et spørsmål om å forholde seg til den andres *frihet*, i motsetning til å betrakte henne som natur, det vil si som et animert objekt som fungerer på prinsipielt forutsigbare måter (Marcel 1968: 133). Verken Buber eller Marcel insisterer på at alle henvendelser til enhver tid må rette seg mot et *du* i disse betydningene; noen forhold vil alltid være av praktisk og pragmatisk art, uten at de blir direkte uetiske av den grunn. Det er imidlertid maktpåliggende å forholde seg til minst ett *du* i løpet av livet, siden forholdet til *du*'et er det eneste som kan gjøre jegets vesen gjeldende og – ifølge Buber – vende jeget i retning av *det evige du*, eller Gud, som bringer menneskene sammen i en felles rettethet mot et åndelig sentrum (Buber 2003: 103).

Emmanuel Levinas' begrep om *den Annens ansikt* bygger på Bubers og Marcells tenkning, men Levinas' jeg er først og fremst forpliktet overfor «ideen om det Uendelige», eller Gud, som kaller på oss i den Annens ansikt (Levinas 2008: 45 og 1996: 71). Den Annens ansikt er både en abstrakt kvalitet ved andre mennesker og en henvisning til kroppen – det fysiske ansiktet og den kroppslige sårbarheten – som appellerer til jeget og pålegger henne et ubegrenset ansvar (Levinas 2008: xxii). Å opptre humant består i å leve opp til dette ansvaret, som ikke primært står i motsetning til frihet, men til ansvaret for å ha avvist ansvaret for den andre, som Levinas forbinder med det onde (ibid: 70).

Fordringen om å forplikte seg på et *du* er det mest sentrale etiske imperativet i «Navnet og tallet», og denne fordringen har affinitet til Bubers og Marcells tenkning –



særlig til den felles grunntesen deres om at jeget blir til i møte med andre frie og unike vesener. I likhet med Bubers og Marcells jeg kan Knausgårds jeg artikulere seg i relasjon til et *det*, som er en utbyttbar størrelse som de fleste omgås i hopetall i løpet av livet, men som aldri kan gjøre jegets fulle potensial gjeldende. Knausgårds *du* vender ikke jeget i retning av en guddom som forbinder menneskene med hverandre i et samfunn, men Knausgård ser ut til å mene at evnen til å møte ett enkelt menneske som et *du* styrker den enkeltes forpliktelse overfor medmenneskene i mer generell forstand.

I motsetning til Buber og Marcel er Levinas sitert i «Navnet og tallet» og oppført i litteraturlisten i sjette bind, men ikke med henvisning til *Totalité et Infini* (1961) eller *Humanisme de l'autre homme* (1972).<sup>37</sup> Disse bøkene, som forklarer Levinas' hovedteser om etikk, klinger likevel med når Knausgård, uten direkte referanse til Levinas, introduserer et begrep om *ansiktet*:

Ansiktet er den andre, og det er i dets lys vi blir til. Uten det ansiktet er vi ingen, og er vi ingen, er vi døde, og er vi døde, kan vi gjøre hva som helst. Med det ansiktet, som ser oss og som vi ser, kan vi ikke gjøre hva som helst. Ansiktet forplikter. (Knausgård 2011b: 655)

Knausgårds begrep om ansiktet svarer i store trekk til begrepet hans om *du*'et, som viser til et menneske møtt som en fri og uerstattelig andre. Fordringen om å forplikte seg på et *du* svarer følgelig mer eller mindre til fordringen om å *løfte ansiktet*, som Knausgård utleder fra fortellingen om Kain og Abel i Første Mosebok – en referanse som også opptrer hos Levinas (2008: 10). Det er riktignok ens eget, og ikke den andres ansikt som skal løftes, men denne gesten er en metafor for viljen til å åpne seg mot andre mennesker og ta ansvar for friheten og tryggheten deres.

Både Buber, Marcel og Levinas skriver om *åpenhet* mot og *ansvar* for den andre – to størrelser som er tett forbundet med hverandre hos de tre – men Buber og Marcel aksentuerer åpenheten, der begrepet om den Annens ansikt står nærmere ansvaret, noe som trolig kan forklares med henvisning til historiske omstendigheter. Tesene om jeg/du-forholdet er nemlig formulert i mellomkrigstiden, mens andre

---

<sup>37</sup> Knausgård viser til *L'Au-delà du verset: Lectures et Discours Talmudiques* (1982) og *A l'heure des Nations* (1988), der Levinas diskuterer religiøse tekster, dels i tilknytning til begrepet om den Annens ansikt.

verdenskrig og holocaust gjør seg gjeldende som et bakteppe for Levinas' tenkning. Interessen hans for ansvar kan forstås i tilknytning til dette bakteppet og det korresponderende behovet for en etikk som er i stand til å garantere for, eller i det minste støtte opp under, mantraet *aldri mer*.

I likhet med Levinas reflekterer Knausgård over etiske spørsmål med utgangspunkt i holocaust og en generell ambisjon om å forebygge vold – særlig den volden som er ment å skulle tjene visjonære formål. I «Navnet og tallet» er begrepet om et *du* tett forbundet med Knausgårds refleksjoner over de ideologiske forutsetningene for nazistenes folkemord på om lag seks millioner jøder:

Denne veldige menneskemengden forandrer seg alt etter hvilken avstand vi står i til den. Står vi langt unna, ser vi den bare som kropp, bare lemmer, bare hoder, bare øyne, bare hår, bare munn, bare ører, det er mennesket som skapning, det er mennesket som biologi og materialitet, og det var det som gjorde det mulig å brenne dem, og det var det brenningen av dem gjorde synlig, som et nytt perspektiv i det menneskelige, vår verdiløshet, vår utbytbarhet, livet som velter opp av en brønn. [...] Går vi imidlertid helt inntil, inn mot hver enkelt av dem, så nær at vi kan høre navnet når det blir hvisket, og se inn i øynene, hvor den enes sjel viser seg, unik og umistelig, og hører fortellingen om en dag i det menneskets liv, omgitt av sine nærmeste, sin familie og venner, en vanlig dag på et vanlig sted, med all sin glede og skrøpelig, misunnelse og nysgjerrighet, rutiner og spontanitet, fantasi og kjedsomhet, hat og kjærlighet, er det det motsatte som viser seg, den ene, ikke som jeg, men som jeg-ets betingelse. Og det er du. (Ibid: 784)

Denne passasjen underbygger en av Knausgårds mest sentrale teser om etikk, nemlig at det nære perspektivet på det enkelte mennesket er den fremste garantien mot ideologisk begrunnet vold. Han hevder at det nære perspektivet gjør *du*'et gjeldende, ikke som en idealisert og på alle måter tiltalende størrelse – det er ikke bare det beundringsverdige ved den andre som gjør henne umistelig – men med alle de særhetene og lytene som inngår i den enkeltes vesen.

Knausgårds analyse av holocaust ligger til grunn for tesen hans om det nære perspektivet, men denne tesen er også forbundet med en betraktning om massakren på Utøya 22. juli 2011:

En historie som ble fortalt i dagene etter udåden, var om en gutt som snudde seg mot masseorderen, som møtte blikket hans og sa at han ikke kunne skyte ham.

Han skjøt ikke ham. Han skjøt alle andre han kunne, men ikke den gutten. Hvorfor? Han så øynene, i dem lå det en forpliktelse. (Ibid: 804)

Denne fortolkningen knytter an til Levinas' begrep om det fysiske og abstrakte ansiktet som appellerer til jegets ansvarsfølelse – en appell Levinas forbinder med øynene «med sin uendelige modstand mod drabet [...]» (Levinas 1996: 59 og 195). Cathrine Sandnes gjør imidlertid oppmerksom på at Knausgård forholder seg urimelig selektivt til massakren: «Det var mange som ble skutt etter og drept, til tross for at de så Anders Behring Brevik [sic] inn i øynene. Dette er estetikerens tilnærming til virkeligheten, det passer inn litterært: Bare vi ser hverandre i øynene, og ser hverandre, så går alt bra» (Sandnes 2011).

Sandnes' kritikk får Knausgårds fortolkning av anekdoten om den overlevende gutten til å fremstå som problematisk av to årsaker, som senere i denne avhandlingen skal vise seg å gå igjen i analysen hans av holocaust. For det første virker det respektløst overfor ofrene å ta massakren til inntekt for tesen om det nære perspektivet, uten å sette seg inn i hva som foregikk på Utøya 22. juli 2011. Den andre og mer generelle innvendingen er at upresise analyser av alvorlige voldshandlinger alltid vil stå i fare for å tåkelegge faktiske problemer, som i verste fall får utvikle seg uforstyrret i ly av velmente, men virkelighetsfjerne løsningsforslag som kanaliserer energi inn i nytteløse tiltak.

Knausgårds tese om det nære perspektivet på den enkelte andre som et *du*, bygger altså på betraktninger om verdenshistoriske hendelser, men den er også forbundet med den volden som Karl Ove og Kai Åge vekselvis opplever og øver, og det uuttalte spørsmålet om *Min kamp* er en etisk eller eventuelt en voldsfremmende tekst. I det følgende vil jeg se nærmere på disse forbindelsene, parallelt med at jeg diskuterer noen innvendinger mot Knausgårds fordringer om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du*. Jeg vil særlig ta utgangspunkt i Alain Badiou's kritikk av Levinas' tenkning i *L'éthique. Essai sur la conscience du mal* (1993), der Badiou hevder at «den Annens etikk» er et konservativt, reduktivt skalkeskjul for en ikke erkjent narsissisme. Denne kritikken har aktualitet i tilknytning til sjetten bind av *Min kamp*, der forholdet mellom ansvar og higen er et tema, mens det å se andre mennesker

for den de er, uten å projisere, er et springende punkt, både i fremstillingen av Hitler og i forholdet mellom Karl Ove og henholdsvis Kai Åge og Linda.

### **Hvem er den andre?**

De ulike personene, prosjektene og hendelsene i *Min kamp* som har betydning for Knausgårds etiske imperativer, løper i en viss forstand sammen i fremstillingen av Hitler i «Navnet og tallet», der Hitler er et menneske som ikke forholder seg til de andres frie og unike vesen: «Han så ingen, ingen så ham. Selv ikke som voksen forbandt han seg til noe du; når han ble sett, var det av en masse, av et alle, av et vi, og når han skrev, var det på samme måte [...]» (Ibid: 657). Knausgård hevder at Hitlers jeg var «du-svakt», og at det ikke fantes et eneste ansikt i hans indre, bortsett fra hans eget (ibid: 734 og 722). De menneskene som befant seg i livet hans, som for eksempel August Kubizek og Eva Braun, skal Hitler ha holdt på avstand, ikke fordi han var ufølsom for vesenet deres, men fordi han merket det ulidelig sterkt: «Den følsomheten hans som er så stor, og som han helt kutter av i sitt forhold til andre, enten gjennom å være tilbaketrukket, ikke møte andres blikk, holde seg for seg selv eller ved å prate og prate og på den måten holde dem på avstand [...]» (ibid: 692).

For å unngå å gjøre seg sårbar skal Hitler ha foretrukket å knytte seg til barn og noen få voksne som var så underdanige at han slapp å forholde seg til meningene og vesenet deres. Knausgård minner om at alle Hitlers kjærester var påfallende unge, og at Hitler hadde en forkjærlighet for å oppfostre småjenter, som – impliserer Knausgård – ikke kan ha gjort seg gjeldende med hele det frie og unike vesenet sitt overfor vergen (ibid: 703 og 705). Disse beskrivelsene av Hitlers nære relasjoner bygger i hovedsak på August Kubizeks *Adolf Hitler, Mein Jugendfreund*, og Hitlers tidligere venn og pressesjef Ernst Hanfstaengls memoarer *Unheard Witness* (1957). Den sistnevnte kilden er imidlertid tvilsom, siden Hanfstaengl etter alt å dømme legger vinn på å fremstille Hitler som en avviker, for å innynde seg hos de allierte, som slapp ham ustraffet fra krigsoppgjøret. Hanfstaengls troverdighet er på sitt laveste i spørsmålet om Hitlers nære relasjoner, og Knausgårds tiltro til *Unheard Witness* skjemmer dermed fremstillingen i «Navnet og tallet». Den historiske dimensjonen ved denne

fremstillingen har dessuten en konkurrent i den sterke forbindelsen til fortellingen om Karl Ove og Kai Åge.

Hitlers angivelige følsomhet for og distanse til andre mennesker svarer delvis til Karl Oves sosiale usikkerhet og behov for avstand (Knausgård 2011b: 235, 157 og 311), og delvis til en påstand Sissel legger frem i andre bind, om at Kai Åge var i stand til å se andre mennesker:

Det var så ulikt mamma å si noe slikt. Hun sa at jeg ikke kunne se andre mennesker, at jeg var helt blind, og bare så meg selv overalt. Din far, sa hun så, han så rett inn i andre mennesker. Han så umiddelbart hvem de var. Det har du aldri gjort. Nei, sa jeg, det er mulig det. Hun hadde sikkert rett, men det var ikke så viktig, det betydningsfulle var dels at hun hadde rangert pappa, det forferdelige mennesket, over meg, dels at hun hadde gjort det fordi hun var sint på meg. Og det var noe nytt, mamma var aldri sint på meg. (Knausgård 2010a: 239)

Sissels analyse av Kai Åge og Karl Ove stemmer dårlig overens med Knausgårds tese om at den som ser et annet menneske på nært hold og merker den andres unike vesen, uten videre inngår i en etisk relasjon. Kommentaren hennes inviterer leseren til å spørre hvorvidt Knausgård har kapasitet til å se de andre menneskene han skriver om i *Min kamp*, men i min sammenheng er det like presserende å spørre hvordan de etiske imperativene i «Navnet og tallet» kan forklare at Kai Åge – «det forferdelige mennesket» – faktisk hadde denne evnen til å se.<sup>38</sup> Begge disse spørsmålene er forbundet med de mer prinsipielle spørsmålene om hvorvidt det er mulig å kjenne den andres forskjell, og hvilken etisk verdi en sånn kjennskap skulle ha.

Å se et annet menneske kan bety så mangt, men Sissel skiller øyensynlig mellom det å projisere selvbildet sitt over på andre og å bli oppmerksom på noe ved den andre som er forskjellig fra en selv. Åpenhet mot den andres forskjell er den

---

<sup>38</sup> Sissels generelle velvilje overfor Karl Ove, og det fortrolige forholdet mellom de to, bidrar til å gjøre kritikken hennes troverdig, siden den både er sjelden og orientert om noe hun har gode forutsetninger for å vurdere: «[...] helt fra ungdomsskolen av hadde jeg ført lange samtaler med henne om mennesker vi hadde møtt eller kjente, hva de hadde sagt, hvorfor de muligens hadde sagt det, hvor de kom fra, hvem deres foreldre var, hva slags hus de bodde i, alt innvevd i spørsmål som hadde med politikk, etikk, moral, psykologi og filosofi å gjøre, og denne samtalen, som fortsatt pågikk, hadde gitt mitt blikk en retning, det var mot det som oppstod mellom mennesker jeg alltid så, og det jeg forsøkte å forklare, og lenge trodde jeg også at jeg var bra på å se andre mennesker, men det var jeg ikke, jeg så jo bare meg selv overalt jeg vendte meg [...]» (Knausgård 2011a: 381). At Knausgård gjentar den siste bemerkningen i to ulike bind, gjør den ekstra betydningsfull, mens Sissels påstand om at Kai Åge kunne se, som er «det betydningsfulle» i andre bind, virker desto mer sentral som følge av at Karl Ove «fortier» den i første bind.

fremste betingelsen for jeg/du-forholdet, slik Martin Buber og Gabriel Marcel beskriver det, men Marcel gjør oppmerksom på at denne åpenheten er fenomenologisk begrenset: «Å tenke på en annen er i en viss forstand å bekrefte meg selv i den andres ansikt. Nærmere bestemt befinner den andre seg på den andre siden av en kløft; han kommuniserer ikke med meg» (Marcel 1968: 191).<sup>39</sup> Marcel stiller spørsmål ved den forestillingen om umiddelbar kommunikasjon som Buber bejaer, og argumenterer for at hypotesen om den andres frihet må erstatte ønsket om å kjenne den andres faktiske forskjell, som likevel ikke kan forkastes helt: «Hvis jeg går med på at de andre kun er *mine tanker om de andre*, min forestilling om de andre, blir det helt umulig å bryte den sirkelen som en begynte med å markere rundt seg selv» (ibid: 130, kursiv i original).<sup>40</sup>

I likhet med Marcel hevder Emmanuel Levinas at spørsmålet om å kjenne den andres forskjell er en intellektuell avsporing: «[...] hvis kommunikasjon [...] fremstår som mislykket eller inautentisk, skyldes det at man søker den som sammensmelting. Man tar utgangspunkt i forestillingen om dualitet som må løses inn i enhet, og sosiale relasjoner som må gå opp i fellesskap» (Levinas 2014: 158).<sup>41</sup> Det å forplikte seg på den Annens ansikt betinger ikke i første rekke kjennskap til andre menneskers forskjell, slik Levinas ser det, men en vilje til å forholde seg til den annetheten som en ikke kjenner. I den siterte passasjen henspiller han på en forestilling om at kommunikasjon er dømt til å feile, som skriver seg fra en etter Levinas' mening urealistisk forhåpning om umiddelbar samforståelse.

Levinas understreker at den Annens annethet verken beror på menneskenes forskjellige egenskaper eller psykologiske tilbøyeligheter, men på «værens uundgåelige orientering fra 'sig selv' mod den 'Anden'» (1996: 212). Dette abstrakte begrepet om annethet viser i siste instans til ideen om uendelighet i form av en Gud, som garanterer for at annetheten er noe mer enn en ubevisst projeksjon (Levinas 2008: 46). I *L'éthique. Essai sur la conscience du mal* diskuterer Alain Badiou Levinas'

---

<sup>39</sup> Min oversettelse av: «Penser quelqu'un d'autre, c'est m'affirmer d'une certaine manière en face de cet autre. Plus exactement l'autre est sur l'autre bord d'une coupure; il ne communique pas avec moi».

<sup>40</sup> Min oversettelse av: «Si j'admets que les autres ne sont que *ma pensée des autres*, mon idée des autres, il devient absolument impossible de briser un cercle qu'on a commencé par tracer autour de soi».

<sup>41</sup> Min oversettelse av: «Mais si la communication porte ainsi la marque de l'échec ou de l'inauthenticité, c'est qu'on la cherche comme une fusion. On part de l'idée que la dualité doit se muer en unité, que la relation sociale doit s'achever en communion».

beroenhet på Gud på den ene siden, og tidsmessige forsøk på å sekularisere «den Annens etikk» på den andre siden. Levinas' forestilling om en «Gud som har gått forbi» og satt spor som vi ikke kan følge, men befinne oss i (Levinas 2008: 55), får Badiou til å slutte at tenkningen hans er mer teologisk enn den strengt tatt er filosofisk (Badiou 1996: 27). Så lenge en tror på Gud, gir begrepet om den Annens ansikt mening, men Badiou tviler på at dette begrepet kan fristilles fra den teologiske dimensjonen, fordi ingenting ved den enkelte andre garanterer for erfaringen av en ukjent annethet (ibid: 26).

Når Levinas' begreper likevel blir brukt i sekulære sammenhenger, mistenker Badiou at den etiske holdningen i realiteten er forbeholdt mennesker som har en utpreget «vestlig» identitet:

Respekt for forskjeller, jovisst! Men med det forbehold at den forskjellige må være tilhenger av det parlamentariske demokrati og av markedsøkonomien, må støtte ytringsfriheten, være feminist, økologist... Noe som også kan uttrykkes på følgende måte: Jeg respekterer forskjellene, men naturligvis bare i den grad den som er forskjellig respekterer de nevnte forskjeller på nøyaktig samme måte som meg. [...] Problemet er faktisk at 'respekten for forskjellene', og menneskerettighetenes etikk, synes å definere en *identitet!* (ibid: 28–9, kursiv i original).

Badiou's kritikk rammer ikke uten videre Knausgårds begrep om *den andre*, som er romslig nok til å omfatte Hitler – en notorisk motstander av alle de prinsippene Badiou ramser opp, med et mulig unntak for økologismen. Jeg har imidlertid sluttet meg til Ane Farsethås' bemerkning om at Hitler er «tegnet i det knausgårdske bilde» i «Navnet og tallet», der Knausgård forbinder Hitlers verdi med det at han var *som oss*: «Hitler er vårt motbilde. Men det er i forhold til det han gjorde, ikke i forhold til den han var. I det var han som oss» (Knausgård 2011b: 796). Kanskje taler fremstillingen av Hitler om at Knausgårds interesse for «den andre» er en ideologisk kompensasjon for at han – i samsvar med Sissels bemerkning om Karl Ove – *bare ser seg selv overalt*. Badiou hevder at begrepet om den Annens ansikt vanligvis fungerer på denne måten, altså ved å dekke over en ikke erkjent narsissisme, og denne muligheten kaster skygger over Levinas' og Knausgårds ambisjoner om å forebygge vold.

Både Knausgårds fordring om å forplikte seg på et *du* og Levinas' fordring om å leve opp til det ansvaret som opprinner i den Annens ansikt, krever at en verner den enkelte mot farer, og særlig mot organisert, ideologisk begrunnet vold.<sup>42</sup> Begge disse fordringene skal tjene mantraet *aldri mer*, hvis anti-fascistiske fundament gjør det maktpåliggende å forsikre seg om at alle mennesker kvalifiserer for beskyttelse. I utgangspunktet gjør de jo det, men Badiou varsko om at den Annens etikk først og fremst omfatter meningsfeller, gir gjenklang i en av Levinas' uttalelser om Israels krig mot den palestinske frigjøringsbevegelsen PLO i Libanon i 1982 – en krig som sammenfalt med massakren på sivile palestinere i flyktningeleirene Sabra og Shatila i Vest-Beirut.<sup>43</sup> Jeg vil kommentere denne uttalelsen, fordi den angår spørsmålet om hvorvidt forpliktelsen på den andre, i form av ansiktet eller *du*'et, faktisk fungerer som et bolverk mot organisert vold.

Halvannen uke etter massakren i Sabra og Shatila deltok Levinas i en samtale på Radio Communauté om jødisk etikk i lys av hendelsene som nylig hadde utspilt seg i Libanon. På journalisten Shlomo Malkas spørsmål om Israel var uskyldig eller ansvarlig for massakren, svarte Levinas at ethvert menneske er like ansvarlig, uavhengig av skyld: «Despite the lack of guilt here – and probably there, too – what gripped us right away was the honour of responsibility» (Levinas 1989: 290). Levinas omtalte massakren som en katastrofe heller enn en ugjerning, og insisterte på det han kalte de uskyldiges ansvar – «[...] I shall speak of the responsibility of those 'who have done nothing', of an original responsibility of man for the other person» (ibid.) – og på jødernes ansvar for å forsvare andre jøder (ibid: 292). På et tidspunkt i intervjuet spurte Malka om ikke palestineren er israelerens fremste andre:

---

<sup>42</sup> Å skulle forebygge vold er ikke på samme måte et utgangspunkt for Bubers og Marcells etikk. Buber tar ikke for gitt at forholdet til ett *du* gjør jeget oppmerksomt på ethvert annet uerstattelig vesen, som jeget følgelig føler seg ansvarlig for å beskytte. Han forfekter riktignok en likhet mellom alle som elsker, men skiller likevel mellom «den hvis liv i stille lykke er helt innesluttet i et elsket menneskes liv, og [...] den som så lenge han lever er naglet til verdens kors, den som makter og våger det umåtelige: å elske *menneskene*» (Buber 2003: 14, kursiv i original).

<sup>43</sup> Massakren ble gjennomført av væpnede falangister, under oppsyn av israelsk militære, som lyssatte leirene under angrepet (Novic 1999: 161). Senere samme år avgjorde den israelske Kahan-kommisjonen at Israels daværende forsvarsminister og senere statsminister Ariel Sharon bar et personlig ansvar for ikke å ha avverget massakren.



S.M.: Emmanuel Levinas, you are the philosopher of the 'other'. Isn't history, isn't politics the very site of the encounter with the 'other', and for the Israeli, isn't the 'other' above all the Palestinian?

E.L.: My definition of the other is completely different. The other is the neighbour, who is not necessarily kin, but who can be. And in that sense, if you're for the other, you're for the neighbour. But if your neighbour attacks another neighbour or treats him unjustly, what can you do? Then alterity takes on another character, in alterity we can find an enemy, or at least then we are faced with the problem of knowing who is right and who is wrong, who is just and who is unjust. There are people who are wrong. (Levinas 1989: 294).

Denne uttalelsen er omdiskutert i Levinas-resepsjonen, og et av stridsspørsmålene er hvorvidt den manglende anerkjennelsen av palestinske sivile i en kritisk historisk situasjon vitner om en svakhet ved begrepet om den Annens ansikt, eller «bare» om Levinas' sviktende evne til å ta konsekvensene av sin egen tenkning. R. Clifton Spargo (2006: 239) og Judith Butler (2012: 23) argumenterer begge for at det var mannen og ikke tenkningen som feilet, men det er ikke så veldig betryggende, for hvordan kan en feste lit til at begrepet om den Annens ansikt faktisk kan bety noe i konkrete situasjoner, når ikke engang Levinas maktet å applisere det?

Spargo (2006: 239) kommenterer også Levinas' apologi for den israelske hærens invasjon av Libanon, i forkant av massakren, som Levinas forbinder med en etisk fundert plikt til å forsvare israelske jøder. Dette forsøket på å utstyre invasjonen med en etisk berettigelse gir gjenklang i den offisielle israelske krigsretorikken, som ifølge Peter Novic var preget av daværende statsminister Menachem Begins intense påkallelse av frykten for «et nytt holocaust» med palestinske bødler (Novic 1999: 161). Spargo gir Levinas rett i at forpliktelsen på den Annens ansikt ikke opphever retten til selvforsvar: «It will not get us anywhere, at least not anywhere we want to be ethically, to speak of Nazis or of Poles incited to undertake a program as misunderstood strangers» (Spargo 2006: 239). Det er likevel et tankekors at begrepet om den Annens ansikt, til like med mantraet *aldri mer*, ikke bare kom til kort i å avverge det FNs generalforsamling (resolusjon 37/123d) beskriver som folkemordet i Sabra og Shatila, men at disse størrelsene også tjente til å rettferdiggjøre den invasjonen som ledet til massakren.

Levinas' refleksjoner over massakren i Sabra og Shatila vitner om at forpliktelsen på en bestemt annen i verste fall kan komme til å «berettige» overgrep

mot mennesker som fremstår som en trussel mot denne andre. Hentydningene hans om en trussel er riktignok lite troverdige, siden PLOs væpnede styrker hadde forlatt Vest-Beirut innen massakren fant sted, da USAs spesialutsending til Midtøsten garanterte for de sivile palestinerne sikkerhet (Fisk 1990: 334 og 375). Massakren viser med desto større tydelighet at den sårbare andre står i fare for å bli fortolket som en representant for et *vi* – for eksempel det tyske eller det israelsk-jødiske folk – hvis antagonist ikke synes å være omfattet av etikken. Fordringene om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du* er ikke dermed verdiløse eller farlige i enhver tenkelig sammenheng, men de må suppleres med kritisk refleksjon. Dette beror på en iboende svakhet ved begrepet om *den andre*, men Knausgårds prinsipper kan også diskuteres i lys av de alternativene han skisserer i «Navnet og tallet»: å la være å forplikte seg eller å forplikte seg på noe annet enn et *du*.

### Å feste blikket

Karl Oves tilbøyelighet til å speile seg i andre mennesker, svarer altså til en svakhet ved begrepet om den Annens ansikt, men Knausgårds fordringer om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du* kommer også i konflikt med Sissels påstand om at Kai Åge var i stand til å *se* den enkelte andre. Denne påstanden sjokkerer Karl Ove, og når Sissel senere forsikrer ham om at Kai Åge *så* ham også, begynner han å gråte: «[...] din far så deg, det skal du vite. Han visste hvem du var». 'Det tviler jeg faktisk på.' 'Ja. Men det gjorde han altså.' Jeg gråt da hun sa det, men stille, og uten at det berørte stemmen, så hun merket ingenting til det» (Knausgård, 2011b: 123). Karl Ove går ut fra at Sissel prøver å bøte på farskompleksene hans, men forsikringen hennes kan like gjerne tenkes å såre ham, for hvis Kai Åge virkelig kjente sønnen, hvordan kunne han da avvise både ham og alle de andre han *så*?<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Martin Buber tar høyde for at den som er oppmerksom på en annens vesen kan velge å avvise den andre – en mulighet som skiller seg fra det å hate, siden hat aldri kan rettes mot hele vesenet: «Den som ser det hele vesen, og må avvise det, er ikke lenger i hatets rike, men ligger under for den menneskelige begrensning av evnen til å si Du» (Buber 2003: 15). Buber forbinder denne begrensningen med konflikter, der «mennesket enten må avvise den annen eller seg selv», og antyder at det å avvise er mer belastende enn det å hate (ibid).

At Kai Åges følsomhet for andre menneskers vesen ikke lot til å forplikte ham på de andres frihet og trygghet, stemmer dårlig overens med tesen om at det nære perspektivet på den enkelte uten videre forplikter den som ser. Innledningsvis i første bind hevder Karl Ove riktignok at Kai Åges skarpe blikk først og fremst falt på andres begrensninger: «[...] han hadde et godt blikk for andre menneskers svakheter» (Knausgård 2011a: 14), og når Karl Ove senere nevner at faren «så alt, hadde alltid sett alt», sikter han til den samme teften for feil og overtredelser (ibid: 181). Kai Åges blikk er noe av det mest skremmende Karl Ove vet om, men Sissel insisterer på at Kai Åge kjente sønnens vesen – hvem han var, og ikke bare hvordan han fra tid til annen feilet.

Spørsmålet om Kai Åges klarsyn og svikt klinger med i fremstillingen av Hitlers store følsomhet for og distanse til andre mennesker, som gir Knausgård anledning til å utforske dette paradokset uten å endevende Kai Åges liv og psyke. Innimellom reflekterer han også mer direkte over farens tilkortkommenhet, som han forbinder med et prinsipp om *å feste blikket*:

Presten som gravla ham, sa en ting som jeg alltid kommer til å huske. Det gjelder å feste blikket, sa han. Det gjelder å feste blikket. Det gjelder å feste blikket. Han kunne ha sagt at de små tingene er viktige; det sa han ikke. Han kunne ha sagt at kjærligheten til nesten er det viktigste; det sa han ikke. Han sa heller ikke hva blikket skulle festes på. Han sa bare at det måtte festes. Det ga mening for meg da, den formiddagen jeg satt i kapellet og gråt og liket hans lå i kisten noen meter bortenfor, og det gir mening i dag, her jeg sitter og skriver dette. (Ibid: 364)

Selv om Kai Åge kunne *se* andre mennesker og, i henhold til dagbøkene, lengte etter nærhet, skal han ikke ha knyttet seg til noen andre enn moren sin, fordi alt fremsto som grunnleggende meningsløst for ham (ibid: 366). Karl Ove veksler mellom å tvile på at faren var i stand til å forplikte seg – å feste blikket – som følge av en vanskelig barndom, og å insistere på at enhver er ansvarlig for de valgene hun tar (ibid: 368 og 1000).

Emmanuel Levinas hevder at menneskets valgfrihet viser seg i muligheten for å avvise den Annen til fordel for en frihet som Levinas forbinder med ondskap: «Det onde viser seg som synd, dvs. ansvar for, mot sin vilje, å ha avvist alt ansvar» (Levinas

2008: 70). Den som avviser ansvaret for den andre, gjør det mot sin vilje, siden ingen kan velge å unndra seg valget – menneskene blir ansvarlige for hverandre enten den enkelte vil det eller ikke, og bare de som lever opp til dette ansvaret, er virkelig frie, slik Levinas ser det: «Det frie menneske er viet til den Annen, ingen kan redde seg uten de andre» (ibid: 83). Denne tesen gir gjenklang i fortellingen om Kai Åges svikt og fall, der det å *se* et annet menneske, med all sin glede og skrøpeligheit, «bare» er en forutsetning for den etiske holdningen, som også beror på en beslutning om å *feste blikket*.

Innledningsvis i dette kapittelet hevdet jeg at de etiske imperativene i sjetten bind ideelt sett kan kjedes sammen til en tredelt operasjon som består i å løfte ansiktet, feste blikket og forplikte seg på et *du*. Den harmoniske sammenføyningen forutsetter at blikket festes på ansiktet og *du*'et – som for Levinas og Knausgård viser til et annet menneske, og for Buber til en levende skapning<sup>45</sup> – men Karl Ove går ut fra at blikket kan festes på hva som helst: «[...] at det faktisk kan være en hvilken som helst ting og et hvilket som helst menneske, hvor som helst, når som helst. At det er blikket som er det vesentlige, ikke det blikket ser» (Knausgård 2011b: 365). Karl Ove bedyrer at presten i farens begravelse ikke sa noe om hva blikket skulle festes på: «Han kunne ha sagt at kjærligheten til nesten er det viktigste; det sa han ikke. Han sa heller ikke hva blikket skulle festes på. Han sa bare at det måtte festes» (ibid). Men i femte bind av *Min kamp* har presten et annet budskap:

Han sa at det gjelder å feste blikket. Hvis ikke man fester blikket, faller man. Det gjelder å feste blikket på sine barn, på sine kjære, på det som er viktig i våre liv. Hvis man ikke gjør det, mister man det, og da har man ingenting. Ikke et menneske er et menneske alene. (Knausgård 2010d: 577)

I denne gjengivelsen av talen må blikket festes på andre mennesker – ens barn og ens kjære – av grunner som svarer til Levinas' postulat om at «ingen kan redde seg uten de andre» (2008: 83). Misforholdet mellom de to gjengivelsene i femte og sjetten bind angår muligheten for å forplikte seg på noe annet enn et *du*, og denne muligheten virker foruroligende i lys av Hitler-temaet i «Navnet og tallet».

---

<sup>45</sup> Buber argumenterer for at det er mulig å inngå i jeg/du-forhold med trær og dyr (Buber 2003: 6 og 14).

Selv om Kai Åge og Knausgårds Hitler er omtrent like følsomme for andre mennesker og like avhengige av distanse, har de ulik evne eller vilje til å feste blikket. Der den eldre Kai Åge lot alt fare, forsøkte Hitler å forandre nesten alt – han festet blikket, ikke på medmenneskene sine, men på visjonen om «Det tredje riket», som satte nær sagt alle andre hensyn til side. Knausgård knytter Hitlers ugjerninger til den volden han skal ha blitt utsatt for som barn, men påstår likevel ikke at denne volden forklarer alt. Han går ut fra at Hitlers evne til å knytte bånd til andre mennesker tok skade, men det fatale var at den følelsesmessig uforpliktete Hitler festet blikket på en utopi – en abstrakt forestilling om et radikalt «forbedret» samfunn.

Knausgård gjør oppmerksom på at Hitlers kompromissløse forpliktelse på en utopi har svekket utopiens appell i etterkrigstiden: «Nazismen var den siste store utopiske politiske bevegelsen som har vært, og at den viste seg å være på nesten alle måter destruktiv, har gjort all senere utopisk tenkning problematisk, for ikke å si umulig, ikke bare i politikken, men også i kunsten [...]» (Knausgård 2011b: 169). Det er riktignok mulig å vise til senere og mer konstruktive utopiske bevegelser, men Knausgård har rett i at nazismen har diskreditert utopisk tenkning som sådan, og ikke bare utopien om strengt rasedelte samfunn. Fremdeles fremstår nazismen som et kroneksempel på at utopier har en tendens til å legitimere overgrep som på alle måter undergraver visjonen om en «bedre» verden.<sup>46</sup>

Faren for at abstrakte visjoner skal få forrang fremfor hensynet til den enkeltes frihet og trygghet definerer utgangspunktet for Levinas' etikk, på en måte som forankrer den i ønsket om å avverge vold: «Denne uendelighet [les: den Annen], der er sterkere end drabet, yder allerede modstand med sit ansigt, den *er* ansigtet, det oprindelige *udtryk*, det første ord: 'Du må ikke slå i hjel'» (Levinas 1996: 195, kursiv i original). Levinas har for så vidt flere mål i sikte, men ambisjonen om å motvirke fanatisme ved å minne om at ansvaret for den enkelte må gå foran, gir tenkningen hans et anti-visjonært preg; i alle fall hvis visjoner er abstrakte forestillinger om noe som *kan bli*, til forskjell fra de visjonært klingende begrepene åpenbaring (*révélation*) og

---

<sup>46</sup> Utopien om «Det tredje riket» rettferdiggjorde overgrep mot folk som motarbeidet nazismen, men det er verdt å legge merke til at akkurat denne utopien også betinger overgrep, siden den viser til et samfunn uten jøder, sigøynere, funksjonshemmede, homofile og flere «kategorier» av mennesker, som må deporteres eller drepes for utopiens skyld, selv hvis ingen av dem forsøker å sette seg opp mot nazistene.

epifani (*épiphanie*), som betegner ansiktets fremtredelsesform: «*Den absolutte erfaring er ikke avsløring, men åbenbaring*: et sammenfald mellom det uttrykte og det, som uttrykker, og dermed en privilegeret manifestasjon af den Anden, en manifestasjon af et ansigt hinsides formen» (ibid: 58, kursiv i original). Den åbenbaringen Levinas beskriver, blottlegger ikke en overskuelig gjenstand, men den gjør likevel gjeldende noe som allerede finnes, i form av ansvaret for den enkelte andre.

I *L'éthique. Essai sur la conscience du mal* forbinder Alain Badiou Levinas' etikk med den naturretslige tanken om at hensynet til menneskedyret i «dets enkle virkelighet som liv» har forrang fremfor enhver annen forpliktelse (Badiou 1996: 17). Selv minner Badiou om at mennesket ikke bare er et lidende dyr, men et vesen som kan overskride omstendighetene nettopp fordi det er i stand til å forplikte seg på abstrakte sannheter. Evnen til å se forbi materielle behov og vurdere situasjonen i lys av de visjonene Badiou kaller sannheter, er etter hans mening det mest verdifulle ved mennesket, som må beskyttes mot reduktive ideer om at vi først og fremst er potensielle ofre. Den etikken som dreier seg om å forebygge vold, er etter Badiou's mening egnet til å mistenkeliggjøre menneskers utholdende engasjement for visjonen om en mer rettferdig sivilisasjon.

Badiou argumenterer for at evnen til troskap mot det han kaller «en enestående sannhets komme» er det mest menneskelige fenomenet, som gjør oss til noe mer enn en biologisk art – «en 'tobent og fjærløs skapning' hvis tiltrekningskraft ikke er innlysende» (ibid: 87 og 17). Å rangere denne evnen høyere enn det biologiske livet, kan virke kynisk og en tanke alarmerende – særlig for den som trekker linjer til Hitlers virke, som riktignok ikke skal ha vært forpliktet på en sannhet, men på en illusjon, eller det Badiou kaller et simulakrum (ibid: 75-6). Badiou's perspektiv kan likevel forsvares med henvisning til at menneskeheten i det 21. århundret står overfor en trussel som var mindre akutt i Levinas' levetid, ettersom vi er i ferd med å ødelegge noen av de naturlige forutsetningene for vår egen og mange andre biologiske livsformer på planeten.

At Levinas' og Knausgård's etikk er utviklet i lys av holocaust og nazistenes forpliktelse på en utopi, gir prinsippene deres et anakronistisk tilsnitt i møte med de

truslene forurensning av naturen og strukturelt betinget fattigdom fører med seg. Siden disse truslene beror på etablerte samfunnsformer, er det ikke sikkert at de kan håndteres ved hjelp av en etikk som er myntet på å stagge visjonære prosjekter.<sup>47</sup> Et hvilket som helst filosofisk eller litterært verk kan selvfølgelig ikke ventes å løse alle verdens problemer på en gang, men dersom etikkens anti-visjonære slagside gjør den til et *hinder* for å overvinne en eller flere av de mest alvorlige truslene mot livet på jorden, fremstår det som et problem.

I likhet med den etikken Badiou kritiserer, vil en etisk forpliktelse på visjonen om en bærekraftig og rettferdig sivilisasjon i første rekke dreie seg om å forhindre onder, som for eksempel det globale økosystemets sammenbrudd. En sån forpliktelse kan likevel forene Badiou's imperativ om troskap mot *sannhetenes komme*, med Levinas' imperativ om et uforbeholdent ansvar for de andre menneskene – særlig hvis en regner med de menneskene som enda ikke er født på en stadig mer forurenset planet.<sup>48</sup> Knausgårds «Levinas-aktige» etikk, som setter ansvaret for den enkeltes frihet og trygghet opp mot forpliktelsen på abstrakte visjoner, munner imidlertid ut i et forsvar for det bestående.

Knausgård forsøker likevel å overskride motsetningen mellom ansvar og higen i *Min kamp* – riktignok ikke ved å redde verden fra den globale kapitalismen, noe som ville vært over all forventning, men ved å virkeliggjøre visjonen om en roman som er forpliktet på det som allerede finnes i livet hans:

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 ønsket om å stige opp fra det trivielles lummerhet og inn i det stores klare og skarpe luft. Oppstigningen var kunsten, fiksjonen,

---

<sup>47</sup> I essayet «Den mørke spåkulen» minner grunnleggeren av Fremtiden i våre hender, Erik Dammann, om at menneskehetens overlevelse i realiteten beror på en radikal omorganisering av den kapitalistiske økonomien: «All vekst, all økning i menneskelig aktivitet betyr, i større eller mindre grad, en økt belastning på planetens naturgrunnlag. Når dette grunnlaget allerede er så belastet at det har vært under dramatisk nedgang gjennom mange tiår, er videre vekst, uansett farge [jmfør begrepet 'grønn vekst'], en oppskrift på selvutsettelse. Når så vår kapitalistiske konkurranseøkonomi forutsetter vekst, finnes ingen annen konklusjon enn at vi må utvikle en ny økonomisk orden for vår og våre etterkommeres overlevelse» (Dammann 2017: 41).

<sup>48</sup> I *Humanisme de l'autre homme* oppfordrer Levinas leseren til å tenke at livet hennes skal gagne en fremtid som kommer etter hennes død: «Å være for en tid som er uten meg, for en tid etter min tid, ut over den berømte 'Væren-til-døden', det er ikke en banal tanke som trekker ut min egen varighet, det er overgangen til den Annens tid» (2008: 36, kursiv i original).

abstraksjonen, ideologien; fangenskapet var i tingenes og kroppenes verden, det kjøttslige, snart råtnende univers som vi alle utgjør. Det var tanken eller trangen: ned i det virkelige. (Ibid: 395)

Den virkelighetsnære romanen skal gi forfatterens blikk feste i de umiddelbare omgivelsene, for å motvirke både det meningstapet som Kai Åge led, og den forskyvningen av mening inn i abstrakte visjoner som Hitler og Behring Breivik representerer i «Navnet og tallet». I del åtte og ni kommer forpliktelsen på romanprosjektet likevel i konflikt med hensynet til noen av de menneskene Karl Ove skriver om, etter hvert som de reagerer med sinne og fortvilelse på å lese manus til de første bindene av *Min kamp*. I resten av dette kapittelet vil jeg undersøke Knausgårds etiske prinsipper med disse konfliktene i tankene.

### **Er *Min kamp* en etisk roman?**

I del ni erkjenner Karl Ove at forpliktelsen på romanprosjektet har gått på bekostning av hensynet til hans nærmeste:

For å skrive det [som er sant] må man være fri, og for å være fri, må man være hensynsløs. [...]. Vil man nå inn til virkeligheten slik den er, for den enkelte – og noen annen virkelighet finnes det ikke – vil man virkelig dit, kan man ikke ta hensyn. Og det gjør vondt. Det gjør vondt å ikke bli tatt hensyn til, og det gjør vondt å ikke ta hensyn. Denne romanen har gjort vondt for alle i min nærhet, den har gjort vondt for meg, og om noen år, når de er store nok til å lese den, vil den gjøre vondt for mine barn. (Ibid: 970)

Det er et paradoks at den romanen som skal rette Karl Oves oppmerksomhet mot de menneskene og tingene som omgir ham, får ham til å opptre hensynsløst overfor alle som står ham nær. Camilla Schwartz (2017: 104) konstaterer at Karl Ove idealiserer sin egen hensynsløshet når han påstår at den er uatskillelig fra friheten til å skrive – en frihet som står i motsetning til Levinas' tese om at det frie mennesket er viet til den Annen gjennom det ansvaret ansiktet pålegger ham.<sup>49</sup> I neste avsnitt innrømmer Karl

---

<sup>49</sup> Karl Oves begrep om frihet gjenkaller den synlig nedbrutte Kai Åges formaning om at Karl Ove aldri må underkaste seg en kvinne: «Du må ikke gå fra deg friheten din. Du må aldri gjøre det, Karl Ove!» (Knausgård 2010d: 551). Kai Åges stusselige oppsyn – «Han så ut som en alkoholiker som familien hadde hentet, pyntet, tatt med seg ut» (ibid: 552) – diskrediterer imidlertid henvisningen til frihet.



Ove at forpliktelsen på romanen har fått ham til å svikte dette ansvaret, som er forbundet med det løftede ansiktet:

[...] det lille jeg hadde av forsvar for det jeg gjorde, som at jeg bare skrev om meg selv, løste seg opp så snart en av de jeg hadde skrevet om vendte seg og så på meg. De gjorde det i tur og orden, og jeg så ned, jeg så bort, jeg så ned i roman-siden og skrev videre. (Ibid: 971)

I sjette bind er det å se ned – å *la ansiktet falle* – det allegoriske uttrykket for å avvise den andre, som Knausgård utleder fra den bibelske fortellingen om Kain som svikter ansvaret for broren Abel – et ansvar som ifølge Levinas omfatter alle mennesker: «Den Ene-for-den-Annen som sin-brors-vokter, som den ene-ansvarlig-for-den-Annen» (ibid: 654 og Levinas 2008: 10).

Karl Oves ansikt faller, ikke fordi blikket hans mister feste, men fordi han fester det på visjonen om den kompromissløst ærlige romanen, som han er villig til å ofre mye for å sette ut i livet. For eksempel er han rede til å ødelegge forholdet til storebroren Yngve, til tross for at de to står hverandre nær: «Han kunne si fuck you, jeg vil ikke ha noe mer med deg å gjøre. Hva ville jeg gjøre da? Ta det ut? Eller la det stå, og miste en bror? Jeg ville la det stå og miste en bror. Det var det ingen tvil om» (Knausgård 2011b: 52). Å såre brorens følelser er jo ikke det samme som å drepe ham, men Karl Oves prioritering, som han aldri ble nødt til å omsette i praksis, alluderer likevel til fortellingen om Kain og Abel, som ligger til grunn for begrepet om ansiktet i «Navnet og tallet». Viljen til å ofre forholdet til broren for å slippe å revidere *Min kamp*, har symbolsk betydning i lys av denne allusjonen, som taler om at hensynet til romanen overtrumfer hensynet til andre mennesker i generell forstand, fordi Karl Oves blick er så stivt festet på den litterære visjonen at det ikke lar seg bevege av den Annens ansikt.

Den motsetningen Knausgård skisserer mellom forpliktelsen på romanen og hensynet til de menneskene han skriver om, er tvetydig av flere grunner, men særlig fordi romanen er forpliktet på forfatterens blick på sine nærmeste, der hver og en av dem kan tenkes å komme til syne som et *du*. Hvis beskrivelsene av disse menneskene faktisk realiserer begrepet om et *du*, kunne motsetningen kanskje gått opp i en høyere etisk enhet, som beror på at *Min kamp* fremmer friheten og tryggheten deres, til tross

for at den øyensynlig har gjort dem vondt. I det følgende vil jeg reflektere over hva som skal til for at en romankarakter kan inngå i et jeg/du-forhold med leseren, med utgangspunkt i to av Knausgård's hypoteser, nemlig at det nære perspektivet og egennavnet gir fremstillinger av virkelige mennesker etisk verdi.

Vi har sett Knausgård utlede hypotesen om det nære perspektivet fra analyser av holocaust og 22. juli 2011, der de ansvarlige holdt ofrene på avstand, og betraktet dem som likegyldige eksemplarer av arten: «Menneskelivet som en klase skjell på et havsskjær, mennesket som biller og kryp, mennesket som en sprellende fiskestim på vei opp i noten» (ibid: 784). Knausgård hevder at det distanserte perspektivet gjorde volden mulig, mens det nære perspektivet på den enkelte – «[...] så nær at vi kan høre navnet når det blir hvasket, og se inn i øynene, hvor den enes sjel viser seg, unik og umistelig, og hører fortellingen om en dag i det menneskets liv [...]» (ibid) – er uforenelig med vold, siden det åpenbarer det andre mennesket som et *du*. Jeg har luftet noen innvendinger mot denne tesen, med utgangspunkt i Sissels sammenligning mellom Karl Ove og Kai Åge, og Alain Badiou's kritikk av Levinas' etikk. I sjette kapittel vil jeg vende tilbake til den historiske dimensjonen ved Knausgård's analyse av holocaust, men her og nå skal vi se at analysen er som skapt for å gi fremstillinger av virkelige mennesker i *Min kamp* etisk ryggdekning.

Å komme det enkelte mennesket inn på livet, skjelne nyansene i hverdagen så vel som i personligheten hennes og forsøke å holde fast ved det som er eget for det mennesket som blir sett, fremstår som et mål for Knausgård i store deler av *Min kamp*. Denne ambisjonen er et ankepunkt når Paul Leer-Salvesen (2011), Heming Gujord (2012), Jon Helt Haarder (2014) og Marianne Egeland (2015) hevder at romanen er etisk problematisk. Knausgård er i utgangspunktet enig med kritikerne i at det nære perspektivet synliggjør det som virker svakt og frastøtende ved den enkelte – skrøpeligheten, misunnelsen, rutinene og hatet – i tillegg til det som virker inntagende (Knausgård 2011b: 784). De negative egenskapene inngår imidlertid i Knausgård's begrep om et *du*, som på en og samme tid er generøst og veldig godt egnet til å forsvare kompromitterende skildringer av gjenkjennelige mennesker.

Når det nære perspektivet først kommer til syne som etisk verdifullt i sjette bind av *Min kamp*, skjer det altså i et fugleperspektiv som overskuer samfunnet og kulturen

i lys av holocaust, 22. juli 2011 og deler av Første Mosebok. I «Navnet og tallet» løfter Knausgård blikket fra den personlige historien til den felles europeiske historien, samtidig som han snur den etiske problemstillingen på hodet: Overgrepet er ikke lenger forbundet med det å komme andre mennesker for tett innpå livet, men med å betrakte dem på for stor avstand. Det nære perspektivet på de menneskene Knausgård skriver om, risikerer paradoksalt nok å drukne i denne manøveren, fordi det ubehaget de måtte føle ved å bli skildret er så bagatellmessig sammenlignet med den lidelsen holocaust innebar. I det verdenshistoriske perspektivet virker opplevelsene deres mindre betydningsfulle, mens ubehaget deres fremstår som et lite offer i tjeneste for den noble ambisjonen om å forebygge folkemord. Jeg vil imidlertid stille spørsmål ved Knausgårds implisitte tese om at nærgående skildringer av virkelige mennesker kan forebygge ideologisk motivert vold.

I tilknytning til analysen av holocaust, kommenterer Knausgård Hitlers selvbiografisk betonte kampskrift *Mein Kampf*, som styrker ham i troen på det nære perspektivet. Det mest bemerkelsesverdige ved denne boken, er ifølge Knausgård at den mangler et *du* – den er ikke forpliktet overfor andre mennesker enn Hitler selv. I neste kapittel vil jeg vise at denne tesen dreier seg om henvendelsen til en tenkt leser, men Knausgård forbinder den også med Hitlers fremstillinger av mennesker han kjente, og da særlig av faren Alois Hitler:

I *Min kamp*<sup>50</sup> er alt det som tilhører Hitlers egen biografi, relatert til hans ideologi. Det er ikke farens liv i seg selv som betyr noe, altså den han var i virkeligheten, den mannen som luktet på den bestemte måten, som gikk og stod og satt på de bestemte måtene, som uttrykte seg akkurat slik og som fylte rommet han var i med sin helt bestemte utstråling, men det han gjennom sitt liv representerte. Faren har kjempet seg opp fra sine usle kår, og tilhører med andre ord de sterke, og Hitler snur på den måten det problematiske ved sin sosiale bakgrunn til en fordel, samtidig som han holder [sic] det private, som ødelegger enhver linje og enhver overbygning bare ved å utspille seg i den materielle virkeligheten blant mennesker som ikke bare er ætt, men også raper og driter og roper og slår og kjefter og drikker seg sanseløse med jevne mellomrom, som slurper og spytter og lukter piss og svette, som griper sine sønner i håret eller ørene og sleper dem hit og dit, noe som i en tolltjenestemanns hjem på slutten av 1800-tallet i alle fall ikke kan ha vært uvanlig – alt det forsvinner også inn i

---

<sup>50</sup> Knausgård omtaler som regel Hitlers verk med norsk tittel, noe jeg vil kommentere i fotnote 65 på side 189 i neste kapittel.

den ættesirkelen farens bevegelse fra husmannssønn til jordbruker slutter. (Knausgård 2011b: 487-8)

Knausgård viser at det nære perspektivet er så godt som fraværende i *Mein Kampf*, som i alt og ett handler om Hitlers samfunnsanalyse og forslag til «løsninger» på de problemene som rir det såkalte tyske folk. De menneskene Hitler omga seg med, er enten utelatt fra teksten, betraktet på stor avstand eller gjort til representanter for abstrakte begreper, på samme måte som Hitlers far. Denne analysen av *Mein Kampf* er overbevisende, men Knausgårds påstand om at private detaljer uten videre «ødelegger enhver overbygning», er ikke dermed bragt på det rene.

At personlige særpreg er så sjeldne i *Mein Kampf*, er Knausgårds fremste argument for at private detaljer – særlig heslige detaljer av typen slurping, spytt og svette – har etisk verdi i egenskap av å sabotere enhver ideologi. I et ellers interessant essay om tittelen «Min kamp», ser Espen Børdahl ut til å akseptere dette argumentet, som setter Knausgårds hverdagsrealisme opp mot Hitlers ideologiproduksjon:

Det er farens alkoholisme og død, forelskelsen i kona og andre kvinner før henne, skoletid, studietid, arbeid, barnehage, flørting, kyssing og onani, kaffekopper og mange, mange, mange, ja virkelig mange røykepauser som skildres med en slik kjærlighet til det detaljerte i det hverdagslige at det fremstår som en helstøpt antitese til Hitlers politiske tirader. (Børdahl 2017: 45)

*Min kamp* er ganske riktig mer detaljrik enn *Mein Kampf*, men spørsmålet er om romanen dermed utgjør en antitese til kampskriftet, i form av en anti-ideologisk tekst som realiserer begrepet om et *du*. Børdahl har rett i at mange av detaljene i *Min kamp* gløder av kjærlighet til hverdagen, men andre detaljer – for eksempel i beskrivelsen av den senile farmorens sjuskete fremtoning i første bind – virker mindre kjærlige.

Knausgård sier ikke rett ut at hans egne detaljerte skildringer av virkelige mennesker er etiske motstykker til *typene* i *Mein Kampf*, men betraktningene hans om Hitlers far peker i den retningen. Premisset for denne koblingen er at det som regel vil være etisk riktig å gjøre det motsatte av hva Hitler gjorde, siden Hitler og *Mein Kampf* er så tett forbundet med ondskap. Selv kan jeg bare skrive under på at *Mein Kampf* er en uetisk tekst, men det skyldes ikke at Hitler utelater sine nærmestes privatliv – akkurat dét er kanskje den eneste etiske kvaliteten ved kampskriftet, som skåner

modellenes intime virkelighet fra Hitlers rabulering. Det er heller ingenting som tyder på at detaljene i Knausgårds *Min kamp* har en anti-ideologisk funksjon – at det ikke går an å fremme ideologiske overbygninger i ly av eller gjennom det nære perspektivet. I realiteten inngår tesen om de anti-ideologiske detaljene i en ideologisk fortelling, som egner seg til å tåkelegge diskusjonen om Knausgårds skildringer av virkelige mennesker, og lade dem med en anti-fascistisk autoritet som ikke tilkommer dem.

Knausgårds tese om det nære perspektivet kan likevel ha noe for seg, siden nærhet åpenbart øker sjansene for at de menneskene en møter i virkeligheten, trer frem som frie og ukrenkelige *du*. Problemet er at han slutter direkte fra virkelighet til skrift, og går ut fra at nærgående skildringer av virkelige mennesker kan inngå i jeg/du-forhold med leseren. Denne tesen er problematisk fordi den viser til mennesker som aldri har møtt flertallet av Knausgårds lesere, men som likevel kommer til syne for oss via forfatterens blikk. Selv om dette blikket måtte falle på det frie og unike vesenet deres, og selv om det tåler eller til og med elsker lytene deres – noe verken Hitler eller Knausgård tegner til å gjøre – er det ikke gitt at blikket kan omsettes i skrift og presenteres for fremmede med etisk gevinst. I noen tilfeller vil en sånn handling være det stikk motsatte av å forplikte seg på den andres frihet og trygghet. Knausgårds tese om at det nære perspektivet gjør jeg/du-forholdet gjeldende i skrift, er imidlertid utstyrt med en undertese om at det skrevne egennavnet er en etisk størrelse, og denne undertesen er også problematisk.

### **Er egennavnet en etisk størrelse?**

Tittelen på essayet «Navnet og tallet» viser til den motsetningen mellom det nære og det distanserte perspektivet på mennesket som Knausgård forbinder med holocaust, ettersom tallet representerer artsvesenet og navnet representerer enkeltmennesket: «Tallet står åpent mot det grenseløse, det ukontrollerbare og identitetsløse, sandens og stjernenes uendelighet; navnene begrenser og kontrollerer det i navnets identitet,

språkets ansikt» (Knausgård 2011b: 666).<sup>51</sup> Påstanden om at navnet er språkets ansikt, og den beslektede påstanden om at navn fungerer som ansikter i en roman, henspiller på de etiske imperativene i sjette bind, og særlig på fordringen om å løfte ansiktet:

I en roman virker navnet som et ansikt; første gang du støter på det, er det ukjent og fremmed, men når du oppholder deg i dets nærhet en stund, begynner du å forbinde bestemte egenskaper med det, etter hvert også, om det varer og finnes i din nærhet over tid, en historie og til sist et helt liv, slik at ansiktene du kjenner opptar alt du vet og kan om dem, uten at du nødvendigvis tenker på det; kommer en gammel venn gående mot deg, er kunnskapen selvfølgelig, den har smeltet inn i ansiktet, det som utgjør 'ham' eller 'henne' for deg. (Ibid: 397)

Beskrivelsen av navnet og ansiktet som symboler på de egenskapene et menneske forbinder med et annet, svarer ikke uten videre til Martin Bubers begrep om et *du*, som i liten grad beror på jegets viten om den andre: «Å, dulgthet uten hemmelighet, å, sammenhopning av opplysninger! Det, Det, Det!» (Buber 2003: 5).<sup>52</sup> De opplysningene som Buber assosierer med et utbyttbart *det*, er til sammenligning mer konstituerende for det Knausgård kaller et *du*, som blir sett med all sin sjarm og alle sine lyter.

Koblingen mellom navnet og ansiktet gjenkaller en av Emmanuel Levinas' teser i essaysamlingen *Noms propres* (1976), om at det å uttale et menneskes navn er det samme som å påkalle den Annens ansikt: «Personers navn, hvis *utsigelse* viser til et ansikt – egennavn midt blant alle disse fellesnavnene og frasene – motsetter de seg ikke oppløsningen av mening, og hjelper de oss ikke å snakke?» (Levinas 2014: 11,

---

<sup>51</sup> Knausgårds tittel henspiller muligens på teksten *Noms de pays: le nom* (1913) – oversatt til norsk som *Navnet* – som inngår i Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*. Her reflekterer fortelleren Marcel over egennavnets kapasitet til å fremkalle minner, forventninger og andre assosiasjoner i ham. Han sidestiller i utgangspunktet person- og stedsnavn, men er spesielt opptatt av den elskede Gilberte Swanns navn, som han investerer med et ønske om å få oppmerksomhet fra henne: «Dette navnet Gilberte strøk forbi meg og fremmanet den det betegnet så meget tydeligere som det ikke bare omtalte henne som en man snakker om, det henvendte seg til henne direkte; slik strøk det forbi meg, i aksjon så å si, med en kraft som øket etterhvert som det nærmet seg sitt mål; – det var ladet, følte jeg, med et kjennskap til og et begrep om den det henvendte seg til som ikke tilhørte meg, men venninnen som ropte på henne, det rommet alt det som hun, mens hun uttalte det, gjenså eller i det minste eiet i sin erindring om deres daglige fortrolighet [...]» (Proust 2010: 516).

<sup>52</sup> Buber understreker imidlertid at viten om den andre er forenelig med jeg/du-forholdet: «Det er intet jeg må se bort fra for å se, og ingen viten jeg må glemme. Tvert imot er alt, bilde og bevegelse, art og eksemplar, lov og tall med i det, uatskillelig forenet» (Buber 2003: 7).

kursiv i original).<sup>53</sup> Dette retoriske spørsmålet inngår i Levinas' kritikk av andre tenkeres fascinasjon for den meningskrisen som hefter ved moderniteten, en krise han verken vil fetisjere eller forsøke å fornekte ved å late som om alle enkeltheter går opp i en totalitet. Som et alternativ til disse to beslektede reaksjonene på krisen, tar han utgangspunkt i en form for begripelighet som beror på at vi henvender oss til hverandre, ved typisk å uttale andres navn. Knausgård refererer ikke til *Noms propres* i *Min kamp*, men i Levinas' ånd forfekter han at egennavnet er en etisk størrelse som kan gjøre ansvaret for andre mennesker gjeldende.<sup>54</sup>

I likhet med tesen om det nære perspektivet og fordringen om å forplikte seg på et *du*, er Knausgårds teser om navnet og tallet utledet fra analysen hans av de ideologiske forutsetningene for holocaust, som angivelig viser hvor galt det kan gå når en bytter ut navn med nummer:

Vi vet fortsatt ikke hvem som døde [les: under holocaust]. De mistet sine navn, de ble tall, og de har ikke fått dem tilbake, de er fortsatt tall, seks millioner. Jeg kan ikke navnet på et eneste menneske som ble tilintetgjort i Chelmno, først gasset i en lastebil, deretter brent til aske i en ovn og strødd utover elven der, mens det av dem som ikke brant, de største bena, ble knust til benmel og også strødd i elven, bare tallet, 400 000. Jeg kan heller ikke navnet på noen av de som ble gasset og brent i Treblinka, bare tallet, 900 000. Derimot kan jeg navnene på de fleste sentrale personene i det tyske nasjonalsosialistiske partiet. Hitler, Göring, Goebbels, Himmler, Bormann, Hess, Speer, Rosenberg. Ikke bare det, jeg kjenner også deres ansikter, og jeg vet ikke lite om deres liv og hva slags karakterer de hadde. Misforholdet er slående: Hitler er et av de store navnene, som alle mennesker kjenner og fortsatt forbinder noe med. De menneskene han fikk utryddet, kunne bare utryddes ved å støte dem ut av språket, ta fra dem navnet, gjøre dem til ett med sine kropper, uforbundet med det sosiale, som er det menneskelige, i en reduksjonsprosess som endte med at de ble intet, det vil si tall, noe de fortsatt er. Hvilken makt det er i navnet, ser man når man setter dem opp ved siden av hverandre. Hitler på den ene siden, seks millioner jøder på den andre. (Knausgård 2011b: 783-784)

---

<sup>53</sup> Min oversettelse av: «Les noms de personnes dont le *dire* signifie un visage – les noms propres au milieu de tous ces noms et lieux communs – ne résistent-ils pas à la dissolution du sens et ne nous aident-ils pas à parler?».

<sup>54</sup> Jacques Derridas essay *Schibboleth: Pour Paul Celan* (1986) står imidlertid oppført i litteraturlisten i sjettede bind. Her henspiller Derrida trolig på Levinas' teser om egennavnet, idet han hevder at både navnet og den numeriske datoen kaller på *velsignelse*, men at hvem som helst kan velge å ignorere denne appellen: «I had suggested this: that the date, ash, and name was or will be the same, the same never holding in the present. And this same remains to be blessed. To be sung. It remains, the same, only in the call for blessing, it calls for the blessing that calls it. But the response is never assured, it is given, but by that very fact incalculable, nowhere a given, given in advance» (2005: 42).

Denne passasjen utgjør tyngdepunktet i Knausgårds argumentasjon for at egennavnet påkaller den enkeltes ukrenkelige vesen og gjør vedkommende til et *du* for den som uttaler navnet. Dette i motsetning til et menneske som fratras navnet til fordel for et nummer, og med det reduseres til en ting, eller til *intet*, som Knausgård skriver. Han impliserer at egennavnet verner den enkelte mot organisert vold, og denne tesen har fått en viss oppslutning i resepsjonen av *Min kamp*, jamfør Hans Hauges fortolkning: «Uden egennavnet bliver mennesket et let offer for totalitære systemer» (Hauge 2012: 44).

Kanskje er det et paradoks at etternavnet Hitler er den fremste representanten for navnet i den siterte passasjen, siden de færreste vil regne Hitler blant sine umistelige *du*, og det samme gjelder Göring, Goebbels og de andre NSDAP-toppene. Fem av de åtte nazistene Knausgård nevner, begikk selvmord, mens Rosenberg ble henrettet og Hess muligens kvalt av en fangevokter, uten at navnet kunne redde dem fra det. Det er likevel åpenbare forskjeller mellom denne volden, som beror på vurderinger av den enkeltes gjerninger, og den volden som nazistene satte i verk mot vilkårlige jøder, sigøynere, funksjonshemmede og homofile.

Knausgårds tese om at holocaust lot seg gjennomføre fordi jødene ble frarøvet navnene sine, er så betydningsfull i «Navnet og tallet» at han gjentar den flere ganger: «Jødene ble fratatt navnet, i det lå ikke bare deres identitet, men deres menneskelighet, og de ble 'det', kropper med lemmer, som kunne telles, men ikke nevnes. De ble ingen. Så ble de *intet*. Det eneste som var igjen etter dem, var aske» (Knausgård 2011b: 460).<sup>55</sup> Knausgård nevner ikke at mange av fangene i de leirene som inngikk i Auschwitz-komplekset ble tatovert med hvert sitt nummer, men henspiller på denne praksisen, som har blitt et symbol på nazistenes dehumanisering av ofrene. Det er lett å slutte seg til tanken om at disse menneskene ble redusert til tall i nazistenes øyne, men spørsmålet er om navnet står i motsetning til tallet, som en garanti for den enkeltes frihet og ukrenkelighet. En av grunnene til at nazistene opererte med fangenummer, var jo at ofrenes navn ikke var tilstrekkelig unike til å skille dem fra hverandre, siden flere av ofrene kunne hete det samme. Det er imidlertid mulig å fremme mer

---

<sup>55</sup> Denne passasjen er forbundet med Knausgårds fortolkning av Paul Celans dikt «Engführung», som jeg vil kommentere i neste kapittel.



tungtveiende innvendinger mot Knausgårds premiss om at navnet kunne ha reddet ofrene for holocaust.

For det første tar Knausgård feil når han hevder at det ikke finnes informasjon om hvem som døde i Chelmno, Treblinka og andre nazistiske leire, og at alle de dreptes navn har gått tapt for ettertiden. Både Barnard Turner (2015: 38) og Sten Reinhart Helland avviser denne påstanden med henvisning til et omfattende kildemateriale av personalia og personlige beretninger:

[...] 'vi' har ikke bare de overlevendes utallige og overmåte verdifulle fortellinger å bygge på. Mange av de som døde under Holocaust 1941–1945 ga selv vitnesbyrd om det som skjedde og om sine innerste tanker før døden. Og 'vi vet' navnet på uendelig mange av dem. (Helland 2016: 147)

I essayet «I Was Not There» minner nestoren innen holocaust-forskningen, Raul Hilberg, om at det allerede på femtitallet eksisterte et overveldende antall vitnesbyrd om holocaust:

Sometimes during the second half of the late 1950s, the historian and bibliographer Philip Friedman, a survivor himself, told me that survivors' accounts were getting out of hand, that they were too numerous to list. At last count there were 18,000. That was thirty years ago. (Hilberg 1988: 18)

Til sammenligning underbygger Knausgård påstanden om at seks millioner drepte jøder «mistet sine navn» for alltid, ved å konstatere at han selv ikke kjenner navnet på et eneste menneske som døde i Chelmno og Treblinka. Når en tenker på det omfattende kildematerialet som er tilgjengelig, virker dette resonnementet temmelig solipsistisk.

At mange av ofrenes navn er kjent for ettertiden, rokker likevel ikke ved Knausgårds hovedpoeng, nemlig at nazistene *gikk inn for* å fjerne jødernes navn fra det tyske vokabularet – en påstand som svarer til Jean-François Lyotards betraktninger om egennavnet i teksten «Judiciousness in Dispute, Or Kant After Marx»: «The purposiveness that the twentieth century has witnessed has not consisted, as Kant had hoped, of securing fragile passages above abysses. Rather, it has consisted of filling up those abysses at the cost of the destruction of whole worlds of names» (Lyotard 1987: 64). I polemikk mot Lyotard gjør Stephen Greenblatt oppmerksom på at nazistene

faktisk bestrebet seg på å registrere ofrenes navn, med henblikk på å skrive dem inn i historien:

The immediate problem with this account is that the Nazis did not seem particularly interested in exterminating names along with the persons who possessed those names; on the contrary, they kept, in so far as was compatible with a campaign of mass murder, remarkably full records, and they looked forward to a time in which they could share their accomplishment with a grateful world by establishing a museum dedicated to the culture of the wretches they had destroyed. (Greenblatt 1986: 6)

Dersom Greenblatts kritikk av Lyotard holder stikk, rammer den også Knausgårds tese om at egennavnet beskytter den enkelte mot organisert vold.

I realiteten er det vanskelig å vite nøyaktig hvilke dokumenter som ble produsert i SS' seks dødsleirer i Polen, siden nazistene jevnet fire av leirene – Chelmno, Treblinka, Sobibor og Belzec – med jorden, og ødela eller gjemte store mengder dokumentasjon fra Auschwitz og Majdanek før disse leirene ble overgitt til Den røde armé. I hovedverket *The Destruction of the European Jews* (1985) konstaterer Raul Hilberg imidlertid at ofrene i Treblinka, Belzec og Sobibor verken ble registrert eller systematisk talt ved ankomst til leirene (1985: 1204). De kombinerte døds- og fangeleirene Auschwitz og Majdanek hadde systemer for å registrere tvangsarbeidere, men ikke for å registrere eller telle fanger som ble sendt direkte til gasskamrene (ibid.). Disse opplysningene svekker Greenblatts tese om at SS bestrebet seg på å registrere ofrenes navn for å dokumentere folkemordet så behørig som mulig.

Mange av ofrene ble likevel registrert ved navn av SS og lokale samarbeidspartnere i opprinnelseslandene sine, og flere ble også registrert i transittleirer, på transportmidler og i forbindelse med administrative prosesser, for eksempel ved overføring fra en konsentrasjonsleir til en dødsleir. En kunne spurt om navnene deres bare lot seg notere av funksjonærer som befant seg langt unna gasskamrene; om det ville vært umulig for de ansatte i dødsleirene å gjennomføre massebordet hvis de hadde skrevet ned ofrenes navn ved ankomst. Det finnes

imidlertid såkalte dødsbøker (*Totenbücher*) fra flere konsentrasjons- og dødsleirer, der fanger som døde utenfor gasskamrene ble registrert.<sup>56</sup>

I *The Oxford Handbook of Holocaust Studies* (2010) konstaterer Peter Fritzsche at SS iverksatte en rekke tiltak for å holde holocaust hemmelig, samtidig som administrasjonen produserte oppsiktsvekkende mye dokumentasjon. Fritzsche viser først og fremst til mengden av byråkratiske dokumenter, som i hovedsak var ment til internt bruk, men han nevner også at Heinrich Himmler inviterte forfattere, filmskapere og fotografer til å følge med på noen av SS' operasjoner: «Such a level of activity called for some sort of recognition, and evidence suggests that the Nazis attempted to prepare a history of the 'Final Solution'» (Fritzsche 2010: 386). I Auschwitz' hovedleir skal det til og med ha eksistert et profesjonelt studio med to ansatte som hadde ansvar for å fotografere fangene og deler av virksomheten (Greif 2002: 82).

Selv har jeg ikke sett noen dokumentere Stephen Greenblatts implisitte påstand om at de myrdede jødernes navn var tiltenkt en rolle i SS' versjon av historien. I alle tilfeller er nazistenes arkiver så fulle av jødiske navn at det er vanskelig å tro på Knausgårds tese om at navnet beskytter den enkelte mot ideologisk begrunnet vold. Det er mer nærliggende å tenke at det var praktisk for SS å kjenne ofrenes navn, sånn at man kunne vise til disse menneskene i den byråkratiske informasjonsutvekslingen som bidro til å gjøre folkemordet mulig.

Knausgårds tese om at egennavnet er en etisk størrelse som nazistene forsøkte å bli kvitt, står og faller på analysen hans av holocaust, men den er også forbundet med betraktningene om Hitlers *Mein Kampf* i «Navnet og tallet». Med henvisning til Hitlers refleksjoner over sitt eget møte med Vestfronten under første verdenskrig, bemerker Knausgård at fremstillingen er blottet for navn: «[...] ingen navn nevnes, ingen ansikter er nærværende, ingen detaljer beskrives. Der [les: i *Mein Kampf*] finnes bare Hitler og krigen som han drar inn i» (Knausgård 2011b: 589). Mangelen på *ansikter* i form av navn og detaljerte beskrivelser av de bekjentskapene Hitler gjorde ved den folkerike fronten, er i Knausgårds øyne nok et uttrykk for at Hitler stengte andre

---

<sup>56</sup> På nettsidene til Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum beskriver museet en dødsbok fra leiren Auschwitz III Monowitz, der de avdøde i første del av boken er registrert med fangenummer, mens oppføringene i den andre delen av boken inkluderer navn.

mennesker ute. Han impliserer at de høye tapstallene ved fronten må ha skremt Hitler fra å knytte seg til andre mennesker, og forsterket den eksistensielle avstanden som senere skulle prege virket hans som politiker og skribent (ibid: 590).<sup>57</sup>

Hitler nevner imidlertid flere navn i *Mein Kampf*: Allerede på side to minnes han et par avdøde nasjonalister, og tolv sider inn i første bind blir han rørt ved tanken på sin gamle historielærer, dr. Leopold Pötsch. Knausgård kommenterer ikke dette, men merker seg at Hitlers nærmeste er navnløse i teksten: «Faren er den eneste personen fra Hitlers liv, de første trettifem årene hans, som beskrives utover noen få ord, og som får en biografi. Han nevnes ikke med navn, det gjør ingen av Hitlers nærmeste i *Min kamp*» (ibid: 484). Det underforståtte budskapet i denne passasjen er at Hitler burde ha nevnt farens navn, og dessuten at Knausgård bør nevne sin egen fars navn, for på den måten å løfte farens ansikt, og bevise at han ikke har for mye til felles med Hitler. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg diskutere tesen om at egennavnet er en etisk størrelse, med utgangspunkt i spørsmålet om Kai Åges navn.

### **Kai Åges navn og ansikt**

«Navnet og tallet» åpner med en anekdote om etternavnet Knausgård og en bemerkning om at farens navn er utelatt fra romanen: «Hverken fornavnet hans eller etternavnet hans finnes i romanen. I romanen er han en mann uten navn» (ibid: 391). Knausgård understreker at han hadde tenkt å bruke farens navn, men at onkelen fikk ham fra det ved å true med rettssak og mediekjør (ibid). I del ni kan vi likevel lese at faren heter Kai Åge Knausgård, i en passasje som virker betydningsfull fordi navnet bare nevnes denne ene gangen i løpet av det mer enn 3700 sider lange verket:

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. (Ibid: 1003)

---

<sup>57</sup> I *Mein Kampf* gjør Hitler selv oppmerksom på at tiden ved fronten herdet både ham og resten av hæren: «Den [les: arméen] var blitt gammel og herdet i de evige kampene, og den som ikke holdt stand mot stormen, ble knekt» (Hitler 1941: 159).

Denne passasjen har fått en del oppmerksomhet i resepsjonen av *Min kamp*, nettopp på grunn av at Kai Åge for én gang skyld nevnes ved navn. Stefan Kjerkegaard beskriver den som selve høydepunktet i sjettede bind, der Knausgård kvitter seg med siste rest av det Kjerkegaard kaller virkelighetssvakhet, og forsoner seg med Kai Åge, i en gest som løfter begge ansikt:

Herefter fortsætter romanen i en form for decrescendo, eller hvad man bør kalde det, der kommer efter denne slutning. Den nu tidligere forfatter kan koncentrere sig om sit liv, om sin familie, om at være til. Han har med romanen løftet sit ansigt op, set sig selv og sin far plus sig selv *som* far i øjnene. Karl Oves narcissisme handler således ikke kun om at forlige sig med og granske sit eget spejlbillede (MK1: 29), men også om at anerkende Kai Åge i Karl Ove. At deres navne er så fonetisk tætte på hinanden, styrker blot denne pointe, og igjen skal man huske på Knausgårds egne ord om at «[i] en roman virker navnet som et ansikt» (MK6: 397). (Kjerkegaard 2014: 487)

Kjerkegaard hevder at Karl Ove omsider står ansikt til ansikt med faren idet navnene deres nevnes i en og samme setning, og at det dreier seg om et harmonisk møte, som lar Karl Ove komme til sin rett som menneske ved å anerkjenne faren. I likhet med Kjerkegaard fortolker Kasper Green Krejberg nevnelsen av Kai Åges navn som en forsonende og edel gest:

I lyset af hans nazismefascination og Hitlerlæsning må vi [...] betragte Knausgårds *Min kamp* som én lang bestræbelse på at forene kroppens *det* med et *du*. Hans fars lig er ikke bare en tom og neutral genstand i rummet, men de jordiske rester af en afdød, hvis sang også kan synges, og hvis ansigt også kan løftes, selv om han har været en tyrant. 'I en roman virker navnet som et ansigt' (MK6, 397), skriver Knausgård i indledning til «Navnet og tallet», men gennem det meste af *Min kamp* har faderen ikke et navn og dermed ikke et ansigt. Romanen mangler med andre ord et du. Derfor tager Knausgård mod til sig og trodser onkel Gunnars forbud, når han i sidste del giver faderen navn og ansigt, 'Kai Åge Knausgård' (MK6, 1117) [...]. (Krejberg 2015: 74)

Krejberg og Kjerkegaard aksepterer begge den forbindelsen Knausgård etablerer mellom navnet og det etisk betonte ansiktet og *du*'et, mens David Bugge tar forbehold om at den etiske gevinsten må veies opp mot det ubehaget romanen volder noen av de navngitte menneskene: «I en vis forstand kan forehavendet med at skrive om navngivne personer fra virkelighetens verden ganske vist siges at udgøre et forsøg på

at fastholde medmennesket som et du, et *navn*, og ikke blot et *tal*. [...]. Men samtidig innebærer hele projektet, at personerne stilles til skue» (Bugge 2015: 39).

Krejberg konstaterer med rette at tesen om egennavnets etiske verdi beror på Knausgårds analyse av Hitler og de ideologiske forutsetningene for holocaust – nærmere bestemt på påstanden om at seks millioner jøder mistet livet som følge av at de mistet navnene sine. Denne påstanden får Kai Åges navnløshet til å fremstå som en mangel som reduserer ham til de generiske kategoriene *far* og *pappa*, mens det å nevne navnet hans fortøner seg som et forsøk på å gi ham oppreisning. Jeg har imidlertid stilt spørsmål ved Knausgårds implisitte tese om at egennavnet kunne ha reddet de jødiske ofrene for holocaust, og dermed ved premisset for at det å nevne Kai Åges navn skulle være en etisk handling.

Hvis en kjøper Stephen Greenblatts påstand om at nazistene gikk inn for å ta vare på ofrenes navn, får egennavnet endatil en negativ valør, via den analogien Knausgård etablerer mellom navnets betydning under holocaust og i romanen. Dersom nazistene tok vare på ofrenes navn som en samling trofeer, får denne analogien nevnelser av Kai Åges navn til å fremstå som en feiring av et litterært fadermord, heller enn en innrømmelse til faren som et *du*.

Jon Helt Haarder tar for gitt at navnet har en negativ valør, idet han hevder at den omdiskuterte passasjen er selve nådestøtet i Karl Oves lange kamp mot faren: «Med det hidtil hemmeligholdte rigtige navn – der jo meget sigende og autentisk klingende er næsten identisk med Karl Oves eget – som en slags pæl gjennom vampyrens hjerte kan han gjøre sig færdig med ham» (Helt Haarder 2014: 230). Helt Haarder kommenterer verken Knausgårds analyse av holocaust eller påstanden om at egennavnet fungerer som et ansikt, men viser til den generelle antagonismen mellom Karl Ove og faren. Tesen om at navnet fungerer som et våpen kan ellers finne støtte i fjerde og femte bind av *Min kamp*, der Karl Ove skriver flere noveller og et filmmanus om to brødre som kidnapper faren sin for å mishandle ham (Knausgård 2010c: 392 og 2010d: 557). Disse skriviene er også nevnt i andre bind: «Hva hadde den store idéen vært? En mann som blir bundet til en stol i et rom i en leilighet i Bergen et sted, til sist skutt gjennom hodet, død, men fortsatt levende i teksten, et jeg som varte ved langt inn i begravelsen og ned i graven» (Knausgård 2010a: 178). Med litt fantasi kan

torturseansen fortolkes som en allegori over *Min kamp*, der skuddet gjennom hodet representerer farens navn, og *vice versa*.

Hvis navnet tilsvarende et våpen eller et trofé, er det verdt å legge merke til at Karl Ove nevner farens fødenavn – Kai Åge Knausgård – som han bar da han fremdeles hadde «kraft og utstråling som en konge» (Knausgård 2010d: 553). Senere tok Kai Åge et annet etternavn, som ikke er nevnt i romanen, men som Karl Ove og Yngve begge ser ut til å mislike (ibid: 577). Avsmaken deres kan forstås i lys av Claus Elholm Andersens bemerkning om at Karl Ove nedvurderer nesten alt faren gjorde etter at han skilte seg fra moren, ikke bare på grunn av Kai Åges alkoholmisbruk, men fordi den sosiale, sentimentale og sårbare faren bryter med den rollen Karl Ove har tiltenkt ham i livet så vel som i romanen, nemlig rollen som en sterk despot som han selv skal måle krefter mot (Elholm Andersen 2013: 177). Hvis fødenavnet representerer den autoritære faren som Karl Ove frykter og beundrer, mens det nye navnet representerer den frihetssøkende, selvdestruktive faren, kan det å uttale fødenavnet hans forstås som en tosidig gest, som skal gjenreise den unge faren for samtidig å beseire ham.

Det er likevel ikke sikkert at Kai Åges og de andre karakterenes navn fungerer som våpen eller trofeer i analogi til nazistenes navnelister, siden holocaust neppe sier noe universelt om «hvilken makt det er i navnet [...]» (Knausgård 2011b: 784). Knausgårds forsøk på å utvikle en egnavnets etikk i lys av holocaust, fremstår først og fremst som et svar på den kritikken Gunnar målbærer i del åtte, om at romanen krenker noen av de menneskene den handler om. Dette svaret slår tilbake på romanen som følge av at Knausgård tar feil i spørsmålet om de jødiske ofrenes navn, men i virkeligheten er det lite som tyder på at egnavnet har så stor positiv eller negativ betydning i *Min kamp* at det kan reise eller felle den som bærer det. Begge disse mulighetene beror på magisk tenkning, som i og for seg kan være spennende, men som i dette tilfellet vanærer holocaust-ofrenes minne for å diskreditere onkelens legitime kritikk.

Den passasjen i *Min kamp* som etter min mening egner seg best til å belyse nevnelser av Kai Åges navn, er Knausgårds parafrase av fortellingen om Jakobs brytekamp med Gud i Første Mosebok:

[...] det eventyrlige over hendelsen når Jakob møter en fremmed i skumringen og bryter med ham hele natten, til den fremmede ber Jakob slippe ham, fordi morgenen gryr. Jakob nekter, bare hvis den fremmede velsigner ham, vil han la ham gå, og den fremmede gjør det og sier at Jakobs navn fra nå av er Israel, for han har kjempet med Gud og vunnet. Da, selv om den fremmede har tilkjennegitt seg som Gud, spør Jakob om hans navn. Han svarer: hvorfor spør du meg om mitt navn?, og så velsigner han ham og blir borte. (Ibid: 430)

Knausgård knytter an til Northrop Fries tese om at språket i Jakobs verden bærer i seg det som benevnes: «[...] den verdenen er preget av det han kaller et metaforisk språk, hvor ordene også er noe i seg selv, med en reell forbindelse til tingen eller fenomenet de benevner, omtrent som hieroglyfer [...]» (ibid). I *Min kamp* drømmer Karl Ove om å utvikle et sånt språk, om ikke annet så i form av egennavn som er uløselig forbundet med det enkelte menneskets vesen.

Med henvisning til første bind, hevder Claus Elholm Andersen at Kai Åge fremstår som en gammeltestamentlig Gud – «alvidende, tugtende og uden ansigt» (Elholm Andersen 2013: 173) – hvis handlinger er gåtefulle, men suverene i Karl Oves øyne. Ikke helt ulikt Jakob vinner Knausgård seg et navn i offentligheten gjennom den brytekampen med faren som *Min kamp* beløper seg til, men det som interesserer Jakob, er først og fremst Guds velsignelse, og dernest å kjenne navnet hans og få vite hvem han er. Jakob mottar velsignelsen og står «ansikt til ansikt» med Gud – et møte som gjør så sterkt inntrykk på ham at han kaller åstedet for Peniel, som betyr Guds ansikt. Når han like etter ser opp og får øye på broren Esau, som kommer for å drepe ham, forsones de to umiddelbart, og Esaus vennlige ansikt minner Jakob om Guds ansikt (1Mos 32,30 og 33,10). Møtet mellom brødrene utgjør en motsats til episoden der Kain lar ansiktet falle og slår Abel i hjel, og et skoleeksempel på Levinas' tese om at ansiktet forplikter. Samtidig kan scenen underbygge Alain Badiou's mistanke om at den Annens ansikt appellerer til jeget fordi det ligner på hans eget, siden Jakob og Esau er tvillinger. Mye tyder imidlertid på at egennavnet har en annen status enn ansiktet i denne delen av Første Mosebok.

Knausgård går ut fra at Jakob spør etter Guds navn fordi han tror at det kan gi ham tilgang til makt: «I en slik verden vil det å kjenne Guds navn ha [sic] makt over det guddommelige, kan man tenke seg, for det kan vel ikke være tilfeldig at Jakob måler krefter med Gud og til og med overvinner ham like før han ber ham om hans



navn» (Knausgård 2011b: 430). Kanskje håper både Jakob og Karl Ove at navnet skal røpe den fryktede og beundrede motstanderens hemmeligheter og gjøre makten hans tilgjengelig. Men navnet svarer ikke til den enkeltes vesen i fortellingen om Jakob, som fikk fødenavnet sitt fordi han grep om brorens hæl under fødselen (1Mos 25,26) og navnet Israel i premie for seieren over Gud. Navnet refererer til handlinger og prestasjoner, som riktignok sier noe om den som bærer det, men ikke mer enn at Guds replikk til Jakob – «‘Hvorfor spør du etter navnet mitt?’» (1Mos 32,29) – kan tenkes å være et genuint spørsmål, fra en som vet at navnet er av liten betydning.

Nevnelsen av Kai Åges navn kan trolig forstås i lys av Knausgårds parafrase av Jakobs appell til Gud: «Si ditt navn! Sier Jakob, som av et overmott, hvorfor spør du meg om mitt navn, sier Gud og forsvinner inn i nattens skygger» (Knausgård 2011b: 430). I analogi til Gud som forsvinner inn i skyggene, forblir Kai Åge en enigmatisk skikkelse i *Min kamp*, av grunner som har lite å gjøre med navnet, og mer å gjøre med at Knausgård holder avstand til faren, ved å markere at fremstillingen er subjektiv og fragmentarisk. Dermed kan Kai Åge-skikkelsen illustrere Levinas' begrep om *en annen* – en som tross alle fremstøt bevarer en viss utilnærmelighet – uten at beskrivelsene av ham blir uklanderlige av den grunn.

Hvis egennavn, intime detaljer, en armlengdes avstand eller andre grep i seg selv hadde garantert for at skildringer av virkelige mennesker til enhver tid var etisk forsvarlige og verdifulle, hadde det ikke vært noen sak å leve opp til etiske idealer. I virkeligheten kan hver enkelt skildring tenkes å reise forskjellige spørsmål om etikk, noe som gjør det mer krevende å skrive med integritet og å lese godt. I sjette kapittel vil jeg vende tilbake til den etiske dimensjonen ved Knausgårds beskrivelser av folk han kjenner, men i neste kapittel skal vi se at fordringen om å forplikte seg på et *du* også dreier seg om henvendelsen til en tenkt leser.

## Å skrive etter Hitler og Celan

Hva er et kunstverk, om ikke blikket til et annet menneske? Ikke over oss, og heller ikke under oss, men akkurat i høyde med vårt eget blikk. (Knausgård 2010a: 535)

Hittil har jeg diskutert Knausgårds fordring om å forplikte seg på et *du* som et bud om å forholde seg til det enkelte andre mennesket, møtt i virkeligheten eller også i en roman, der hun er beskrevet med navn og individuelle trekk. Jeg har hevdet at dette prinsippet er problematisk, blant annet fordi det bygger på en spekulativ kobling mellom holocaust og 22. juli 2011 på den ene siden, og kontroversielle aspekter ved *Min kamp* på den andre siden. I det følgende vil jeg vise at fordringen om å forplikte seg på et *du* også handler om forholdet mellom skrift og leser, det vil si om den etiske dimensjonen ved det å lese, og at denne siden ved Knausgårds etikk står i et fruktbart og redelig forhold til analysen hans av holocaust.

Knausgård utleder begrepet om et *du* fra Paul Celans dikt «Engführung», der *du*'et er til stede som et savn etter den enkeltes betydning og verdighet i det språket som nazistene gjorde til sitt. Samtidig henvender Celan seg til leseren som et *du*, i håp om at de faktiske leserne er i stand til å svare på denne henvendelsen, og for å styrke betingelsene for jeg/du-forholdet i dem. Denne dimensjonen ved diktet kommer tydelig til syne i kontrast til Adolf Hitlers tobindsverk *Mein Kampf*, som er «Engführungs» uetiske antitese i «Navnet og tallet». I forrige kapittel avviste jeg Knausgårds påstand om at Hitler burde ha inkludert flere navn og intime opplysninger om folk han kjente, men Knausgård etterlyser også en henvendelse til leseren av *Mein Kampf* som et *du*. I dette kapittelet vil jeg undersøke den motsetningen han trekker opp mellom Celans og Hitlers tekster, for å få større klarhet i hva en etisk forpliktet henvendelse til leseren kan bestå i, og hva den bidrar med i en større sammenheng.

Knausgårds eget romanverk ligner verken på «Engführung» eller *Mein Kampf*, hvis en konsentrerer seg om henvendelsen til en tenkt leser. I tredje kapittel av denne avhandlingen så vi at del åtte av *Min kamp* kaller på leserens tillit og sympati, på måter

som forfører oss til å akseptere det som står skrevet nesten uten å fortolke. «Engführung» derimot, er så sterkt preget av motstand mot sin egen meningsproduksjon, at det knapt lar seg gjøre å skimme ureflektert gjennom dette diktet. I likhet med del åtte er *Mein Kampf* henvendt til en tillitsfull leser som tar Hitler på ordet, men kampskriftet er ikke spesielt forførende. Jeg vil imidlertid vise at del åtte har et retorisk motstykke i «Navnet og tallet», der Knausgård kommenterer Hitlers populære folketalere, som skal ha mobilisert massene – ikke nødvendigvis for «saken», men for *ham*.

Hovedtesen i dette kapittelet er at Knausgårds refleksjoner over Hitlers appell til tilhørerne, fungerer som indirekte refleksjoner over *Min kamp* og resepsjonen. Den doble referansen blir særlig tydelig når Knausgård hevder at Hitler vant publikums tillit, ikke fordi han hadde så gode argumenter, men fordi han spilte så effektivt på følelsene deres. I polemikk mot en utbredt forestilling om Hitler som en anmassende taler, beskriver Knausgård en karismatisk scenepersonlighet med et litt beskjedent uttrykk som signaliserte til publikum at han ofret noe ved å ta ordet. Denne fremstillingen alluderer til essayet «Hitler, en metafor fra Tyskland» (1994), der Stig Sæterbakken advarer mot å undervurdere Hitler: «Den egentlige fare: han som virker latterlig. Det egentlige maktmenneske: han som ser puslete ut» (Sæterbakken 2001: 84). I «Navnet og tallet» fremstår Hitler som et puslete maktmenneske, i analogi til Knausgård selv, som har vunnet lesernes tillit ved å rette oppmerksomhet mot sårbarheten sin.

Poenget med denne analogien er selvfølgelig ikke å advare mot at Knausgård kan komme til å begå folkemord eller dra i gang en verdenskrig, men å gjøre oppmerksom på at den følelsesorienterte strategien som styrket Hitlers autoritet og makt, fremdeles er gangbar. Knausgård viser til Hannah Arendts tese om at holocaust lot seg gjennomføre, ikke bare fordi de skyldige hadde *onde* intensjoner, men fordi de var så lojale mot Hitlers autoritet. I lys av denne tesen fremstår det som et problem hvis autoritær kommunikasjon mellom en suveren leder og de hengivne tilhengerne hans fremdeles har gode vilkår i offentligheten. Denne muligheten spøker i kulissene når Knausgård undersøker Hitlers og – implisitt – sin egen kommunikasjon i «Navnet

og tallet», som i likhet med «Engführung» håper at leseren ranker seg og løser inn tekstens *du*.

### **Paul Celans *du***

Knausgård introduserer temaet holocaust og fordringen om å forplikte seg på et *du* tidlig i «Navnet og tallet», via Paul Celans dikt «Engführung» fra samlingen *Sprachgitter* (1959). I forrige kapittel forbandt jeg begrepet om et *du* med Martin Bubers og Gabriel Marcells tenkning, men de to filosofene er ikke nevnt i essayet, der jeg/du-etikken beror på en analyse av holocaust som Knausgård utleder fra Celans dikt: «[...] Celan [gikk] inn i språkets aller minste bestanddeler, dets fundament som er jeg, du, vi, de, det – og er, var» (Knausgård 2011b: 795). Knausgård fortolker «Engführung» som en poetisk refleksjon over nazistenes omformulering av det tyske språket: «De menneskene han [les: Hitler] fikk utryddet, kunne bare utryddes ved å støte dem ut av språket, ta fra dem navnet, gjøre dem til ett med sine kropper [...]» (ibid: 784). Nazistenes språk bidro med andre ord til å muliggjøre og fortie holocaust, og «Engführung» viser frem denne forbrytelsen, sørger over ødeleggelsene og søker «[...] en ny vei fra språket til virkeligheten» (ibid: 795).

Tesen om at tilintetgjørelsen fant sted i språket før den fant sted i dødsleirene, bygger på flere kilder, ikke minst på Victor Klemperers dagbøker og hovedverk *LTI – Notizbuch eines Philologen* (1947), men Knausgård legger størst vekt på «Engführung», som han analyserer over 55 sider innledningsvis i «Navnet og tallet». Han viser at Celan tematiserer nazistenes betoning av det tyske fellesskapet – *vi*'et – som ble stadig mer homogent og dominerende på bekostning av jeg/du-relasjonen i «Det tredje riket». Forpliktelsen på det konforme *vi*'et skal ha svekket tyskernes evne til å yte motstand mot Hitlers regime, fordi den overstyrte det ansvaret den enkelte har for de andres frihet og trygghet: «Det som gjorde ugjerningene i Det tredje riket mulige, var en ekstrem forsterkning av vi-et, og den svekkelsen av jeg-et det innebar, reduserte motstandskraften mot den gradvise avmenneskeliggjørelsen og utstøtelsen av ikke-viet ytterligere» (ibid: 463).

Knausgård fester seg særlig ved Celans formulering: «[...] ingen steder/ spørres det etter deg», som han forbinder med nazistenes forsøk på å oppløse forpliktelsen på

den enkelte i de overordnede kategoriene *vi* og *de* (Celan, 2005: 98).<sup>58</sup> Formuleringen gjør gjeldende et savn etter *deg*, men først og fremst etter den som kunne ha spurt etter *du*'et – det ansvarlige jeget – som enten har blitt drept eller oppløst i det tyske *vi*'et:

Hverken kroppens jeg eller statens vi hadde noe du. Derfor kunne millioner av jøder sendes i gasskamrene foran alles øyne, uten at annet hendte enn at de så ned, så bort, for hva var det å se? Det var intet å se. De så intet, de hørte intet, de sa intet. Kroppens det: forskjellsløst, Vi-ets det: forskjellsløst. Utenfor språket ble de fraktet gjennom landet, langs de ufravikelige sporene, og ble, i den forskjellsløse natt, til aske. Ingen steder spørres det etter deg, for 'du' finnes ikke. (Knausgård 2011b: 811)

Denne passasjen oppsummerer Knausgårds fortolkning av «Engführung» og samtidig analysen hans av de ideologiske forutsetningene for at holocaust kunne foregå nokså ufordekt – «foran alles øyne» – uten at tilstrekkelig mange og mektige mennesker tok ansvar for å stoppe nazistene.

Knausgård leser Celans dikt som en påminnelse om at skylden fremdeles hefter ved ordene, som står i fare for å dekke over folkemordet og frata den enkelte betydning og verdighet, også i diktet «Engführung». Likevel sporer han et håp i diktet, i form av Celans henvendelse til en tenkt leser:

Sammenhengen eller meningen er imidlertid ikke bare å finne der ordet kommer fra, men også der ordet er på vei, som er mot et du. For dette du-et er også fraværet av meningen en mening. Uten dette du-et ville diktet ha forstummet helt. Det ville ikke ha styrtet sammen i aske og natt, som er det nesten-språkløse, men i det språkløse. Du-et er diktets håp, diktets framtid, diktets utopi. (Ibid: 457)

Celan er klar over at han verken kan reversere eller gjøre opp for de ugjerningene som ledet foreldrene hans og mange andre til dødsleirene, men diktet håper likevel å bli lest av og dermed bidra til å skape et *du*. Knausgård skiller mellom dette *du*'et og den faktiske leseren, som må anstrenge seg for å løse inn diktets *du*:

[...] diktets du er ikke ensbetydende med meg, som leser det nå, det er en størrelse som jeg kan løse inn eller ikke løse inn. Vil jeg løse den inn, må det

---

<sup>58</sup> Denne formuleringen opptrer flere ganger i «Engführung», men først i strofen: «Geh, deine Stunde/ hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause. Ein Rad, langsam,/ rollt aus sich selber, die Speichen/ klettern,/ klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht/ braucht keine Sterne, nirgends/ fragt es nach dir» (Celan, 1961: 57).

skje varsomt, for det er det som er å lese, å gi slipp på sitt eget og gi seg hen til den fremmede stemmen, lyde den [...]. Kommer jeg med for mye av mitt eget, skaper jeg tekstens du om til mitt jeg, og diktet blir et spill, dets erkjennelsesmuligheter begrenset av mine begrensninger, for jeg vet det jeg vet. (Ibid: 457)

Leseren må med andre ord være villig til å oppgi noen av de forforståelsene han møter diktet med, og strekke seg etter det som virker fremmed og utilgjengelig. Dette innebærer ikke at diktet er hevet over alle forforståelser, men at det stiller spørsmål ved noen av de forestillingene leseren kan tenkes å gripe til:

Det 'du' som finnes i Paul Celans dikt, det diktet henvender seg til, nektes alle ord som skaper slike felles fordommer, nettopp fordi det erkjennelsesrom det skrives innenfor, handler om de fordommenes utilstrekkelighet i forhold til den verden det søker å nå, og det er derfor diktet er så vanskelig å gripe; det beveger seg bort fra fellespunktene, og når det likevel nærmer seg dem, er det liksom befridd fra de vanlige assosiasjonene og klangbunnene: en stein er en stein. Det idiosynkratiske er dikterens metode for å skrive om noe annet enn ord som vekker ord, og det tvinger leseren til å lese idiosynkratisk, det vil si, vanskelig-gjør alle forbindelser mellom diktets bilde og det bildet 'representerer', det det 'egentlig' er uttrykk 'for'. (Ibid: 458)

Knausgård viser at «Engführung» yter motstand mot leserens vilje til å forbinde ordene med et meningsinnhold og omsette dem i en fortelling eller et resonnement. Han skriver at denne motstanden gjør diktet vanskelig å fortolke, men ikke å forstå, siden leseren stadig kan møte skriften med følelsene (ibid). Dette forbeholdet utgjør muligens et nikk til Peter Szondi, hvis bok *Celan-Studien* (1972) står oppført på litteraturlisten i sjette bind av *Min kamp*. Et av hovedpoengene i Szondis analyse av «Engführung» er at en bestemt form for fortolkning – «the approaches traditionally employed in literary interpretation» (2003: 27) – underspiller diktets meningsbærende motstand mot forståelse.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Szondi er forbilledlig oppmerksom på Celans ellipser og utsettelse, og først 45 sider inn i den 55 sider lange analysen får han seg til å si at «Engführung» tematiserer holocaust, noe som fører til at han knapt rekker å utlegge denne dimensjonen ved diktet. I så måte kan analysen hans kaste lys over artikkelen «'Gress, istykkeskrevet.' Knausgård som leser av Paul Celan i *Min kamp*» (2017), der Dean Krouk forstår Knausgårds fortolkning av «Engführung» som et oppgjør med autonomiestetiske lesemåter: «Mens leseren fortsetter gjennom Knausgårds mange refleksjoner over 'Engführung', blir det usikkert om han kommer til å forbinde sine abstrakte tanker om navn og representasjonens umulighet til diktets grunnlag i Holocaust» (2017: 191). Krouk beskriver analysen som *en masse ord* som skal få leseren til å lure på om Knausgård vil koble diktet til holocaust eller ikke. Hvorvidt en bør

Både Szondis og Knausgårds analyser vitner likevel om at det er nødvendig å prøve å fortolke «Engführung», fordi diktet er så vanskelig å forstå at Knausgård i utgangspunktet føler seg utestengt og ute av stand til å føle noe annet enn fornedrelse (ibid: 413). Denne opplevelsen er representativ for forholdet hans til poesi som sjanger, inntil han på et tidspunkt finner en metode som fungerer: «[‘Engführung’] bestod ikke av mysterier, men av ord. Så det var bare å lese dem. Skrive ned alle mulige betydninger til det første ordet, og så til det neste, og så se på forbindelsene dem imellom» (ibid: 415). Først når Knausgård forsøker å fortolke diktet, og reflektere over den motstanden det byr ham, kan han feste seg ved de følelsene det vekker og finne støtte for denne tilnærmingen i diktet: «Ja, det er jo dit ‘du’, som godt kan være en personifisering av leseren, blir oppfordret til å gå. Ikke les, ikke se, men gå til øyet, det våte» (ibid: 458).

Celans oppfordring om å gå dreier seg ifølge Knausgård om å bytte ut en passiv holdning til omverdenen med handling: «Å lese og se er i en viss forstand passive akter, verden tas imot; å gå er aktivt, verden gjennomtrenges» (ibid: 418). I *Karl Ove Knausgård's Min kamp Volume 6: A Commentary* (2015: 61) innvender Barnard Turner at den som leser og ser, også er aktiv, men han glemmer at budet om å gå betegner noe som kan skje i diktet, i form av en lese måte som er aktiv og søkende, i retning av øyet, som ikke gir noen direktiver, fordi det gråter og «ser intet» (Knausgård 2011b: 443). Konfrontasjonen med intet kan nok virke handlingslammende, men Celans *du* forsøker likevel å fortolke det som står skrevet, så vel som de bruddene skriften skaper.

Når Knausgård bruker begrepet om et *du* om henvendelsen til en tenkt leser i «Engführung», forutsetter han at det å skrive, i likhet med det å lese, kan være en etisk handling. Dette premisset er forholdsvis etablert, både i hermeneutikken og i den filosofiske etikken som jeg kommenterte i forrige kapittel, med henvisning til Martin Bubers, Gabriel Marcel's og Emmanuel Levinas' forfatterskap. De to disiplinene kan sies å krysse hverandre i Friedrich Schleiermachers tenkning, og særlig i begrepet hans

---

gjøre dét er et sentralt spørsmål for Szondi, men Knausgård er mer interessert i *hva* diktet sier om holocaust.

om *samtalen*, som er en etisk betont modell for det å skrive og å fortolke.<sup>60</sup>

Schleiermacher beskriver samtalen som en utveksling der hver av samtalepartnerne forsøker å forstå den andre så godt at det blir mulig å vurdere hvorvidt han har rett, og evaluere ens egne oppfatninger i lys av det han sier. Målet er å frembringe «større innsikt og renere kunnskap», enten det dreier seg om muntlige, tenkte eller skriftlige samtaler – litterære så vel som prosaiske: «Også den litterære utvekslingen er en samtale mellom forfatter og leser, som retter seg mot det samme målet» (1976: 54 og 53).<sup>61</sup> Samtalen er likevel ikke underlagt et begrep om sannhet, siden Schleiermacher fremholder samtalen som den *eneste* kilden til innsikt og viten (ibid: 53).

Hans-Georg Gadamer's fremste innvending mot Schleiermachers hermeneutikk dreier seg vel å merke om at den ikke er dialogisk *nok*, men ensidig orientert om å gjenopprette mening: «Dersom hermeneutikken oppfatter forståelse som gjenoppretting av det opprinnelige, vil den bare viderefremme en død mening» (2010: 200). Gadamer avviser denne nostalgiske ambisjonen, til fordel for G. W. F. Hegel's perspektiv på fortolkning: «Hegel formulerer [...] en avgjørende sannhet, nemlig at den historiske åndens vesen ikke er å gjenopprette fortiden, men *en tenkende formidling med det nåtidige livet*» (ibid: 202, kursiv i original). I forlengelsen av Hegel understreker Gadamer at fortolkning ikke bare består i å gjenopprette, men også i å skape, siden leseren uvilkårlig bidrar med perspektiver som er særegne for henne eller den tiden hun lever i.

I *Humanisme de l'autre homme* hevder også Emmanuel Levinas at det å lese kan arte seg som en samtale, men han er mindre opptatt av at samtalen skal lede til den *enigheten* som er et ideal både for Schleiermacher og Gadamer. Levinas legger større vekt på henvendelsen til en Annen, forstått som en forutsetning for det å tenke, tale og skrive:

I alle sine analyser av sproget insisterer samtidens filosofi med rette på dets hermeneutiske struktur og på den kulturelle anstrengelse hos det inkarnerte vesen som uttrykker seg. Har man ikke glemt en tredje dimensjon? Retningen

---

<sup>60</sup> I *Martin Buber's Formative Years. From German Culture to Jewish Renewal, 1897–1909* redegjør Gilya Gerda Schmidt kort for Martin Bubers befattning med Schleiermachers tenkning (1995: 44).

<sup>61</sup> Min oversettelse av: «Auch der literarische Verkehr ist ein Gespräch zwischen Autor und Leser und hat denselben Endpunkt zu erreichen», og deler av setningen: «Immer aber gelangt jeder Mensch zu bessere Erkenntnis und reinem Wissen nur durch das Gesprächführen».



mot den Annen, som ikke bare er medarbeider og nabo til vårt kulturelle uttrykksverk – eller kunde til vår kunstneriske produksjon – men samtalepartner? (Levinas 2008: 39)

Her markerer Levinas en viss avstand til hermeneutikken, men begrepet hans om samtalen er likevel forpliktet på *sannheten*, som ikke primært beror på koseprat, men på *kamp mellom frie tenkere*:

En samtale, der altså ikke er et forløb af en indre præfabrikeret logik, men en konstitution af sandheden i en kamp mellem tænkere med hele den risiko, friheden indebærer. Den sproglige forbindelse forudsætter transcendensen, den radikale adskillelse, samtalepartnernes fremmedhed, det Andets åbenbaring for mig. (Levinas 1996: 66–7)

I dette utdraget fra *Totalité et Infini* reflekterer Levinas over Platons og – implisitt – sitt eget begrep om samtalen, men spørsmålet er hvordan denne kampen mellom tenkere skal kunne utspille seg mellom en leser og en allerede ferdigskrevet tekst.<sup>62</sup> Schleiermacher forsøker å parkere dette spørsmålet med henvisning til at alle forfattere må bestrebe seg på å foregripe lesernes reaksjoner: «Så må altså enhver forfatter overveie nøye hva leseren, i hvis stilling han må hensette seg, vil si om enhver ny idé, og hvilke innvendinger han kan komme med, og altså føre en løpende samtale med sin formodede leser» (1976: 53).<sup>63</sup> Så lenge teksten er på høyde med noen av leserens innvendinger, kan bidraget hennes trolig sies å inngå i en samtale, heller enn «bare» å bli stående som mer eller mindre relevante fortolkninger og assosiasjoner. Levinas' begrep om samtalen forutsetter imidlertid at leseren er invitert til å komme med prinsipielt uforutsigbare bidrag, som teksten i en eller annen forstand vil kunne lære noe av.

---

<sup>62</sup> I essayet «La réalité et son ombre» (1948) hevder Levinas riktignok at litteraturen og kunsten for øvrig utmerker seg ved at den ikke innleder samtaler: «Å lage eller å nyde en roman eller et maleri, det er ikke lenger å skulle begripe, det er å gi avkall på vitens, filosofiens og handlingens strev. Tal ikke, tenk ikke, du skal beundre i taushet og fred – slik lyder rådene fra den visdom som søker sin tilfredsstillelse foran det skjønne» (1988:28). Levinas holder likevel fast ved at kritikken, som representerer leserne, må forsøke å fortolke litteraturen på en måte som tar høyde for den «fluktens dimensjon» som skiller den fra andre språklige uttrykk.

<sup>63</sup> Min oversettelse av: «So muß also jeder Schreibende bei jeder neuen Vorstellung genau überlegen, was seine Leser, in deren Standpunkt er sich versetzen muß, über seine Vorstellungen sagen werden, und welche Einwendungen sie machen könnten, und somit in einem dauernden Gespräch mit seinem mutmaßlichen Leser stehen».

Kanskje kan Knausgårds fortolkning av «Engführung» illustrere hypotesen om en samtale mellom skrift og leser, som innebærer det elementet av frihet og risiko som Levinas vektlegger. Denne muligheten beror på at «Engführung» både påkaller og vanskeliggjør leserens bidrag til meningsproduksjonen, og ansporer til refleksjon over betingelsene for at dette diktet kan gi mening. Knausgård hevder at Celan *nekter* leseren å lene seg på forforståelser, *tvinger* ham til å lese idiosynkratisk og forutsetter at han *lyder* diktets stemme, men disse autoritært klingende budene dreier seg i bunn og grunn om at leseren *ikke* kan ta Celan på ordet uten å spørre hva han forsøker å si og hvorfor det er så vanskelig å få sagt det (Knausgård 2011b: 457-8). Når Knausgård skriver at han vil lyde diktets stemme, går han i praksis med på å avstå fra å adlyde, eller i det hele tatt å oppfatte ordene som udiskutable konstateringer og ordrer.

Knausgårds påstand om at leseren er «diktets håp, diktets framtid, diktets utopi» (ibid: 457), uttrykker en forhåpning om at lesere som er i stand til å svare på Celans henvendelse, vil kunne motstå autoritære appeller om å slutte seg til den typen fellesskap som nazistene tilbød. Denne forhåpningen ligger til grunn for tesen om at leseren kan inngå i et jeg/du-forhold til teksten, men Knausgård minner om at det finnes tekster som mangler en sånn dimensjon, og som endatil er engasjert i å bryte ned etiske forpliktelser. Etter å ha analysert «Engführung» introduserer han nemlig *Mein Kampf* i «Navnet og tallet», og denne boken er verken forpliktet på de menneskene Hitler skrev om eller på hypotesen om en leser.

### **Mangelen på et du i *Mein Kampf***

«Hvordan ser et språk uten den andre ut?» (ibid: 454), spør Knausgård i en passasje som handler om «Engführung», og femten sider senere svarer han ved å vise til *Mein Kampf*, Hitlers selvbiografisk betonte kampskrift, utgitt i to bind i 1925 og 1927. Knausgård hevder at Hitlers språk, eller snarere måten han bruker språket på, vitner om manglende respekt for andre menneskers egenverdi og perspektiver: «Paul Celans dikt var et svar på dette språket, som hadde ødelagt hele kulturen. Det oppstod ikke i *Min kamp*, men det ble samlet og konsentrert der, og gjennom *Min kamps* forfatter spredt ut i et helt samfunn, som ble forsøkt forandret fra grunnen av» (ibid: 606). Hitler får ikke den tvilsomme æren for å ha funnet opp et språk uten den andre –

Knausgård understreker at det instrumentelle perspektivet på mennesket var utbredt i samtiden (ibid: 486) – men Hitler skal ha rendyrket dette språket i *Mein Kampf* og den nazistiske propagandaen.

I forrige kapittel kommenterte jeg Knausgårds tese om at *Mein Kampf* er en bok uten et *du*: «[...] i *Min kamp* finnes det et jeg, og det finnes et vi, og det finnes et de, men det finnes ikke noe du» (ibid: 657). Denne påstanden viser blant annet til Hitlers oppvekstskildring, der han illustrerer noen ideologiske poenger ved hjelp av en kort og generell fremstilling av foreldrene sine. Vi har sett Knausgård påtale det instrumentelle ved denne fremstillingen, men tesen om at *Mein Kampf* mangler et *du*, dreier seg også om Hitlers henvendelse til en tenkt leser.

Den lese måten *Mein Kampf* kaller på, står i kontrast til den lese måten Knausgård praktiserer i møte med «Engführung». Begge disse tekstene får ham til å føle seg avvist første gang han leser dem, men der Celan motsetter seg forforståelsene hans, nekter Hitler ham å tvile:

Det er noe retthaversk over den [les: *Mein Kampf*], for uansett hva forfatteren setter fingeren på, er det noe galt med det, og forfatteren vet alltid nøyaktig hva som er galt og hva som skal gjøres for å rette det opp. Selv de iblant ville utskjellingene får etter hvert noe mekanisk over seg. *Min kamp* er skrevet i en tone av rettferdig harme, og den tonen er så sterk at den må skremme bort alle som ikke føler den samme harmen over de samme forholdene. (Ibid: 482)

Hovedproblemet med *Mein Kampf*, slik Knausgård ser det, er ikke den nazistiske ideologien, som er innfallspreget og tidvis fullstendig overskygget av Hitlers temperament (ibid: 566). Det som frastøter Knausgård, er først og fremst vissheten om at ideene ble forsøkt satt ut i livet, med grusomme konsekvenser, men han reagerer også på Hitlers absolutte krav på autoritet. Dette kravet kommer til uttrykk i form av en skråsikker, retthaversk holdning, som i liten grad åpner for motforestillinger mot resonnementene, som Hitler forventer at leseren uten videre skal akseptere.

Der «Engführung» forutsetter at leseren både bidrar til meningsproduksjonen og gransker sitt eget bidrag, påkaller *Mein Kampf* en passiv og tillitsfull leser, som overlater til Hitler å etablere sammenhenger og trekke slutninger. Celan viser leseren tillit, uten å stole på at forforståelsen hans er så fyllestgjørende at diktet nærmest er unødvendig, mens Hitler på sin side blåser i hva leseren måtte tenke. De

meningsbærende bruddene og taushetene som åpner for fortolkning og refleksjon i «Engführung», står i motsetning til Hitlers insisterende henvendelse til en leser som tar alt han skriver for pålydende.

I andre kapittel av denne avhandlingen nevnte jeg at fortolkning både kan være en villet handling, og en virksomhet som uten videre inngår i det å lese eller å forholde seg til noe. Gitt at all lesevirksomhet innebærer et element av fortolkning, kan ikke leseren av *Mein Kampf* forholde seg helt passivt til det som står skrevet – bokstaver og andre tegn som må omsettes i betydning og mening. Når Hitler skildrer faren sin innledningsvis i første bind, skriver han heller ikke at faren representerer prinsippet om den sterke rett – dette er en fortolkning som Knausgård formulerer, men som likevel synes å ligge fiks ferdig i teksten. Hitler eliminerer ikke fortolkningsarbeidet helt, men han begrenser det så drastisk at han knapt kan sies å innlede en samtale med leseren. Knausgårds tese om at *Mein Kampf* mangler et *du*, viser i første rekke til dette fraværet av dialog med en tenkt leser som ikke er helt enig med Hitler fra før av.

I forordet til *Mein Kampf* presiserer Hitler riktignok at han henvender seg til meningsfeller, og ikke til en større leserskare, som må overbevises om den nazistiske bevegelsens grunnsetninger:

Jeg skriver ikke dette verket for fremmede, men for de tilhengerne av rørsle som med sitt hjerte hører den til og som nå hiker etter større klarhet i sine tanker. Jeg vet det er tyngre å vinne menneskene ved det skrevne ord enn ved det talte, og at enhver stor rørsle i verden kan takke de store talere for sin vekst og ikke de store skribenter. (Hitler 1941: 7)

Jeg vil vende tilbake til den motsetningen Hitler skisserer mellom skrift og tale, som Knausgård med visse forbehold går god for i «Navnet og tallet». *Mein Kampf* vitner likevel ikke primært om det skrevne ords begrensninger, slik Knausgård ser det, men om at Hitler ikke behersker den skriftlige formen, som avslører hvem han «egentlig» er:

Hitler viste ansikt uten å vite det, han var bare en udannet, uforskammet og brutal mann fra folket som med sin begrensede forstand tok litt herfra og litt derfra og kokte det sammen til noe han selv trodde var politikk, men som bare var en rekke uanstendige fordommer, holdningsmessige anomalier og pseudo-vitenskapelige påstander. (Knausgård 2011b: 729)

Knausgård hevder at *Mein Kampf* er «eksepsjonelt dårlig skrevet» (ibid: 723), og at mangelen på kvalitet er direkte forbundet med mangelen på en etisk forpliktelse på leseren – en forbindelse som beror på et begrep om *stil*:

Stil er ingenting annet enn selvinnsikt, ikke i det egne jeg-et, men i tekstens jeg, oppstått i den implisitte forestillingen om den andre som selve henvendelsesakten rommer. Denne forestillingen om den andre finnes i form av en slags forventningshorisont, som jeg-et definerer seg mot og skaper seg i forhold til, inne i jeg-et. (Ibid: 726)

Knausgårds begrep om stil kan sammenlignes med Leo Spitzers grunntese i *Linguistics and Literary History* (1948), om at det enkelte verkets særegne stil vitner om bestemte egenskaper ved forfatterens psyke eller ved tidsånden – «the soul of the epoch» (Spitzer 1962: 11). I Spitzers ånd leser Knausgård *Mein Kampf* som et uttrykk for Hitlers psykiske konstitusjon – med særlig vekt på den manglende evnen hans til å inngå i jeg/du-forhold – ispedd noen perspektiver som sirkulerte i Hitlers samtid. Denne tilnærmingen beror imidlertid på at *Mein Kampf* slett ikke har noen stil, og dermed ingenting som skjerner forfatterens psyke mot innsyn:

Hitlers *Min kamp* har ingen stil, ikke engang lavstil, dens jeg uttrykker simpelthen det det mener om de mest forskjellige ting uten en eneste gang å vise det minste tegn på at det ser seg selv, altså, med andre ord, er den hemningsløs og grenseløs, den søker ikke legitimitet noe annet sted enn i sitt eget selv, som kan si hva det vil fordi det er det det er, og ikke vet om noe annet. (Knausgård 2011b: 729)

*Mein Kampf* er med andre ord dårlig, selvutleverende og etisk nedbrytende av en og samme grunn: den tilkjenner ingen bevissthet om leseren som *en annen*.

Hitlers mangelfulle henvendelse til leseren av *Mein Kampf* har likevel to forskjellige dimensjoner – en etisk og en retorisk dimensjon – og denne distinksjonen har betydning for spørsmålet om hva en etisk forpliktelse på leseren kan bestå i. Mangelen på en sånn forpliktelse trer i forgrunnen når en sammenligner *Mein Kampf* med «Engführung», mens mangelen på retorisk appell kommer klarere til syne når en sammenligner kampskriftet med Hitlers taler. For å begynne med det første, har vi sett at Celan innleder en forpliktende samtale med en aktiv og språkbevisst fortolker, mens Hitler fører en monolog som forutsetter at leseren går med på alt han skriver.

Knausgård hevder at denne monologen utelukker innvendinger og diskusjon, *fordi* den ikke er henvendt til et *du*, som i denne sammenhengen viser til en fri og ansvarlig leser:

[...] det vesentlige ved boken er at den ikke har noen slik horisont, at dets jeg ikke retter seg mot noe du, men bare et vi, som det selv står utenfor. Det er i du-et forpliktelsen ligger, og det er den forpliktelsen, som utgjør et fellesskap, som gjør en diskusjon mulig. (Ibid: 731)

At *Mein Kampf* er henvendt til et *vi*, medfører ingen forpliktelse, siden *vi*'et er definert ut fra kriterier som Hitler selv har lagt til grunn. Hvis et tenkt medlem av *vi*'et gjør seg gjeldende som et *jeg*, og stiller spørsmål ved noe av det som står skrevet, behøver ikke Hitler å forholde seg til kritikken, all den tid han kan ekskludere vedkommende fra *vi*'et.

Tesen om at *Mein Kampf* avviser en deltakende samtalepartner til fordel for en umælende tilhører som tar Hitlers diktat, gjenkaller Ross Chambers' tanker om autoritær, diktatorisk språkføring, som jeg diskuterte i andre og tredje kapittel. Chambers frykter at autoritære tekster kan styrke lesernes tilbøyelighet til å stole på korruperte ledere, og denne bekymringen svarer til Knausgårds påstand om at nazistenes språk svekket tyskernes evne til å yte motstand mot nazismen. Knausgård tviler imidlertid på at *Mein Kampf* er i stand til å forsterke eller svekke noe som helst hos leseren, siden den er så himmelropende uengasjerende: «Det finnes ingenting medrivende i den, intet hypnotisk eller suggestivt, og det lille som står om forfatteren selv og hans liv, slår hver gang over i lange, politiske utlegninger etter bare noen linjer» (ibid: 481).

Knausgård konstaterer at *Mein Kampf* ble slaktet og latterliggjort da den kom ut, i alle fall i riksavisene og de borgerlige kretsene som forfatteren Stefan Zweig skildrer i memoarene sine (ibid: 723). Den avvisende mottagelsen berodde dels på Hitlers jødehat, men Knausgård minner om at antisemittiske holdninger var så utbredte i Hitlers samtid, at de ikke fullt ut kan forklare hvorfor *Mein Kampf* falt gjennom (ibid: 731). Det på en og samme tid latterlige og uspiselige ved denne boken er etter Knausgårds mening først og fremst et spørsmål om manglende stil, og denne mangelen kan trolig forstås ved hjelp av Chambers' teser om narrativ forføring.

I andre og tredje kapittel diskuterte jeg Chambers' påstand om at oppdiktede fortellings autoritet, som viser seg i den oppmerksomheten og tilliten de mobiliserer, beror på evnen til å «forføre» leseren. Begrepet om narrativ forføring er ikke tilpasset politiske kampskrift, som påberoper seg autoritet, ikke først og fremst ved å pirre leserens begjær, men ved å fremme treffende analyser og konstruktive forslag. *Mein Kampf* er verken treffende eller konstruktiv, men Knausgård impliserer at den likevel kunne ha passert, hvis den hadde vært medrivende, hypnotisk og suggestiv – altså hvis den hadde vært forførende. I stedet for å forføre, formaner og beordrer Hitler, og denne fremgangsmåten egner seg først og fremst til å skremme bort leseren. Hvis en diktatorisk tekst per definisjon maksimerer autoriteten til den som fører ordet, kan *Mein Kampf* sies å være en mislykket diktatorisk tekst, som forlanger at leseren underkaster seg, uten å tilby forførende insentiver.

I likhet med forpliktelsen på en fri og ansvarlig leser forutsetter den forførende henvendelsen en bevissthet om leseren som en annen, men de to modusene tjener forskjellige formål: Den etiske henvendelsen fremmer leserens frihet og evne til å ta ansvar, mens den forførende henvendelsen i første rekke skal vinne tilliten hennes. Det er nærliggende å tenke at disse formålene er forenelige, men Emmanuel Levinas hevder at de retoriske anmodningene som Chambers ville kalt forførende, fungerer på bekostning av den Annens frihet:

Retorikken nærmer sig ikke det Andet forfra, men fra siden; den nærmer sig dog ikke, som den ville nærme sig en ting – for retorikken er stadig en samtale og derfor henvender den sig – selv med alle sine kunstgreb – til den Anden, anmoder ham om at sige ja. Men det særlige ved retorikken (propagandaen, smigeren, diplomatiet etc.) er, at den korrupperer denne frihed. Derfor er den vold par excellence, dvs. uretfærdighed. (Levinas 1996: 63)

Levinas tar høyde for at all språkføring har en retorisk dimensjon, men slutter at den som vil nærme seg en andre i det han kaller en *sann samtale*, må forsøke å gi avkall på retorikken, for å respektere den andres frihet.

Der Levinas går inn for å begrense retorikken, foreslår Chambers å gjøre retorikken synlig, sånn at leseren kan lære seg å gjennomskue den eller til og med å bruke den til sin fordel. Chambers er neppe enig med Levinas i at retoriske henvendelser uten videre korrupperer, men han hevder at de *kan* gjøre det, hvis det

forførende kravet om tillit og aksept blir altfor dominerende. I «Navnet og tallet» antar Knausgård at Hitler greide å gjøre dette kravet nesten uomgjengelig; ikke gjennom *Mein Kampf*, som er retorisk mislykket, men ved å tale til forsamlinger.

Når Knausgård sammenligner *Mein Kampf* med «Engführung», kommer mangelen på dialog med en fri og ansvarlig leser tydelig til syne, men når han sammenligner med Hitlers taler, er det mangelen på forførende egenskaper som trer i forgrunnen. Selv om talene var like etisk uforpliktete som kampskriftet, skal de ha vært veldig overbevisende: De var angivelig *hypnotiske*, ikke på grunn av Hitlers saklige argumenter, men takket være den følelsesmessige appellen hans, som skapte begeistring og optimisme hos publikum. Talene skal ha artet seg som interessante fortellinger, fremført av en «[s]ober, blyg og respektabel» Hitler, som kunne fornemme hva publikum til enhver tid ønsket seg, og gi dem det (Knausgård 2011b: 479). Via disse talene, som ble forsterket av Joseph Goebbels' effektmakeri, greide Hitler å spre det *du-løse* språket som falt gjennom i *Mein Kampf*.

### **Det egentlige maktmennesket: Hitlers følelsesorienterte appell**

I «Navnet og tallet» fremstår Hitlers taler som etiske ekvivalenter og retoriske motsatser til den ubehjelpelige skriften hans: «Alt det han ville vekke gjennom beskrivelsen i *Min kamp*, og mislyktes med, lykkes han med i disse menneskelige tablåene» (ibid: 604). Knausgård hevder at Hitler var «en genial folketalere» (ibid: 701) som trollbandt de forskjelligste forsamlinger, ved å utvise den varheten for andres synspunkter og stemninger som glimrer med sitt fravær i *Mein Kampf*. Hvis denne boken mangler stil, var talene snarere preget av den «gjennomsiktige» stilen som konnoterer oppriktighet og autenticitet.<sup>64</sup> Disse talene er Knausgårds fremste eksempler på at det går an å nærme seg den andre «fra siden», som Levinas skriver – å forholde seg til friheten hennes som et nyttig redskap.

Knausgård tar høyde for at Hitler faktisk *var* nokså oppriktig – at han ikke bare sa det folk lot til å ville høre – og at det oppriktige engasjementet hans hadde sterkere appell enn det politiske budskapet han la frem. Å snakke om oppriktighet som en

---

<sup>64</sup> Jamfør betraktningene om stil på side 87 i tredje kapittel av denne avhandlingen.



retorisk størrelse kan virke besynderlig, siden oppriktighet står i et motsetningsforhold til den forførende dimensjonen ved retorikken. I tredje kapittel så vi imidlertid Ross Chambers poengtere at denne dimensjonen beror på at leseren ikke tror seg å være utsatt for manipulativ retorikk. Dette poenget stemmer godt overens med Knausgårds hypoteser om Hitlers «begavelse» som taler:

Hva var det ved Hitlers taler som gjorde at de vekket så sterke følelser? Viktig var det at han framstod som ærlig og som oppriktig, en som endelig sa det slik det var, i motsetning til andre politikere. Nøden var åpenbar, misnøyen stor, på grensen til desperat. Hitler ga misnøyen retning. [...] [H]ans begavelse var å løfte frem den vreden og det hatet i sine tilhørere, på en måte som virket fullkomment ikke-manipulatorisk, men nettopp sann og åpenbar på den måten det man ikke får si, men som alle likevel vet, forekommer sant og åpenbart. (Ibid: 715)

Knausgårds betraktninger om Hitlers taler gir til kjenne et snev av beundring, men de er også ladet med en forhåpning om at den som kan forstå omtrent hva Hitlers appell besto i, vil være i stand til å dra kjensel på og motarbeide lignende trusler.

Hitlers taler har imidlertid blitt stående i etterkrigstidens kollektive bevissthet som en form for spastiske raseriutbrudd, i stil med Charlie Chaplins ikoniske parodier i filmen *The Great Dictator* (1940). Tidlig i «Navnet og tallet» kommenterer Knausgård forestillingen om at Hitler var en oppskjørtet taler, hvis popularitet bare kan reflektere publikums ond- og dumskap: «De klippene fra Hitlers taler som jeg hadde sett, to generasjoner senere, viser som regel en skrikende og med armene fektende mann, ansiktet hans er forvridt og ordene spyttes ut, til et publikum som tar imot alt han sier med veldig entusiasme» (ibid: 478). Selv forsøker Knausgård å nyansere dette bildet, som han finner lite representativt for Hitlers prestasjoner.

Jeg vil se nærmere på Knausgårds analyse av en av Hitlers opptredener, men først er det verdt å legge merke til at beskrivelsen av den skrikende og fektende Hitler minner om en passasje i Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden* (2010), som handler om de fire første bindene av *Min kamp*: «Når det stopper opp litterært for Knausgård, så hiver han på noen interjeksjoner eller utropsord, han girer seg opp følelsesmessig. Han skriker for å styrke patosen eller det emosjonelle nivået i teksten. Den mest vanlige interjeksjonen er Ååh, åhh!» (49). Tjønneland hevder at Knausgård gasser seg

i patos for å skjule at storparten av *Min kamp* er innholdsløs og platt. I dette perspektivet virker Knausgårds lesere nesten like lettlorde som Hitlers tilhengere, som heiet frem den skrikende og fektende rikskansleren: «Leserne er hysterisk fulle av anelser og fornemmelser, men har ingen innsikter, de mangler ord [...]. Knausgård har lyktes i å manipulere selv dem som lever av å lese og fortolke bøker» (ibid: 48). Senere i dette kapittelet vil jeg vende tilbake til analogien mellom *Knausgård-koden* og «Navnet og tallet», som bidrar til å gi Knausgårds refleksjoner over Hitlers taler en selvkritisk dimensjon.

Med forestillingen om Hitlers rabiate talestil i tankene, hevder Knausgård at Hitler var en langt mer kapabel agitator enn de fleste er klar over. Han siterer tre prominente nazister – Ernst Hanfstaengl, Hans Frank og Kurt Lüdecke – som alle beskriver en tillitvekkende, pedagogisk og vittig taler, med en enestående evne til å engasjere publikum (Knausgård 2011b: 690 og 714–5). I forrige kapittel så vi at Knausgård henter flere poenger fra Hanfstaengls memoarer, uten å nevne at de er skrevet for å bortforklare Hanfstaengls bidrag til Hitlers regime, eksempelvis i rollen som pressesjef for partiet NSDAP. Hanfstaengl hadde trolig interesse av å overdrive det han kaller Hitlers «incredible gifts as an orator», for å sannsynliggjøre at han selv simpelthen falt for Hitlers sjarm, og ikke primært for den nazistiske ideologien (Hanfstaengl 1987: 37). Lignende innvendinger kan rettes mot Franks og Lüdeckes fremstillinger, uten at Knausgård gjør seg noen tanker om det.

Knausgård er beklemmende lite kildekritisk med hensyn til de tre forhenværende nazistene, men han siterer også den nazi-kritiske avisen *Münchener Post*, via John Totlands *Adolf Hitler: The Definitive Biography*, der Hitlers retoriske vidd var et tema (Knausgård 2011b: 714). I tillegg til å bygge på disse kildene kommenterer Knausgård et opptak av en av Hitlers taler:

Jeg så en av Hitlers taler i sin helhet en gang, den begynte [...] med Goebbels som skrek slagord med glødende øyne og fektende armer, i en slags oppvarming, og da han introduserte Hitler, steg jubelen. Så står Hitler der, helt urørlig på scenen. Han mumler en høflighetsfrase inn i mikrofonen, mine damer og herrer, kanskje, eller kjære landsmenn, noe sånt. Han virker ubekvem, ser ut som om han helst ikke vil være der. Han flytter litt på en papirbunke på et bord ved siden av seg, han drikker litt av et glass vann, han retter litt på buksene. Han sier ingenting, ser ned foran seg, og det foran denne enorme menneskemengden

som han er i sentrum for oppmerksomheten til. Tausheten hans er nesten ulidelig, hva er det, tør han ikke snakke? Er han så nervøs? Hvorfor sier han ikke noe? (Ibid: 478)

Knausgård merker seg at Goebbels skapte effektfulle rammer rundt den talen det er snakk om, men hevder at Hitlers egen opptakt hadde avgjørende betydning for at publikum ble engasjert. Den pinefulle tausheten skal ha lokket publikum til å identifisere seg med Hitler, og oppleve det som en personlig seier idet han omsider skar gjennom og tok ordet:

Der tar han en ny slurk vann. Og der bøyer han seg fram mot mikrofonen. Han snakker lavt, langsomt, nølende. Men alle hører etter, tausheten er total, alle vil at han skal klare dette. Jeg ville også at han skulle klare dette. Han har skapt en sterk identifikasjon med seg selv allerede før han har sagt noe, publikum er på hans side, han er en av dem. Derfra går det bare en vei, talen løfter seg oppover og oppover, griper menneske etter menneske, snart har han alle i sine hender, de lyder hans minste vink og tanke, han kan si hva som helst, og de vil ikke nekte ham det, de vil ikke nekte ham noe, men gi ham alt han ber om. Det vesentlige med Hitlers taler var ikke hva han sa, hvilke argumenter han hadde, men at han fikk folk med seg. Folk følte noe for ham. (Ibid: 478)

Knausgård er påfallende lite opptatt av det politiske innholdet i Hitlers taler, som angivelig skal ha druknet i den følelsesorienterte påkallelsen av publikums tillit. Det mest tillitvekkende ved den aktuelle talen, var etter Knausgårds mening Hitlers vegring mot å gripe mikrofonen, som konnoterte sjenanse og sårbarhet – som om Hitler minnet publikum om at han var avhengig av deres støtte. I tillegg til å virke avvæpnende må denne gesten ha fått budskapet hans til å fremstå som desto mer ektefølt, ved å markere at han trosset en naturgitt beskjedenhet for å formidle det til «folket».

Innledningsvis i dette kapittelet nevnte jeg at Knausgårds betraktninger om Hitlers taler står i gjeld til Stig Sæterbakkens essay «Hitler, en metafor fra Tyskland» (1994), der Sæterbakken reflekterer over etterkrigstidens Hitler-mytologi. Han sammenligner forestillingen om Hitler som en inkarnasjon av ondskap med Chaplins parodier, som gjorde det mulig å le av Hitlers fakter, uten at nazismen dermed ble uskadeliggjort: «Den egentlige fare: han som virker latterlig. Det egentlige maktmenneske: han som ser puslete ut» (Sæterbakken 2001: 84). Sæterbakken

impliserer at det patetiske ved Hitlers uttrykk, som på en og samme tid påkaller gravalvor og latter, har gjort det i overkant enkelt å avskrive appellen hans.

I likhet med Sæterbakken går Knausgård ut fra at Hitlers demonisk-komiske ettermæle avleder oppmerksomhet fra appellen hans, men Knausgård går enda lenger i å hevde at denne appellen også berodde på Hitlers ambivalens. Når han sto på podiet skal Hitler ha virket suveren og sårbar i en kombinasjon som Knausgård forbinder med begrepet karisma: «Viktigere enn både hva han sa og måten han sa det på, må det at det var *han* som sa det, ha vært. Altså hans persons nærvær, det som kalles for karisma» (ibid: 717). I en fem sider lang refleksjon over karisma i «Navnet og tallet», er riktignok Jesus, Elvis og Kai Åge de fremste eksemplene på karismatiske mennesker, mens Hitler fremstår som «en litt merkelig fyr det heftet et slags ubehag ved» – en karakteristikk som svarer til den unge Karl Oves selvforståelse (Knausgård 2011b: 720). Knausgård antar at Hitlers karisma var uløselig knyttet til talene, som gjorde det mulig for ham å spille ut den følsomheten som glimret med sitt fravær når han sto overfor ett og ett menneske.

Knausgård konstaterer at karisma er omtrent like vanskelig å definere som den er å ignorere, men han forbinder denne egenskapen med en paradoksal form for sårbarhet, som viser seg i utpreget «sterke» menneskers uttrykk: «Det finnes et element av ømhet i følelsene, fordi det finnes et element av ikke svakhet, det er ikke ordet, men noe ubeskyttet, kanskje, i den karismatiske utstrålingen» (ibid: 719). Han hevder at karisma appellerer til begjæret og inspirerer motsetningsfylte ønsker om å være nær, underkaste seg og ligne på det karismatiske mennesket. I møte med et sånt menneske har de fleste av oss valget mellom å holde sterk avstand, eller hengi oss fullstendig – «[...] gi etter og bli, ja, hva da? En del av det sterke jeg-ets vi? En disippel, en tilhenger, et ja-menneske» (ibid). Denne betraktningen er en tanke foraktfull, ikke nødvendigvis på bekostning av ja-menneskene – de som forståelig nok faller inn i rollen som tilbedere – men mot selve den servile impulsen, som Knausgård medgir at han også er belemret med.

Forakten for ja-menneskene er desto mer påtagelig i Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden*, der en rekke norske kritikere får gjennomgå for å ha skamrost de fire første bindene av *Min kamp*:

Knausgård har lyktes i å manipulere selv dem som lever av å lese og fortolke bøker. Dette skjer gjennom å skape en stor grad av tomrom og manglende bestemthet i teksten. Resepsjonsteoretikeren Wolfgang Iser fremhever at 'omfanget af ubestemthed i litterær prosa' 'udgør det vigtigste koblingselement mellem tekst og læser'. (Iser 1981, 127) Svaret på det vage og ubestemte blir en 'massiv projektion af betydning' fra leserens side, sier Iser (Ibid., 125). (Ibid: 48)

Tjønneland hevder at Knausgårds fremstillinger er så vage og intetsigende at leserne venner seg til å projisere inn informasjon mens de roser Knausgård for kvaliteter som de selv har frembragt.

I en anmeldelse av *Knausgård-koden* i *Edda* protesterer Lillian Munk Rösing mot det hun kaller Tjønnelands misbruk av Wolfgang Iser, som mener at ubestemthet og tomrom bidrar til å konstituere litterære tekster, heller enn å skjemme dem (Munk Rösing 2011: 170). De tomrommene og det patosjaget Tjønneland finner i *Min kamp* minner imidlertid om den innledende tausheten og den følelsesorienterte appellen som Knausgård fester seg ved i Hitlers taler. I begge tilfeller er det snakk om manipulativ retorikk som styrker tilliten til den som fører ordet, i motsetning til de meningsbærende bruddene og taushetene som Paul Celan gjør gjeldende i «Engführung».

Knausgård tar den følelsesorienterte henvendelsen til en tillitsfull mottaker på større alvor enn Tjønneland gjør, idet han tilkjenner den sterke og brede appell, men når det kommer til stykket, er han enig med Tjønneland i at denne henvendelsen er villedende og «tom». De allusjonene til *Knausgård-koden* som finnes i «Navnet og tallet», går altså i dialog med deler av Tjønnelands kritikk, heller enn blankt å avvise den. I det følgende vil jeg undersøke denne dialogen nærmere, for å få større klarhet i hva Knausgårds refleksjoner over Hitlers kommunikasjon sier om *Min kamp* og om den etiske og politiske dimensjonen ved det å lese.

### ***Min kamp* i lys av *Mein Kampf* og Hitlers taler**

Flere har kommentert den forbindelsen til *Mein Kampf* som tittelen *Min kamp* bebuder, men ingen har meg bekjent skrevet om forbindelsen til Hitlers taler slik de fortøner seg i «Navnet og tallet». I forrige kapittel så vi for eksempel Kasper Green Krejberg

(2015) hevde at navnet Kai Åge redder romanen fra å bli like *du-løs* som kampskriftet, mens Espen Børdahl argumenterte for at mengden av private detaljer gjør *Min kamp* til «en helstøpt antitese til Hitlers politiske tirader» (45). Begge disse vurderingene bygger på Knausgårds lesning av *Mein Kampf*, som stort sett handler om trekk ved teksten som står i motsetning til eller minner om noe ved hans egen roman. Dette beror delvis på at *Min kamp* faktisk ligner på og skiller seg skarpt fra *Mein Kampf* på noen punkter, og delvis at Knausgård konsentrerer seg om sider ved kampskriftet som kan kaste lys over romanverket.

Noen av Knausgårds refleksjoner over *Mein Kampf* har en dobbel referanse til *Min kamp* som blir ekstra tydelig ved at han omtaler Hitlers verk med norsk tittel, med to unntak, på side 464 og 723.<sup>65</sup> For eksempel kunne den følgende bemerkningen om at Hitler påberoper seg autoritet med henvisning til sine egne erfaringer, like gjerne ha dreid seg om *Min kamp*:

Teksten sier: jeg var der, jeg vet hva jeg snakker om, i motsetning til nesten alle andre. Slik skaffer den seg etos. Den etosen påberopes med jevne mellomrom i åpningen av boken, og etter hvert, gjennom den nitide insisteringen og den fundamentale mangelen på andre perspektiver, blir etosen selvdrevet, ikke lenger ‘det er sant fordi jeg som sier dette, så det med mine egne øyne’, men ‘det er sant fordi jeg sier det’. (Knausgård 2011b: 558)

På lignende vis skaffer Knausgård seg en etos ved å betone at han har førstehånds kjennskap til det han skriver om, i en underforstått motsetning til nesten alle andre forfattere. Forholdet hans til *Mein Kampf* dreier seg likevel ikke først og fremst om likhet, men om en form for konkurranse som kan forstås ved hjelp av Harold Blooms hovedtese i *The Anxiety of Influence* (1973). I denne boken hevder Bloom at alle sterke forfattere forsøker å underspille betydningen av de viktigste forgjengerne sine, for å fremstille sin egen litteratur som mer primær, og dette prinsippet preger også Knausgårds lesning av *Mein Kampf*.

---

<sup>65</sup> At Knausgård omtaler *Mein Kampf* med norsk tittel kan ellers bero på at han siterer fra den norske oversettelsen, og bruker andre oversatte titler, som for eksempel «Trangføring» og *Væren og tid* (Knausgård 2011b: 397 og 411). Romanen *Min kamp* er nevnt med tittel fem ganger i sjetten bind, på side 16, 51, 194, 470 og 939, men titlene skaper ingen forvirring, siden det fremgår av sammenhengen hvilket verk Knausgård til enhver tid omtaler når han skriver «*Min kamp*». Den oversatte tittelen gir likevel et hint om at betraktningene hans om *Mein Kampf* også dreier seg om romanen *Min kamp*.

I «Navnet og tallet» kommenterer Knausgård noen av Hitlers synspunkter på den jødiske befolkningen, evolusjon, fattigdom, veldedighet og andre ideologisk betonte tema, men han er mest interessert i de selvbiografiske passasjene i *Mein Kampf*. Han fester seg særlig ved Hitlers fremstilling av foreldrene, som har noen likhetstrekk med hans egne: For eksempel er faren Alois Hitler sønnens viktigste *andre*, og en motstander, hvis brå og tidlige død har stor betydning for Hitler. Moren Klara Hitler er støttende – hun omslutter Hitler og søskenflokket med kjærlighet – og dét er nær sagt det eneste han skriver om henne. Grunntrekkene i denne fortellingen går igjen i Knausgårds fremstilling av sitt eget anstrengte forhold til faren, som dør nokså ung, og det nære forholdet til moren, som han skriver lite om. Hitler og Knausgård fyller imidlertid ut disse rammene på hver sin måte, noe som blir tydelig når en sammenligner farsskikkelsene deres.

I forrige kapittel så vi Knausgård beklage at Hitler skriver så lite om faren sin, men fremstillingen er utførlig nok til at Knausgård finner spor etter en uforsont konflikt, som Hitler skal ha forsøkt å legge lokk på:

[...] selv om det er slik, at Hitler gjør sin fars historie om til et eksempel på livskraft og styrke, finnes det også noe annet i historien, som Hitler ikke er følsom nok som forfatter til å kunne kontrollere. Nesten alt det som følger om faren, handler om motsetningen mellom ham og sønnen. Konflikten er sterkt nedtonet, men opptar likevel en stor flate, og det asymmetriske over det bærer på spenninger. (Ibid: 488)

Knausgård går ut fra at den skrivende Hitler fremdeles var sint på faren, og at han forsøkte å skjule sinnet ved hjelp av høystemte fraser, som tjener de ideologiske poengene hans: «‘Den gamle herre’, det er mye verdighet å gi en stivsinnet amper og bitter tolltjenestemann som slår sine barn sanseløse, men så er det ikke som Hitlers far han representeres, men som ‘far’, en størrelse i alles liv [...]» (ibid: 493). Hitler var med andre ord for generøs mot den avdøde faren, som etter Knausgårds mening burde ha fått gjennomgå i *Mein Kampf*, og denne i seg selv litt pussige vurderingen henspiller på fremstillingen av Kai Åge i *Min kamp*.

I motsetning til Hitler retter Knausgård søkelys mot det usympatiske og patetiske ved faren sin – altså mot de trekkene han kritiserer Hitler for å underspille. Knausgårds teori om at Hitlers forhold til faren var like konfliktfylt som hans eget,

men at Hitler ikke fikk seg til å skrive om problemene, kan forstås i lys av Harold Blooms tese om at stor litteratur er «sterke feillesninger» av kanoniske tekster (Bloom 1997: 30). Bloom hevder at all litteratur står i gjeld til andre tekster, og at sterke forfattere forsvarer sin originalitet, ikke primært ved å avvise forgjengerne, men ved å fremstille sine egne tekster som mer opprinnelige – som det forgjengerne *burde* ha skrevet, hvis de hadde vært i stand til det. Claus Elholm Andersen forklarer Knausgårds forhold til Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–27) med utgangspunkt i denne tesen, og jeg vil hevde at den også kan belyse forholdet til *Mein Kampf*, selv om kampskriftet mangler enhver form for «storhet». <sup>66</sup>

*Mein Kampf* er ikke spesielt velskrevet, men Knausgårds påstand om at den er «eksepsjonelt dårlig skrevet» virker likevel en tanke overdreven (Knausgård 2011b: 723). Jeg er riktignok ikke kompetent til å vurdere den tyskspråklige originalteksten, og har i hovedsak forholdt meg til den norske oversettelsen fra 1941 – et historisk tidspunkt da det trolig var opportunt for visse oversettere å forskjønne Hitlers stil – men Knausgård ser ut til å ha brukt den samme utgaven, som han siterer fra og refererer til i litteraturlisten i sjette bind. I denne oversettelsen er språkføringen helt på det jevne; den er forskjellig fra, men ikke dårligere enn de dårligste passasjene i del åtte av *Min kamp*. Innimellom innrømmer også Knausgård kampskriftet en viss appell, for eksempel i en av de passasjene jeg nylig siterte, der han hevder at Hitler greier å skaffe seg en etos (ibid: 558). Påstanden om at *Mein Kampf* er elendig skrevet, fungerer imidlertid på samme måte som Blooms «sterke feillesninger»: Den får *Min kamp* til å fremstå som litt mer primær – som et eksempel på hva Hitler i beste fall kunne ha skrevet, hvis han hadde vært en bedre forfatter og et bedre menneske.

Å skrive sånn som Hitler «burde» ha skrevet kan bety to forskjellige ting, avhengig av om en vil overgå den etiske eller «bare» den retoriske dimensjonen ved *Mein Kampf*. I et etisk perspektiv bør enhver forfatter gjøre det motsatte av hva Hitler gjorde, ved å innlede en samtale med leseren som et *du*, i betydningen en fri og

---

<sup>66</sup> En hovedtese i Elholm Andersens artikkel er at Knausgård iscenesetter et forsøk på å overgå Proust, for å kvalifisere som en sterk forfatter i henhold til Blooms teori om sterke feillesninger (Elholm Andersen 2013: 172). Denne tesen står i forhold til den overordnede påstanden i Elholm Andersens avhandling, om at *Min kamp* er en litterær roman. Premisset hans om at Blooms teori fungerer som en norm for hvilke litterære tekster som er sterke – at enhver tekst som underspiller en annen teksts betydning må sies å være sterk – er imidlertid tvilsomt.



ansvarlig andre. For å trumfe den retoriske dimensjonen ved *Mein Kampf* må en derimot gjøre det samme som Hitler forsøkte å gjøre, bare bedre og mer effektivt, ved å forføre leseren til å stole blindt på den som skriver. Det går ikke an å forene disse to prosjektene – å henvende seg til leseren som en samtalepartner og en undersått på en og samme tid – men jeg vil vise at Knausgård gjør begge deler i tur og orden.

Om en tekst er aldri så fengende er det likevel ikke gitt at den kan måle seg retorisk med en veldig forførende tale, siden skrift fremstår som et mindre direkte medium enn tale. I tredje kapittel av denne avhandlingen så vi Ross Chambers tvile på at det finnes tekster som går opp i henvendelsen til en tillitsfull leser (1991: 44), og tidligere i dette kapittelet siterte jeg Hitlers hjertesukk om at det er mer krevende «å vinne menneskene» ved hjelp av skrift enn ved hjelp av tale (Hitler 1941: 7). I «Navnet og tallet» gir Knausgård Hitler rett i at muntlig kommunikasjon er fortrinnsvis når det gjelder å fremkalle følelser:

Propagandaen retter seg mot følelsene, ikke intellektet, som det [sic] fornærmer, og noe av den samme dynamikken gjelder i det han skriver om det muntliges forrang framfor det skriftlige; det muntlige går rett inn i, eller kan gå rett inn i, følelsene og følelseslivet, og på den måten påvirke innenfra, fordi det et menneske føler, alltid overstråler det det tenker, en følelsesbasert holdning oppleves som det noe egentlig er, noe man *vet*, i motsetning til en rasjonelt basert tanke, som i en helt annen grad er relativ, siden den står åpen mot argumenter og saklighet og således kan forandres gjennom argumenter og saklighet. Det skriftlige er alltid kompliserende, det muntlige alltid forenkende, i alle fall hvis det retter seg mot stemningene og følelsene, noe skriften, i alle fall den politiske og argumentative, ikke kan. Det er derfor først musikken, dernest maleriet er Hitlers kunstformer; begge kommuniserer uten ord, gjennom følelsene. (Knausgård 2011b: 764)

I motsetning til Hitler privilegerer Knausgård skriften, nettopp fordi den egner seg så dårlig til å selge inn suspekke budskap bak ferniss av sentimentale gester. Han impliserer at skrift er en grunnleggende *ærlig* form, som holder det den lover, enten det dreier seg om Celans etisk forpliktete poesi eller Hitlers ryggesløse tirader.

Det er imidlertid grunn til å stille spørsmål ved tesen om at skrift fortrinnsvis engasjerer intellektet, ikke minst med tanke på at Knausgårds egen skrift er så følelsesorientert. I tredje kapittel hevdet jeg at del åtte i sjette bind forfører leseren til å stole på Karl Ove som forteller, i stedet for å fortolke og reflektere over det som står

skrevet. Blant de trekkene ved del åtte som virker forførende, pekte jeg på Knausgårds tilsynelatende upolerte stil, som gir del åtte et muntlig preg. All den tid «det muntlige» kan være en kvalitet ved skrift så vel som ved tale, er det lite som tyder på at skrift er en mer redelig uttrykksform.

Knausgårds betraktninger om skrift og tale, gjenkaller i og for seg Eivind Tjønnelands påstand om at Knausgård spiller på følelser i *Min kamp* for å skjule at han knapt har noe å fortelle: «Han velter sentimentalt følelser over på oss uten at de står i forhold til noe eller er begrunnet saklig. Man kunne like godt kalle det ‘føleri’ som følelser» (2010: 50). Tjønneland hevder at resepsjonen av de fire første bindene lot seg lure av denne strategien, som kritikerne til og med etterapet i anmeldelsene sine. I en kommentert utgave av kronikken «Den som ligger med nesen i grusen, er blind» i *Menneskets vidde* (2013), konstaterer Jan Kjærstad at evnen til å fremkalle følelser endatil fremstår som et kvalitetskriterium i resepsjonen av *Min kamp*: «Det er de affektorienterte kriteriene som dominerer; bokens kvalitet bedømmes ut fra de sinnsbevegelser den skaper» (2013: 175). Kjærstad synes at romanverket er godt nok til å fortjene en mer seriøs kritikk, mens Tjønneland slår fast at Knausgård selv manipulerer leserne med billige triks.

Kjærstad og Tjønneland er enige om at det «føleriet» som kjennetegner mottakelsen av *Min kamp*, er et overfladisk fenomen, som står i veien for de kvalitetene Kjærstad finner i teksten, og dekker over de manglene Tjønneland fester seg ved. I analogi til denne kritikken hevder Knausgård at Hitlers tilhørere så gjennom fingrene med de etiske og rasjonelle manglene i talene hans, fordi Hitler fremførte dem på en følelsesladet måte: «Vi skal ikke høre på hva han sier, for det gjorde ikke de, men på måten han sier det på, de følelsene som han er fylt av, for det er dem de reagerer på, det er dem de merker, som de drikker som vann» (Knausgård 2011b: 692). Knausgård beskriver Hitlers evne til å fremkalle følelser som en genuin begavelse, men i likhet med Kjærstad og Tjønneland slutter han at følelsene – hvor autentiske de enn måtte være – kamuflerer vesentlige mangler ved det saklige innholdet.

Via allusjonen til Kjærstad og Tjønneland fremstår Knausgårds refleksjoner over Hitlers taler som advarsler mot den følelsesorienterte henvendelsen til leseren som preger store deler av *Min kamp*. Med disse refleksjonene gjør Knausgård

oppmerksom på at den autoritetstro persepsjonen har en blodig historie og et etisk forledende potensial som ikke nødvendigvis har tapt seg med tiden. Dette budskapet står i motsetning til Kasper Green Krejbergs hovedtese i essayet «Adolf Knausgård. *Min kamps* litterære pre-sampling av Hitler» (2011), om at *Min kamp* er en hyllest til nazistenes språk:

Hans kamp har som formål at erobre dette sentimentale sprog tilbake og fylde hulheden ud med mening. Han vil ikke acceptere den kritiske teoris representasjons- og billedskepsis, som han som ung litteraturstuderende blev præsenteret for, ligesom de postmoderne eksperimenter med den litterære form, som han på samme tid beundrede hos blandt andre Jan Kjørstad, senere forekom ham at være tom gestik. [...] Hvorfor ikke gøre op med angsten for metaforen, for det smukke billede og for identifikationen som læsepraksis, når det nu er de elementer, der fungerer og appellerer til følelserne og til hjertet; det hjerte, der ifølge *Min kamps* refræn aldrig tager fejl? (Krejberg 2011: 16)

Et av Knausgårds mest sentrale poenger i «Navnet og tallet» er at Hitlers tilhengere tok feil med hjertet – altså med følelsene – med katastrofale følger for dem selv og store deler av verdens øvrige befolkning. Det er riktig som Krejberg skriver, at Knausgård revitaliserer det sentimentale språket i store deler av *Min kamp*, men i «Navnet og tallet» problematiserer han dette foretaket, via betraktningene om *Mein Kampf* og Hitlers taler.

Krejberg har ellers rett i at Knausgård tilkjenner noen av nazistenes fraser sannhetsverdi – «For ham er det alt-avgjørende, at solen brænder, græsset vokser og hjertet slår i sit mørke, og at dette giver tilværelsen ekstra fylde og dybde» (ibid). Solen, gresset og hjertet er åpenbart avgjørende, ikke bare for Knausgård, men for alle mennesker og et utall andre skapninger, men *Min kamp* er ikke dermed et eneste forsøk på å «befri» det følelsesorienterte språket fra nazistiske assosiasjoner. «Skal verdenskrigens folkemord på jøderne fortsatt legge bånd på en sentimental forfatter som Knausgård, når nu netop de store følelsernes sprog og former er det, der driver hans prosa frem» (ibid), spør Krejberg retorisk, og stikk i strid med fortolkningen hans gir «Navnet og tallet» et forbeholdent «ja» til svar på dette spørsmålet. Forbeholdent, fordi problemet strengt tatt ikke er det følelsesorienterte språket eller henvendelsen til en tillitsfull leser i *Min kamp*, men at denne henvendelsen har så sterk appell.

Problemet ligger med andre ord i resepsjonen, eller snarere i den holdningen til autoriteter som deler av resepsjonen gir til kjenne.

### **Knausgårds kritikk av resepsjonen**

Hovedpoenget i Kjærstads og til dels også Tjønnelands tekster om *Min kamp* er at mange norske litteraturkritikere falt i staver over helt banale egenskaper ved de første bindene: «Jeg bør gjenta – sikkert forgjeves – at dette ikke dreier seg om et negativt syn på Knausgårds roman, men om den uforståelige referanseløshet, den pussige naivitet og den pinlige saueflokk-mentalitet som innimellom preger norsk litterær offentlighet» (Kjærstad 2010a). Tjønneland går enda lenger i å framkjenne både romanen og kritikken ære, når han beskriver de fire første bindene som en samling sykdomstegn som en hysterisk kritikerstand har forsøkt å imitere: «Kritikken har latt seg forføre av Knausgårds ideologiproduksjon. Knausgårds symptomer blir mystiske og tiltrekkende, og leserne klarer ikke å motstå begjæret etter stadig mer Knausgård» (2010: 15). I essayet «Omtrentlighetenes konge» (2012) sekunder Preben Jordal denne kritikken med henvisning til førsteresejsjonen av de fem siste bindene: «[...] sjelden har man sett et anmelderkorps kappes så uhemmet om å dele sin begeistring så hinsides enhver sans for proporsjonalitet» (111).<sup>67</sup>

Halvannen uke etter at «Den som ligger med nesen i grusen, er blind» sto på trykk i Aftenposten, fulgte Kjærstad opp med kronikken «Grus og diamanter», der han uttrykte skuffelse over responsen på den første kronikken, og formulerte en forhåpning om at Knausgård selv ville gå i rette med kritikken: «Personlig håper jeg på et kataklysmisk, uventet sjuende bind der Knausgård også skriver noe kvessende om forskjellen på å fjeske og å kritisere» (2010b). På den tiden verserte ryktet om at Knausgård hadde tenkt å vie sjette bind til å kommentere resepsjonen av de fem første bindene i større detalj enn det som viste seg å være tilfelle. Når det kom til stykket valgte han å fordype seg i Hitlers liv og virke i «Navnet og tallet», som likevel gir Kjærstad det han ber om.

---

<sup>67</sup> I artikkelen «Det metaforiske bakteppet i litteraturkritikken – med dømme fra nokre meldingar av Knausgårds *Min kamp 6*» (2012), viser Tjønneland vel å merke at flere kritikere var ambivalente eller direkte negative til sjette bind.

Kjærstad foregrep i for øvrig Knausgårds paralleller mellom Hitlers tilhengere og leserne av *Min kamp*, da han assosierte resepsjonen av de to første bindene med nazistenes parademarsjer: «Det er ikke vakkert når leserne går i takt, men det er enda mindre vakkert når kritikerne går i takt, enten de er entydig negative eller positive» (2010a). I «Navnet og tallet» følger Knausgård opp dette poenget, når han beskriver Hitlers publikum, som skal ha latt seg trollebinde: «[...] de lyder hans minste vink og tanke, han kan si hva som helst, og de vil ikke nekte ham det, de vil ikke nekte ham noe, men gi ham alt han ber om» (2011b: 478). Denne formuleringen gjenkaller også Tjønnelands harselas med en kritikerstand som ikke klarer å motstå «begjæret etter stadig mer Knausgård» (2010:15). I analogi til den talende Hitler har Knausgård demonstrert at han kan skrive om nær sagt hva som helst, uten at leserne setter foten ned; i likhet med det politiske innholdet i talene, fremstår emnene for *Min kamp* som mindre betydningsfulle enn Knausgårds følelsesmessige appell.

Kjærstads analogi mellom Hitlers tilhengere og resepsjonen av *Min kamp* klinger også med i Knausgårds påstand om at de fleste av oss ville ha sluttet opp om nazismen, hvis vi hadde levd i Tyskland på 1930-tallet:

Det tyske folket som fulgte «dem», er [...] «de» for oss, nesten like uhyrlige i sin ansikts-løshet og feberaktige masse menneskelighet som sine førere. De-ets avstand er veldig, det kaster disse nære historiske begivenhetene, som våre besteforeldre var fortrolige med, ned i en slags middelaldersk avgrunn. Samtidig vet vi, alle vet vi det, selv om ikke alle erkjenner det, at vi selv, om vi hadde vært en del av den tiden, og ikke av denne, sannsynligvis ville ha marsjert under nazismens fane. (Ibid: 791)

Knausgård underbygger denne påstanden med henvisning til de såkalte rosetogene, som samlet folk i norske byer og tettsteder i etterkant av terroraksjonen i Oslo og på Utøya 22. juli 2011. Han hevder at rosetogene skapte en følelse av tilhørighet som kan sammenlignes med stemningen under nazistenes folkemønstringer: «Så godt må det ha vært, så trygg må den identiteten de ble tilbudt, ha vært. Alle flaggene, alle faklene, alle manifestasjonene: slik må det ha virket» (ibid: 776).

Flere har protestert mot denne sammenligningen, som Sindre Hovdenakk (2011) finner «nesten ubegripelig», og som Sten Reinhart Hellands kaller useriøs: «Knausgårds assosiasjonsspinn er ikke noe mer enn akkurat det. De tyske nazistenes

fakler lyste som faktisk-historiske symboler på nettopp det motsatte av hva de norske rosetogene gjorde» (Helland 2015: 122). Denne innvendingen rammer et svakt punkt ved Knausgårds fremstilling, som er ensidig orientert om de ulike markeringenes *former*, uten hensyn til det politiske innholdet. Helland har åpenbart rett i at rosetogene utgjorde mer inkluderende fellesskap enn folkemønstringene, siden togene målbar de verdiene som nazismen truet: «Det handler om kontrære verdisystemer knyttet til empati, humanitet, toleranse for mangfold, demokrati, rettsstatens prinsipper og internasjonal konfliktløsning» (ibid.).

Likevel er det verdt å huske på at rosetogenes frontfigur Jens Stoltenberg gikk i spissen for den norske regjeringens beslutning om å bidra til NATOs intervensjon i Libya, fire måneder før angrepet i Oslo og på Utøya. Som følge av denne beslutningen slapp seks norske F16-fly 588 bomber i løpet av våren og sommeren 2011, på for oss ukjente mål i det som i dag fremstår som en voldspreget sammenbruddsstat (Aarstein 2014 og Sejerstad 2017). I det tidsrommet da den norske offentligheten forståelig nok var opptatt av terroraksjonen og rosetogene, begikk opprørskontrollerte grupper folkemord i byen Tawergha, uten at det ble gjenstand for bred debatt i Norge.<sup>68</sup> Jeg antyder selvfølgelig ikke at det dreier seg om en konspirasjon, men at det fellesskapet rosetogene manifesterte uvilkarlig avledet oppmerksomhet fra den krigen «vi» bidro til å føre.

Knausgårds sterkeste argument for tesen om at vi – altså leserne hans – ville ha sluttet opp om nazismens fane, er imidlertid den implisitte påstanden om at *Min kamp*-resepsjonen minner litt om Hitlers tilhengere. I likhet med parallellen til rosetogene beror denne sammenstillingen på strukturelle likheter – i dette tilfellet flertallets tillit til autoriteter – og ikke på det ideologiske innholdet. Det er selvfølgelig mulig å slutte at vi *kan* stole på Knausgård og romanen hans, som i verste fall inneholder noen spekulative og illojale passasjer, men som verken hisser til krig eller fascistisk folkemord. Barnard Turner (2015: 75) sammenligner riktignok Knausgårds forhold til

---

<sup>68</sup> I *Forente beskyttere? Studie av intervensjonen i Libya i 2011* (2014) kommenterer Johan Martin Aarstein forholdet mellom NATOs intervensjon og opprørernes krigsforbrytelser: «I hvilken grad NATO bidro til for eksempel opprørernes utslettelse av havnebyen Tawergha eller opprørernes krigsforbrytelser under kampene om Sirtre, er vanskelig å si uten tilgang på de enkelte flyvningsloggene. Imidlertid vet man at disse hendelsene sammenfalt i tid med NATOs intervensjon, og fant sted i områder hvor NATO bidro med luftstøtte til opprørerne» (97–98).

muslimer med Hitlers forhold til jøder, og Kasper Green Krejberg (2015: 57) hevder at svenskene har tatt jødernes plass som hatobjekt i *Min kamp*, men sammenlignet med Hitlers jødehets, kommer både muslimene og svenskene godt ut av romanverket. Denne vurderingen gjelder for det politiske innholdet, men det er også verdt å tenke gjennom de strukturelle forholdene som Knausgård tematiserer, altså fellesskapets forlokkelse og folks vilje til å adlyde autoriteter.

Knausgårds perspektiv på nazismen står i gjeld til Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* (1963), som han refererer til ved to anledninger i «Navnet og tallet». I denne boken diskuterer Arendt holocaust i lys av rettssaken mot tidligere Obersturmbannführer Adolf Eichmann i den delen av Jerusalem som Israel kontrollerte i 1961. Det mest sentrale poenget hennes er at Eichmann og flere andre nazistiske funksjonærer bidro til å gjennomføre holocaust, ikke fordi de hadde onde intensjoner, men fordi de var betingelsesløst lydige overfor loven, det vil si overfor Hitlers autoritet. Eichmanns anstrengelser for å fullføre «oppdraget», selv da aksemaktenes nederlag var så nært forestående at hans overordnede Heinrich Himmler satset på å imponere de allierte ved å motarbeide Hitlers ordre, skal ha berodd på lydighet heller enn personlig fanatisme (Arendt 2006: 146).

Arendts tese om *ondskapens banalitet* – dens beroenhet på intellektuelle kortslutninger og servil lojalitet – flytter søkelyset fra ledernes ondskap over på tilhengers vilje til å adlyde i overensstemmelse med «a ruthless desire for conformity at any price» (ibid: 175). Denne forskyvningen rimer med tesen hennes om at makt oppstår når mange mennesker slutter seg sammen, og ikke primært når et mindretall truer med vold (Arendt 1970: 44). I dette perspektivet er det ikke så problematisk at en eller annen karismatisk fyr begynner å messe om blodet og jorden – det som betyr noe er at flertallet er i besittelse av kritisk dømmekraft og etisk integritet.

I tilknytning til et lengre sitat fra *Eichmann in Jerusalem* minner Knausgård om at Hitler hadde vært maktesløs uten tilhengerne: «De meningene Hitler uttrykte, var tydelige og klare, han la ikke skjul på noe, og de kunne lett ha blitt avvist, i seg selv hadde han og hans parti ingen makt, makten fikk de fordi folk hørte på dem, og i det

hørte seg selv [...]» (Knausgård 2011b: 735). I lys av Arendts forståelse av makt og servilitet, og Knausgårds strukturelle perspektiv på Hitlers taler, kan lesernes lojalitet mot Knausgård tenkes å være, ikke et stort problem i seg selv, men et uttrykk for at befolkningen er sårbar for ledere som vet å spille på følelser.

Arendts tese om ondskapens banalitet har vel å merke blitt kontroversiell, ikke minst fordi den bygger på Eichmanns eget forsvar i rettssaken mot ham, der han hevdet å være et offer for kriminelle ledere: «In Jerusalem, he accused ‘those in power’ of having abused his ‘obedience.’ ‘The subject of a good government is lucky, the subject of a bad government is unlucky. I had no luck’» (Arendt 2006: 175). Det er et paradoks at Arendts kritikk av autoritetstro lydighet bygger på en såpass tillitsfull fortolkning av Eichmanns selvfremstilling, fremført i en situasjon der livet hans lå i tilhørernes hender. Hun kjøper stort sett påstanden om at han handlet i god tro, men hevder likevel at det var riktig å henrette ham, som straff for ugjerningene han begikk – ikke primært for intensjonene.<sup>69</sup>

Selv går Knausgård enda lenger enn Arendt i å hevde at den enkeltes moralske dømmekraft er utlevert til omstendighetene, samtidig som han merker seg at noen tyskere tok avstand fra nazismen:<sup>70</sup>

De anstendige menneskene tok avstand fra alt dette, men de var ikke mange, og det er verdt å tenke over, for hvem vil vi være den dagen vår anstendighet blir satt på prøve? Vil vi våge å si imot det alle mener, det våre venner, naboer og kolleger mener, og insistere på at de er uanstendige, mens vi er anstendige? Stor er vi-ets kraft, nesten uavslitelige dets bånd, og alt vi egentlig kan gjøre, er å håpe at vårt vi er et godt vi. For kommer det onde, kommer det ikke i formen av «de», som noe fremmed vi lett kan avvise, det vil komme i formen av «vi». Det vil komme som det rette. (Knausgård 2011b: 792)

Påstanden om at det eneste vi kan gjøre, er å *håpe* at vi deltar i gode fellesskap, skulle tilsa at alle anstrengelser for å forebygge fascisme, er nytteløse. Det er en dristig

---

<sup>69</sup>Denne slutningen klinger med i Knausgårds påstand om at Hitler må dømmes for det han gjorde, og ikke for den han var – det vil si med henvisning til en ond natur – selv om denne påstanden neppe har støtte i Arendts resonnement, siden Hitler i liten grad handlet i overensstemmelse med eksterne autoriteter (Knausgård 2011b: 796).

<sup>70</sup>I en av passasjene som dreier seg om Kai Åges vanskjebne alluderer Knausgård til Eichmanns formulering: «[...] 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. Hvis da ikke det er selve det menneskelige, å være i andre menneskers innflytelse og vold, og at det å være et godt menneske er det samme som å være et heldig menneske» (Knausgård 2011b: 1000).



påstand, siden mantraet *aldri mer* ligger til grunn for et utall pedagogiske programmer, et stort korpus av etisk filosofi og en dimensjon ved den postmoderne poetikken. For eksempel bygger Ross Chambers' postmoderne visjon om at litteraturen kan ruste leserne mot maktmisbruk, på den innsikten Arendt formulerer, om at en naivt autoritetstro befolkning utgjør en trussel mot seg selv og medbefolkningene sine. Chambers' begrep om opposisjonaltitet kunne sant å si vært modellert over Arendts anekdote om at administrasjonen i det okkuperte Danmark «etterkom» ordren om å «rense» landet for jøder ved å tilby den jødiske befolkningen gratis transport til Sverige – et uttrykk for motstand som ifølge Arendt fikk administrasjonen i Berlin til å revurdere sin egen selvsikre holdning til «jøde-spørsmålet» (Arendt 2006: 175).

Barnard Turner går ut fra at den litterære postmodernismen og andre ideologikritiske programmer har lyktes i å avskaffe den autoritetstro persepsjonen som Knausgård forbinder med Hitlers tilhengere: «In literary terms, such acquiescence is dated: readers are now empowered to be critical, even cynical, and take little at face value» (Turner 2015: 77). Samtidig merker Turner seg at leserne av *Min kamp* er henvist til å ta Knausgård på ordet:

While Knausgård's text, unlike Hitler's, does not of course compel acquiescence, the reader can do no other than agree with his subjective impressions. This is of course common for all first-person narrative, but the critique of *Min kamp* can only be text-external [...]. For both Hitler and Knausgård, veracity lies with the narrator. While Knausgård would not compel assent, his 'loose, baggy monster' of a book has found loyal followers and general critical approval even while or perhaps because it touches upon sensitive, controversial subjects, inserting the controversial (*Mein Kampf*) into the fictional autobiography but not acting according to its ideas. It therefore goes against the grain of the pedagogy of the Holocaust [...]. (Ibid)

Turner understreker at Knausgård ikke *krever* leserens samtykke, men det gjorde heller ikke Hitler med bravur, i henhold til fremstillingen i «Navnet og tallet». Knausgård hevder jo at Hitler kom til kort med dette kravet, som er allestedsnærværende i *Mein Kampf*, men at han gjorde lykke med de mer fleksible talene. Turners betraktninger om det å lese *Min kamp*, virker desto mer aktuelle av den grunn, men han tar altså feil idet han hevder at romanen bare kan kritiseres via ytre koordinater, all den tid «Navnet og tallet» gir kritiske perspektiver på resten av verket og den tidlige resepsjonen.

I samsvar med Knausgårds påstand om at vi bare kan *håpe* at vi deltar i gode fellesskap (2011b: 792), har resepsjonen av *Min kamp* demonstrert at mange lesere er mer mottakelige for autoritære henvendelser enn Turner går ut fra, selv etter flere tiår med postmoderne ideologikritikk. De resepsjonskritiske ansatsene i «Navnet og tallet» gjenkaller dermed et av Eivind Tjønnelands poenger i essayet «Kulturradikalismens fjerde fase» (1999), der han forbinder blant andre Knausgårds forfatterskap med en stadig mer utbredt lengsel etter «sterke» ledere: «Her ligger kimen til en ny fascisme, en innadvendt melankolsk grubling som meget raskt kan slå om i en ny militant vitalisme, en lengsel etter førere: Flere og flere går rundt som herreløse hunder som lengter etter pisen» (Tjønneland 1999: 26). I analogi til dette varskoet kaster «Navnet og tallet» kritisk lys over noen deler av *Min kamp* og resepsjonen, som har innledet en form for autoritær kommunikasjon.

Tjønnelands advarsel kan riktignok virke litt hypersensitiv – som om han ser Hitlers spøkelse på høylys dag – det er tross alt bare snakk om par skarve romaner. Knausgård insisterer imidlertid på at «det onde» fortrinnsvis vil gjøre seg gjeldende på høylys dag: «[...] [K]ommer det onde, kommer det ikke i formen av ‘de’, som noe fremmed vi lett kan avvise, det vil komme i formen av ‘vi’. Det vil komme som det rette» (Knausgård 2011b: 792). Denne hypotesen alluderer til Stig Sæterbakkens essay «Litteraturen og det etiske», der budet om *aldri å glemme* andre verdenskrig og holocaust fremstår som problematisk:

Jeg tror dette utgjør den mest reelle fascistiske trussel i dag, at vi er så selvsikre i vår avstandstagen fra fascismen at vi har gjort oss til noen uhyre lette bytter for fascismen i nær sagt en hvilken som helst annen forkløddning. For når fascismen kommer tilbake, kommer den ikke med armbind og konsentrasjonsleirer. Den kommer med smektende toner og betagende ord. Den kommer ikke med bomber, den kommer med smiger, med fagre løfter om frihet, frihet til å konsumere hva man vil, når man vil, på bekostning av hva som helst. (Sæterbakken 2001: 110)

Sæterbakken impliserer at den smigrende fascismen allerede har etablert seg som «vår» ideologi, i form av det såkalte forbrukersamfunnet, i ly av utallige advarsler mot en annen og etter hvert nokså tannløs trussel. Han hevder at pedagogiske formaninger

om aldri å glemme i verste fall kan virke mot sin hensikt, ved å gjøre oss mindre oppmerksomme på tidsmessige former for fascisme.

Kanskje vil noen lesere assosiere Knausgårds allusjon til Sæterbakken med Maja Hagermans (2016) påstand om at «Navnet og tallet» avleder oppmerksomhet fra tilfeller av fascistisk vold i samtiden. Hagerman minner om at Peter Mangs begikk flere rasistisk motiverte drap i Malmö i det tidsrommet da Knausgård satt i den samme byen og skrev om Hitler, noe som i hennes øyne illustrerer et problem ved essayet. Jeg har imidlertid hevdet at Knausgård aktualiserer den historiske fascismen med henvisning til resepsjonen av *Min kamp*, og dermed til en trussel som går under radaren for de anti-fascistiske programmene som tross alt ruster befolkningen til å avvise bøller som Mangs. Den innsikten Knausgård henter fra Sæterbakken, er at nazismen virket forlokkende i Hitlers storhetstid, og at det fortrinnsvis er brede og formmessig tiltalende bevegelser som kan iverksette forbrytelser av tilsvarende dimensjoner.

Knausgårds implisitte paralleller mellom Hitlers og sine egne tilhengere får bemerkningene om «Det tredje rikets» dissidenter til å fortone seg som nikk til Kjærstad og Tjønneland, som – uten sammenligning for øvrig – stilte spørsmål ved flertallets vurderinger: «Stå imot det, gjorde bare de som var sterke nok i seg selv. Det var de egenrådige og usolidariske, de som sa nei til ideologien, som er fellesskapets forestilling om hvordan verden bør være» (Knausgård 2011b: 797). Hans Hauge tar denne passasjen til inntekt for at Tjønnelands ideologikritikk er overflødig i resepsjonen av *Min kamp*: «Det her er ideologikritikk, så det batter. Den enkelte – usolidarisk – imod massen» (Hauge 2015: 12). Passasjen er ganske riktig ideologikritisk, men på bekostning av den betingelsesløse tilliten som Hauge prediker i polemikk mot alskens «postmoderne vraggods»: «Jeg vil godt foreslå, at man som læser møder teksten med tillid og går med på, at den er sand» (ibid: 22). I «Navnet og tallet» setter Knausgård denne lese måten opp mot den samtalende formen for fortolkning som både «Engführung» og essayet hans kaller på.

## Å skrive etter Paul Celan

Hva vil det si å skrive etisk forpliktet litteratur på 00-tallet – etter Hitler og Celan, og like etter at den litterære postmodernismen har brent det ideologikritiske kruttet sitt? I andre kapittel av denne avhandlingen kommenterte jeg Alain Badioues tese om at Paul Celans diktning frigjorde litteraturen fra det knugende eneansvaret for å veilede en tenkning som skal «[...] vende mennesket og jorden bort fra tilintetgjørelsen [...]» (Badiou 1991: 53). Dét betyr at ingen kan toe sine hender og forvente at litteraturen skal vise vei, men litterære tekster kan stadig være én kilde til innsikt blant andre.

I «Navnet og tallet» reflekterer Knausgård over hva som ligger i det å forplikte skriften på andres frihet og trygghet, og hva som i verste fall kan ligge i det å la være. Disse refleksjonene kaster lys over skriften hans, og lader den med ambisjonen om en etisk forpliktelse – til de menneskene han skriver om og til en tenkt leser. Vi har sett at Knausgård utleder jeg/du-etikken fra Celans dikt «Engführung», som kaller på en samtalepartner som både *lever seg inn* og reflekterer over hvorfor verdens innlevelse – folks *einfihlung* – kom for sent for mange av nazistenes ofre. «Engführung» er det fremste eksempelet på etisk forpliktet litteratur i «Navnet og tallet», men det betyr ikke at Knausgård kan belage seg på å etterligne Celan, som han lokaliserer i enden av en visjonær poetisk tradisjon (Knausgård 2011b: 413).

I andre kapittel hevdet jeg at leseres forventninger til litterære tekster typisk endrer seg over tid – i takt med den enkelte leserens livsløp, selvfølgelig, men også i takt med historiske og estetiske hendelser som sørger for at en tekst kan virke uhornt interessant på slutten av åttitallet, men helt intetsigende tjue år senere. «Engführung» er et eksempel på en tekst som fremdeles har appell, men det vil likevel være noe annet – mindre overraskende og tankevekkende – hvis noen skulle skrive et nesten identisk dikt i dag. Dét beror både på det romantiske kravet om estetisk originalitet, og på at forfattere som ikke bare vil behage leseren, men også vise ham noe, må forholde seg til spørsmålet om hva han er oppmerksom på fra før.

De bruddene som har så stor betydning i «Engführung», spiller på en forventning om forsonende og visjonær diktning, som bidrar til å gjøre dette diktet meningsfullt, men med tiden har bruddene i seg selv blitt nokså konvensjonelle. I andre kapittel konstaterte jeg at den postmoderne ironien har lidd samme skjebne, etter

hvert som mange lesere har begynt å ta høyde for at allting er *på licksom*. Dermed gjenstår spørsmålet om hvordan litteraturen skal kunne innlede samtaler med leserne, uten de bruddene og den ironien som i prinsippet skulle åpne skriften opp mot den som leser.

Det finnes åpenbart ikke én formel for etisk forpliktet litteratur i det 21. århundret, men kanskje er det følgende en mulighet: å fjerne seg fra Celans poetiske uttrykk ved å insistere på språklig referensialitet og å hylle det såkalt hverdagslige – det som går sin gang uten tanke for holocaust, Hiroshima og andre forbrytelser mot menneskeheten – i en følelsesorientert stil, som sementerer det ene jegets perspektiv i en omstendelig prosa, utstrakt over flere tusen boksider. Etter hvert som mange lesere finner seg til rette i en tillitsfull rolle, trygge på at vi ikke vil støte på ironisk distanse og metaperspektiver, kan en introdusere et speil for teksten og leseren, og vise henne både den forlokkelsen og den risikoen som hefter ved betingelsesløst tillitsfulle lese måter.

Den modernistiske bruddestetikken og den postmoderne ironien har kanskje tapt seg, men det speilet Knausgård holder opp for leseren av «Navnet og tallet», ser heller ikke ut til å ha gjort inntrykk, siden ingen så langt har kommentert det. Kasper Green Munk hevder at mange lesere ganske enkelt hopper over essayet, eller legger fra seg sjette bind fordi essayet kjeder dem:

Denne påstand er bygget på en række anmeldelser af bind 6, skrevet af mænd med en vis interesse i Anden Verdenskrig og nazismen, og på samtaler med forskellige læsere, både privat og i forbindelse med foredrag om og undervisning i Knausgårds værk, hvor en karakteristisk – og i sig selv ret morsom – reaktion på afslutningsbindet har været: 'Jeg gik altså død i det dér essay' [...]. (Munk 2016: 48, fotnote 10)

Kanskje virker «Navnet og tallet» ekstra tunglest fordi det avløser del åtte, som er en av de mest tillitvekkende delene av *Min kamp*, og kanskje har de nærmere 3000 sidene som går forut for essayet, gjort mange lesere så komfortable med den tillitsfulle lese måten at de har vanskelig for å omstille seg.

Selv har Munk kommentert Knausgårds refleksjoner over nazismen i flere artikler, der han utvikler kongstanken sin om at *Min kamp* revitaliserer nazistenes følelsesorienterte språk: «Om det er barbarisk eller kitschet eller kulørt, er han i sidste

ende likeglad med, for med *Min kamp* er det hans ambition at give fanden i det hele og på kunstens vegne genskabe muligheden for at synge en lovsang om tilværelsens skønhed og sandhed» (Krejberg 2015: 71). Munk (som tidligere het Krejberg), tar verken høyde for den selv- og resepsjonskritiske dimensjonen ved Knausgårds fremstilling av Hitler og tilhengerne, eller for forsøket på å forplikte romanen på en etikk i forlengelsen av Celan. Han har likevel rett i at deler av *Min kamp* kan leses som en lovsang om tilværelsens skjønnhet og sannhet – om den tilværelsen det er nødvendig å ta ansvar for.

Avslutningsvis i del åtte peker Knausgård på muligheten for at alt det han besynger kan gå tapt, idet Karl Ove sitter på en idyllisk strand i Malmö, omgitt av kjernefamilien, et vennepar og svermer av marihøner:

Det var uhyggelig. Marihøner hørte jo med blant de vakreste insektene. Med sin nette, nesten blomsteraktige skjønnhet var de det monstrøses motsetning. Mygg kunne komme i enorme svermer og befinne seg alle steder, det var ikke unaturlig, men når marihøner gjorde det, ble det noe truende over det, det var som om noe hadde gått galt, som om noe som skulle være lukket hadde blitt åpnet, og når jeg så utover sundet, hvor den gigantiske Östersundbroen hevet seg foruroligende nær i nordvest, og konturene av atomkraftverket i Barsebäck var synlig i sørvest, og den blå luften over den blå og glitrende havflaten var full av små, svarte prikker som jeg visste var marihøner, tenkte jeg at det er slik verden ender. (Ibid: 384)

Mariehønene gir assosiasjoner til en økologisk katastrofe, mens allusjonen til siste strofe i T. S. Eliots «The Hollow Men» (1925) gjenkaller de truslene som er representert i *Min kamp* ved de hule mennene Hitler og Kai Åge:

*This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
Not with a bang but with a whimper.* (Eliot 1969: 86)

Scenen på stranden fungerer som en overgang mellom del åtte og «Navnet og tallet», som minner leseren om hva som står på spill når Knausgård foreslår en etikk for liv og skrift.

De selv- og resepsjonskritiske perspektivene som finnes i essayet, diskvalifiserer ikke resten av romanen eller de leserne den har begeistret, som jo verken har heiet på folkemord eller tredje verdenskrig. Essayet inviterer imidlertid leseren til å ta ansvar for bidraget sitt, heller enn å stole blindt på Knausgård og andre «puslete» autoriteter, i tråd med Stig Sæterbakkens advarsel mot «det egentlige maktmennesket». Sammenlignet med postmodernister som for eksempel Ross Chambers, virker Knausgård likevel resignert i spørsmålet om litteraturens evne til å ruste leserne mot maktmisbruk, idet han hevder at vi bare kan *håpe* at vi ikke bidrar til ‘det ondes’ komme (2011b: 792). Den resignerte holdningen finner rikelig med belegg i resepsjonen av *Min kamp*, der tiårene med postmoderne ideologikritikk ser ut til å ha gjort selv de mest skolerte leserne desto mer ivrige etter å ta ham på ordet.

## Lidelse og autoritet

I de to kapitlene som går forut for dette, har jeg diskutert de etiske imperativene Knausgård legger frem i sjette bind, altså fordringene om å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*. Jeg har lagt vekt på spørsmålet om hvorvidt *Min kamp* rommer et *du* i form av etisk forpliktete portretter og i form av en tenkt leser, men det er ikke gitt at Knausgårds egne refleksjoner over etikk egner seg til å belyse alle de etiske implikasjonene av romanverket. I dette kapittelet vil jeg forsøke å se forbi de tre imperativene, og konsentrere meg om et forhold som kommer klarere til syne i et annet perspektiv, nemlig at det ubehaget Karl Oves nærmeste føler ved prosjektet hans, og de forferdelsene holocaust innebar, bidrar til å gi *Min kamp* autoritet.

Spørsmålet om hvordan Karl Oves nærmeste opplever det å bli beskrevet i *Min kamp*, er et gjennomgangstema i del åtte og ni i sjette bind, der romanprosjektet fremstår som en påkjenning for blant andre Gunnar, Linda, Tonje, Ingrid og Sissel. Siden det dreier seg om skildringer av virkelige mennesker, kan ubehaget deres svekke romanens integritet, men det har også en retorisk dimensjon, som gagnar Knausgårds visjon om en virkelighetsnær skrift. Denne dimensjonen kan trolig forstås med utgangspunkt i en av betraktningene hans om *Mein Kampf*, som handler om hvorfor dette verket tross alt er interessant.

I «Navnet og tallet» forestiller Knausgård seg at *Mein Kampf* kunne ha endt opp som en kuriositet – «[...] et glemt skrift, som i form av noen få eksemplarer stod og støvet ned i universitetsbiblioteker [...]» (2011b: 481). Han hevder at Hitlers bok er blitt interessant ikke bare fordi den ble skrevet av en kjent person, men også fordi innholdet ble forsøkt omsatt i virkelighet, gjennom andre verdenskrig og holocaust: «Døren mellom teksten og virkeligheten står på vidt gap i den, på en måte som ikke forekommer i andre bøker» (ibid: 471), skriver Knausgård, og da mener han ikke at Hitler var oppriktig og etterrettelig, men at ideene hans fikk fatale konsekvenser. Volden og de vanvittige lidelsene som er forbundet med disse ideene, lader *Mein Kampf* med forferdelse, og dermed også med fascinasjonskraft.



Knausgårds tese om at Hitlers vold har gjort skriften hans interessant, kan kaste lys over en side ved sjette bind av *Min kamp* som hittil har havnet i skyggen av spørsmålet om romanens *du*, både i denne avhandlingen og i resepsjonen for øvrig, nemlig at *romanen virker mer autentisk fordi den ser ut til å plage noen av de menneskene den handler om*. Denne virkningen er ekstra sterk i del åtte og ni, der flere av karakterene reagerer med sinne og fortvilelse på å lese manus og å oppleve at de første bindene får oppmerksomhet i media. Romanprosjektet har selvfølgelig ikke forårsaket lidelser som kan sammenlignes med holocaust, men jeg vil vise at den formen for autoritet som Knausgård forbinder med *Mein Kampf*, har et mindre spektakulært sidestykke i sjette bind av *Min kamp*.

At en tekst skaffer seg autoritet ved å påkalle lidelse, har i og for seg blitt så vanlig i norsk og skandinavisk samtidslitteratur, at det er betimelig å snakke om en *lidelsens poetikk*. I sjette bind av *Min kamp* er denne poetikken både forbundet med skildringer av mennesker Knausgård kjenner, og med analysen hans av holocaust, som ligger til grunn for fordringen om å forplikte seg på et *du*. Jeg vil reflektere over den førstnevnte forbindelsen i tilknytning til den offentlige debatten om såkalt «virkelighetslitteratur», som utspilte seg høsten og vinteren 2016/2017. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg se nærmere på Knausgårds henvisninger til holocaust, med utgangspunkt i hans egne motforestillinger mot å skrive om dette innbegrepet på ondskap og lidelse.

### **Smertefull sannhet og triumferende innrømmelser i del åtte og ni**

Flere steder i del åtte og ni beklager Karl Ove at det litterære prosjektet hans har gått på bekostning av hensynet til folk som står ham nær (Knausgård 2011b: 101, 282, 330, 969 og 1055). Andre steder forsvarer han seg med henvisning til at faren og farmoren er døde og dermed uanfektete av romanen, at historien om faren er eiendommen hans, og at Linda har gjort livet hans så utholdelig at han ikke hadde noe annet valg enn å skrive om henne (ibid: 943, 178 og 945). Samtidig innrømmer han at han har vært hensynsløs, eller at hensynet til romanen har veid tyngre enn hensynet til de menneskene den handler om:

Konflikten stod mellom romanene og konsekvensene av romanene. Metoden jeg valgte, var å gi ut romanene, la konsekvensene folde seg ut, med all den av meg påførte smerte det brakte, og håpe at skadene ikke var ulegelige. Jeg kunne forsvare det generelt, for jeg visste hva jeg søkte og verdien i det, men jeg kunne ikke forsvare det spesielt, når det gjaldt konsekvensene for hver og en av dem jeg skrev om; å påføre andre lidelse har ingen rett til å gjøre. (Ibid: 969)

Denne passasjen inngår i det David Bugge kaller «[...] en hensynsløst ærlig refleksjon over eksperimentets konsekvenser, som uden at forfalde til ren bodsgang eller fortrydelse vedgår de lidelser, det har påført forfatterens nærmeste» (Bugge 2015: 40). Bugge applauderer Karl Oves innrømmelser, mens Barnard Turner forbinder dem med Knausgårds oppriktighets-retorikk: «[...] readers may think he is describing it for his own motives, to show that he is not hiding any of the collateral damage of his writing, and to ring out anew the theme that he doesn't want anyone to know that he had 'spared' [skånet] himself (p. 1064)» (Turner 2015: 71). I forlengelsen av Turner vil jeg vise at innrømmelsene tjener Knausgårds agenda, men først vil jeg stille spørsmål ved premisset om at karakterenes ubehag er «collateral damage» – utilsiktet skade – som beror på at Karl Ove har latt være å ta hensyn.

I tilknytning til den siterte passasjen, hevder Karl Ove at det å være hensynsløs har vært et mål i seg selv, og ikke bare en beklagelig følge av forpliktelsen på visjonen om en virkelighetsnær roman:

Et av spørsmålene denne boken har reist for meg når jeg har skrevet den, er hva det er å vinne ved å overskride det sosiale, ved å beskrive det som ingen vil at skal beskrives, altså det hemmelige og skjulte. Formulert på en annen måte: hvilken verdi har det hensynsløse? (Knausgård 2011b: 970)

Karl Ove forbinder mangelen på hensyn med sannhet, frihet og en uuttalt forhåpning om at såkalt «brutal ærlighet» kan gjøre det enklere å komme til bunns i problemer med sikte på å løse dem. I samme åndedrag gir han imidlertid også et annet svar på spørsmålet om hvilken verdi det hensynsløse har i *Min kamp*:

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. Kraften er enorm, for det jeg har skrevet om, har utelukkende vært vanlige hendelser, det har ikke vært noe oppsiktsvekkende med noe av det, slike ting hender hele tiden, hver eneste dag, og alle vet også at det hender; både alkoholisme, utroskap, psykisk sykdom og onani, for bare å ta noe av det som har tatt veien fra denne romanen til avisoverskriftene. (Ibid: 970-1)

Det mest interessante ved denne passasjen er påstanden om at prosjektet har vært verdifullt *fordi* det har synliggjort «kraften i det sosiale», som har satt noen av de menneskene romanen handler om under press. Siden kraften ble synlig i form av disse menneskenes ubehag, kan verdien måles i ubehaget deres: Romanen er altså verdifull i samme grad som den har gjort dem vondt.

I tredje kapittel av denne avhandlingen så vi at del åtte og ni i sjette bind handler om det ubehaget Knausgård selv og noen av hans nærmeste skal ha følt ved romanprosjektet; særlig det ubehaget som viser seg i Gunnars sinne og Lindas fortvilelse og sykdomsutbrudd – som vel å merke har flere mulige årsaker – men også det som kommer til uttrykk i Tonjes og Ingridis frustrasjon, Yngves keitethet og Sissels bekymringer. Selv lider Karl Ove under det tredoble presset fra media, sine nærmeste og sin egen samvittighet, som får Jon Helt Haarder (2014: 211) og Marius Emanuelsen (2016: 131) til å snakke om litterær selvskading og selvforkrøpling. Skildringene av plagede mennesker i del åtte og ni kan forstås som redelige forsøk på å anerkjenne modellenes opplevelser, innrømme skyld og – som Vigdis Hjorth (2014: 57) skriver – harmonisere og be om tilgivelse, men de kan også forstås som kvitteringer for at Knausgård har lyktes med å sette visjonen om en virkelighetsnær roman ut i livet: en parade av ubehag, som skal vitne om at romanen er *sann*.

Når Karl Ove medgir at forpliktelsen på det litterære prosjektet har veid tyngre enn hensynet til de menneskene han skriver om, fremstår ubehaget deres som beklagelige omkostninger. Sånn kan det trolig fortone seg, ikke bare for Barnard Turner, men også for Knausgård, som har gått inn for å skrive noe verdifullt, og ikke for å «knuse hver jævla en av dem», noe tjuetårningen Karl Ove fantaserer om i fylla (Knausgård 2010d: 229). Påstanden om hensynsløshet står i forhold til de etiske imperativene i sjette bind, som knytter vold til *mangelen* på hensyn, og *fraværet* av en forpliktelse på det enkelte andre mennesket, og ikke primært til aggresjon eller

ondskap.<sup>71</sup> I samsvar med disse prinsippene tar Karl Ove på seg skylden for «all den av meg påførte smerte» som modellene hans opplever (Knausgård 2011b: 969), med et underforstått forbehold om at han ikke har villet såre dem – han har bare latt være å ta hensyn. Selv hvis dette forbeholdet er oppriktig ment, kaster det et uforholdsmessig forsonende lys over de kvalene *Min kamp* skal ha forårsaket «i sannhetens tjeneste».

Unni Langås (2016: 157) skriver at Knausgård allerede i første bind presenterer fortellingen «som en avsløring av en smertefull sannhet» – en talemåte som henspiller på en konvensjonell kobling mellom sannhet og lidelse. Denne koblingen er både et bærende element og et tema i sjette bind, der Karl Ove på et tidspunkt legger kortene på bordet: «Denne romanen har gjort vondt for alle i min nærhet, den har gjort vondt for meg, og om noen år, når de er store nok til å lese den, vil den gjøre vondt for mine barn. Hadde jeg gjort den vondere, hadde den blitt sannere» (ibid: 970). Den siste setningen knytter an til en forestilling om at sannhet er uløselig forbundet med lidelse – at den nærmest kjennetegnes av å være sårende – en forestilling som bidrar til å forsyne lidelsen med en slags berettigelse. Det står likevel ikke at romanen ville blitt vondere hvis den hadde vært sannere, men at den ville blitt sannere hvis den hadde vært vondere, noe som tilsier at smerten er det primære, mens sannheten er en effekt av at det gjør vondt. I utgangspunktet kombinerer passasjen en apologi med en trussel – en forsikring om at Knausgård *kan* gå mer brutalt til verks, hvis han slutter å legge bånd på seg – men den bekrefter også at karakterenes ubehag i seg selv konnoterer autenticitet.

I *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World* (1985) viser Elaine Scarry at forbindelsen mellom sannhet og smerte har dype røtter i den judeo-kristne kulturen. Hun undersøker fremstillinger av smerte i en rekke kanoniske tekster, og særlig i *Bibelen*, der Gud flere ganger gjør seg gjeldende ved å påføre lidelse eller ved selv å lide i Jesus' skikkelse. Lidelsen skal overbevise de som blir rammet av volden eller bevitner den, om at Gud er mektig, men dette budskapet retter seg mot

---

<sup>71</sup> Premisset om at aggresjon er noe gitt, som det er opp til etikken å regulere gjenkaller René Girards grunntese i *La Violence et le sacré* (1972), som Knausgård slutter seg til på side 660 i sjette bind av *Min kamp*. Girard går ut fra at mennesket og kulturen har et grunnleggende behov for vold, som ikke kan undertrykkes i lengden, men som kan gis kontrollerte utløp i rituelle offerhandlinger: «Medea, like Ajax, reminds us of a fundamental truth about violence; if left unappeased, violence will accumulate until it overflows its confines and floods the surrounding area» (1989: 10).

flere enn de som var til stede da bibelhistorien etter sigende utspilte seg. Ideelt sett skal også *Bibelens* lesere bli overbevist om Guds eksistens, via fremstillinger av den lidelsen vi hverken kan føle eller verifisere på andre måter (Scarry 1987: 202).

Scarry hevder at det å føle smerte er et paradigmatiske eksempel på hva det vil si å være sikker på noe, mens andre menneskers smerte er forbundet med tvil, siden den er usynlig, og bare løselig knyttet til sår, grimaser og klager (ibid: 4). At smerten ikke har noen objektiv referent, forsterker et allerede eksisterende behov for representasjoner som er i stand til å formidle at det gjør vondt, men Scarry minner om at gode representasjoner også kan misbrukes:

[...] the felt-characteristics of pain – one of which is the compelling vibrancy or its incontestable reality or simply its ‘certainty’ – can be appropriated away from the body and presented as the attributes of something else (something which by itself lacks those attributes, something which does not in itself appear vibrant, real, or certain). (Ibid: 13)

Scarry advarer mot forsøk på å lade abstrakte størrelser med den autoriteten smerten kan gi, med henvisning til ofrenes integritet og faren for at vold kommer til anvendelse for den retoriske virkningens skyld, og denne advarselen virker aktuell i tilknytning til *Min kamp*.

Det ubehaget romanverket fører med seg for Gunnar, Linda, Karl Ove og flere av de andre karakterene, svarer riktignok ikke til den fysiske smerten som Scarry forbinder med autentisitet, men til begrepet hennes om psykisk lidelse, som angivelig har vage og mindre potente konnotasjoner (ibid: 11). Hun bruker ikke dette begrepet om patologiske tilstander, men om ikke-fysisk lidelse som har ytre årsaker – for eksempel at man opplever å bli utlevert i en roman. Det er likevel vanskelig å skille klart mellom fysisk og psykisk ubehag i del åtte og ni, der det psykiske ubehaget både gir seg kroppslige uttrykk, og blir beskrevet ved hjelp av kroppslige metaforer.

I tredje kapittel så vi at konflikten mellom Karl Ove og Gunnar utgjør den fremste kilden til frustrasjon i del åtte, der begges ubehag er sterkt kroppslig betont. Det siste blir tydelig idet Karl Ove leser den første av flere kritiske e-poster fra Gunnar mens han maner frem onkelens skikkelse: «Jeg hadde ventet meg mye, men ikke dette. Det var som om han stod og skrek» (Knausgård 2011b: 89). Gunnar er ikke fysisk til

stede i Malmö der handlingen finner sted, men Karl Ove forestiller seg likevel at han ligger på lur i nabolaget, eller forsøker å ta seg inn i bygården der hvor Karl Ove bor. Selv omtaler Gunnar manuset til første bind av *Min kamp* med den kroppslige metaforen «verbal voldtekt» (ibid: 92), som om det var snakk om en fysisk voldshandling, og Karl Ove reagerer som om e-postene også var fysiske angrep: «[...] bare synet av navnet hans, og tittelen på e-posten, Verbal voldtekt, gjorde meg redd. Jeg la meg ned på sengen og så opp i taket. Angsten og fortvilelsen kom tilbake med full kraft» (ibid: 111). Karl Oves angst og fortvilelse får en rekke kroppslige uttrykk i del åtte, der hjertet hans skjener av gårde i brystet, han blir paralyisert, klarer ikke å tenke, må flere ganger legge seg strak ut på sengen, kroppen hans verker, han orker ikke å spise, er vettskremt, svak i kroppen av redsel, og hans indre skjelver (ibid: 89, 90, 92, 101, 111, 109, 202).

I del ni fremstår Lindas ubehag som et stadig mer sentralt tema, etter hvert som den bipolare sykdommen hennes bryter ut i manisk oppstemthet og dype depresjoner. Depresjonene får spesielt sterke fysiske uttrykk, siden Linda nesten slutter å snakke og bevege seg, inntil kroppen hennes blir synlig som et eneste tegn på lidelse:

Hun hadde sluppet taket, og hun hadde falt så langt ned i sitt indre mørke at ingenting av det som befant seg rundt henne, lenger ga mening. Slik tenkte jeg at det var. Hun elsket barna våre mer enn noe annet, men selv ikke dem klarte hun å nærme seg verden for. [...] Hun satte seg opp i sengen. Hun strøk hendene over dynen, fram og tilbake, det var uhyggelig, bevegelsene var som et dyrs. Så løftet hun skålen med müsli i den ene hånden, førte skjeen først ned så opp mot munnen med en andre. Det gikk så langsomt at jeg snudde meg og dro opp persiennene, kikket over mot hotellet. Noe hadde gått i stykker i henne, tenkte jeg. (Ibid: 1036)

I likhet med den smerten Elaine Scarry (1987: 33) skriver om, annullerer Lindas lidelse nesten alt som skjer omkring henne, inntil verden nærmest går i ett med kroppen hennes, og hun minner om den døende vakre kvinnen som Edgar Allen Poe utroper til verdens mest poetiske emne.<sup>72</sup> I *Over Her Dead Body. Death, Femininity*

---

<sup>72</sup> I «The Philosophy of Composition» (1846) argumenterer Poe for at kunsten bør dyrke den høyeste nytelse, som oppstår når vi betrakter skjønnhet i en trist modus. Siden en vakker kvinne er det skjønneste som finnes, og døden det aller mest melankolske, er en vakker kvinnes død, kunstens ideelle emne: «[...] the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world [...]» (Poe 2003: 436).

*and the Aesthetic* (1992) kommenterer Elisabeth Bronfen Poes tese, som i hennes øyne sier noe om hva kunst dypest sett er, nemlig et paradoksalt forsøk på å fortrenge og foregripe døden ved hjelp av ideell kvinnelig skjønnhet, som bare kan realiseres på bekostning av de forandringene livet innebærer, og dermed på bekostning av kvinners liv (1992: 62–65). Med denne tesen i tankene kan fremstillingen av Lindas sykdomsforløp muligens forstås som en hilsen til et begrep om Kunst med stor forbokstav, men den fungerer også som en bekreftelse på at romanen er virkelighetsnær nok til å gjøre skade.

I del åtte hevder Linda på et tidspunkt at Karl Ove og vennen Geir «velter seg» i Gunnars kritikk og de problemene utgivelsen av første bind truer med å forårsake (ibid: 318). Noe lignende kan sies om forfatteren Knausgård, som bruker del åtte og ni til å velte seg i det ubehaget de tidligere bindene skal ha avstedkommet, ved å utmale Gunnars sinne, Lindas fortvilelse og flere av de andre karakterenes sårede følelser og frustrasjon. Ubekvemet deres investerer romanen med den auraen av autenticitet som er forbundet med virkelige menneskers lidelser, både ved å vitne om at romanprosjektet har gjort skade, innen sjetten bind kom ut, og ved å forespeile leseren at sjetten bind vil forårsake minst like stor skade.

I *Performativ biografisme* (2014) gjør Jon Helt Haarder seg noen tanker om hvordan Linda Boström Knausgård kan oppleve sjetten bind av *Min kamp*: «Linda kan [...] ikke bare lese den barske utgave af hvad hendes mand har gået og tænkt, hun kan også lese om hvordan også hendes reaktion på dette kan bruges i det biografisk-realistiske eksperiment» (2014: 223). I forlengelsen av denne betraktningen går Helt Haarder ut fra at del åtte og ni vil fortsette å plage Boström Knausgård og familien lenge etter at romanen er ferdigskrevet: «I virkeligheden vil stanken fra romanens rædsler formentlig blive hængende en god tid» (ibid: 224). Her tror Helt Haarder at han formulerer en kritikk, men jeg vil vise at han egentlig formidler Knausgårds eget budskap om at sjetten bind kommer til å såre noen av de menneskene det handler om.

## **Forespeilet ubehag**

I «Performance Art and Ritual: Bodies in Performance» (1997) hevder Erika Fischer-Lichte at risikoen for at noen skal komme til skade i løpet av en kunstnerisk opptreden,

i noen tilfeller kan legitimere kunstverket: «The risks taken and the injuries substantiate the artist's subjective construction in the eyes of the spectators and, in this way, legitimate her/his performance» (Fischer-Lichte 2003: 246). Fischer-Lichte analyserer tre performanser der kunstnere skader seg selv, skader dyr eller utsetter seg for fare, og konstaterer at selve risikoen bidrar til å gjøre det symbolske innholdet i verkene gjeldende: «Since the performer put her/his body in danger, the construction of her/his own 'fiction' [...] was substantiated and, in this sense, transformed into 'reality'» (ibid: 244).

Med henvisning til Fischer-Lichte, hevder Jon Helt Haarder at *Min kamp* er et performativt verk, som vinner intensitet og tyngde ved å markere at Knausgård risikerer noe:

Den voldsomme og detaljerte selvudkrængning er del af en performativt biografisk tærskelæstetik hvor læseren på samme tid stilles over for noget 'kunst' med den særlige distancerede forholdsmåde som den kræver, og over for nogle handlinger der skaber følelser og kræver stillingtagen som var disse handlinger del af verden uden for kunsten. Jeg henleder også opmærksomheden på at Knausgård i to tilfælde vansirer sit ansigt med glasskår (bind 2 og 5) i forbindelse med fuldskab og voldsomme følelser. Spillet mellom selvlæmlæstelse, skam og omverdenens sterke reaktioner i disse scener har en allegorisk klarhed i forhold til hele romanværket. (Helt Harder 2014: 210-11)

Helt Haarder viser til to scener i andre og femte bind, der Karl Ove snitter opp huden i ansiktet fordi han føler seg oversett av Linda og Tonje, og hevder at romanverket på lignende vis stiller ut Knausgårds indre smerte i en skadelig gest, som nærer forfatterens skam. Han konstaterer at den performative dimensjonen ved teksten tvinger leserne til å vurdere karakterene moralsk på en annen og mer forpliktende måte enn vi vanligvis vurderer oppdiktete skikkelser. Samtidig får risikoen ubehaget deres til å virke mer akutt, sånn at romanen «skjærer oss dypt i hjertet», som Kasper Green Krejberg (2012: 97) skriver, selv om mange andre romaner handler om mer prøvede mennesker.

All sterk litteratur er i grunnen performativ, i den forstand at lesere blir påvirket og noen ganger endret for resten av livet, men Helt Haarders poeng er at *Min kamp* får konsekvenser for noen av de menneskene den handler om. Han merker seg at føljetong-konseptet gjorde det mulig for leserne å følge prosessen i sanntid, og at



Knausgård hadde anledning til å kommentere resepsjonen i sjette bind (Helt Haarder 2014: 202). Føljetong-konseptet aktualiserer også Fischer-Lichtes tese om risiko, som forutsetter at faren er overhengende *mens* publikum betrakter opptreden, identifiserer seg og vurderer å gripe inn for å avverge at noen kommer til skade. Helt Haarder hevder riktignok at leserne av *Min kamp* kan realisere «begivenhedens real time» når som helst:

[Læsere] vil fra udgivelsen at regne kunne udfolde konsekvenserne af romanen igjen og igjen når de arbejder sig igennem værket og i læsningen realiserer dens sprog handlinger på ny. For så vidt vil Knausgård gøre ‘noe sånt’ mod kone og børn så længe der er læsere til *Min kamp*. (Helt Haarder 2017: 248)

Helt Haarder har rett i at nye lesere blåser liv i teksten, men sannsynligheten for at de menneskene den handler om, føler ubehag i *lesende stund* er ikke så stor lenger, og dermed sviner den fornemmelsen av risiko som Fischer-Lichte forbinder med autoritet. Det virker heller ikke *like* maktpåliggende å vurdere romanen moralsk, nå som leserne ikke har så mye som en hypotetisk mulighet til å påvirke eller avbryte Knausgård i arbeidet med *Min kamp*. Jeg vil likevel se nærmere på den påkallelsen av risiko som løper gjennom del åtte og ni – om enn med noe avtagende intensitet.

I likhet med Helt Haarder lurer jeg som leser uvilkårlig på hvordan Knausgårds onkel og tidligere kone opplever det å bli skildret i del åtte og ni. Det er vanskelig å avgjøre om karakteren Linda kommer dårligst ut av andre eller sjette bind av *Min kamp*, men i del ni retter Knausgård så mye oppmerksomhet mot sårbarheten og den manglende selvinnsikten hennes, at selv den mest ufølsomme leser forstår at det må være sjokkerende for et menneske med akkurat disse egenskapene å lese en så nærgående skildring av seg selv. Gunnar fremstår stort sett som en kjernekar i første bind, mens del åtte utgjør et eneste karakterdrap på ham, som maner leseren til å spørre: Hvis onkelen ble så opprørt av å lese første bind, hva vil han ikke synes om dette!? Når vi i tillegg får innblikk i Karl Oves angst for de andre karakterenes reaksjoner, er det nærliggende å begynne å grue seg på Knausgårds vegne til de bruduljene sjette bind kan ventes å sette i gang. Lindas, Gunnars og Karl Oves ubehag i del åtte og ni peker altså fremover mot enda mer ubehag, og gjør denne forutelsen til en del av leseopplevelsen.

Med tiden minsker risikoen for at de menneskene romanen handler om, er plaget av fremstillingen i nåtid – mens vi leser – men Knausgård aktualiserer denne risikoen i *Om våren* (2016), der en kvinne som ligner på Linda i *Min kamp* blir så deprimert at hun forsøker å ta livet av seg selv og det ufødte barnet sitt. I denne boken, som er henvendt til det samme barnet, refererer Knausgårds jeg til en strevsom hendelse, som leder tankene i retning av utgivelsen av *Min kamp* og Lindas sykdomsutbrudd:

[...] vi var ute av noe som hadde vært så strevsomt at vi bare så vidt hadde klart å parere det. Det hadde kulminert i en alvorlig depresjon, da din mor lå ubevegelig i sengen, ute av stand til selv de minst krevende ting, som å høre på radio eller lese, langt mindre kle på seg, stå opp og gå ut i dagen. De gangene jeg hjalp henne med det og vi gikk ut en liten tur i parken, langsomt som et eldgammelt ektepar, kunne hun sette seg ned på en benk og bare gråte, i en sorg som måtte være bunnløs. (Knausgård 2016a: 80)

Selv om ekteparet har kommet seg gjennom strabasene, er kvinnen fremdeles preget av det som hendte: «Livet stabiliserte seg, selv om hendelsene levde videre i henne, som en slags etterdønninger, for svingningene mellom det høye og det lave var fortsatt merkbare, men ikke lenger uhåndterbare, og de ble langsomt mindre og mindre» (ibid: 81). Når hun igjen blir rammet av en dyp depresjon, et par år etter den strevsomme perioden, fremstår ikke det som en direkte følge av at hun har lest om seg selv i sjette bind av *Min kamp*, men den risikoen leseren kan føle på, aksentueres og høynes nok en gang i *Om våren*, på en måte som kan forstås i lys av Fischer-Lichtes tese om at faren for at noen skal komme til skade, kan legitimere kunstverket og gjøre det mer *virkelig*.

Jon Helt Haarder og Vigdis Hjorth hevder begge at Knausgård forsøker å lukke *Min kamp* mot slutten av sjette bind, ved å konstruere en idyll, som ingen av dem har tro på: «Mennesker som i tidligere bind ble omtalt med sarkasme og sinne, omtales nå i respektfulle vendinger, uten at leseren får inntrykk av at det er ærlig følt. Det oppleves mer som en resignert strategi fra en mann som er sliten av konflikt, som ønsker fred» (Hjorth 2014: 57). Hjorth tviler på at forsoningen er ektefølt, mens Helt Haarder konstaterer at den uansett ikke kan hindre den allerede publiserte romanen i å plage forfatterens nærmeste (Helt Haarder 2014: 224). Han spør at romanverket vil leve sitt eget liv, mens Knausgård må nøye seg med å iaktta «hvordan den Knausgård

han selv har skabt med sit projekt, som en slags Frankensteins monster rejser sig i offentligheden og træder ham i møde som en fremmed og skræmmende magt» (2017: 254). Hjorth og Helt Haarder har rett i at Knausgård bruker den aller siste siden på å konstruere en idyll, men de nevner ikke at han bruker resten av del åtte og ni til å skape forventninger om enda mer ubehag for onkelen og den daværende konen.

I virkeligheten er det vanskelig for utenforstående å få klarhet i hvordan romanen påvirker de menneskene den handler om. Det er selvfølgelig mulig å spørre noen av dem, og Linda Boström Knausgård (2011b, 2016 og 2017) har i flere intervjuer svart at det var ubehagelig, men også verdifullt for henne å lese sjette bind. Uavhengig av om dette bindet faktisk plager Boström Knausgård og den omtalte onkelen, er det klart at del åtte og ni egger leseren til å forvente at disse menneskene kommer til å lide. Helt Haarder har altså rett i at «[r]omanen slutter, men forsøker at række ind i sin eftervirkning [...]» (2014: 224), men der han ser et forgjeves forsøk på å harmonisere, finner jeg et ganske vellykket forsøk på å projisere ubehag inn i fremtiden. Dette forsøket er forbundet med en form for *lidelsens poetikk*, som har fått en viss betydning i skandinavisk samtids litteratur.

## **Lidelsens poetikk**

Å tematisere emner som er tabubelagte eller på annet vis forbundet med skam og taus ensomhet, er en av litteraturens mange oppgaver og berettigelser, noe Christine Hamm minner om (2017: 12-3). Dette kan gjøres i fiksjonsfortellinger, som ikke har noe konkret forelegg, eller som verner om forelegget fordi det er sårbart og forstyrrende for tekstens mottakelse, men i noen tilfeller fremstår det som redelig av forfatteren å markere at hun skildrer sine egne eller andre bestemte menneskers opplevelser. I forlengelsen av Knausgårds påstand om at «alt som er sykt, avvikende og dødt holdes ute av syne [i dette samfunnet]» (2011b: 176), kan emnene hans virke mer tabubelagte enn de egentlig er, i en offentlighet der kjendiser, politikere og hvem-som-helst nesten daglig står frem med sykdom, traumer og rusproblemer. *Min kamp* går likevel dypere enn mange andre medier har mulighet til å gjøre, og sannsynligvis har det betydning for lesere som trenger trøst, støtte og inspirasjon – det vil si de fleste lesere – at Knausgård står ved virkelighetsreferansen. I dette perspektivet er det modig av ham å

skrive at han har vokst opp med en kontrollerende og ulykkelig far; at han tidvis har oppført seg dårlig mot barna sine, men at han har forsøkt å behandle dem godt; at han har vært utro, men forsøkt å være lojal, og det er modig av Linda Boström Knausgård å la den tidligere ektemannen skildre sykdomsutbruddene som i all overskuelig fremtid kommer til å hefte ved navnet hennes.

I tredje kapittel av denne avhandlingen hevdet jeg at Knausgård bruker *Min kamp* til å fremme en alvorlig anklage mot et gjenkjennelig menneske, i utspekulerte vendinger som det er vanskelig for den anklagede å forsvare seg mot. Romanen har med andre ord et offer, men det skyldes ikke primært at Knausgård utleverer virkelige mennesker i sårbare situasjoner. I det følgende vil jeg forsøke å se forbi spørsmålet om konkrete ofre – de menneskene som muligens føler seg krenket av romanen, men som for alt jeg vet, føler noe helt annet – og diskutere den funksjonen anskueliggjørelsen av ubehag har i sjette bind. Hittil har jeg argumentert for at det ubehaget karakterene føler i del åtte og ni, ikke bare er beklagelige omkostninger ved romanprosjektet, men også retoriske «garantier» for Knausgårds virkelighetsreferanse. Når jeg snakker om en *lidelsens poetikk* i dette kapitlet, navngir jeg et korresponderende prinsipp om at tekstens autoritet helt eller delvis bunner i en forestilling om at noen har måttet lide for tekstens skyld. Denne poetikken fremmer en usympatisk idé om at litteraturen blir bedre, eller i alle fall mer troverdig og vektig, jo mer lidelse den lykkes i å påberope seg.<sup>73</sup>

Vi har sett Elaine Scarry spore koblingen mellom lidelse og autoritet langt tilbake i kulturhistorien, men lidelsens poetikk har øyensynlig fått et oppsving i den delen av skandinavisk samtidslitteratur som er forbundet med det polemiske begrepet «virkelighetslitteratur». I artikkelen «Forfatteren, frirommet og virkelighetslitteraturen» (2017) konstaterer Marianne Egeland at «hensynsløst» utleverende skildringer av privatpersoner har blitt et ideal i den litterære offentligheten (234). Egeland hevder at denne utviklingen er drevet frem av kyniske forfattere og forlag, men hun peker også på en tendens til at leserne opplever litteraturen som mer

---

<sup>73</sup> Lidelsens poetikk minner om det Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe og Bjarne Markussen kaller *lidelsens estetikk* i en antologi med samme navn fra 2017. Det sistnevnte begrepet viser til estetiske uttrykk for lidelse, mens jeg vil konsentrere meg om den retoriske dimensjonen ved det å påkalle virkelige menneskers lidelse i litterære tekster.

interessant hvis den ser ut til å krenke virkelige mennesker. Denne tendensen får et eksemplarisk uttrykk i essayet «Jeg-ets botsgang. Om Knausgård's litterære jeg» (2014), der Vigdis Hjorth oppfordrer Knausgård til å ta ut skilsmisse, sånn at han kan skrive en «brutalt ærlig» bok om den fortvilelsen og de mulighetene oppbruddet fører med seg:

Forfatteren i meg kjenner medlidenhet med Karl Ove [...]. Mens leseren i meg ikke vil at han skal skrive avdempede høylitterære essays på oppdrag, men gå inn der det brenner for ham selv, i hverdagen. For det er når han går inn i brannen denne mannen er best. Og hva vil være brann og den ultimate litterære utfordringen for ham nå, annet enn skilsmisse? (57)

Hjorths oppfordring om å *gå inn der det brenner*, eller til og med å skape en brann, i form av et oppbrudd fra familien, er muligens ironisk ment, men den peker desto mer presist på et premiss som ligger til grunn for store deler av *Min kamp*. Tesen om at litteraturen må søke seg i retning av smerten – til emner som gjør vondt fordi forfatteren trækker over sine egne eller andre menneskers grenser – kan ikke reduseres til et uttrykk for en kynisk bransje, men bør også diskuteres som poetikk.

I artikkelen «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den» (2017) antar Frode Helmich Pedersen at mange norske forfattere har problemer med å ta inn over seg at tekstene deres er sårende, fordi de er så sterkt påvirket av det han kaller «postmodernismens livsfjerne språkspill», som de halvhjertet forsøker å gjøre opp med (36 og 44). Helmich Pedersen går ut fra at postmodernismen har svekket forfatterens evne til empati, men denne litt spekulative teorien forklarer ikke *hvorfor* de forfatterne det er snakk om poengterer at sårbare og plagede karakterer representerer dem selv og andre folk de kjenner. Problemet, slik jeg ser det, er at litterære tekster faktisk har noe å vinne på at leseren tror at noen vil føle seg utlevert. Ved å aksentuere denne risikoen, styrker forfatteren i noen tilfeller tekstens autoritet, noe som også kan tenkes å styrke evnen til å trøste, oppmuntre og utfordre leseren, men på problematiske vilkår, siden det å såre blir et mål i seg selv.

Den tendensen som Egeland og Helmich Pedersen kritiserer, kan trolig forstås i lys av Elaine Scarrys tese om at abstraksjoner som er i ferd med å tape troverdighet, vil forsøke å vinne den tilbake ved å påkalle eller til og med å forårsake smerte:

[...] when some central idea or ideology or cultural construct has ceased to elicit a population's belief either because it is manifestly fictitious or because it has for some reason been divested of ordinary forms of substantiation – the sheer material factualness of the human body will be borrowed to lend that cultural construct the aura of 'realness' and 'certainty'. (Scarry 1987: 14)

Denne tesen kan knyttes til en påstand som Knausgård fremsetter i andre bind, om at litteraturen befant seg i en krise på 00-tallet:

De siste årene hadde jeg mistet mer og mer tro på litteraturen. Jeg leste, og tenkte, dette er det noen som har funnet på. Kanskje var det det at vi var fullstendig okkupert av fiksjon og fortellinger. At det hadde gått inflasjon i det. Uansett hvor man vendte seg, var det fiksjon å se. (Knausgård 2010a: 535)

Knausgård skriver at det mylderet av medier som forsyner oss med fortellinger og fiksjon, på et tidspunkt gjorde litteraturen tilnærmet uinteressant for ham. Hvis dette er en treffende analyse av et forhold som gjelder flere enn ham selv, kan hans egen og andre forfatters tendens til å poengtere at tekstene deres setter virkelige menneskers sjelefred på spill, forstås som et forsøk på å revitalisere samtidslitteraturen, ved å utstyre den med lidelsens aura. Det er mulig å argumentere for at dette er et nødvendig og prisverdig forehavende, men Egeland gjør rett i å spørre hva litteraturen vinner ved å spille opp risikoen, og hva som kan gå tapt.

I andre bind av *Min kamp* kommer Karl Ove på et tidspunkt til å tenke på at han som tjuåring fikk vite at moren Sissel hadde en svulst i magen, som for alt han visste kunne være ondartet:

Jeg så for meg begravelsen, alle som kondolerte meg, hvor synd de ville synes på meg, og tenkte på arven hun ville etterlate seg. *Og så tenkte jeg på at jeg endelig hadde noe betydningsfullt å skrive om.* Mens alt dette pågikk, løp en annen stemme liksom ved siden av og sa at nei, dette var alvorlig, nei, hør nå her, det er mamma som dør, hun betyr mye for deg, du vil at hun skal leve, det vil du Karl Ove! (Knausgård 2010a: 529, min kursiv)

I denne passasjen stiller Knausgård ut både Karl Ove og den poetikken som gjør autoritet til et spørsmål om lidelse, og som dermed får et kjært menneskes død til å fremstå som et slags lykketreff for en forfatter. I analogi til den teksten Karl Ove forestiller seg at han skal skrive om moren, henter *Min kamp* autoritet fra fortellingen om Kai Åges død, og fra vissheten om at det dreier seg om Knausgårds egen far. I

tillegg henter den autoritet fra det ubehaget den forårsaker for Linda, Gunnar, Karl Ove, Tonje, Sissel, Ingrid og flere av de andre karakterene, til like med det ubehaget leseren forventer at sjette bind vil påføre noen av de menneskene Knausgård skriver om.

Innledningsvis i dette kapittelet skrev jeg at forbindelsen mellom lidelse og autoritet, som beror på at *Min kamp* blir mer interessant fordi leseren tror at den plager Knausgårds nærmeste, havner i skyggen av de etiske imperativene i sjette bind. Fordringene om å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*, setter hensynet til romanen og hensynet til de menneskene den handler om, opp mot hverandre, i samsvar med det begrepet om hensynsløshet som Karl Ove diskuterer i del ni. I lys av disse fordringene kan leseren spørre om Knausgård har *sviktet* sine nærmeste ved å prioritere romanen, men den retoriske verdien ubehaget har, går under radaren. *Lidelsens poetikk*, som sørger for at virkelige menneskers ubehag gir romanen autoritet, er et av de mest problematiske aspektene ved del åtte og ni, og derfor er det et tankekors at det er så vanskelig å få øye på den i det etiske perspektivet Knausgård selv anlegger.

Fordringen om å forplikte seg på andre mennesker som *du* er forbundet både med det ubehaget romanprosjektet skal ha forårsaket, og med den lidelsen holocaust betegner. Denne lidelsen gir Knausgårds etiske prinsipper autoritet, via tesen om at det som manglet i Hitlers psyke og i nazistenes språk, var et forpliktende forhold til andre menneskers frie og unike vesen. I fjerde og femte kapittel kommenterte jeg den doble referansen til holocaust og den etiske dimensjonen ved *Min kamp*, som ligger i de etiske imperativene i sjette bind. Denne kombinasjonen har vist seg å gi interessante perspektiver på romanen, men den truer samtidig med å gjøre holocaust til en etisk «garanti» for Knausgårds nærgående fremstillinger av navngitte mennesker, noe jeg vil diskutere i lys av et konvensjonelt prinsipp om å vise respekt for ofrenes lidelser.

### **Knausgårds tese om at holocaust er tabubelagt**

At holocaust har blitt en så betydningsfull hendelse i «vestlig» kultur, bidrar til å gjøre det interessant og samtidig utfordrende for forfattere og intellektuelle å skrive om det som hendte. En av de fremste utfordringene består i å vise respekt for ofrene, som i mange tilfeller er ukjente eller bare tilgjengelige via nazistenes arkiver, der de stort sett

er betraktet fra bødlenes perspektiv. Denne utfordringen skjerpes av at holocaust har kommet til å fremstå som et bilde på ondskap og lidelse, som kan brukes til å belyse eller skape blest om andre forhold. Knausgård synes imidlertid at prinsippet om å vise respekt for ofrenes minne har gitt seg utslag i for strenge restriksjoner på det å skrive om holocaust:

Hvilket tabu jødeutryddelsen er, merker jeg når jeg skriver om den. Det er som om det finnes et eiendomsforhold til den, at ikke hvem som helst kan skrive om den, man må på et vis ha fortjent det, enten ved å ha vært der selv, ved å ha intervjuet noen som har vært der, eller ved å skrive om det på en moralsk forpliktende og uambivalent måte. Man må være uklanderlig når man skriver om den, bare da er det mulig. Ens motiver må være uegennyttige, ukommersielle og ikke-spekulative, gode og hederlige. (Knausgård 2011b: 785)

Påstanden om at jødeutryddelsen – et begrep som er synonymt med holocaust i «Navnet og tallet»<sup>74</sup> – er tabubelagt, er et av ankepunktene i essayet «Knausgård om Holocaust» (2016), der Sten Reinhart Helland gjør oppmerksom på at holocaust er emne for omfattende forskning og «skarpe brytninger mellom ulike seriøse bidragsytere» (155). Det store tilfanget av konfliktorientert forskning vitner etter hans mening om at holocaust slett ikke er et tabu, men Knausgårds poeng kan i realiteten finne belegg i Holocaust-litteraturen. For eksempel har Elie Wiesel, som var den fremste talsmannen for jødiske ofre inntil sin død i 2016, etterlyst mer ærbødig taushet, og færre representasjoner av ofrenes lidelser: «The truth of Auschwitz remains hidden in its ashes. Only those who lived it in their flesh and in their minds can possibly transform their experience into knowledge. Others, despite their best intentions, can never do so» (1989: 38). I egenskap av selv å ha vært fange i

---

<sup>74</sup> Knausgård nevner at de første som ble gasset til døde i «Det tredje riket» var funksjonshemmede og psykisk utviklingshemmede, men reserverer i praksis begrepet holocaust for nazistenes folkemord på jødene. Denne definisjonen er omstridt, siden jødene er en av flere grupper som ble utsatt for systematisk forfølgelse og drap i SS' regi. En tilnærmet like stor andel av den europeiske romá- og sigøynerbefolkningen – som riktignok talte færre mennesker enn den jødiske befolkningen – ble myrdet, i tillegg til et stort antall slaviskåttede fanger, funksjonshemmede, opposisjonelle og homofile (Novic 1999: 223). Det er likevel tradisjon for å sette likhetstegn mellom begrepet holocaust og nazistenes folkemord på jødene; en tradisjon president Jimmy Carters Holocaust-kommisjon, ledet av Elie Wiesel i 1979, har bidratt til å befeste: «The Holocaust was the systematic, bureaucratic extermination of six million Jews by the Nazis and their collaborators as a central act of state during the Second World War; as night descended, millions of other peoples were swept into this net of death» (Wiesel 1979: 3). Kommisjonen nevner «andre folk», men etablerer en særlig sterk forbindelse mellom begrepet holocaust og jødiske ofre.



Auschwitz, der foreldrene og lillesøsteren hans mistet livet, gikk Wiesel sterkt inn for at ofrene bør tilkjennes det eierforholdet til holocaust som Knausgård stiller spørsmål ved.

Wiesel anklager både underholdningsindustrien og velmenende idealister for å ha vanæret ofrene med reduktive skildringer av lidelsene deres, som i realiteten er «beyond the imagining and understanding of men» (ibid.). I *The Holocaust in American Life* (1999) diskuterer Peter Novic dette standpunktet, som har fått en viss innflytelse i det offentlige ordskiftet om holocaust i USA:

Not everyone was willing to endorse Wiesel's claim that the Holocaust was a sacred mystery, whose secrets were confined to a priesthood of survivors. In a diffuse way, however, the assertion that the Holocaust was a holy event that resisted profane representation, that it was uniquely inaccessible to explanation or understanding, that survivors had privileged interpretive authority – all these themes continued to resonate, though their overall influence is hard to calculate. (Novic 1999: 211)

Novic konstaterer at holocaust har en sakral status for Wiesel, og at den myndigheten sistnevnte vil reservere for de overlevende ofrene, minner om presteskapets mandat til å fortolke hellige skrifter. Denne typen hellighold av noe som er forbundet med gru, kan forstås med utgangspunkt i Sigmund Freuds beskrivelse av tabuet i *Totem und Tabu* (1913):

I vår språkbruk har ordet tabu to vidt forskjellige betydninger. Det betyr på den ene siden «hellig, innviet», og på den andre «farlig, forbudt, uren». Det motsatte av tabu heter på polynesiske *noa* (vanlig, allment tilgjengelig). Dermed må tabu forbindes med forbehold, og det henger vesentlig sammen med forbud og innskrenkninger. Uttrykket 'hellig frykt' vil vel ofte dekke ordets betydning. (Freud 2013: 37)

Freud hevder at tabuet som regel står sentralt i den kulturen som er myntet på å fornekte det: «[...] egentlig består tabuet fortsatt midt iblant oss. Selv om det bare eksisterer i negativ form [...]» (ibid: 8). Denne tesen gir gjenklang i «Navnet og tallet», der Knausgård slår fast at holocaust er tabubelagt nettopp fordi forutsetningene for volden er så sterkt til stede i det han kaller «det normale»:

Tabu er et samfunns måte å beskytte seg mot uønskede krefter på. Det er å gjøre dem synlige gjennom negasjon, legge et ikke rundt dem, og på den måten gjøre

dem til noe som ligger utenfor det hverdagslige, utenfor den sonen livet normalt utspiller seg i, nettopp fordi det befinner seg i det normale, som en kontinuerlig mulighet. (Knausgård 2011b: 786)

Selv ønsker Knausgård å utfordre det tabuet som hefter ved holocaust, fordi han frykter at det kan virke mot sin hensikt ved å isolere grusomhetene fra forhold som kan gjøre det mulig å gjenta dem, eller også å forhindre at de gjentar seg. Han impliserer at de restriksjonene som kjennetegner tabuet, gir en illusjon av beskyttelse, som egentlig øker faren for at lignende forbrytelser vil finne sted, all den tid forestillingen om holocaust som noe hinsides enhver annen erfaring, kan gjøre folk mindre vaksomme mot fascisme i vår egen livsverden. Denne tesen har to ulike dimensjoner i «Navnet og tallet», der den både refererer til det offentlige ordskiftet om holocaust, og begrunner Knausgårds egen tilnærming til denne hendelsen. De to dimensjonene er tett forbundet med hverandre, men jeg vil begynne med å spørre om Knausgård har rett, før jeg ser nærmere på den rollen holocaust spiller i *Min kamp*.

### **Det nære perspektivet på holocaust**

I fjerde kapittel av denne avhandlingen så vi Knausgård argumentere for at det nære perspektivet på enkeltmennesket er grunnleggende antifascistisk, med henvisning til at nazistene anla et distansert perspektiv på ofrene for holocaust. I forlengelsen av denne tesen hevder han at nazistenes perspektiv har urovekkende likhetstrekk med det abstrakte perspektivet han forbinder med holocaust som tabu:

Det særegne ved Holocaust er det motsatte av det vi har gjort det til. Det særegne ved Holocaust var at det var lite, nært og lokalt. Det var familier som ble skilt ut og samlet. Det var tog som forlot gettoene i Polen, i Tyskland, Nederland, Belgia, Hellas, Tsjekkoslovakia, Litauen, Latvia [...] leirene var små, Treblinka var seks hundre ganger fire hundre meter, og de som jobbet der var relativt sett få, 150 ukrainske soldater, 50 tyske ss-soldater. [...]. En vanlig dag i det som Glazar kaller høysesongen, kom det ti tusen jøder med tog til leiren. Noen timer etter var kroppene deres borte. Den virksomheten pågikk i to år. På den tiden ble mellom 800 000 og 1200 000 mennesker drept der. Det er et tall og en hendelse ikke noe menneske kan begripe. Men det var på samme tid hverdag, rutine, det de selv kalte produksjon, av død. (Ibid: 786-7)

De første setningene i denne passasjen gir dårlig mening, siden det lokale ikke kan være «det særegne ved holocaust», så lenge verdenshistorien stort sett består av hendelser som en gang utspilte seg på konkrete steder, blant enkeltmennesker. Jeg vil imidlertid konsentrere meg om Knausgårds hovedpoeng, om at holocaust i noen tilfeller falt sammen med folks hverdagsliv.

I «Knausgård om Holocaust» går Sten Reinhart Helland hardt ut mot den siterte passasjen, forstått som et forsøk på å bagatellisere holocaust:

[D]et kan ikke herske noen tvil om at Holocaust var et politisk prosjekt drevet frem av toppledelsen i det tyske naziregimet, et sentralt koordinert, ideologisk motivert, overmåte omfattende og etter hvert industrielt gjennomført massedrap på jøder og andre i deler av det tyskokkuperte området i Øst-Europa. [...]. Holocaust var alt annet enn 'lite, nært og lokalt'. Karl Ove Knausgård tar altså feil, grandiost feil, i sitt forsøk på å snu tingene på hodet. (2016: 149)

Denne innvendingen bunner i en misforståelse, siden Knausgård slett ikke bestrider det faktum at holocaust var et omfattende, velorganisert og ideologisk motivert folkemord. Ærendet hans er snarere å minne om at de involverte – ofrene, bødlene og andre vitner – opplevde deler av forbrytelsen på nært hold, og at det abstrakte perspektivet i verste fall kan gjøre det vanskelig for den enkelte å identifisere lignende overgrep hvis de viser seg for oss på samme måte, altså som fragmenter integrert i et slags hverdagsliv. Han impliserer at mantraet *aldri mer*, kaller på et nærmere og mer stedbundet perspektiv, som gjør det mulig for den enkelte å trekke linjer til sin egen livsverden.

Knausgårds preferanse for det nære perspektivet er ikke særlig kontroversielt i denne sammenhengen, siden det allerede finnes et utall biografiske, dokumentariske og fiktive fortellinger om enkeltmenneskers opplevelser i tilknytning til holocaust. For om lag tretti år siden gjorde nestoren innen holocaust-forskningen, Raul Hilberg (1988: 18), oppmerksom på at de overlevendes beretninger alene er så tallrike at de sprenger den enkelte historikerens kapasitet. I fjerde kapittel sammenlignet jeg Hilbergs bemerkning med Knausgårds påstand om at de drepte jødernes navn har gått tapt for all ettertid, for å vise at Knausgård ignorerer et omfattende materiale av vitnesbyrd og forskning. Denne forsømmelsen ligger også til grunn idet han braser så støyende inn gjennom den åpne døren det nære perspektivet på holocaust må sies å være.

Det mest sentrale premisset for Knausgårds tese om det nære perspektivet på holocaust, nemlig at den enkelte bør kunne vurdere forhold i sin egen livsverden i lys av tilintetgjørelsen, er likevel kontroversielt. Å sammenligne holocaust med andre historiske hendelser, for ikke å snakke om forhold i hverdagen, strider mot den såkalte unikhetsesen, som postulerer at ingen sammenligninger er i stand til å yte ofrene for holocaust rettferdighet. I 1979 konstaterte Jimmy Carters holocaust-kommisjon, ledet av Elie Wiesel, at holocaust er unik i egenskap av å være et statlig styrt, ikke-instrumentelt forsøk på å drepe alle medlemmer av en folkegruppe i alle land, ved hjelp av en moderne, byråkratisk og sofistikert organisasjon, som dehumaniserte ofrene og pulveriserte ansvar (Wiesel 1979: 3–5). Kommisjonen understreket at menneskeheten aldri har sett en tilsvarende forbrytelse, men advarte samtidig mot at noe lignende kan komme til å hende igjen: «In a world of increasing over-population, the inclination to duplicate the Nazi option and once again exterminate millions of people remains a hideous threat. The curse of the Holocaust is a dire warning» (ibid: 5).

Kommisjonens advarsel skulle tilsi at det er nødvendig å vurdere senere hendelser i lys av holocaust, men Peter Novic gjør oppmerksom på at det finnes en utbredt skepsis mot å gjøre det, som er forbundet med Wiesels begrep om utsigelig lidelse (Novic 1999: 212). Novic konstaterer imidlertid at denne skepsisen er mer av et tema enn en effektiv handlingsregel i det offentlige ordskiftet i USA, der holocaust har blitt sammenlignet med de forskjelligste problemer – fra den amerikanske AIDS-epidemien på 1980-tallet til krigsforbrytelser på Balkan – for å lade politiske budskap med den autoriteten mantraet *aldri mer* kan gi (ibid: 240-55). Denne autoriteten er selve stridens eple, og den viktigste årsaken til at ofrenes lidelser risikerer å bli utnyttet til formål som ikke har noen umiddelbar forbindelse til dem. De restriksjonene Knausgård stiller spørsmål ved i «Navnet og tallet», skal i prinsippet begrense denne risikoen, for å beskytte ofrenes minne mot forsøk på å utnytte holocaust i jakten på retorisk autoritet. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg se nærmere på Knausgårds egen påkallelse av denne autoriteten, i lys av fordringen om å vise respekt for ofrene.

## Holocaust som retorisk figur i *Min kamp*

I fjerde og femte kapittel av denne avhandlingen så vi Knausgård utlede fordringen om å forplikte seg på et *du* fra en analyse av de ideologiske forutsetningene for holocaust, via en fortolkning av Paul Celans dikt «Engführung», Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem* og noen flere kilder. Det er altså ofrenes lidelser og ambisjonen om å forhindre at noe lignende skjer igjen som forsyner denne fordringen med autoritet i «Navnet og tallet». Dette er en nokså konvensjonell tilnærming etikk, i tradisjonen fra blant andre Emmanuel Levinas, Hannah Arendt og Theodor W. Adorno, som alle forutsetter at holocaust kan og bør veilede etisk tenkning i vår tid. Samtidig er Knausgårds henvisninger til holocaust forbundet med Karl Oves personlige historie, der nazismen blir et tema i vanskelig periode – idet han bryter opp fra Bergen etter å ha blitt anklaget for voldtekt, drapstruet og separert fra Tonje:

En periode [...] begynte jeg å lese mer systematisk om nazismen, det var bare noe jeg kom inn på, slik jeg tidligere hadde kommet inn på andre tider og steder. Jeg leste Shirers verk om nazismen, Kershaws første bok om Hitler, Gitta Serenys bok om Speer, Speers Spandau-dagbøker og hans memoarer, *Inside the Third Reich*. Det var det jeg leste da Tonje og jeg skilte oss, og jeg flyttet til Stockholm. Der, alene i en ettroms, feminint innredet leilighet midt på Söder, leste jeg Gitta Serenys bok om Treblinka, *Vid avgrunden*, den gjorde meg uvel i to uker, og etter det leste jeg ikke mer om det, langs den veien gikk det ikke an å komme lenger, der lukket alt seg, tømte alt seg. (Knausgård, 2011b: 469)

At Karl Ove fatter interesse for holocaust i forbindelse med en personlig krise, kan forstås i lys av Robert Wuthnows *Meaning and Moral Order* (1987), som handler om kulturelle referansepunkter for moralske vurderinger. Wuthnow diskuterer blant annet TV-serien «Holocaust» – en dramatisert fremstilling av nazistenes folkemord på jødene, som i 1978 ble sett av oppsiktsvekkende to tredjedeler av den voksne befolkningen i USA. På bakgrunn av ulike spørreundersøkelser knyttet til denne serien slutter Wuthnow at respondenter som bekymret seg over personlige eller samfunnsmessige forhold, var spesielt interessert i holocaust, som ga dem en moralsk rettesnor (1987: 131). Han merker seg imidlertid at serien fortrinnsvis styrket respondentene i troen på verdier de allerede satte høyt, noe som for eksempel kom til uttrykk i prestenes tendens til å svare at kristen forkynnelse kan forebygge lignende

forbrytelser, og i lærernes tiltro til undervisning: «The correlates between interpretations of the Holocaust and broader values suggest that people ‘read into’ the program their own values» (ibid: 134).

I likhet med prestene og lærerne i Wuthnows intervju materiale argumenterer Knausgård for forebyggende tiltak som stemmer påfallende godt overens med hans eget virke, når han anbefaler det nære perspektivet på det enkelte, navngitte mennesket, og en henvendelse til leseren som et *du*. Dette behøver ikke å være problematisk, så lenge overbevisningene hans er forpliktet på troverdige kilder, men tesen om at egennavnet og det nære perspektivet kan forebygge folkemord, ser ut til å være forpliktet på den offentlige debatten om *Min kamp*. Disse tesene fremstår som forsøk på å forsvare det litterære prosjektet mot den kritikken Gunnar målbærer i sjette bind, om at Knausgård krenker virkelige mennesker ved å utlevere dem med navn og personlige lyter. Holocaust, som angivelig veileder Knausgårds tenkning, bidrar i første rekke med autoritet til disse tesene, via den problematiske antagelsen om at egennavnet og det nære perspektivet kunne ha reddet om lag seks millioner jøder fra dødsleirene.

I artikkelen «‘Livet er en gamp, sa kjerringa, hun kunne ikke si k.’ Om tittelens betydning og funksjon i *Min kamp*» (2017) berømmer Espen Børdahl det at Knausgård løfter blikket fra privatlivet sitt i «Navnet og tallet»:

Han søker ikke etter svar på de store spørsmål ut i fra en rendyrket navlebeskuelse, hverken på individnivå eller ut i fra en identitet som nordmann eller skandinav, men beveger seg ut av denne container og over i den kosmopolitisk definerte forståelseshorisont, med holocaust og nazismen som to av dens sentrale narrativer. (2017: 53).

Børdahl impliserer at Knausgårds interesse for holocaust reflekterer et slags vidsyn, men i den grad Knausgård bare tilsynelatende forholder seg til de historiske hendelsene, som et påskudd for å gi selvforsvaret sitt autoritet, fremstår refleksjonene hans snarere som en hån mot nazistenes ofre.

Knausgård er riktignok ikke alene om å ta holocaust til inntekt for ideer som strengt tatt ikke er utledet fra relevante kilder. Peter Novic gjør oppmerksom på at det offentlige ordskiftet i USA er smekkkfullt av referanser til holocaust, som angivelig kan

lære oss å være skeptiske til opplysning, fremskritt, teknologi, dødsstraff, abort og industrielt dyrehold, samt å støtte pluralisme, demokrati, liberalisme, pressefrihet, feminisme, kristen oppdragelse og retten til å bære våpen, for å nevne noen «fortolkninger»:

Most readers will have noticed that while these are presented as lessons *of* the Holocaust, they seem to be not so much lessons drawn *from* the Holocaust as brought *to* it. These lessons reflect values and concerns that originated elsewhere but that seemed to be confirmed by contemplating the Holocaust – in any case, could be dramatically illustrated by grounding them in the Holocaust. (Novic 1999: 242, kursiv i original)

De «fortolkningene» Novic viser til, skal presumptivt tjene altruistiske forsvar for politiske saker, mens Knausgårds teser om egennavnet og det nære perspektivet inngår i et selvforsvar, noe som kan tenkes å gjøre bruken hans av holocaust ekstra suspekt. I *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering* (2000) hevder Norman G. Finkelstein riktignok at selveste Elie Wiesel gjorde holocaust til et middel for sin egen personlige vinning, ved å tilby forelesninger mot skyhøye honorarer: «[...] for his standard fee of \$25,000 (plus chauffeured limousine), Wiesel lectures that the ‘secret’ of Auschwitz’s ‘truth lies in silence’» (Finkelstein 2000: 45). Dette unnskylder selvfølgelig ikke Knausgård, som kan holdes ansvarlig for spekulative resonnementer, selv om fordringen om respekt for ofrenes lidelser er aldri så misligholdt i kulturen. Å holde ham ansvarlig, innebærer imidlertid ikke noe annet eller mer dramatisk enn å erkjenne at tesene om egennavnet og det nære perspektivet er lite troverdige.

Knausgårds analyse av holocaust er altså problematisk på vegne av ofrene, og den er også problematisk på vegne av debatten om *Min kamp*, som følge av at han setter holocaust-ofrenes lidelser opp mot hensynet til de menneskene han beskriver i romanen. Dette grepet kan forstås i lys av Phillip Lopates advarsel om at det å trekke linjer til holocaust *kan* gi et mindre nyansert og følsomt blikk for andre menneskers overlast: «In its life as a rhetorical figure, the Holocaust is a bully» (1989: 56). Når Knausgård forbinder holocaust med den offentlige debatten om *Min kamp*, via forsvaret for egennavnet og det nære perspektivet på den enkelte, tar han debatten til et nivå der spørsmålet om privatlivets fred virker som en fillesak. Dette spørsmålet er

selvfølgelig en fillesak sammenlignet med fordringen om å forebygge folkemord, men det er ingenting som tyder på at det nærgående ved Knausgårds skildringer av virkelige mennesker faktisk kan bidra til å forebygge folkemord.

Ved å forankre refleksjonene over etikk i et uttrykk for vold og lidelse som er så usammenlignbart mye mer alvorlig enn de problemene en hvilken som helst roman er i stand til å skape eller å løse, leder Knausgård debatten om romanverkets etikk bort fra spørsmålet om de skildrede menneskenes opplevelser. Dette er et paradoks, siden holocaust etter hans mening viser hvor viktig det er å forplikte seg på den enkelte andre, og ta ansvar for å fremme friheten og tryggheten hennes. Tesen om egennavnet og det nære perspektivet lader samtidig Knausgårds nærgående fremstillinger av navngitte mennesker med den autoriteten som er forbundet med mantraet *aldri mer*, ved å foregi at disse fremstillingene har en anti-fascistisk funksjon. I virkeligheten bidrar de først og fremst til å investere romanen med den auraen av autenticitet som beror på at leseren forestiller seg at det må være ubehagelig for forfatterens nærmeste å bli beskrevet.

I forrige kapittel så vi at Knausgårds analyse av de ideologiske forutsetningene for holocaust ligger til grunn for fordringen hans om at skriften må påkalle leseren som et *du*. Visjonen om et jeg/du-forhold mellom skrift og leser gir interessante perspektiver på *Min kamp*, resepsjonen og samtiden, via Knausgårds refleksjoner over nazismens appell. Analysen hans av holocaust har med andre ord noe for seg, men tesene om egennavnet og det nære perspektivet er til hinder, både for å forstå den historiske forbrytelsen holocaust og for å forstå romanverket *Min kamp*.



## Avslutning

Denne avhandlingen er blitt annerledes enn jeg forestilte meg at den skulle bli da jeg begynte å skrive om sjetten bind av *Min kamp*. En av de opprinnelige hypotesene mine var at romanverket er basert på en passasje i Tomas Espedals *Brev (et forsøk)* fra 2005:

Mitt eneste ønske: å skrive.  
Bare å skrive i vei uten retning  
ingen plan  
ingen roman, ikke et dikt, bare et forsøk  
et forsøk  
på å skrive  
uten å ta hensyn  
til noe  
ikke til språket: om det er godt  
eller dårlig  
ikke til deg  
ikke engang til meg selv  
bare å skrive  
hensynsløst.  
Det er en kamp  
uten motstandere  
uten andre motstandere  
enn meg selv  
og denne friheten  
som jeg ikke lenger ønsker. (Espedal 2005: 106-7)

Espedal formulerer en del av den visjonen som ligger til grunn for *Min kamp*, men det har gått opp for meg at Knausgård har minst én motstander, i tillegg til sin egen frihet og fornemmelse av at han kan skrive hva som helst, og dermed ingenting spesielt (Knausgård 2011b: 938). I sjetten bind blir det klart at den fremste motstanderen er den av onklene hans som i 2009 forsøkte å stoppe utgivelsen av første bind, der Karl Ove spør hva som kan ha hendt da Kai Åge døde.

I tredje kapittel av denne avhandlingen sammenlignet jeg første bind av *Min kamp* med en scene i Shakespeares *Hamlet*, der Hamlet setter opp skuespillet «The Mousetrap», som handler om en konge som blir drept av nevøen sin. Hamlet håper at onkelens reaksjon på mordscenen vil bringe på det rene hvorvidt han har drept

Hamlets far, og Knausgård ser ut til å fortolke sin egen onkels reaksjon på manus til første bind som en bekreftelse på et tilsvarende spørsmål. Virkeligheten er imidlertid neppe en pastisj over Shakespeare, og det er fullt forståelig at onkelen reagerer på skildringen av moren og broren hans i første bind. Siden den anklagen som løper gjennom sjette bind er rettet mot et lett gjenkjennelig menneske, fremstår den som et alvorlig overgrep.

Spørsmålet om hva det vil si å fortolke henholdsvis kritisk og tillitsfullt er en hovedsak, både i denne avhandlingen og i essayet «Navnet og tallet» i sjette bind, der Knausgård forbinder de ulike lesemåtene med Paul Celans dikt «Engführung», Adolf Hitlers taler og tobindsverket *Mein Kampf*. Han viser at «Engführung» kaller på en lesere som supplerer det følelsesmessige engasjementet sitt med kritisk refleksjon, mens Hitlers taler og kampskrift er henvendt til føyelige mottakere som stoler på at Hitler til enhver tid har rett. I forlengelsen av Celan går Knausgård inn for å behandle leseren som et *du* – et begrep jeg har forbundet med tesen om en fri og ansvarlig samtalepartner – mens han advarer mot den følelsesorienterte henvendelsen til tillitsfulle mottakere, som han selv og Hitler har gjort lykke med. «Navnet og tallet» rommer altså et forsvar for samtalelesevirkosomhet, samtidig som essayet innleder en samtale med leseren ved å åpne romanen for fortolkning i lys av refleksjonene over Celans dikt og Hitlers frembringelser.

Det største problemet ved den tillitsfulle lesemåten, slik Knausgård presenterer den med utgangspunkt i Celan, Hannah Arendt og Victor Klemperer, er at den truer med å drukne den enkeltes ansvar og omsorg for andre mennesker i flertallets lojalitet til suverene ledere. Når Knausgård hevder at noen av forutsetningene for holocaust fremdeles er til stede i det han kaller det normale, sikter han trolig til den tillitsfulle formen for fortolkning, som gir korrupte autoriteter relativt lett spill. At denne fortolkende modusen fremdeles har gode vilkår i Skandinavia, fremstår ikke som en ren hypotese i «Navnet og tallet», men som en lærdom fra den tidlige resepsjonen av *Min kamp*. Ved å fremstille Hitler og tilhengerne hans som nesten-allegorier over jeget i – og leserne av – romanverket, gjør Knausgård oppmerksom på at deler av resepsjonen hans legger for dagen en urovekkende autoritetstro lesemåte.

Knausgård stiller spørsmål ved ubetinget tillitsfulle lese måter, men han påstår likevel ikke at tillit er verdiløst eller farlig i enhver tenkelig sammenheng. I del åtte i sjette bind intensiverer han henvendelsen til en tillitsfull leser på en måte som gjør de selv- og resepsjonskritiske perspektivene i «Navnet og tallet» desto mer skjellsettende når de først tas med i betraktningen. Leserens tillit og engasjement er en forutsetning for at disse perspektivene skal kunne bety noe, men tillit kan også være et gode i seg selv. Det siste blir tydelig i fortellingen om Kai Åges og Karl Oves eksistensielle fremmedfølelse, men det er også et faktum i de politiske sammenhengene som er tema for sjette bind. Stilt overfor karismatiske ledere som forsøker å sette fascistiske visjoner ut i livet koste hva det koste vil, er det maktpåliggende å kunne reflektere kritisk, men i møte med problemer som beror på allerede etablerte samfunnsformer, som for eksempel de problemene forurensing av naturen og strukturelt betinget fattigdom utgjør, er det i tillegg nødvendig å ha tillit til visjonen om en mer bærekraftig og rettferdig sivilisasjon.

Knausgårds betraktninger om jeg/du-forholdet mellom tekst og leser er interessante og overbevisende, men fordringen hans om å forplikte seg på et *du* svarer også til tesen om at det nære perspektivet på navngitte mennesker kan bidra til å forebygge folkemord. Denne tesen er problematisk fordi den utnytter den moralske autoriteten som ligger i mantraet *aldri mer*, til å forsvare kontroversielle skildringer av navngitte eller av andre grunner gjenkjennelige mennesker i *Min kamp*. I virkeligheten er det lite som tyder på at egennavnet i seg selv kunne ha reddet seks millioner jøder fra nazistenes dødsleirer, enn si at det nærgående ved Knausgårds skildringer kan bidra til å forebygge folkemord. Tesene om egennavnet og det nære perspektivet er derfor problematiske både på vegne av ofrene for holocaust, og på vegne av de menneskene Knausgård beskriver.

I avhandlingen sett under ett har jeg lagt vekt på å undersøke de etiske imperativene Knausgård legger frem i sjette bind, nemlig fordringen om å løfte ansiktet, å feste blikket og å forplikte seg på et *du*. Imperativene gir interessante perspektiver på visjonen om en virkelighetsnær roman, det faktiske romanverket *Min kamp* og – via disse størrelsene – på litteratur, lesevirksomhet, vold og visjonære prosjekter i mer generell forstand. Samtidig kaster de et uforholdsmessig forsonende

lys over Knausgårds nærgående skildringer av mennesker han kjenner, som neppe kan forstås i det perspektivet han selv anlegger.

Fordringen om å feste blikket har vist seg å stå i et spenningsfylt forhold til fordringene om å løfte ansiktet og å forplikte seg på et *du*, siden blikket kan festes på abstrakte visjoner, som for eksempel utopien om «Det tredje riket» og visjonen om en virkelighetsnær roman. Når en har dette spenningsforholdet i tankene fremstår Gunnars, Lindas og flere av de andre karakterenes ubehag som beklagelige omkostninger ved romanprosjektet, i samsvar med Karl Oves påstand om at han har vært hensynsløs. Ved å innrømme denne unnlåtelsessynden, tilslører han imidlertid at skildringene av plagede mennesker i sjette bind har en retorisk dimensjon, som styrker virkelighetsreferansen og leserens fornemmelse av alvor. Den retoriske gevinsten ved disse skildringene er etisk sett problematisk, siden den får *Min kamp* til å fremstå som mer *virkelig*, jo mer skade leseren tror at prosjektet har forårsaket.

Jeg har ikke forsøkt å veie verdien og innsiktene i sjette bind opp mot de problemene teksten rommer, siden det ikke er noen nødvendig sammenheng mellom de to – det beste ved *Min kamp* kunne nok ha eksistert uten det mest problematiske. Sjette bind har lært meg mye om litteratur, etikk og fortolkning, og skriften har inspirert og utfordret meg til å delta i en samtale. Jeg er glad for å ha fått anledning til å skrive denne avhandlingen om et av de mest interessante verkene i norsk samtidslitteratur – en betegnelse som sier mye nå for tiden. Samtidig er jeg redd for at avhandlingen vil forsterke noen av de omtalte problemene, men jeg tar sjansen på at det er mulig å diskutere dem på redelig vis. Jeg håper at samtalen fortsetter.



## Siterte verk og tekster

- Adorno, Theodor W. (1984) *Prisms*. Overs. Samuel og Shierry Weber. Cambridge: MIT Press.
- Andersen, Claus Elholm (2013) «'Som far, så søn'. Om fædre, sønner og litterær indflydelse i Karl Ove Knausgård's *Min kamp*». I: Heming Gujord og Per Arne Michelsen (red.): *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget: 160–184.
- . (2014a) «At finde vej ud af verden. Død, sprog og poststrukturalisme i Karl Ove Knausgård's *Min kamp*». *Tidskrift för litteraturvetenskap*. (3–4): 83–94.
- . (2014b) «Forfatteren og sociologen – om Karl Ove Knausgård og Geir Angell Øygarden». *Edda*. 114 (2): 104–119.
- . (2014c) «Knausgård/Kierkegaard: The Journey Towards the Ethical in Karl Ove Knausgård's *My Struggle*». *Scandinavica*. 53 (2): 29–52.
- . (2015) *På vakt skal man være. Om litterariteten i Karl Ove Knausgård's Min kamp*. Doktoravhandling. Helsingfors Universitetet.
- Andersen, Hadle Oftedal (2000) *Spegelsalen. Artiklar om norsk litteratur*. Helsingfors: Nordica, Helsingfors Universitetet.
- Andersen, Per Thomas (2011) *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Andersen, Unn Conradi (2009) *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap og mediene*. Oslo: Gyldendal.
- Arendt, Hannah (1970) *On Violence*. London: Penguin.
- . (2006) *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin.
- Aursland, Tonje og Kari Hesthamar (2011) «Tonjes versjon – en radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur». <https://radio.nrk.no/serie/radiodokumentaren/MDUP01004511/12-11-2011> (Lastet ned 11.04.2016).
- Bachmann, Ingeborg (1996) *Ny tenkning, nytt språk*. Overs. Sverre Dahl. Oslo: Pax.
- Bacon, Francis (2000) «Of Studies». I: Jon Haarberg, Jakob Lothe og Hans H. Skei (red.): *Korttekster. Ein antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Badiou, Alain (1991) *Manifest for filosofien*. Overs. Kirsten Hyldgaard og Ove Petersen. Århus: Slagmark.
- . (1996) *Etikken. Essay om erkjennelsen av det onde*. Overs. Ragnar Myklebust. Oslo: Aschehoug kursiv.
- Barthes, Roland (1984) *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.
- . (2003) «Virkelighetseffekten» Overs. Karin Gundersen. I: Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget: 73–79.
- Beer, Drude (1982) «Litt spekulativt fra Tove Nilsen». *Nationen* 10. mars.
- Behrendt, Poul (2006) *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- . (2011) «Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, Anti-Proust og Nærværeffekten». *Spring*. (31-32): 294–335.
- . (2015) «Fra skyggerne af det vi ved. Ved selvfremsstillingens grænse». *Kritik*. 213: 69–94.

- og Mads Bunch (2015) *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater, film*. København: Daneklærerforeningens forlag.
- Bibelen* (1995) Det Norske Bibelselskap.
- Bloom, Harold (1997) *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York og Oxford: Oxford UP.
- Brekke, Toril (1982) «Drabantby». Klassekampen 27. februar.
- Brinkmann, Svend (2015) «Knausgård som forsker». I: David Bugge, Ole Morsing og Søren R. Fauth (red.): *Knausgård i syv sind*. København: Anis: 151–167.
- Bronfen, Elisabeth (1992) *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester UP.
- Brooks, Peter (1992) *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge og London: Harvard UP.
- Buber, Martin (2003) *Jeg og du*. Overs. Hedvig Wergeland. Oslo: De norske bokklubbene.
- Bugge, David (2015) «Mennesket. Kain – Hitler – Knausgård» I: David Bugge, Ole Morsing og Søren R. Fauth (red.): *Knausgård i syv sind*. København: Anis: 27–54.
- Butler, Judith (2012) *Parting Ways: Jewishness and the Critique of Zionism*. New York: Columbia UP.
- Børdahl, Espen (2017) «'Livet er en gamp, sa kjerringa, hun kunne ikke si k'. Om tittelens betydning og funksjon i *Min kamp*». I: Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*. København: Spring og Alvheim & Eide: 38–56.
- Børø, Rudolf (1982) «Mot mote-litterært pjatt». Klassekampen 18. mars.
- Carruthers, Mary (2008) *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. New York: Cambridge UP.
- Celan, Paul (1961) *Sprachgitter*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- . (2005) *Etterlatt. Dikt og prosa i gjendiktning ved Øyvind Berg*. Oslo: Kolon.
- Certeau, Michel de (1988) *The Practice of Everyday Life*. Overs. Steven F. Rendall. Los Angeles og London: California UP.
- Chambers, Ross (1985) *Story and Situation. Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Minneapolis: Minnesota UP.
- . (1991) *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago og London: Chicago UP.
- Christensen, Ole-Jacob (1982) «De voksnes verden er et spørsmål». Morgenbladet 3. mars.
- Dammann, Erik (2017) «Den mørke spåkulen». Klassekampen 2. desember: 40–41.
- De Man, Paul (1979) «Autobiography as De-facement». *MLN*. 94 (5): 919–930.
- . (1982) «Introduction» i *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: Minnesota UP: vii–xxv.
- Derrida, Jacques (1967) *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- . (2005) «Shibboleth: For Paul Celan». I: Thomas Dutoit og Outi Pasanen (red.): *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*. New York: Fordham UP: 1–64.
- . (2009) «En vis umulig mulighet for at si ge begivenheden». Overs. Torsten Andreasen *Passage*. (61): 9–26.
- Egeland, Marianne (2015) «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen».

- Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* (1): 34–48.
- . (2017) «Forfatteren, frirommet og virkelighetslitteraturen». I: Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*. København: Spring og Alvheim & Eide: 222–243.
- Eide, Eiliv (1982) «Gjensyn med Bøler». *Bergens Tidende* 17. mars.
- Elam, Ingrid (2012) *Jag. En fiktion*. Stockholm: Bonnier.
- Eliot, Thomas Stearns (1969) *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*. London: Faber & Faber.
- Emanuelsen, Marius (2016) «Om hva som skjer når ingenting skjer i *Min kamp*». *Vinduet*. (4): 129–144.
- Engelstad, Irene og Siri Erika Gullestad (2012) «Fedre og sønner. En litteraturforsker og en psykoanalytiker leser Sigmund Freud og Karl Ove Knausgård». I: Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Freud, psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, Tomas (2005) *Brev (et forsøk)*. Oslo: Gyldendal.
- Farsethås, Ane (2012) *Herfra til virkeligheten: Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo: Cappelen Damm.
- Felski, Rita (2015) *The Limits of Critique*. Chicago og London: Chicago UP.
- Finkelstein, Norman G. (2000) *The Holocaust Industry. Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering*. London og New York: Verso.
- Finslo, Yngve (1982) «Du mister ikke fantasien av å bo i blokk». *Ny tid* 11.–17 mars.
- Fischer-Lichte, Erika (2003) «Performance Art and Ritual: Bodies in Performance». I: Philip Auslander (red.): *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London og New York: Routledge: 228–250.
- Fish, Stanley (1980) *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge og London: Harvard UP.
- Fisk, Robert (1990) *Pity the Nation. Lebanon at War*. London: Andre Deutsch.
- FNs generalforsamling (1982) Resolusjon 37/123 «The Situation in the Middle East». 16. desember.
- Freud, Sigmund (2013) *Totem og tabu. Noen overensstemmelser mellom villes og nevrotikers sjeleliv*. Overs. Kari Uecker. Oslo: Vidarforlaget.
- Frisprog (1982) «Hyldest til drabantbyen». 6. mars.
- Fritzsche, Peter (2010) «German Documents and Diaries». I: Peter Hayes og John K. Roth (red.): *The Oxford Handbook of Holocaust Studies*. New York: Oxford UP: 381–396.
- Furuseth, Sissel, Jan H. Thon og Eirik Vassenden (2016) *Norsk litteraturkritikks historie 1870-2010*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gadamer, Hans Georg (2012) *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Overs. Lars Holm-Hansen. Oslo: Pax.
- Genette, Gérard (1982) *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- . (1991) *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Girard, René (1989) *Violence and the Sacred*. Overs. Patrick Gregory. Baltimore og London: Johns Hopkins UP.
- Greenblatt, Stephen (1986) «Towards a Poetics of Culture». *Southern Review*. 20 (1): 3–15.



- Greif, Gideon «The 'Auschwitz Album'. The story of Lili Jacob». I: Israel Gutman og Bella Gutterman (red.): *The Auschwitz Album. The Story of a Transport*. Jerusalem og Oswiecim: Yad Vashem og Auschwitz-Birkenau State Museum: 71–86.
- Gujord, Heming (2012) «Karl O. Knausgårds blomsterstykke». *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*. 15 (2): 160–168.
- . (2015) «Ask og aura. En reise gjennom Tomas Espedals privatliv». *Vinduet*. 69 (2): 20–27.
- Gulliksen, Geir (1996) *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Oktober.
- Haarder, Jon Helt (2014) *Performativ biografisme – en hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. København: Gyldendal.
- . (2017) «Hvordan er en forfatter (ikke)? Syv en halv note om det som Knausgård ikke lenger vil være i slutningen af *Min kamp*». I: Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*. København: Spring og Alvheim & Eide: 244–266.
- Haas, Gerhard (1982) «Essayets særmerke og topoi» Overs. Ottar Grepstad. I: Ottar Grepstad mfl. (red.): *Essayet i Norge. Fjorten riss av en tradisjon*. Oslo: Samlaget.
- Haave, Per (2000) *Sterilisering av tatere 1934–1977. En historisk undersøkelse av lov og praksis*. Oslo: Norges forskningsråd.
- . (2014) «Romanifolket i norsk steriliseringspraksis fra 1930- til 1950-åra». [http://www.hf.uio.no/iakh/forskning/aktuelt/arrangementer/konferanser/2014/historiedagene/program/abstracts/per-haave\\_romanifolket-i-norsk-steriliseringpraksis\\_11-6-2014.pdf](http://www.hf.uio.no/iakh/forskning/aktuelt/arrangementer/konferanser/2014/historiedagene/program/abstracts/per-haave_romanifolket-i-norsk-steriliseringpraksis_11-6-2014.pdf) (Lastet ned 13. mars 2016).
- Hagen, Erik Bjerck (2007) *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- . (2012) *Kampen om litteraturen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagerman, Maja (2016) «Tyskernes kamp». Klassekampens bokmagasin 4. juni: 10–11.
- Hamm, Christine (2017) «Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier. Introduksjon til etiske, epistemologiske og estetiske spørsmål». I: Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe og Bjarne Markussen (red.): *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Bergen: Alvheim & Eide: 11–26.
- Hanfstaengl, Ernst (1957) *Unheard Witness*. Philadelphia og New York: J.B. Lippincott.
- Hauge, Hans (2012) *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers.
- . (2015) «Fra diktning til sandhed». I: David Bugge, Ole Morsing og Søren R. Fauth (red.): *Knausgård i syv sind*. København: Anis: 9–26.
- Helland, Sten Reinhart (2015) «Knausgårds 'sannhet' om Hitler og Nazismens emosjonelle appell». *Vinduet*. (4) 69: 96–123.
- . (2016) «Knausgård om Holocaust». *Vinduet*. (2) 70: 136–159.
- Henmo, Harald (1996) «Nye runder rundt blokka». NTB 8. mai.
- Hilberg, Raul (1985) *The Destruction of the European Jews. Revised and Definitive Edition*. New York og London: Holms & Meier.
- . (1988) «I Was Not There» I: Berel Lang (red.): *Writing and the Holocaust*. New York og London: Holmes & Meier: 17–25.

- Hitler, Adolf (1930) *Mein Kampf*. München: Franz Eher Verlag.
- . (1941) *Min kamp Første bind: Et oppgjør*. Oslo: Stenersens forlag.
- Hjorth, Vigdis (2014) «Jeg-ets botsgang. Om Knausgårds litterære jeg». *Vinduet*. 68 (1): 54–57.
- Hovdenakk, Sindre (2011) «Kampen fortsetter». VG 17. november.
- Hustvedt, Siri (2017) *Kvinne ser på menn som ser på kvinner. Essays om kunst, kjønn og sinn*. Overs. Knut Johansen. Oslo: Aschehoug.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge.
- Hverven, Tom Egil (2016) «Kampen om historien». Klassekampens bokmagasin 21. mai: 16–17.
- Hölderlin, Friedrich (1992) *Sämtliche Werke und Briefe, Band 1: Gedichte*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.
- Jacobsen, Louise Brix, Stefan Kjerkegaard, Rikke Andersen Kraglund, Henrik Skov Nielsen, Camilla Møhring Reestorf og Carten Stage (2013) *Fiktionalitet*. København: Samfundslitteratur.
- Jakobson, Roman (1978) «Lingvistikk og poetikk». Overs. Anders Heldal. I: Anders Heldal og Arild Linneberg (red.): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*. Oslo: Gyldendal: 119–155.
- Jauss, Hans Robert (1982a) *Toward an Aesthetic of Reception*. Overs. Timothy Bahti. Minneapolis: Minnesota UP.
- . (1982b) *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Overs. Michael Shaw. Minneapolis: Minnesota UP.
- Jay, Paul (1984) *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca og London: Cornell UP.
- Jordal, Preben (2012) «Omtrentlighetenes konge. Materialtrettet i Karl Ove Knausgårds *Min kamp 6*». *Vinduet*. 66 (1): 110–117.
- Judt, Tony (2005) *Postwar. A History of Europe Since 1945*. New York: Penguin.
- Kapossy, Timothy og Imre Szeman (2011) *Cultural Theory. An Anthology*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Karl, Kristian (2014) «Hvad er det jeg bejaer? Postnazistisk identitet hos Christian Kracht og Karl Ove Knausgård». *Trappe tusind. Tidsskrift for Litteraturvidenskab*. (11): 50–63.
- Kershaw, Ian (1998) *Hitler 1889 – 1936: Hubris*. London: Penguin.
- Kittang, Atle (2001) *Sju artiklar om litteraturvitenskap – i går, i dag og (kanskje) i morgon*. Oslo: Gyldendal.
- . (2009) *Ditekunstens relasjonar. Estetikk/kultur/politikk*. Oslo: Gyldendal.
- . (2010) «Kunsten og det røynelege – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst». *Edda*. (4): 368–385.
- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter (red.) (2006) *Selvskreven – om litterær selvframstilling*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- . og Anne Myrup Munk (2013) «Litterær selvframstilling og autofiksion i en skandinavisk optikk». *Milennium*. Hellerup: Spring.
- Kjerkegaard, Stefan (2014) «Knausgårds ansigt. Essay om etik og poesi i *Min kamp*». I: Hans Kristian Rustad og Henning Howlid Wærp (red.): *Fra Wergeland til*

- Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur*. Oslo og Trondheim: Akademika: 471–491.
- . og Arnaud Schmitt (2016) «Karl Ove Knausgård's *My Struggle*: A Real Life in a Novel». *a/b: Auto/Biography Studies*. 31 (3): 553–579.
- Kjærstad, Jan (2010a) «Den som ligger med nesen i grusen, er blind». *Aftenposten* 7. januar.
- . (2010b) «Grus og diamanter». *Aftenposten* 18. januar.
- . (2013) *Menneskets vidde*. Oslo: Aschehoug.
- Kleven, Øyvinn (2016) «Nordmenn på tillitstoppen i Europa». *Samfunnsspeilet*. (2) Statistisk sentralbyrå: 13–18.
- Knausgård, Bjarne (2011) «Hilsen fra onkel Gunnar». *Dagbladet* 17. november: 47.
- Knausgård, Karl Ove (1998) *Ute av verden*. Oslo: Tiden.
- . (2004) *En tid for alt*. Oslo: Oktober.
- . og Hans Olav Brenner (2010e). «Stille før stormen: Et møte med Karl Ove Knausgård». *Bokprogrammet*. NRK, 12. januar.
- . (2010a) *Min kamp. Andre bok*. Oslo: Oktober.
- . (2010b) *Min kamp. Tredje bok*. Oslo: Oktober.
- . (2010c) *Min kamp. Fjerde bok*. Oslo: Oktober.
- . (2010d) *Min kamp. Femte bok*. Oslo: Oktober.
- . (2011a) *Min kamp. Første bok*. Oslo: Oktober.
- . (2011b) *Min kamp. Sjette bok*. Oslo: Oktober.
- . (2013) *Sjelens Amerika*. Oslo: Oktober.
- . (2015a) «Karl Ove Knausgårds rasande attack på Sverige». *Dagens nyheter* 19. mai.
- . (2015b) «Vi må tørre å snakke om de problematiske sidene ved innvandring». *Bergens Tidende* 29. oktober.
- . (2016a) *Om våren*. Oslo: Oktober.
- . (2016b) «Helland forstår ikke skjønnlitteratur». *Dagsavisen* 10. mai.
- Knausgård, Linda Boström (2011a) «*Min kamp* 6». *KK*. 11. november: 54.
- . Intervjuet av Astrid Aure (2011b) «Etter kampen». *KK*. 16. desember: 50–55.
- . (2012) *Grand Mal*. Stockholm: Modernista.
- . Intervjuet av Matilda Gustavsson (2016) «Linda Boström Knausgård: 'Det är dags att växa upp. Att verkligen bli vuxen'». *Dagens nyheter* 25. november.
- . Intervjuet av Tonje Egedius (2017) «Man må våge å utsette seg for livet». *A-magasinet* 27. januar.
- Knudsen, Britta Tim og Bodil Marie Thomsen (2002) *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne skifter.
- Krejberg, Kasper Green (2011) «Adolf Knausgård. *Min kamps* litterære pre-sampling af Hitler». *Bogens verden. Tidsskrift for kultur og litteratur*. 93 (3-4): 12–18.
- . (2012) «Faderens ansigt. Karl Ove Knausgård og forpligtelsen på følelsernes frihed». *Vinduet*. 66 (1): 92–101.
- . (2013) «Den bløde mand og Hitler: Karl Ove Knausgårds modstræbende hyldest til den skandinaviske velfærdsstat». *Aktuel forskning ved Institut for Litteratur, Kultur og Medier*: 106–123.
- . (2015) «Hvorfor den tittel? Om Knausgårds nazismefascination i *Min kamp*». I: David Bugge, Ole Morsing og Søren R. Fauth (red.): *Knausgård i syv sind*. København: Anis: 55–78.

- Kroglund, Torolf E. (2011) «Litteratur og moral: Knausgård – en Mykle for vår tid». I: Hans Chr. Garmann Johnsen, Terje Dragseth, Oddbjørn Johannessen og Hans Kjetil Lysgård (red.): *Kunstens form og kulturens bruk*. Kristiansand: Portal: 90–102.
- Krouk, Dean (2017) «‘Gress, istykkeskrevet.’ Knausgård som leser av Paul Celan i *Min kamp*». I: Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*. København: Spring og Alvhøj & Eide: 184–200.
- Kubizek, August (1975) *Adolf Hitler, mein Jugendfreund*. Graz og Stuttgart: Leopold Stocker Verlag.
- Kyrkjerd, Oda (2016) *En komparativ analyse av August Strindbergs En dåres försvarstal og Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Andre bok i lys av *performativ biografisme*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Köhler, Sebastian (2014) «’Det gjelder å feste blikket.’ Kampen mot nihilismen i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*». I: Heming Gujord og Per Arne Michelsen (red.): *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget: 212–226.
- Langeland, Henrik (2005) «Leder». *Vinduet*. 59 (1).
- Langås, Unni (2016) *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Larsson, Stig (2010) «En annen utvei». Overs. Karin Haugen. *Klassekampens bokmagasin* 29. mai: 12–13.
- Leer-Salvesen, Paul (2011) «Litteratur og etikk». I: Hans Chr. Garmann Johnsen, Terje Dragseth, Oddbjørn Johannessen og Hans Kjetil Lysgård (red.): *Kunstens form og kulturens bruk*. Kristiansand: Portal: 137–47.
- Lejeune, Philippe (1975) *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Seuil.
- Lerner, Ben (2014) «Each Cornflake». *London Review of Books*. 36 (10): 21–22.
- Levinas, Emmanuel, Alain Finkielkraut og Shlomo Malka (1989) «Ethics and Politics». Overs. Jonathan Romney. I: Seán Hand (red.): *The Levinas Reader*. Oxford: Basil Blackwell: 229–297.
- Levinas, Emmanuel (1996) *Totalitet og Uendelighet. Et essay om exterioriteten*. Overs. Manni Crone. Hans Reitzels Forlag.
- . (1998) «Virkeligheten og dens skygge». Overs. Asbjørn Aarnes. I: Asbjørn Aarnes (red.): *Underveis mot den annen*. Oslo: Vidarforlaget: 13–29.
- . (2008) *Den annens humanisme*. Overs. Asbjørn Aarnes. Oslo: De norske bokklubbene.
- . (2014) *Noms propres*. Paris: Fata Morgana.
- Lopate, Phillip (1989) «A Distance from the Holocaust. Resistance to the Holocaust». *Tikkun*. 4 (3): 55–65.
- Lorentzen, Jørgen (2010) «Romanens død». *Aftenposten* 11. januar.
- Lunde, Gunnar (1972) *Hverdagene mine*. Oslo: Gyldendal.
- Lyotard, Jean-François (1987) «Judiciousness in Dispute, Or Kant After Marx». Overs. Cecilie Lindsay. I: Murray Krieger (red.): *The Aims of Representation. Subject/Text/History*. Stanford: Stanford UP: 23–67.
- . (2014) «Answering the Question: What Is Postmodernism?» I: Thomas Docherty (red.): *Postmodernsim. A Reader*. London og New York: Routledge: 38–46.
- Løvaas, Kari (2013) *Og de skjønte at de var nakne. Om skam og beskyttelse*. Tsjeboksary: Den grønne malen.

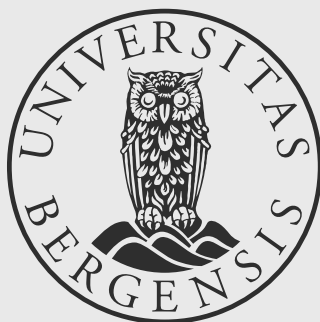
- Magnusson, Kjell (2016) «Skjønnheten i nazismen». Klassekampen 9. juli: 32–33.
- Mannheim, Karl (1972) *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Overs. Louis Wirth og Edward Shils. London: Routledge.
- Marcel, Gabriel (1968) *Être et avoir. Journal metaphysique*. Paris: Aubier-Montaigne.
- Marx, Karl (2000) «Kritikk av Hegels rettsfilosofi» Overs. Tom Rønnow, Tore-Jarl Bielenberg og Dag Østerberg. I: Dag Østerberg (red.): *Det kommunistiske manifest og andre ungdomsskrifter*. Oslo: De norske bokklubbene: 11–25.
- . og Friedrich Engels (2000) «Den tyske ideologi» Overs. Tom Rønnow, Tore-Jarl Bielenberg og Dag Østerberg. I: Dag Østerberg (red.): *Det kommunistiske manifest og andre ungdomsskrifter*. Oslo: De norske bokklubbene: 109–172.
- Melberg, Arne (2002) *Mitt i litteraturen. Självkritiska minnen från Akademia med sex återbesök samt ett försök att tänka nytt*. Stockholm og Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- . (2007) *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Overs. Ingebrigt Hetland. Oslo: Spartacus.
- . (2010) «Vi mangler ord». Overs. Unni Wenche Grønvold. Aftenposten 15. januar.
- Moi, Toril (2011) «Skam og åpenhet». Morgenbladet 16.– 22. desember: 44–45.
- . (2017a) «Å lese med innlevelse». Morgenbladet 21. juli: 24–27.
- . (2017b) *Revolution of the Ordinary. Literary Studies After Wittgenstein, Austin, and Cavell*. Chicago og London: Chicago UP.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2017) «De store dilemmaer». Klassekampens bokmagasin 30. september.
- Montaigne, Michel de (2000) «Om bøker». Overs. Kjersti Bale. I: Jon Haarberg, Jakob Lothe og Hans H. Skei (red.): *Korttekster. Ein antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Morsing, Ole (2015) «Jeg tænker og føler, altså skriver jeg». David Bugge, Ole Morsing og Søren R. Fauth (red.): *Knausgård i syv sind*. København: Anis: 79–101.
- Muecke, Stephen (1991) «Mirdinan». I: Ross Chambers (red.): *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago og London: Chicago UP: 255–268.
- Munk, Kasper Green (2016) «Skønlitteratur som historieskrivning». *Vinduet*. 70 (4): 44–55.
- Munk Rösing, Lillian (2011) «Hvorfor skriver Knausgård Ååååå?». *Edda*. (2): 167–170.
- Nilsen, Tove (2010) *Nede i himmelen*. Oslo: Oktober.
- . (2013) «Skrivefryden». Klassekampen 16. november: 32–33.
- NN, alias 14 berørte familiemedlemmer (2009) «Klassekampen, Schiøtz og Knausgård». Klassekampen 3. oktober: 37.
- Norheim, Pål (2005) *Z*. Bergen: Gasspedal.
- Novic, Peter (1999) *The Holocaust in American Life*. Boston og New York: Houghton Mifflin.
- Olsson, Anders (1987) *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida*. Stockholm: Bonniers.
- Opås, Rolf (1997) *Gunnar Lunde. Fra 'Tørk tårene, knytt nevene' til 'Pinlig følsomhet'. Streiftog i Gunnar Lundes forfatterskap*. Fredrikstad: Gylden Ask.
- Ottesen, Svein Johs (1996) «Levede liv på sommer-Bøler». Aftenposten 4. juni.

- Pedersen, Frode Helmich (2017) «Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den». I: Benedikt Jager og Nora Simonhjell (red.): *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget: 26–53.
- Poe, Edgar Allan (2003) «The Philosophy of Composition». I: David D. Galloway (red.): *The Fall of the House and Other Writings. Poems, Tales, Essays and Rewiews*. London: Penguin: 430–442.
- Proust, Marcel (2010) *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*. Overs. Anne-Lisa Amadou. Oslo: Gyldendal.
- Quilligan, Maureen (1979) *The Language of Allegory. Defining the Genre*. Ithaca og London: Cornell UP.
- Rastad, Unni (1982) «Skyskraper-engler». Arbeiderbladet 27. februar.
- Ricœur, Paul (1972) *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*. Overs. Denis Savage. New Haven og London: Yale UP.
- Roiphe, Katie (2014) «Hennes kamp». Overs. Åshild Lahn. Klassekampen 2. august: 30–31.
- Rottem, Øystein (1997) *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bind 2. Inn i medietidsalderen. 1965–1980*. Oslo: Cappelen.
- . (1998) *Norges litteraturhistorie. Etterkrigslitteraturen. Bind 3. Vår egen tid. 1980–1998*. Oslo: Cappelen.
- Sandnes, Cathrine intervjuet av Olav Østrem (2011) «Kommer til kort om 22. juli. Cathrine Sandnes om *Min kamp*». Klassekampen 2. desember.
- Scarry, Elaine (1987) *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York og Oxford: Oxford UP.
- Schleiermacher, Friedrich (1976) *Friedrich Schleiermachers Dialektik*. Rudolf Odebrecht (red.). Leipzig: J.C. Hinrichs Verlag.
- . (1998) *Hermeneutics and Criticism. And Other Writings*. Overs. Andrew Bowie (red.). Cambridge: Cambridge UP.
- Schmidt, Gilya Gerda (1995) *Martin Buber's Formative Years. From German Culture to Jewish Renewal, 1897–1909*. Tuscaloosa og London: Alabama UP.
- Schwartz, Camilla (2017) «'Å skrive handler mer om å ødelegge enn om å skape.' Formelle og tematiske splittelses- og reparasjonsstrategier i *Min kamp*». I: Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*. København: Spring og Alvheim & Eide: 95–112.
- Seierstad, Dag (2015) «Varmere og villere?». Klassekampen 28. november: 40.
- . (2017) «Europas ansvar for Libya». Klassekampen 3. juni: 46.
- Selboe, Tone (2015) *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Shields, David. (2010) *Reality Hunger – a Manifesto*. London: Hamish Hamilton.
- Simonhjell, Nora (2016) «Gløymt maskulin maskerade. Eit nytt blikk på delar av forfatterskapen til Gunnar Lunde». I: Heming Gujord og Per Arne Michelsen (red.): *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget: 199–121.
- Sjklovskij, Viktor B. (2003) «Kunsten som grep». Overs. Sigurd Fasting. I: Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget: 13–28.
- Smith, Zadie (2013) «Man vs. Corpse». *The New York Review of Books*. LX (19): 13–16.
- Sontag, Susan (1967) *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar,

- Straus & Giroux.
- Spargo, R. Clifton (2006) *Vigilant Memory. Emmanuel Levinas, the Holocaust and the Unjust Death*. Baltimore: John Hopkins UP.
- Spitzer, Leo (1962) *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*. New York: Russel & Russel.
- Storvand, Lena (1996) «Nilsen mot nye høyder». VG 30. mai.
- Strøksnes, Morten A. (2014) «I Røkketrålen». Dag og Tid 7. mars.
- Sæterbakken, Stig (2001) *Det onde øye*. Oslo: Cappelen.
- Sætre, Simen (2010) «Forsvar for en død mann». Morgenbladet 29. januar: 8.
- Szondi, Peter (2003) *Celan Studies*. Overs. Susan Bernofsky og Harvey Mendelsohn. California: Stanford UP.
- Thorsen, Ane Norreen (2015) *Affektiv narratologi. En undersøkelse av emosjonenes betydning i Karl Ove Knausgårds Min kamp 5 (2011)*. Masteroppgave. Universitetet i Oslo.
- Tjønneland, Eivind (1999) «Kulturradikalismens fjerde fase». *Vagant*. (4): 22–27.
- . (2010) *Knausgård-koden*. Oslo: Spartacus.
- . (2012) «Det metaforiske bakteppet i litteraturkritikken – med dømme fra nokre meldingar av Knausgårds *Min kamp 6*». I: Heming Gujord og Per Arne Michelsen (red.): *Norsk litterær årbok*. Oslo: Det Norske Samlaget: 59–83.
- Tobiassen, Elin Beate (2006) «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial». *Edda*. (3): 227–239.
- Turner, Barnard (2015) *Karl Ove Knausgård's [Knausgaard] Min kamp [My Struggle] Volume 6: A Commentary*. [www.academia.edu](http://www.academia.edu).
- Tygstrup, Frederik (2000) *På sporet af virkeligheden*. København: Samlerens bogklub.
- Tønder, Finn Bjørn (2009) «Familien føler seg uthengt i ny Knausgård-roman». Bergens Tidende 19. september: 44.
- Vassenden, Eirik (2004) *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. Oslo: N.W. Damm & sønn.
- Wiesel, Elie (1979) *Report to the President: President's Commission on the Holocaust*. Washington.
- . (1989) «Art and the Holocaust: Trivializing Memory». *The New York Times* 11. juni: 38.
- Witt-Brattström, Ebba (2012) «En kamp for det første kjønn». Overs. Unni Wenche Grønvold. *Aftenposten* 9. februar: 4–5.
- . (2015) «Kulturmannens trettonårige alibi». *Dagens Nyheter* 11. mai.
- Wood, James (2012) «Total Recall». *London Review of Books* 13. august.
- Wuthnow, Robert (1987) *Meaning and Moral Order. Explorations in Cultural Analysis*. Los Angeles og London: California UP.
- Žižek, Slavoj (2011) «The Spectre of Ideology». I: Timothy Kaposy og Imre Szeman (red.): *Cultural Theory. An Anthology*. Chichester: Wiley-Blackwell: 228–244.
- Økland, Ingunn (2009) «Akterutseilt teorifabrikk». *Aftenposten morgen* 16. desember: 12.
- . (2010) «Mesterverk eller døgnflue?». *Aftenposten morgen* 16. januar: 3.
- Aarstein, Johan Martin (2014) *Forente beskyttere? Studie av intervensjonen i Libya i 2011*. Masteroppgave. Universitetet i Tromsø.



Graphic design: Kommunikasjonsevidlingen, UiB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



uib.no

ISBN: 978-82-308-3639-2