

AT FINDE VEJ UD AF VERDEN

Død, sprog og poststrukturalisme i Karl Ove Knausgård's *Min kamp*

Karl Ove Knausgård's *Min kamp* (2009–11) starter med døden: "FOR HJERTET ER LIVET ENKELT: det slår så længe det kan. Så stopper det." Fra denne nøgterne og næsten kyniske første sætning, beskriver Knausgård skridt for skridt, hvad der sker med kroppen, når døden sætter ind. Det er en beskrivelse, der i første omgang er forbavsende faktuel, og som fokuserer på det biologiske ved livets afslutning, hvor vi hører om, hvordan alt blod samles ved kroppens laveste punkt og "temperaturen synker, lemmene stivner og tarmene tømmes." Og det er en beskrivelse, der fokuserer på det regelbundne, på det almengyldige, hvor vi hører, hvordan "livet kapitulerer ifølge bestemte regler, en slags *gentlemen's agreement*."¹

Idet Knausgård beskriver, hvordan bakterierne snart spreder sig i hele den døde krop, bliver beskrivelsen af døden på en og samme tid både mere fagmedicinsk og mere poetisk. Vi hører om, hvordan bakterierne "når de Haverske kanaler, de Lieberkünske krypter, de Langerhanske øyer," som alle er termer, der hører til biologiens og anatomiens verden, men som også gør beskrivelsen af, hvad der sker med kroppen, når den er død, mere poetisk, da vi her har at gøre med tre landskabsmetaforer. Ved at sidestille disse let anakronistiske termer, tegner Knausgård et billede af døden, hvor den krop, som bakterierne spreder sig igennem, er

at ligne med et underjordisk sølandskab, bestående af hemmelige kanaler, krypter og øer. Og det poetiske eller litterære aftryk på beskrivelsen af døden, understreges kort efter, da Knausgård sammenligner hjertets stoppen med anlægsarbejdere, der har måtte forlade det hele i hu og hast, så barakkerne nu ligger tomme, mens de befinder sig i "vognene i taubanen som henger fullastede en etter en oppover fjellsiden."²

Således står det efter den allerførste side af *Min kamp* klart, at selv om døden måske nok er enkel rent biologisk og anatomisk, idet hjertet blot holder op med at slå, er det at skrive om døden alt andet end enkelt. For jo mere præcist, Knausgård her forsøger at beskrive, hvad der sker med kroppen, når vi dør, desto mere gør han brug af metaforer og sammenligninger. Den skriftelige indkredsning af døden indeholder dermed sin egen umulighed: at Knausgård forsøger at gøre døden nærværende, men må erkende, at han ved at forsøge dette i sidste ende fjerner sig længere og længere fra sit udgangspunkt. Og resultatet af denne beskrivelse af døden er, at vi står tilbage med to former for død: døden som indhold – det, at hjertet holder op med at slå – og døden som form – den litterære og poetiske udlægning med metaforer og sammenligninger.

I det essaylignende ræsonnement, der følger lige efter første sides beskrivelse af døden, fort-

sætter Knausgård diskussionen af døden. På det her tidspunkt har vi stadig ikke nogen klart identificerbar fortæller i romanen, som vi nok ellers ville forvente i en roman af selvbioGRAFISK karakter. Men her taler Knausgård på den ene side om døden som en konkret hændelse, hvor de døde kroppe vækker ubehag og holdes helt væk fra vores blikke, idet de gemmes væk i kældre, transporteres i biler med sorte ruder og ligger i lukkede kister ved begravelser, hvad Knausgård refererer til som den ”kollektive fortrenningsakten.” Og på den anden side er der den form for død som vi læser om i aviserne, ser på tv og finder i fiktionen, og som modsat de døde kroppe ikke virker skræmmende. Det betyder, skriver Knausgård, at døden ”bliver distribueret gennem to ulike system,” som handler om, at der findes en ”motsetning mellem vår forestilling om døden og døden slik den egentlig arter sig.”³

Bag de to former for død, som Knausgård her taler om, skimter vi endnu engang opfattelsen af døden som henholdsvis form og indhold, som også lå bag den indledende beskrivelse af, hvad der sker med kroppen, når vi dør. Her er døden som vi møder i fiktionens verden, i aviser og på tv form, mens den død, der fortrænges og holdes væk fra vores blikke, er indholdet. Således udtrykker de første siders tanker om døden en opfattelse af døden som adskilt i henholdsvis form og indhold. Og samtidig er der tale om en illustrering af umuligheden i at forene disse. Dermed kommer adskillelsen af form og indhold til at fremstå som et markant tema fra allerførste side af *Min kamp* og peger frem mod Knausgårds bestræbelse på med sin roman at forene disse, at forene form og indhold.

Det er denne bestræbelse, jeg vil undersøge nærmere i denne artikel. Jeg vil forsøge at indkredse de brud, spændinger og konflikter, som denne bestræbelse fører til i romanen, da der er tale om en bestræbelse, som peger hen på det helt centrale pardoks i *Min kamp* og som

handler om, at Knausgård vil skrive helt åbent og ærligt om sig selv, men kun kan gøre det inden for rammerne af romanen. Dermed bliver konflikten mellem direkte indhold og omskrivende form indskrevet i romanen på et helt fundamentalt niveau i romanens komposition. *Min kamp* bliver dermed ikke en roman, der fører til selvindsigt eller erkendelsesmæssige åbenbaringer. I stedet bliver det en roman, som tager fat om roden på et af de vigtigste og væsentligste spørgsmål, som der overhovedet findes i litteraturen: forholdet mellem form og indhold, mellem sprog og virkelighed, mellem liv og kunst, men som hos Knausgård får en ny iklædning, en ny aktualitet.

*

At døden holdes bort fra vores blikke, og derfor blot fremstår som form, er en tankegang, som vi også finder hos Walter Benjamin i essayet *Der Erzähler* fra 1936.⁴ For Benjamin er det en central pointe, at denne udvikling, hvor det ”at dø i stigende grad [bliver] trængt bort fra de levendes opmærksomhedsfelt,” er tæt knyttet til fremkomsten af den moderne roman.⁵ I den moderne roman fremstår døden nemlig ikke, som for eksempel i den klassiske fortælling, som en fælles erfaring. I stedet bliver den moderne roman en compensation for tabet af denne erfaring, hvor vi ifølge Benjamin læser for at lære om døden, både bogstaveligt og figurativt, idet den bogstavelige død handler om romanens hovedpersons død, mens den figurative handler om romanens slutning: ”Det som drager læseren til romanen er forhåbningen om at varme sit kuldske liv ved den død, han læser om,” skriver Benjamin.⁶

I *Min kamp* kan vi måske tale om, at Karl Ove varmer sit kuldske liv ved at skrive om døden, helt i forlængelse af, hvad Benjamin skriver – og helt konkret: at han som en flagellant synes at pine sig selv i beskrivelsen af farens død. Derfor forekommer det også helt naturligt, at Knausgård lader sin seksbindsroman

begynde med døden.⁷ For som Peter Brooks skriver i sin udlægning af Benjamin, så er enhver fortælling ”essentielt en nekrolog,” da vi som læsere ”søger mod fiktionen for at opnå et kendskab til døden, som vi ikke kan få i livet.”⁸

Ved at lade sin roman begynde med døden, sætter Knausgård indirekte fokus på forholdet mellem litteraturen og døden, hvad der blot understreges af, at det med Benjamin bliver mulig at se Knausgårds tanker om døden i et metalitterært perspektiv. Altså: at de to former for død, som Knausgård taler om – døden som form og døden som indhold – også kunne gælde romanen, hvor romanen, akkurat ligesom døden, i postmodernismens og poststrukturalismens tidsalder er blevet reduceret til ren form, til rent sprog, mens vi forsøger at skjule, at den også engang har haft et indhold. Det peger frem mod en af romanens vigtigste scener, godt tyve sider senere, hvor Karl Ove – som vi på det tidspunkt har fået identificeret som romanens fortæller og hovedperson – sidder i sin og familiens lejlighed i Malmø og skriver de linjer som vi læser, mens han reflekterer over sig selv og sit liv.

Når jeg sitter her og skriver dette, har det gått over tretti år. I vinduet foran meg ser jeg vagt gjenskinnet av mitt eget ansikt. Bortsett fra øyet, som glinser, og partiet like under, som matt reflekterer litt lys, ligger hele den venstre delen i skygge. To dype furer går ned pannen, en dyp fure går ned langs hvert kinn, alle likesom fylt av mørke, og når øynene er stirrende og alvorlige, og munnvikene såvidt går nedover, er det umulig ikke å tenke på dette ansiktet som dystert.⁹

Det er lige præcis her, i dette citat, at vi første gang introduceres til den følelse af autenticitet, som er et bærende element i alle seks bind. Det skyldes især brugen af præsens, som skaber oplevelsen af identitet mellem fortællertid og fortalt tid, der igen giver os en oplevelse af, at Karl Ove faktisk sidder og skriver om spejl-

billedet af sig selv, som han ser reflekteret i vinduet foran sig, ligesom vi som læsere føler, at vi er med helt derinde, hvor romanværket har sit udspring.¹⁰

Idet Karl Ove ser sit ansigt spejlet i vinduet skabes der endvidere en spænding mellem det indre og det ydre, mellem hans tanker og kroppens fysiske repræsentation.¹¹ Denne konflikt mellem det indre og det ydre tydeliggøres kort efter, idet han fortæller, at han ”aldri [siger] det jeg egentlig tænker, aldri det jeg egentlig mener.”¹² Men at det netop er ansigtet, som han reflekterer over, idet han ser det i vinduet, er i romanen blevet forberedt ved, at vi kort før har hørt historien om, hvordan Karl Ove som barn så et ansigt reflekteret i vandet på tv, som et fikserbillede med to forskellige motiver.

Og også her i citatet er der tale om to forskellige motiver. Ikke i bogstavelig forstand, men ved, at den Karl Ove, der sidder og skriver, tydeligvis har svært ved at genkende sig selv i vinduet, hvad der understreges af det retoriske spørgsmål som vi finder lige efter citatet: ”Hva er det som har satt seg i det?”¹³ Med dette spørgsmål har vi fat i det centrale i *Min kamps* selvbiografiske projekt, hvor Knausgård sætter sig for at finde ud af, hvad det er, der har sat sig i ansigtet, hvad der har gjort det dystert, og hvad der skabt det misforhold mellem det indre og det ydre, som han oplever så åbenbart, når han ser sit eget ansigt reflekteret. Her skal det dog ikke handle om det selvbiografiske projekt som sådan, men om den splittelse, som skabes mellem det indre og det ydre.

Splittelsen mellem det indre og det ydre, mellem den, som Karl Ove opfatter sig selv som i sine tanker, og den, som han ser reflekteret i vinduet, er en splittelse, der betyder, at Karl Ove ikke alene oplever sig selv som subjekt, men også som objekt. Der er tale om en form for selvlokalisering med en splittelse mellem det fortællende og mellem det oplevende jeg, der peger på det dokumentariske ved romanen. Dertil, og mere vigtigt i denne sammenhæng,

så konstituerer tankerne og det indre subjektet, mens den fysiske repræsentation i vinduet er objektet. Og idet det ydre bliver et objekt, der er klart adskilt fra tanker og følelser, fremstår kroppen og dens refleksion i vinduet som ren og skær form, der står i modsætningen til indholdet, som altså er det indre.

At splittelsen mellem det ydre og det indre også er en splittelse mellem form og indhold giver hele scenen et metalitterært islæt, hvor kroppen kan tolkes som en metafor for romanens form, mens Karl Oves tanker og det indre er romanens indhold. Dette metalitterære islæt understreges af, at refleksionen over spejlbilledet i vinduet er et kendt litterært topos, som vi ikke alene genkender fra Knausgårds debutroman *Ute av verden* (1998), men som ifølge Rita Felski også er centralt i forståelsen af den moderne roman som sådan, hvor romankarakterens introspektion "speaks to a distinctively modern sense of individuality".¹⁴

I det lys kan *Min kamp* læses som Knausgårds forsøg på at finde et indhold til en allerede eksisterende form. For i og med, at Karl Ove retorisk spørger, hvad det er der har sat sig i hans ansigtet – "Hva er det som har satt seg i det?" – er det åbenbart, at formen, ansigtet som er reflekteret i vinduet, ligger fast, mens det indhold, der har skabt denne form, og som han vil prøve at skrive frem i romanen, er mere flydende. Ifølge Knausgård må indholdet altid forme sig efter formen. Formen er selve forudsætningen for al litteratur, skriver han i første bind, og fortsætter: "Det er dens eneste lov: alt må bøye seg under formen."¹⁵ Og at formen vitterligt har forrang bliver også bekræftet i sjette bind, hvor Karl Ove reflekterer over, hvordan det har været at skrive romanværket:

Å skrive var på en og samme tid å heve dem [dvs. minderne] opp fra det indre og senke dem ned i skriften, og så lenge forflytningen gikk fra det indre til det semi-ytre, altså skriften slik den var for meg når jeg skrev, var ikke det noe

problem, men det romanformen medførte var at minnene skulle flyttes ytterligere ett steg ut, til den fremmede leseren.¹⁶

Altså: bestræbelsen med *Min kamp* er netop at tilpasse indholdet – det indre, de ærlige tanker, erindringen – til romanformen, med det håb at kunne forene form og indhold. Og lige netop dette er en fortsættelse af tankegangen på romanens første sider og refleksionerne omkring døden, hvor vi første gang får introduceret Knausgårds tanker omkring form og indhold, som ikke alene peger frem mod den overordnede bestræbelse i *Min kamp*, men også giver et praj om, at vi her har fat i romanens kompositionelle princip.

*

At det ansigt, som Karl Ove ser reflekteret i vinduet, fungerer som en metafor for romanformen, er værd at lægge mærke til. For ifølge Paul de Man er selvbiografien alene karakteriseret ved at give ansigt eller stemme til den, som ikke har. Derfor anser de Man tropen prosopopeia som selvbiografens trope, da ordet prosopopeia stammer fra græsk, hvor det netop betyder at give stemme eller ansigt.

Det er i essayet "Autobiography as De-Facement" fra 1979, at de Man præsenterer disse tanker. I essayet dekonstruerer de Man forestillingen om selvbiografien som en selvstændig genre. I stedet opfatter han det selvbiografiske som en figur for læsning og forståelse, som altså baserer sig på prosopopeia. Men det selvbiografiske giver ikke blot ansigt, det frarøver også selvsamme ansigt eller stemme, skriver de Man:

As soon as we understand the rhetorical function of prosopopeia as positing voice or face by means of language, we also understand that what we are deprived of is not life but the shape and the sense of a world accessible only in the privative way of understanding.¹⁷

Bag denne særdeles kryptiske og uigennemtrængelige formulering gemmer der sig en forestilling om, at forfatteren kun kan fremstille sig selv i det skrevne via prosopopeiaen, der som alle troper er en fikcionalisering, fordi den sprogligt betegner en vending bort fra det bogstavelige. Denne fikcionalisering forsøger forfatteren at maskere ved at udvide tropen og tilføre sig selv endnu flere af ansigtets egenskaber. Det øger blot tekstens grad af fikcionalisering, hvorved det paradoksalt nok viser sig, at idet forfatteren forsøger at give sig selv et ansigt i teksten, afslører tropens fikcionalisering umuligheden af, at dette ansigt nogensinde kan betegne andet og mere end rent sprog.¹⁸

Knausgård er som forfatter særdeles godt bekendt med de Mans tanker. I femte bind af *Min kamp* hører vi, hvordan han i sin studietid kaldte ham Paul *the Man* og endda skrev en tekst til en sang med omkvædet: ”Jeg er fan av Paul the Man.”¹⁹ Om han nødvendigvis har læst de Mans essay om selvbiografi, som Hans Hauge antyder, er knap så vigtigt.²⁰ Det centrale er nemlig, at han udmærket kender til det dekonstruktive eller poststrukturalistiske tankesæt, som ligger bag, hvad beskrivelsen i bind fem af Karl Oves studietid i Bergen i 1990’erne bekræfter til fulde. Det institut, som han var indskrevet på som studerende, var på det tidspunkt kendt som et nordisk centrum for forskning i dekonstruktionen og poststrukturalismen, og i romanen hører vi, hvordan Karl Ove læste og studerede kongerækken af disse dekonstruktive og poststrukturalistiske tanker. Og flere af de undervisere fra litteraturstudiet i Bergen, som nævnes i romanen, omtales som decideret guddommelige, hvor det om især to af dem, Per Buvik og Arild Linneberg lyder, at de ”hadde stor magt over os” og at de ”hadde så høj status at det havde vært som om gudene hadde gått ned fra Olympen om de hadde sat seg sammen med oss i kantinen.”²¹

Så Knausgård kender kun alt for godt disse tanker om, at litteraturen på eksemplarisk

vis afslører, hvordan vi altid vil være fanget i et sprogligt fængsel – ”the prison house of language”, som de Man med tydelig allusion til Frederic Jameson taler om – hvor tegn og mening aldrig kan falde sammen.²² Og Knausgård er uden tvivl også bekendt med, at Linneberg – den ene af de guddommelige professorer fra studietiden – har insisteret så kraftigt på en autonomiæstetisk, hvor det selvbiografiske altid opfattes fiktivt, at han i medierne ligefrem har været ude med påstanden om, at biografier blot er dårlige romaner.²³ Ja, Knausgård er endda så velbevandret i disse tanker, at vi ligefrem kan tale om, at den centrale bestræbelse i *Min kamp* er et decideret opgør med disse tankegange, 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.

Det er det, som vi ser, idet Karl Ove sidder og ser sin egen refleksion i vinduet, som bliver en metafor for romanformen som sådan. Her er der ikke tale om, at han sprogligt forsøger at give sine tanker og sit indre et ansigt – eller rettere: en form – som er det, som de Man hævder karakteriserer det selvbiografiske. Tværtimod er der tale om, at han forsøger at finde et indhold til den form, som repræsenteres af ansigtet i vinduet. Så hvor det for de Man handler om at mistænkeliggøre opfattelsen af litteratur som bestående af et fast indhold, der udtrykkes gennem en bestemt form, udtrykker Knausgård i sit udgangspunkt allerede denne mistænkeliggørelse, idet form for ham har forrang overfor indholdet. Derved besvarer han så at sige bekræftende det retoriske spørgsmål, som de Man stiller i essayet:

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by the technical demands

of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?²⁴

At Knausgård bekræfter dette spørgsmål – at det selvbiografiske projekt i sig selv kan producere og bestemme livet, hvad der i *Min kamp* kommer til udtryk ved at han forsøger at tilpasse sit indre til det ansigt, som han ser reflekteret i vinduet – betyder dog langt fra, at han er enig i det dekonstruktive og poststrukturalistiske sprogsyn, som de Man står for. Som nævnt er bestræbelsen i *Min kamp* et decideret opgør med de Mans tankegang, hvor Knausgård, som vi skal se i det følgende, på flere forskellige niveauer forsøger at forene form og indhold, hvad der jo ellers ifølge poststrukturalismen og de Man burde være umuligt.

*

Godt halvvejs inde i første bind af *Min kamp* hører vi om, hvordan Karl Ove reagerede med skepsis, da han første gang blev konfronteret med påstanden om, at ”verden er språklig struktureret,” og altså første gang blev konfronteret med det dekonstruktive og poststrukturelle sprogsyn: ”pennen jeg grep om, skulle den være språk?”²⁵ Men da han nogle år senere læser en bog om Friedrich Nietzsche, vækker tankegangen om, at verden er en overbygning, hvor alt allerede ”er forklaret, alt er begrepet,” nu genklang hos ham, fordi han mener, det kan forklare den længsel, han altid har følt:

Følelsen det gir av at verden er liten, tett omsluttet om seg selv, uten åpninger mot noe annet, er nesten incestuøs, og selv om jeg visste at den var dypt usann, siden vi egentlig ikke vet noen ting om noe, kom jeg likevel ikke unna den. Den lengsel jeg alltid kjente, som noen dager var så stor at den nesten ikke lot seg kontrollere, sprang ut fra dette. Det var delvis for å lindre den at jeg skrev, ved å skrive ville jeg åpne verden.²⁶

Dette citat handler dybest set om at sætte ord på, eller navngive, den længsel, som Karl Ove siger, at han altid har kunnet mærke. Der er tale om en årsagskæde, hvor det fremstår som om, at A fører til B som så automatisk fører til C. I første sætning relateres forestillingen om, at verden er sprogligt struktureret til følelsen af, at verden er lille og tæt omsluttet, som Karl Ove ikke mener er dækkende for, hvordan den egentlig er. I anden sætning sættes der derfor lighedstegn mellem det, at verden føles incestuøs og den længsel, som for Karl Ove er allestedsnærværende. Og i sidste sætning kobles denne længsel direkte til det at skrive og ønsket om gennem skriften at åbne den sprogligt strukturerede verden op.

Den ligefremme kausalitet, som kommer til udtryk i citatet, har sit udgangspunkt i, at det er Karl Ove selv, der både sætter ord på symptomerne, stiller diagnosen og ordinerer kuren. Men det er netop ikke beskrivelsen af symptomerne, det vil sige hans længsel, der leder frem til diagnosen, som altså er, at det er den poststrukturalistiske tankegang, der gør verden lukket og incestuøs. Tværtimod er der tale om en slags omvendt kausalitet, hvor Karl Ove bliver præsenteret for forestillingen om, at verden skulle være sprogligt struktureret, længe inden, at den vakte genklang hos ham. Og derfor er kuren – at Karl Ove må skrive for at åbne verden – at ligne med hypokonderens selvmedicinering: det er sygdommen, der bestemmer symptomerne.

At sygdommen bestemmer symptomerne er ensbetydende med, at det er formen, der bestemmer indholdet. Det er rigtigt nok, at Karl Ove hævder, at længslen altid har været der, men at længslen skulle relatere sig til oplevelsen af verden som lukket og incestuøs er noget, der først går op for ham, idet han forstår konsekvenserne af den poststrukturalistiske tankegang. Derfor er det forestillingen om en sprogligt struktureret verden, der fører til forestillingen om, at der må findes en åbning,

en vej ud. Det er modsat den kausalitet, som Knausgård forsøger at overbevise os om har fået ham til at skrive. Her er der nemlig ikke tale om, at kendskabet til poststrukturalismen alene har formgivet de tanker og den længsel, som Karl Ove altid har haft, men at tankerne og længslen er en direkte konsekvens af kendskabet til poststrukturalismen.

Det får konsekvenser for opfattelsen af, hvorfor Karl Ove overhovedet skriver. For årsagen til, at han skriver, er ikke, at han forsøger at finde en vej ud af en sprogligt struktureret verden, da selve forestillingen om, at der findes en vej ud, og at verden lader sig åbne, er skabt af den verden, han vil ud af. I stedet er der tale om en konflikt, som er en direkte konsekvens af den poststrukturalistiske tankegang, som er skabt af den poststrukturalistiske tankegang og som kun kan forstås i forlængelse af den poststrukturalistiske tankegang.

Alligevel er det netop med udgangspunkt i forestillingen om, at det er muligt at finde en åbning ud af den sprogligt strukturerede verden, at Karl Ove i det følgende forsøger at forklare, hvorfor han mener en sådan åbning er mulig. Ifølge Karl Ove ville det selvfølgelig gøre hans liv noget lettere, hvis han blot "bejædede tingenes tilstand," og begyndte at boltre sig i den sprogligt strukturerede verden i stedet for "å lete etter en vei ut av den."²⁷ Men at dette er umuligt for ham – at han aldrig kan blive en forfatter, der leger med det fiktive, som et sandt barn af poststrukturalismen – skyldes, at forestillingen om, at verden lader sig åbne op, og at der findes en vej ud, ikke er noget som "bare var tenkt, men også erfart." Den erfaring, som han henviser til, forsøger han dernæst at gøre til et alment anliggende, noget, vi alle har oplevet, idet han taler om åbningen ud af verden som "disse plutselige tilstand av klarsyn, som vel alle kjenner, hvor man i noen sekunder ser en helt annen verden enn den man bare øyeblikket tidligere befant sig i."²⁸

Jo mere præcist, Karl Ove forsøger at beskri-

ve, hvordan denne erfaring manifesterer sig, desto mere fjerner han sig fra denne sprogløse tilstand, og bekræfter i stedet den poststrukturalistiske tankegang, som han ellers ville vise, at der findes en vej ud af. Således indeholder den skriftlige indkredsning af denne "tilstand av klarsyn" sin egen umulighed. Og det kommer i romanen til udtryk ved, at han først i poetiske vendinger beskriver en sådan oplevelse på et pendlertog mellem Stockholm og Gnesta, og dernæst, hvordan en række kunstværker kunne få ham til at "kjenne varmen spre seg i kroppen."²⁹

I første tilfælde er det beskrivelsen af landskabet som er præget af en række klicher, idet himlen beskrives som "hvitt og grått," som kontrasteres af "den røde brennende kulen på himmelen."³⁰ Det klicheprægede antyder netop, at processen allerede er sprogligt bearbejdet. Eller som Paul de Man formulerer det netop i forbindelse med brugen af klicheer hos Proust: "Varmen bliver således fordækt smuglet ind i passagen fra en kold kilde."³¹ Og i det andet tilfælde er der sket en forskydning, hvor tilstanden ikke længere beskrives som en åbning af verden, og en mulig vej ud, men alene som en kropslig erfaring, der unægtelig hænger sammen med den korte kunsthistorie, som Karl Ove hurtigt opridser.

At indkredsningen af tilstanden af klarsyn, og den åbning af verden, som Karl Ove flere gange nævner, indeholder sin egen umulighed, finder vi en klar bevidsthed om i romanen. For efter beskrivelsen af, hvordan klarsynet manifesterer sig på forskellige måder, som fører til den førnævnte flersiders ekskurs om kunst, lander vi igen i beskrivelsen af den sprogligt strukturerede verden. Men nu er forestillingen om en mulig åbning forsvundet. Her findes der ingen vej ud: "Vår verden er sluttet om seg selv, sluttet om oss og det finnes ikke lengere noen vei ut av den."³² Og det er "i dette lyset man må se den underlige tveetydige rolle døden har inntatt," lyder det nu, hvor vi endnu engang præsenteres for tankerne

om de to former for død, som vi genkender fra romanens allerførste side, og hvor vi også her hører om ”døden som forestilling, døden uten kropp” på den ene side, og døden ”som tilhører kroppen og er konkret, fysisk og materiell” på den anden, og som netop den form for død, der ”holdes skjult med en omhyggelighet så stor at den ligner en slags frenesi.”³³

Selv om tankerne om de to former for død her er identisk med tankerne fra det essayliggende ræsonnement, er der dog en markant forskel. For i begyndelsen af romanen fremstår tankerne netop i essayform uden en identificerbar fortæller, mens det her, i forbindelse med diskussionen om den poststrukturelle tankegang, fremstår som Karl Oves egne tanker og som den konklusion han når frem til, idet han forstår umuligheden af at finde en vej ud af den sprogligt strukturerede verden. Dermed er banen kridtet op til det forsøg på at forene de to former for død, som bliver hovedærinde i sidste halvdel af første bind af romanen. Og dermed er vi tilbage ved den centrale bestræbelse i *Min kamp*, som er Knausgårds forsøg på at forene form og indhold.

*

”Selv var jeg nesten tretti år gammel da jeg så en død kropp for første gang,” fortæller Karl Ove og retter dermed fokus mod døden som noget helt konkret.³⁴ Det er selvfølgelig liget af sin far, som han så dengang, selv om han konsekvent undgår at bruge netop dette ord. Året var 1998 og Karl Ove befandt sig i kapellet i Kristiansand med sin bror, Yngve, mens bedemanden stod udenfor og ventede.

Efter først at have beskrevet, hvordan faren ligger på et bord midt i rummet, fokuserer Karl Ove gradvist på farens ansigt: ”Så ansiktet,” står der med et fragment af en sætning, som ikke alene fæstner Karl Oves blik på ansigtet, men også vores. Vi får dog ikke beskrevet ansigtet, som Karl Ove tidligere beskrev sit eget ansigt som han så det reflekteret i vinduet. Farens an-

sigt er nemlig alene form, hvis indhold altid har været utilgængelig for Karl Ove:

Det slo meg at jeg alltid hadde forsøkt å bestemme hva slags uttrykk ansiktet hans hadde. At jeg aldri hadde sett på det uten samtidig å forsøke å lese det av.

Men nu var det stengt.

Her i kapellet i Kristiansand ser Karl Ove farens ansigt som en bog, der altid har været ulæselig for ham. Og da Karl Ove siden begynder at rydde op i farens efterladenskaber i en mere end hundrede sider lang hovedrengøring, kan det ses som et forsøg på at gøre dette ansigt læseligt, at nå ind til det indhold, som Karl Ove er overbevist om må gemme sig bag de mange lag af skidt, snavs og smuds som har præget farens alkoholiske liv i det urinstinkende hus, hvor han tilbragte de sidste år af sit liv med sin mor, Karl Oves farmor. Men for hvert lag Karl Ove skræller af, for hvert rum han gør rent eller hver historie om faren, han genoplever i erindringen, desto klarere står det for ham, at han aldrig vil nå frem til nogen kerne. Og det bliver særligt klart i forbindelsen med omstændighederne omkring farens død.

Da Yngve og Karl Ove er på vej ind i kapellet for at se liget af deres far, bliver de advaret: ”Det er ikke noe helt pent syn, det var jo så mye blod,” fortæller bedemanden de to brødre, hvis forbløffelse er indskrevet i teksten rent grafisk ved, at ordet ”blod” som det eneste står alene i kursiv, indskudt i sit helt eget afsnit, og efterfulgt af et spørgsmålstegn: ”Blod?”³⁵ Men da de to brødre bagefter ser liget, lykkes det Karl Ove at fokusere på alt andet end netop blodet, hvorfor det først er senere, da han er på vej tilbage til farmorens hus, at det med blodet slår ham igen: ”Hvordan kunne det ha havnet der?”³⁶

Uvisheden om, hvordan faren døde, og hvorfor der var så meget blod i ansigtet, kan Karl Ove nu ikke lægge fra sig: ”For *noe* måtte ha hendt, han *kunne* ikke ha sovnet inn stille

og rolig, ikke med alt blodet der.”³⁷ Uvisheden, rengøringen og de mange tanker om faren gør, at faren langsomt absorberer Karl Ove totalt, så han ikke engang kan slippe ham, mens han sover:

I drømmene var han dels død, dels levende, dels i nåtiden, dels i fortiden. Det var som om han havde tatt over meg helt, styrte alt i meg, og da jeg endelig våknet, i åtte-tiden, var den første tanken, at han hadde hjemsøkt meg den natten, den andre at jeg måtte se ham igjen.³⁸

Og det er lige præcis her, at første bind af *Min kamp* slutter: med Karl Ove, der nu alene tager hen i kapellet og ser farens lig endnu engang.

Anden gang Karl Ove træder ind i kapellet for at se sin fars lig adskiller sig markant fra første gang. Idet Karl Ove ser farens krop, som den ligger der midt på et bord i kapellet, er mystikken pist væk. Og det ulæselige ansigt, der tidligere fascinerede ham og fremstod som ren form, hvis indhold han forgæves søgte i rengøringen, interesserer ham ikke længere: ”Nå var det livløse jeg så,” lyder det nøgternt.³⁹

Det er netop ved alene at se det livløse, at Karl Ove oplever døden som forskelsløs, hvor der ”ikke længere var nogen forskjell mellom det som en gang hadde vært min far, og det bordet han lå på, eller det gulv bordet stod på.”⁴⁰ Og i denne forskelsløse tilstand opstår der en følelse af, at døden som form og indhold smelter sammen, og hvor der for Karl Ove ikke længere er grund til mystificere døden:

Og døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelse i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som springer lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på jorden.⁴¹

Med denne sætning slutter første bind af *Min kamp*. Nu er døden ikke længere noget højtragende, der først beskrives nøgternt og

anatomisk, og siden ved hjælp af nogle af lægekunstens mest poetiske og metaforiske navne. Og døden er heller ikke noget, der opfattes som adskilt i form og indhold, som skaber en ”modsetning mellem vår forestilling om døden og døden slik den egentlig arter sig.” I stedet er modsætningen ophævet. De to former for død smelter sammen. Og døden fremstår som prosaisk, banal og frygtelig almindelig.

Således foranlediges vi til at tro, at Knausgård er lykkedes med sit forhavende: at han er på de allersidste linjer af første bind formår at forene form og indhold. Men det er en illusion. For akkurat som vi tidligere har set det, er det alene via de sproglige sammenligninger, at Knausgård formår at skabe illusionen om, at form og indhold er smeltet sammen. Dermed opnår den død, som han beskriver, alene sin betydning gennem sammenligningen med røret, der springer, grenen, der knækker og jakken, der falder ned af stumtjeneren. Disse tre billeder karakteriserer alle en vending bort fra deres oprindelige betydning.

Derfor bliver den død, som her beskrives, også en vending: en vending, der yderligere kan karakteriseres som en trope, da trope netop betyder en vending bort. Og det, som døden her vender sig bort fra er forestillingen om en litterær beskrivelse af døden som den faktisk er. I stedet peger den alene på umuligheden af en sådan bogstavelighed, hvorfor beskrivelsen af døden, præcis som i beskrivelsen af døden på romanens første sider, også her indeholder sin egen umulighed.

At det ikke lykkes Karl Ove at forene form og indhold her på de sidste sider, understreges også af, at vi i denne sidste scene helt har forladt det selvbiografiske og har bevæget os over i fiktionens verden. I hvert fald har Knausgård i et interview fortalt, at han kun så farens lig en enkelt gang, men i romanen lader Karl Ove se ham to gange, da han behøvede det ”rent dramaturgisk.”⁴² Den dramaturgi handler netop om, at romanens forskellige elementer her skal

gå op i en højere enhed, som giver et illusionisk indtryk af, at form og indhold faktisk er smeltet sammen. Og det kan han kun gøre ved hjælp af fiktionen – en fiktion, som fortsættes i bind fem, hvor vi også hører om dette andet besøg i kapellet.⁴³ For alene i fiktionen kan han skabe illusionen om, at form og indhold faktisk kan smelte sammen.

*

De mange forsøg i *Min kamp* på at forene form og indhold skaber en række markante spændinger og brud i romanen. Det er i disse brud og spændinger, at vi finder romanens centrale paradoks, dens litteraritet: at Knausgård vil give fanden i det hele og skrive ærligt om sig selv, men kun kan gøre dette i romanformen.

Det er på grund af disse spændinger og brud, at forskere hidtil har haft så svært ved at genrebestemme *Min kamp*. For med hver ny genrebetegnelse, som introduceres – og det gælder alt fra performativ biografisme og fiktionsfri fiktion til autofiktion og autonarration, for nu blot at nævne et par af dem, der er blevet brugt i forbindelse med *Min kamp* – er det som om, at romanen modsætter sig disse.⁴⁴ For

Min kamp er først og fremmest en roman, der skriver sig ind i en modernistisk tradition ved dens "desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching a last point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure," for nu at citere Paul de Mans beskrivelse af, hvad der karakteriserer den moderne roman.⁴⁵

Det er lige præcis det, som Knausgård forsøger med *Min kamp*. Bag ønsket om at forene form og indhold vil han vise, at han formår, hvad ingen andre før ham har kunnet, og dermed udstikke en ny retning for romanen som sådan. Det er kampen, det er *Min kamp*. Men selv om målet for den overordnede bestræbelse på at forene form og indhold måske nok er utopisk, lykkes det jo trods alt for Knausgård at skrive en roman, der i det store hele faktisk handler om hans eget liv. Således bliver *Min kamp* som fysisk roman et vidnesbyrd om, at både de Man og professorerne på olympen fra studietiden tog fejl, idet de hævder, at det er umuligt at skrive biografisk. Og alt det har ført til, at vi begynder at kunne ane, at Knausgård med sin roman muligvis har udstukket en ny retningslinje for litteraturen i Norden.

1. Karl Ove Knausgård, *Min kamp*, Oslo: Forlaget Oktober, 2009–11, bd. 1, s. 7.
2. *Ibid.*, bd. 1, s. 7.
3. *Ibid.*, bd. 1, s. 10 og 9.
4. Også James Woods ser i en artikel i *The New Yorker* en kobling mellem Knausgårds og Benjamins tanker om døden. Jf. James Wood, "Totall Recall. Karl Ove Knausgaard's *My Struggle*", i *The New Yorker* 2012.08.13.
5. Walter Benjamin, "Fortælleren", i *Fortælleren og andre essays*, København: Gyldendal, 1996, s. 49. Også Geir Angell Øygarden, der i romanen optræder som Karl Oves bedste ven og vigtigste diskussionspartner, har skrevet om dette, i bogen *Den brukne nesens estetikk*, som Karl Ove skriver har haft lige så stor indflydel-

- ses på hans tankesæt som bøger af to franske filosoffer, henholdsvis Michel Serres og Michel Foucault. Angell Øygarden ser dog dette i relation til velfærdsstaten: "I velfærdsstaten er døden forbeholdt leger og begravelsesagenter." Jeg har andetsteds skrevet om forholdet mellem Øygarden og Knausgård, som det kommer til udtryk i *Min kamp*. Jf. Geir Angell Øygarden, *Den brukne nesens estetikk. En bok om boksing*, diss., Uppsala: Uppsala Universitet, 2000, s. 340 og Claus Elholm Andersen, "Forfatteren og sociologen – om Karl Ove Knausgård og Geir Angell Øygarden", i *Edda* 2014:2.
6. Benjamin 1996, s. 58.
7. Jeg har tidligere skrevet om, hvordan Knausgård ved at lægge ud med døden leger med

- vores forventning om, at den traditionelle levedsbeskrivelse starter med fødslen og slutter med døden. Jf. Claus Elholm Andersen, ”Som far, så søn,” i *Norsk litterær årbok* 2013, Oslo: Det norske samlaget, 2013, s. 160–184.
8. Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1984, s. 95.
 9. Knausgård 2009–II, bd. 1, s. 29.
 10. I bind to forekommer selvsamme citat ord til andet i en sekvens, hvor Karl Ove, nu i tilbageblik, fortæller om den aftenen hvor han satte sig ved computeren, og endelig følte, at han havde fat i noget centralt. At dette stykke fra første bind også forekommer ord til andet her i bind to, og dermed i en ny kontekst, indebærer, at der er sket en forskydning i hele betydningen. Nu er der ikke længere tale om, at teksten skal være med til at skabe en følelse af autenticitet og nærvær, men er i stedet blevet en del af en større fortælling, der handler om, hvordan Knausgård begyndte at skrive *Min kamp*. Men det er netop en fortælling, som fortælles retrospektivt, og ikke længere et øjebliksbillede. Jf. Knausgård, 2009–II, bd. 2, s. 554.
 11. Akkurat som Benjamin relaterer sine tanker om døden til modernismen, taler Georg Lukács om den konflikt mellem indre og ydre, mellem selvet og verden, som vi ser her, som det, der mere end noget andet karakteriserer den moderne roman. I *Romanens teori* bestemmer han således om den moderne roman ud fra denne konflikt, hvor ”en ren indre virkelighed, som er fuld af indhold og mere eller mindre komplet i sig selv, kommer i splid med den ydre verdens virkelighed.” Jf. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1971, s. 112.
 12. Knausgård 2009–II, bd. 1, s. 29.
 13. *Ibid.*, s. 29.
 14. Se Rita Felski, *Uses of Literature*, Malden/Oxford: Blackwell, 2008, s. 25, hvor hun også skriver: ”As selfhood becomes self-reflexive, literature comes to assume a crucial role in exploring what it means to be a person.” Det er i øvrigt Ane Farsethås, der først påpegede, at refleksionen med vinduet også findes i Knausgårds debutroman *Ute av verden*, hvor hovedpersonen Henrik Vankel netop sidder og ser billedet af sig selv reflekteret i vinduet. Jf. Ane Farsethås, *Herfra til virkeligheten. Lesninger i oo-tallets litteratur*, Oslo: Cappelen Damm, 2012, s. 265f.
 15. Knausgård 2009–II, bd. 1, s. 196.
 16. *Ibid.*, bd. 6, s. 67.
 17. Paul de Man, ”Autobiography as De-Facement”, i *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, 1984, s. 81.
 18. Her støtter jeg mig blandt andet til Linda Andersons udlægning af de Mans essay. Jf. Linda Anderson, *Autobiography*, 2nd edition, London/New York: Routledge, 2011, s. 11f.
 19. Knausgård 2009–II, bd. 5, s. 265.
 20. Hans Hauge, ”Forfatteren står frem som den, han er”, i *Politiken* 2013.02.28.
 21. Knausgård 2009–II, bd. 5, s. 288.
 22. Paul de Man, ”Semiotics and Rhetoric”, i *diacritics* 1973:3, nr. 3, s. 28.
 23. Jf. Bjørgulv Braanen, ”Her har du ditt liv”, i *Klassekampen* 2004.09.14 (her citeret fra: <http://klassekampen.no/17116/article/item/null/her-har-du-ditt-liv/>).
 24. de Man 1984, s. 69.
 25. Knausgård 2009–II, bd. 1, s. 219.
 26. *Ibid.*, s. 220.
 27. *Ibid.*, s. 221.
 28. *Ibid.*, s. 221.
 29. *Ibid.*, s. 222.
 30. *Ibid.*, s. 221.
 31. de Man 1973, s. 31.
 32. Knausgård 2009–II, bd. 1, s. 224.
 33. *Ibid.*, s. 224.
 34. *Ibid.*, s. 225.
 35. *Ibid.*, s. 412f.
 36. *Ibid.*, s. 413.
 37. *Ibid.*, s. 413.
 38. *Ibid.*, s. 434.
 39. *Ibid.*, s. 435.
 40. *Ibid.*, s. 435.
 41. *Ibid.*, s. 435.
 42. ”Han som er hovedpersonen i boken, ser sin døde far to ganger. Men i virkeligheten så jeg ham en gang. Sånn trengte jeg det rent dramaturgisk [...] Så det er jo ikke sant, men det er sant likevel,” sagde Knausgård i et inter-

- view med *Bokprogrammet* på NRK fra 2009. Interviewet, som jeg selv her har transskriberet, findes på NRK's hjemmeside: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/597128> og pågældende citat er fra omkring 13 minutter inde i udsendelsen.
43. Knausgård 2009–11, bd. 5, s. 564. Poul Behrendt nævner også det fiktive ved Karl Oves andet besøg i kapellet, hvor han ikke alene opfinder en narrativ teori for at vise, at dette ikke har nogen betydning for hans opfattelse af *Min kamp* som en roman, men netop bruger dette som et eksempel på, hvorfor *Min kamp* ikke er autofiktion, men autonarration, som han blandt andet definerer som et ”programmatisk alternativ til fiktion som konstruktion.” Jf. Poul Behrendt, ”Autonarration som skandinavisk novum”, i *Spring* 2011:31–32, s. 296 og 322.
44. Det er Stefan Kjerkegaard og Anne Myrup Mund, der taler om *Min kamp* som autofiktion. Poul Behrendt taler om autonarration, mens Jon Helt Haarder anvender sit begreb performativ biografisme til at beskrive romanen. Begrebet fiktionsfri fiktion er Hans Hauge. Udover disse fire har Jørgen Lorentzen karakteriseret romanen som en romandokumentar, mens Arne Melberg taler om *Min kamp* som en litterær kentaur. Og endelig er dobbeltkontrakt også blevet brugt i forbindelse med *Min kamp*. Begrebet blev oprindeligt introduceret af Poul Behrendt, som dog mener, at det ikke dækker Knausgårds romanen, hvad Trond Haugen og Jo Beck-Karlsen dog gør til gengæld. Dobbeltkontrakt er også blevet brugt i to specialer om *Min kamp*. Jf. Stefan Kjerkegaard & Anne Myrup Mund, ”Litterær fremstilling og autofiktion i Skandinavisk optik”, i Mads Bunch (red.), *Millennium. Nye retninger i nordisk litteratur*, Hellerup: Forlaget Spring, 2012; Poul Behrendt, ”Autonarration som skandinavisk novum”, i *Spring* 2011: 31–32; Jon Helt Haarder, *Performativ biografisme*, København: Gyldendal, 2014; Hans Hauge, *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*, København: Multivers, 2012; Jørgen Lorentzen, ”Romanens død”, i *Aftenposten* 2011.10.12; Arne Melberg, ”Vi mangler ord”, i *Aftenposten* 2011.01.15; Trond Haugen, ”Sirkulasjonen av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*”, i *Prosa* 2010:5; Jo Bech-Karlsen: ”Speil og virkelighet”, *Dagbladet* 2010.11.17; Maria Nielsen, *Er jeg mannen i mitt liv? En analyse av sjanger og selv-fremstilling i Karl Ove Knausgårds Min kamp og Vladimir Nabokovs Speak, Memory*, masteropgave, Universitetet i Oslo, 2012, upubliceret og Lisa Back Andersen, ”Å gi faen og si det som det er”. *En analyse af, hvordan elementer fra virkelighed og fiktion udnyttes i romanserien Min Kamp (2009–) af Karl Ove Knausgård*, speciale, Aarhus Universitet, 2011, upubliceret.
45. Paul de Man, ”Literary History and Literary Modernity”, i *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2nd edition, London/New York: Routledge, 1983, s. 148.

SUMMARY

A Way Out of the World. Death, Language, and Post-structuralism in Karl Ove Knausgård's My Struggle

In this article, I present a close reading of Karl Ove Knausgård's *My Struggle*. My point of departure is Knausgård's reflections upon death presented in the very first pages of the first of this six-volume novel. I read these reflections as thoughts regarding the issue of form and content, and as an introduction to one of the main themes in the novel. Thus, I argue that, throughout this novel, Knausgård tries to unite form and content, and that this is the central struggle referred to in the work's title.

Keywords: Karl Ove Knausgård, *Min kamp*, Norwegian literature, autofiction, post-structuralism