

# **‘Det autentiske er en klang’ - dødens eksistentielle og æstetiske tonalitet i Karl Ove Knausgårds *Min kamp***

*Andrea Schou Christensen*

Keywords: Karl Ove Knausgård, litteratur, autenticitet, det eksistentielle, det etiske.

Midt i livet er vi stedt udi dødens våde  
- Walter 1524

## **Resumé**

Med udgangspunkt i første og sidste bind af Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009-2011) undersøger denne artikel den autenticitetssøgen, der gennemsyrrer værket. Denne søgen finder sted på to planer – på et eksistentielt og på et æstetisk plan. Værkets hovedperson Karl Ove søger både efter et autentisk liv og en autentisk litteratur, men mødes af to forhindringer 1) splittelsen mellem virkelighed og fiktion og 2) en dertilhørende splittelse mellem liv og litteratur. *Min kamps* søgen efter autenticitet er dermed også et forsøg på at overkomme disse to forbundne splittelser.

Artiklen argumenterer for, at døden er den væsentligste faktor i værkets autenticitetssøgen og denne søgens forløsning. Ved at indskrive den døde far som værkets eksistentielle og æstetiske basis både i værkets form og indhold, skabes der en dødens tonalitet, der afkaster en autentisk klang. Artiklen definerer dødens tonalitet i et teoretisk krydsfelt mellem Sianne Ngais litterære forståelse af tone i *Ugly Feelings* (2007) og Martin Heideggers filosofiske forståelse af døden som et eksistentiale i *Sein und Zeit* (1927).

Artiklens pointe er ikke, at dødens tonalitet medfører en ophævelse af splittelsen mellem virkelighed og fiktion og af splittelse mellem liv og litteratur. Dødens eksistentielle og æstetiske tonalitet muliggør tværtimod en dialektik mellem disse kategorier og muliggør dermed en momentvis forløsning af *Min kamps* autenticitetssøgen.

Den norske forfatter Karl Ove Knausgårds tredje roman, *Min kamp* udgivet i perioden 2009-2011, er både et eksistentielt projekt og æstetisk

projekt, der samlet set kan betegnes som en autenticitetssøgen: En søgen efter et autentisk liv og en autentisk litteratur.

Denne artikel koncentrerer sig om første og sjette bind. For det første fordi disse bind danner en kompositorisk ramme om værket. Begge bind er fletværk af fortælle tid (den tid, der fortælles fra), fortalt tid (den tid, der fortælles om) og essayistiske passager. Indimellem indgår fortælle tiden i den fortalte tid – den bliver den tid, der fortælles om. For det andet fordi farens død og de eksistentielle og æstetiske problematikker, der knytter sig til farens død og Karl Oves skrivelser om sin far, er nærværende i begge disse bind og udgør et tematisk fikspunkt for værkets autenticitetssøgen og for min læsning. Første og sjette bind cementerer således sammenhængen mellem værkets eksistentielle og æstetiske dimensioner.

Som kunstnerisk program er autenticitet et umiddelbart paradoks. Autenticitet eller det autentiske er svært at definere. I *Det autentiske – Fortællinger om nutidens kunstbegreb* (2012) undersøger Jørgen Dehs det autentiskes kulturhistorie. Ifølge Dehs hænger manglen på definition sammen med, at autenticitet står for noget godt og noget rigtigt, noget ægte og noget virkeligt. Men disse værdier, som begrebet konnoterer, skal sjældent forstås som faktisk målbare fænomener. Autenticitet handler mere om en *fornemmelse* for, hvad der er mere ægte og virkeligt end andet (Ibid. s 23). Kunstens virkelighedskarakter er i udgangspunktet en paradoksal størrelse, fordi kunst som sådan er illusion, forstillelse og iscenesættelse. Paradokset forstærkes af, at kunstens virkelighedskarakter netop reflekteres gennem begreberne natur, uskyld og autenticitet. Kunsten bekender sig gennem disse begreber til et ideal om at være det modsatte af illusion, forstillelse og iscenesættelse (Ibid. s. 8-11).

*Min kamps* autenticitetssøgen er spændt ud mellem Karl Oves forhold til sin far og brugen af faren som romanstof og mellem Karl Oves forhold til sin kone, sine børn og sit ønske om at skrive: Han ønsker at skrive sandt om sin far, men beskyldes for at lyve. Han kan ikke hellige sig forfattergerningen, fordi han er bundet af familiens velbefindende og tilværelsens hverdagslige gøremål. Søgen efter autenticitet er således en problematisk søgen, fordi den er knyttet til en splittelse mellem livet uden for litteraturen og livets

fremstilling i litteraturen på to planer. Både i forholdet mellem Karl Ove og hans far og i forholdet mellem Karl Ove og hans kone og børn. Værkets autenticitetssøgen bliver derfor en søgen efter at overkomme en splittelse mellem liv og litteratur. Denne autenticitetssøgen og splittelsen mellem liv og litteratur udspaltes i en overordnet, abstrakt litteraturteoretisk problematik: en splittelse mellem virkelighed og fiktion.

I *Min kamp* udgår splittelsen mellem virkelighed og fiktion fra en dybtfølt lede ved fiktionen. Verden er gennemfiktionaliseret, og virkeligheden er derfor fraværende både i livet og litteraturen. Karl Oves autenticitetssøgen består derfor i at leve et liv og skrive en litteratur, der imødegår virkeligheden.<sup>1</sup> *Min kamp* er således et forsøg på at genetablere en følelse af virkelighed og dermed overkomme splittelsen mellem liv og litteratur:

Det jeg forsøkte på, og som kanskje alle forfattere forsøker på, hva vet jeg, var å bekjempe fiksjon med fiksjon. Det jeg burde gjøre, var å bejæe det eksisterende, bejæe tingenes tilstand, altså boltre meg i verden istedenfor å lete etter en vei ut av den (...) (Knausgård 2011a, s. 211).

Forsøget på at imødegå virkeligheden resulterer i første omgang i en afsmag for fiktionen. Fiktionen forhindrer nemlig en sådan imødegåelse. I *Min kamps* sjette bind gøres der status over det samlede forsøg:

Vi kan avkle virkeligheten lag for lag og aldri nå inn til dens midte, for det som det siste laget dekket, er det mest uvirkelige av alt, den største fiksjonen av dem alle, egentligheten. (Knausgård 2012, s. 975).

Ifølge Karl Oves eget udsagn lykkes det altså ikke at undvige fiktionen og imødegå virkeligheden, fordi egentligheden (det autentiske) i sidste ende viser sig selv at være en fiktion. Den paradoksalt, som Dehs knytter til det autentiske som kunstnerisk program, ender således i en uundgåelig

---

<sup>1</sup> *Min kamp* indskriver sig hermed delvist i den litterære tradition, der med en bred terms kaldes selvfremstilling, der går helt tilbage til Jean Jacques Rousseaus *Les Confessions* (1782-1789). Denne litteratur spørger bl.a. til og insisterer på litteraturens virkelighedsforbindelse og –betydning og spørger derfor også til litteraturens fiktionsværdi. Se f.eks. Melberg 2008 s. 7-9, Kjerkegaard m.fl. 2006 s. 7.

falliterklæring, og *Min kamp* vender sig så at sige slutteligt væk fra sit eget projekt.

Denne artikel argumenterer imidlertid for, at *Min kamps* autenticitetssøgen alligevel forløses, og at forløsningen har at gøre med en anden af Dehs pointer: at autenticitet dybest set er en *fornemmelse*. Man kunne også kalde det for en *følelse* eller en *affekt*. Artiklen argumenterer for at værkets autenticitetssøgen forløses gennem døden. Døden etableres som værkets grundlæggende tone og foranlediger en følelsesmæssig og affektiv version af det autentiske. Det autentiske er således ikke kun et spørgsmål om fornemmelse – følelse og affekt, men også et klangspørgsmål.

Gennem denne følelsesmæssige, affektive og klangmæssige version af det autentiske, bygges der bro over skellet mellem virkelighed og fiktion. Det betyder ikke, at polerne virkelighed og fiktion ophører med at eksistere. Det betyder tværtimod, at der skabes en dialektik mellem disse poler, der ikke udviser polernes forskelle, men muliggør mødet mellem dem. Når jeg derfor skriver, at *Min kamps* autenticitetssøgen således forløses momentvis gennem dødens tonalitet, skal forløsning ikke forstås i betydningen ”endelig forsoning”. Forløsningen er tværtimod momentvis, fordi den ikke er konstant. Den er ikke konstant, fordi polerne kontinuerligt men skiftevis nærmer sig hinanden, falder sammen og skubbes fra hinanden. Der er imidlertid stadig tale om en forløsning, fordi værket *Min kamp* (det liv og den litteratur, der udspiller sig i værket) netop eksisterer på baggrund af denne dialektik.

### **Dødens tonalitet og det autentiskes klang – en læsningsstrategi**

Med denne påstand lægger jeg mig ud med dele af *Min kamp*-forskningen, der fordeler sig i to lejre. Til den første lejr hører Poul Behrendts ”Autonarration som skandinavisk novum” (2011), Hans Hauges *Fiktionsfri fiktion – Om den nyvirkelige litteratur* (2012) og Jon Helt Haarders *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur* (2014). Disse bidrags formål er hver især at definere en ny genrebetegnelse, der kan indfange *Min kamps* forhold til virkelighed og fiktion. Denne lejr fordeler sig imidlertid i to underlejre. Ifølge Hauge ophæver *Min kamp* fiktionskategorien. Behrendt

mener derimod, at virkelighed og fiktion fusioneres. Det vil sige, at det er skellet mellem virkeligheds- og fiktionskategorien og ikke fiktionskategorien som sådan, der ophæves. Haarder afviser ligesom Hauge fiktionskategorien, men ligesom Behrendt lægger Haarder vægt på, at det snarere er skellet mellem kategorierne, der ophæves.

Ane Farsethås *Herfra til virkeligheden. Lesninger i 00'tallets litteratur* (2012) og Stefan Kjerkegaards ”Knausgårds ansigt. Essay om etik og poesi i *Min kamp*” (2014) hører til i den anden lejr. De er begge delvis enige med både Behrendt og Haarder i, at *Min kamp* ophæver skellet mellem virkelighed og fiktion. De forholder sig også til genrediskussionen, men de fokuserer mere på, hvordan værket formmæssigt og stilistisk etablerer ophævelsen. Hos Farsethås føres analysen af form og stilistik over i en analyse af værkets gennemgående tema ”virkelighedslængsel”, hvor Kjerkegaard karakteriserer Knausgårds værk som et poetisk og etisk projekt, hvor hullet mellem verden og virkelighed lukkes i kraft af værkets musikalitet.<sup>2</sup>

Alle forskningsbidragene kommer til en vis grad frem til, at den autenticitet, *Min kamp* i første omgang søger, ikke findes. Værket finder derimod i sidste ende ind til en anden slags autenticitet, hvor det virkelige – det autentiske – ikke betragtes som noget faktuel og statisk, men som noget sanseligt, følelsesmæssigt og affektivt, der er bevægeligt. Min læsning tager som sagt udgangspunkt i denne konklusion. Med begrebet tone ønsker jeg at gå dybere ned i, hvordan denne sanselige, følelsesmæssige og affektive autenticitet kommer til udtryk i værket. Til forskel fra den eksisterende forskning argumenterer jeg imidlertid for, at værkets tone ikke foranlediger en ophævelse af hverken virkeligheds- og fiktionskategorien eller af skellet mellem dem. Tværtimod bygges der i kraft af tonen bro over splittelsen mellem de to kategorier. Denne brobygning skal forstås som en dialektik mellem virkelighed og fiktion, der gør det muligt for virkeligheden og fiktionen at mødes uden at falde sammen. Det er denne dialektik, der muliggør en momentvis forløsning af *Min kamps* autenticitetssøgen.

---

<sup>2</sup> Jeg inddrager ikke Eivind Tjønnelands *Knausgård-koden – Et ideologikritisk essay* (2010). Tjønneland er rigtig nok optaget af følelserne centralitet for *Min kamp*, men pamfletten er mere et smædeskrift imod *Min kamp* og i særdeleshed imod Knausgård som forfatter og person, end den er et studie i værket. Se Tjønneland 2010.

”Det autentiske er en klang” (Knausgård, 2012, s. 397), står der i *Min kamps* sidste bind. Det er denne forståelse af det autentiske som en klang, der i sidste ende betinger og momentvis forløser Karl Oves autenticitetssøgen. Klang er på en gang noget helt abstrakt og noget helt konkret – en ansamling af subjektive følelser, sansninger og objektiv virkelighed.

Inden for affektteorien relaterer denne forståelse af klang sig til det, Sianne Ngai kalder tone i *Ugly Feelings* (2007). Tonen er overordnet set et begreb for den stemning, attitude eller orientering, der karakteriserer en given litterær tekst. Det er op til læseren at udvælge og analysere de af tekstens egenskaber, han eller hun mener, skaber tonen. Inden for musikkens verden er det sammensætningen af toner, der giver musikken dens klang. Klangen er altså noget overtonalt – en tonens konnotation, der ligger uden for tonens begrebslighed og abstraherer dens betydning yderligere. Denne sondring mellem tone og klang ligger til grund for min analyse af døden som *Min kamps* grundlæggende tone.

Som tone er døden både et eksistentielt fænomen og et æstetisk fænomen. Min forståelse af tonens eksistentielle aspekt bygger på Martin Heideggers (1889-1976) filosofi om døden i *Sein und Zeit* (1927) og K. E. Løgstrups (1905-1981) fremstilling af denne del af Heideggers filosofi samlet i udgivelsen *Martin Heidegger* (1996). Mere specifikt bygger min forståelse af tonens eksistentielle aspekt på døden som et eksistentiale, der betinger menneskets liv. Den tanke overfører jeg til Ngais æstetiske tonebegreb. Min samlede analyse af *Min kamps* tone befinder sig således i et teoretisk krydsfelt mellem Ngai og Heidegger.

### **Døden som eksistentiale – livets og litteraturens tone**

Ifølge Ngai er tonen først og fremmest et litterært fænomen, der betegner en given teksts stemning:

(...) a literary text’s affective bearing, orientation, or ‘set toward’ its audience and world  
(...) the formed aspect that enables these affective values to become significant with regard to how each critic understands the work as a totality within an equally holistic matrix of social relations. (Ngai, 2007, s. 42, 43)

Tonen er altså et formelt aspekt ved teksten, der giver form til teksten følelsesmæssige og affektive værdier. I den forstand er tonen et samlet udtryk for det totale spind af følelsesmæssige og affektive kvaliteter og relationer, teksten udsender og synliggør for læseren. Men tonen er først og fremmest amorf. Det vil sige, at den er uden bestemt form. Tonens kraft ligger i denne amorfitet. Det betyder, at tonen ikke nødvendigvis kan lokaliseres et konkret sted i teksten. (Ibid. s. 30, 41)

Det er derfor op til læseren at udvælge og analysere de af tekstens facetter, han eller hun mener, afføder eller manifesterer tonen. Det kan f.eks. være tekstens sproglige figurer, syntaks, udsigelsesforhold, karaktertegninger, motiver og temaer. Det vil sige facetter, der befinder sig på tekstens formmæssige eller indholdsmæssige niveauer. I min analyse af *Min kamps* tone bevæger jeg mig på begge niveauer. Til forskel fra Ngai betragter jeg tonen som et følelsesmæssigt og affektivt fænomen, teksten er influeret af og bevæger sig henimod. I min læsning befinder tonen sig altså i tekstens univers.

Som et rent æstetisk begreb lokaliserer jeg primært tonen i første og sjette binds komposition. Som eksistentielt begreb lokaliserer jeg primært tonen i hovedpersonens udvikling som søn, ægtemand, far og forfatter i første og sjette bind. Døden er tonen i begge tilfælde. Døden er første og sjette binds kompositoriske nøgle og er derfor tæt knyttet til hovedpersonens udvikling som søn, ægtemand, far og forfatter. Samtidig er døden et tilbagevendende tema i værkets essayistiske passager, der er forbundet til hovedpersonens forskellige livsfaser som søn, ægtemand, far og forfatter. Det er derfor heller ikke muligt i praksis at opretholde et skarpt skel mellem tonen som et henholdsvis eksistentielt og æstetisk begreb.

Den følelsesmæssige og affektive forståelse af døden relaterer sig til Heideggers genoptagelse af filosofiens oprindelige spørgsmål om væren (ontologien). I Løgstrups læsninger, der dateres til ca. 1950, er det netop spørgsmålet om væren i *Sein und Zeit*, der interesserer ham.

Ifølge Løgstrup implicerer Heideggers spørgen til væren også en spørgen til: Hvad strukturerer det, der er? Hvad strukturer menneskets eksistens? De enkelte elementer, der samlet set strukturer menneskets eksistens, kalder Heidegger for eksistentialer. Døden er et sådant eksistentiale, skriver Løgstrup

(Løgstrup, 1996, s. 12, 15). I *Sein und Zeit* står der: ”Døden er en måde at være på, som tilstedeværen overtager, så snart den er. ’Så snart et menneske træder ind i livet, er det straks gammelt nok til at dø.’” (Heidegger, 2014, s. 277). Mennesket kan ikke stå uden for verden, men befinder sig altid allerede i verden. I denne verden er mennesket overladt til sig selv, og må derfor også forsøge at overtage sin egen eksistens: Mennesket selv har at eksistere; hvad det er, og hvad det kan være. Kun sådan er eksistensen egentlig. At overtage sin eksistens er at overtage eksistensen i dens totalitet. I Løgstrups fremstilling betyder det, at eksistensens totalitet består i, at den er en eksistens til døden (Løgstrup, 1996, s. 15-17, 37-40, 51).

Det forhold melder sig i angsten. At være angst betyder ikke at være bange for at dø. Angst er en menneskelig *grundstemning*, der betegner eksistensens egen åbenhed for sig selv. Det vil sige, at eksistensen forholder sig til, at den er en eksistens til døden. For Heidegger er døden menneskets yderste eksistensmulighed – og den enkeltes eksistensmulighed i egentligste forstand, fordi døden betegner den forestående mulighed ikke længere at være til: ”Som værenskunnen formår tilstedeværen ikke at passere forbi dødens mulighed. Døden er muligheden af den slette og rette tilstedeværensumulighed. Således afslører *døden* sig som den *egne særegne, relationsløse, upassérbare mulighed*.” (Heidegger, 2014, s. 282).

Døden er ikke kun en empirisk vished, den er en ubetinget vished. Det er den, fordi døden kan indtræffe hvert øjeblik. Derfor rækker døden ind i ethvert af livets øjeblikke. At forholde sig til døden er at forholde sig til det, der endnu ikke er. Det er at være forud for sig selv. Livet i døden er således en oprindelig måde at være forud for sig selv på. Opfatter man døden som en udefrakommende tildragelse, flygter man fra sig selv og gør sig fremmed over for sin egen egentligste eksistensmulighed.

Heidegger behandler tydeligvis ikke bare døden som et konkret og rationelt fænomen, men betragter i højere grad døden som et abstrakt og affektivt fænomen. Døden er et abstrakt og affektivt fænomen, dels fordi døden åbenbarer sig i angsten, men mestendels på grund af dødens ubetingede vished. Ifølge Ngai viser en teksts følelsesmæssige og affektive karakteristika sig dér, hvor man analytisk lokaliserer nogle modsætninger eller



uoverensstemmelser i teksten. Denne dialektik og dissonans, som hun kalder det, afslører potentielt tekstens følelsesmæssige og affektive forhold og følgelig tekstens stemningsmæssige eller klangmæssige betydning, der kondenseres i tonen (Ngai, 2007, s. 72). I forhold til døden kan man sige, at dens ubetingede vished i sig selv udgør en sådan dialektik og dissonans. Det dialektiske og dissonante ved dødens ubetingede vished består i, at mennesket på den ene side ved, at det ethvert øjeblik kan dø, men på den anden side ikke ved, hvornår døden indtræder. Dette forhold melder sig som sagt i angsten, men kan ikke føres tilbage til en anden faktor end sig selv: Døden.<sup>3</sup>

Det er altså ikke Heideggers besyngelse af det autentiske liv, der er interessant i denne sammenhæng, men mere den måde, hvorpå dødens ubetingede vished forstås som grundlag for et autentisk liv. Den ubetingede vished om døden binder vores eksistens til et fremtidigt *orienteringspunkt*, der bestandigt påvirker vores liv. I den forstand er døden en livets tone.

I *Min kamp* viser døden sig både som et tema i relation til Heideggers forståelse af døden, men helt konkret viser døden sig som et genkommende motiv, der strukturerer *Min kamps* form og indhold.

### **Dødens dramaturgi I**

Døden er nærværende på første binds første og sidste side og fungerer således som en motivisk og tematisk ramme. Men døden er mere end det. Den er også første binds kompositoriske omdrejningspunkt og kaster kompositoriske linjer ind i sjette bind. Døden udgør således værkets samlede kompositoriske nøgle, som værkets dramaturgi udgår fra. Med udgangspunkt i konfrontationen med sin døde far reflekterer Karl Ove over dødens rolle i samfundet og over dødens eksistentielle værdi i både første og sjette bind. Døden inkarneres således i faren og bliver på den måde både en abstrakt og en konkret medspiller i værket.

Første og sidste binds to styrende handlingstråde, deres forbindelser og bindenes tre overordnede tidslinjer kondenseres også i mødet med døden – i Karl Oves konfrontation med sin døde far. Første og sidste binds to styrende

---

<sup>3</sup> Søren Ulrik Thomsen er en anden forfatter og lyriker, der har taget denne eksistentielle forståelse af døden til sig som et poetisk grundvilkår. Se Thomsen 1985.

handlingstråde udgøres henholdsvis af Karl Oves forhold til sin far og forsøget på at skrive om det og af Karl Oves forhold til sin kone og sine børn og forsøget på at skrive om det. Bindenes tre overordnede tidslinjer udgøres af Karl Oves barndom og tidlige ungdomsår, Karl Oves første voksenlivsfase med sin første kone Tonje med farens død i forgrunden, og Karl Oves anden voksenlivsfase med sin anden kone Linda og deres børn på det tidspunkt, hvor *Min kamp* udarbejdes.

Farens død er først og fremmest *Min kamps* og ikke mindst første binds grundsten. I sommeren 1998, da Karl Ove er 30 år gammel, dør hans far. På vej til Kristiansand fra Bergen for at se sin far en sidste gang har Karl Ove en oplevelse, der både viser tilbage og frem i tiden og forbinder første og sjette binds tre overordnede tidslinjer: ”Ansigtet til pappa stod for meg igjen. Det var som om det hadde ligget og ventet.” (Knausgård, 2011a, s. 242). Scenen peger frem mod starten af 2004, hvor Karl Ove er ved at færdiggøre sin anden roman *En tid for alt*, bor i Stockholm med sin anden kone Linda, der venter parrets første barn: ”Plutselig så jeg at kvistene og årringene kanskje to meter bortenfor stolen hvor jeg satt, dannet et bilde av Kristus med tornekrone.” (Ibid. s. 190). Denne hændelse sætter gang i en erindringsproces, og et glemt barndomsminde dukker op igen. Mindet udgør *Min kamps* første barndomsscene, hvor romanens granskning af forholdet mellem Karl Ove og hans far tager sin begyndelse: ”Jeg stirrer på denne havoverflaten uten å høre hva reporteren sier, og plutselig stiger omrisset av et ansikt frem.” (Ibid. s. 11). I den efterfølgende scene genfortæller Karl Ove oplevelsen til sin far, der mistænker ansigtet for at være Kristi ansigt.

Efter dette første neddyk i barndommen og i forholdet mellem Karl Ove og hans far skiftes der til den skrivende stund, hvor de forskellige ansigtsscener opsamles. Her forbindes genkaldelsen af farens ansigt, der forbindes med synet af Kristus i trægulvets årringe, der forbindes med ansigtet i vandet (Kristi ansigt), med den skrivende Karl Ove, der ser sit eget ansigt: ”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.” (Ibid. s. 29).

Det er farens død, der får Karl Ove til at genkalde sig omtalte scene gennem en kompleks erindringsrække. Også rent kompositorisk kan denne

erindringsrække føres tilbage til farens død. Dødens dramaturgiske funktion er således affektiv, idet konfrontationen med døden fremkalder bestemte følelser. Dødens dramaturgiske funktion er også selv affektivt funderet, fordi det er den følelsesmæssige tilknytning mellem far og søn, der får farens død til at betyde noget for karakteren Karl Ove og for værket *Min kamp*. Værkets dødstone skabes altså gennem det, man kan kalde et dramaturgisk amplifikationsprincip i et tæt samspil mellem form og indhold.

Ngai bruger psykologen Silvan Tomkins' princip om analog amplifikation eller analog forstærkning til at forklare, hvad tonen strukturelt består af.<sup>4</sup> Affekter forstået som generelle størrelser påvirkes let af og påvirker selv let det, de grænser op til. Affekter er således udviklet til at spille en lang række af roller i kontinuerligt skiftende betydningssammenhænge, og deres egen specifikke betydning opstår derfor også i samspillet med andre affekter og elementer (Ngai, 2007, s. 52-55). Ngai påpeger, hvordan den betydning, affektens givne rolle foranlediger, virker tilbage på affekten og den givne betydning, affekten indtager i første omgang. Ifølge Ngai opererer følelser og affekter således resonant. Det vil sige, de skaber ekkoer, der samlet set udgør et feed-back-kredsløb af affekter, tilstødende affekter og deres betydninger, der i sidste ende skaber tonen (Ibid. s. 71).

Da det netop er i kraft af farens død, at Karl Oves erindringsrække skydes i gang, og at gamle følelser genaktualiseres, fungerer døden netop som amplifikationens første komponent. Samtidig virker vækkelsen af gamle følelser tilbage på farens død og forstærker betydningen af hans død og af døden som sådan. I den forstand er amplifikationen i spil både form- og indholdsmæssigt. Den formmæssige amplifikation er også nærværende i selve læsningen af *Min kamps* første bind. Læserens spindes ind i den dramaturgi, jeg har fremlagt ovenfor, som om den er et net af fortid og nutid, hvor forskellige scener og tidslinjer forbindes med hinanden, uden at læseren umiddelbart kan se den logiske sammenhæng. Samtidig drives læsningen frem af den uvished og den mystik, der omgærder farens død. Farens død indstifter så at sige et narrativt begær, der imidlertid ikke forløses. Værket handler

---

<sup>4</sup> Det analoge amplifikationsprincip bygger på en psykologisk forståelse af affekt i *Affect, Imagery, Consciousness* (1962-1963), hvor Tomkins undersøger bevægelserne i ideers og ideologiers affektive investeringer.

nemlig overhovedet ikke om, hvordan han døde, men om hvilken betydning faren havde som levende, og hvilken betydning faren har som død, samt hvilken betydning døden har som sådan. En betydning, der genereres af den form- og indholdsmæssige amplifikation gennem genkaldte scener og følelser, der i sidste ende knyttes til farens død og gør døden til værkets tone.

I forhold til den specifikke erindringsrække af de forskellige ansigter og deres forbindelser citeret ovenfor skabes ansigternes betydning netop også gennem amplifikation; gennem en symbolsk forstærkning. For hvad har Kristus at gøre i denne erindringsrække? Er Karl Ove Kristus, og er hans far derfor Gud? Eller indtager Karl Ove og hans far begge rollen som Kristus og Gud? Første og sidste binds dramaturgi tematiserer den sidstnævnte sammenligning. Billedligt talt ofrer Karl Oves far Karl Ove på mange måder gennem romanen: Han tager ham ikke alvorligt, driller ham og får ham til at skamme sig over det, han gør, og det, han siger. Han forlader familien og frasiger sig stort set farrollen til fordel for en ny familie og ender til sidst i et alkoholmisbrug. Til gengæld kan *Min kamp* overordnet set betragtes som Karl Oves ofring af sin far: Han udstiller hans fejl, mangler og sluttelige deroute. Det er ikke en ofring for menneskehedens frelse, men en ofring for det enkelte menneske Karl Oves frelse fra faren som guden og fra Karl Ove selv som sin gudfar.

Karl Oves opgør med sin far og med sig selv foranlediger altså delvist skriften, men skriften foranlediger også delvist opgøret. På samme måde er det opgørets forankring i farens død, der samtidig situerer skriften i døden, men det er også skriftens situering i døden, der fæstner opgøret i døden. Den bibelske symbolik forstærker således både den form- og indholdsmæssige forbindelse mellem far og søn – en forbindelse, der etableres i ofringen og i sidste ende i døden, der både indholdsmæssigt og formmæssigt knyttes til skriften og understreger døden som det, der grundlæggende udgør *Min kamps* tone.<sup>5</sup>

Konfrontationen med døden har et konkret tonalt udtryk, der gives videre fra far til søn og forankrer forholdet mellem far og søn i døden som

---

<sup>5</sup> For sammenhængen mellem *Min kamp* og Knausgårds anden roman, bibelfortællingen *En tid for alt*, se Farsethås s. 262

både en eksistentiel og æstetisk grundtone. I første bind genkalder Karl Ove sig en scene, hvor han ser sin far græde. Faren mindes en kær afdød veninde og udbryder ”Åhh”. Dette udbrud gentages flere gange af Karl Ove i forbindelse med farens død og rengøringen af farmorens hus – ifølge Karl Ove selv sker det, hver gang han på ny indser, at faren er død. Dette ”Åhh” efterfølges af ”He he he”. (Knausgård, 2011a, s. 248). Disse to umiddelbart modstridende følelsesudbrud, der udtrykker henholdsvis sorg, smerte og glæde eller lettelse er altså begge knyttet til konfrontationen med døden og udtrykker denne konfrontations dobbeltsporede følelser: sorg og frihed. Sorgen over at have mistet sin far, der efterfølges af lettelsen over at kunne frigøre sig fra ham. Disse to gutturale lyde er et forsøg på at give denne ambivalens en stemme og er det tætteste, *Min kamp* kommer på et konkret musikalsk udtryk – en tone, der også her er fæstnet i døden, hvilket understreger, at døden er et følelsesmæssigt og affektive fænomen.<sup>6</sup>

## Dødens dramaturgi II

Denne dødsdramaturgi går igen i sjette bind. Bindet tematiserer udarbejdelsen af første bind og dødsmotivet og -temaet. Det vil sige, at Karl Ove igen udsætter sig selv for konfrontationen med sin fars død under udarbejdelsen af sjette bind. Det er således både farens død, mindet om faren og sin egen lighed med denne far, der hjemsøgte Karl Ove i første bind, der også hjemsøger ham i sjette bind. Samtidig bliver første bind et værkgenfærd, der hjemsøger sjette bind: Det hjemsøger både Karl Ove som forfatter og familiefar. I sjette bind er dødens tilstedeværelse imidlertid mest knyttet til Karl Oves refleksioner over dødens rolle i samfundet og dødens eksistentielle værdi. Det vender jeg tilbage til.

På trods af det har døden som motiv og tema stadig en konkret kompositorisk funktion i sjette bind, men det viser sig gennem et forskudt motiv og tema: renselse. Dette renselsesmotiv og -tema ledsager døden i både første og sjette bind. I første bind konkretiseres det i rengøringen af farmorens hus. I sjette bind forskydes det til rengøringen af og slutteligt salget

---

<sup>6</sup> Dette ”Åhh” er mere markant til stede i nogle af de andre bind i forbindelse med en række andre livsbegivenheder og situationer. Interjektion knytter sig bl.a. til et klassiske dannelsesaspekt og til seksualitet som en både frydefuld og smertelig størrelse Se f.eks. Rösing 2012.

af Karl Oves og Lindas misligholdte kolonihavehus. I begge tilfælde har denne symbolske renselse både en eksistentiel og æstetisk betydning, der viser tilbage til den ovenstående analyse af Kristi ansigts forbindelse med farens og Karl Oves ansigt og med skrivningen. Rengøringen af farmorens hus efter farens død kan nemlig også betragtes som Karl Oves forsøg på at rense forholdet til faren: på at komme overens med sin far, hans død og sig selv. Således en ækvivalent til selve *Min kamp*. Denne ækvivalenstanke har yderligere tyngde i forhold til sjette bind.

I sjette bind fremstår rengøringen og slutteligt salget af kolonihavehuset som et dramaturgisk punkt, der på både form- og indholds niveau skal overkommes, inden romanen kan slutte – inden Karl Ove kan færdiggøre sidste bind og blive fuldbyrdet forfatter. I samme omgang som Karl Ove færdiggør værket, afskriver han sig forfatterrollen eller forfattergerningen. I overført betydning dør Karl Ove som forfatter, men ikke nødvendigvis som forfatter i det hele taget, men som den forfatter, der har skrevet *Min kamp*. Først i dette øjeblik kan han komme overens med sin far, faren i ham selv og hellige sig hvervet som ægtemand og familiefar. I den optik er hele værket en eksistentiel og æstetisk dannelsesrejse, der tager udgangspunkt i og peger frem mod døden.

Her kan man igen benytte sig af amplifikationsprincippet for at forklare, hvordan de formmæssige og indholdsmæssige forbindelseslinjer mellem første og sjette bind understreger dødens tonalitet. Det er jo netop dødens motiviske og tematiske sammenhæng med renselsen, der forskyder sig fra første til sjette bind, som forbinder handlingstrådene (Karl Oves barndom, farens død, Karl Oves voksenliv) i første og sjette bind og dermed forstærker dødens grundlæggende dramaturgiske funktion i *Min kamp*. I sjette bind bliver det imidlertid mere udtalt, at første og sjette binds dramaturgi er et udtryk for en både eksistentiel og æstetisk tilblivelse, der hviler på døden – døden som tone. Men det er ikke en hvilken som helst forståelse af døden, den eksistentielle og æstetiske tilblivelse hviler på, det er døden forstået som grænse.

## Døden er en grænse

*Min kamp* opererer med to udlægninger af døden, der har hver sin betydning for værkets autenticitetssøgen. I den ene udlægning forstås døden som en grænse, i den anden forstås den som det grænseløse. Som grænse er døden opbyggelig, men som udtryk for det grænseløse er døden en trussel for både litteraturen og livet. Det er alligevel vigtigt at påpege, at disse to udlægninger betinger hinanden: Grænsen aftegner sig på baggrund af det, der ligger uden for grænsen. Det vil sige det grænseløse. Det grænseløse aftegner sig ligeledes på baggrund af det, der ikke er grænseløst. Det, der ikke er grænseløst, markeres af grænsen. I den forstand skærmer grænsen det, der ligger inden for grænsen, men grænsen indeholder derfor også en sidste rest af det, der ligger uden for grænsen: det grænseløse. Betragtes døden som en grænsedragning, fungerer den altså som tærskel mellem de to domæner: det afgrænsede og det grænseløse. Denne forståelse af døden som grænse eller grænsedragning er langt hen ad vejen overensstemmende med Heideggers forståelse af døden i den forstand, at døden betegner menneskets yderste og dermed egentligste eksistensmulighed og derfor betinger livet som sådan.<sup>7</sup>

Karl Ove abonnerer skiftevis på disse to udlægninger, men værkets dramaturgi er som sagt forankret i døden som grænse og ikke i døden som det grænseløse. I det følgende ser jeg nærmere på, hvad der karakteriserer døden som grænse og for, hvilken betydning det har i *Min kamp*. Jeg argumenterer for, at det overordnet set er døden som grænse, der overhovedet muliggør værket, og at det er døden som grænse, der forløser værkets eksistentielle og æstetiske autenticitetssøgen og splittelsen mellem virkelighed og fiktion.

Døden er nærværende allerede på første binds første side. Her beskrives dødens langsomme overtagelse af kroppen. Derefter beskrives de to modstridende måder, man i samfundet forholder sig til døden på. På den ene side holdes de døde kroppe ude af syne, på den anden side tildeles død stor opmærksomhed i medierne og er ofte et vigtigt plotelement i film og bøger. Den fysiske døde krop er trængt i baggrunden. Døden som abstrakt forestilling er sat i forgrunden. Det problem forbinder Karl Ove senere med

---

<sup>7</sup> I spørgsmålet om eksistensens forhold til døden henviser Heidegger til den samtidige eksistentia­list Karl Jaspers. Ifølge Jaspers er fænomenet grænsesituationer netop essentielt for forståelsen af døden. Heidegger 2014 s. 281 (note 1)

kunstens problem: virkelighedshungeren.<sup>8</sup> Kunsten er sluttet om sig selv og udgøres kun af publikums reaktioner og af det, aviserne skriver om kunsten. Ifølge Karl Ove har kunsten således ikke længere noget udenfor.

(...) bare hør hvordan mennesket som uforvarende har vært øyenvitner til dødsulykker eller drap, pleier å ordlegge seg. De sier alltid det samme, *det var helt uvirkelig*, selvom det de mener, er det motsatte. Det var så virkelig. Men den virkeligheten lever vi ikke lenger i. For oss har alt blitt snudd på hodet, for oss er det virkelige uvirkelig, det uvirkelige virkelig. Og døden, døden er det siste store utenfor. (Knausgård, 2011a, s. 225)

Selvom døden er det mest virkelige af det virkelige, opfattes den som noget uvirkeligt, netop fordi den fysiske døde krop fortrænges. I den forstand kan man betragte den dramaturgiske funktion, døden har i *Min kamp*, som et konkret forsøg på at gendanne dødens virkelighedskarakter. Samtidig indskrives døden altså som garant for kunstens udenfor – den fungerer som den grænse, kunsten kan aftegne sig på baggrund af. Kunsten rækker i den forstand også ud over sig selv og ind i det, der betinger den. Rent formmæssigt sikres der således en æstetisk forløsning af værkets autenticitetssøgen.

Døden indskrives imidlertid ikke i værket på en hvilken som helst måde. Kunstens problem er som sagt, at den er sluttet om sig selv, og at kunstneren selv er en, der spiller med publikums reaktioner og pressens skrivelier. Derfor virker det paradoksalt, at Karl Oves egen litteratur er overvejende selvbiografisk funderet. Men den bestemte måde døden indskrives på, omformer dette paradoks:

Det jeg forsøkte å gjøre, var å gjeninnsette et nærvær, forsøke å få teksten til å trenge inn gjennom hele den rekken av forestillinger og idéer og bilder som ligger som en himmel over virkeligheten og kjøttets skrøpelighet, men ikke på en generell måte, for det generelle er i slekt med det idelle, det finnes egentlig ikke, det er bare det partikulære som gjør, og siden det partikulære i dette tilfellet er meg selv, var det det jeg skrev om. Slik er det. Det var det eneste målet jeg hadde, slik som dette *er* det. (Knausgård, 2012, s. 177)

---

<sup>8</sup> Knausgårds norske forlægger Geir Gulliksen og den amerikanske forfatter og litteraturkritiker David Shields er begge optagede af dette problem og opfordrer forfattere til at tage kampen op i hhv. essaysamling *Virkelighet og andre essays* (1996) og i manifestet *Reality Hunger* (2010).



Farens død og Karl Oves kredsen om denne død i romanen bliver altså katalysatoren, der genindsætter det autentiske både som fysisk realitet og abstraktion. Det er faren, der inkarnerer døden. Ved at indskrive sin egen far i fortællingen om døden gøres den universelle fortælling om død partikulær, fordi det er en bestemt far – Karl Oves far – der er tale om: Den store historie: ”Sønnene som drar hjem for å begrave sin far (...)” (Knausgård, 2011a, s. 265). forbindes med den lille historie: ” (...) det var ikke en far vi skulle begrave, men pappa.”(Ibid. s. 266). Dødens potentielle græseløshed afløses af døden som potentiel grænse eller grænsedragning, fordi den inkarneres i den specifikke far. På den måde bliver faren groft sagt en virkelighedseffekt. Men denne virkelighedseffekt-far hentes ikke ind i litteraturen som en objektiv genstand, men som et virkeligt menneske, der i denne sammenhæng er uadskillelig fra Karl Oves forhold til ham.

Det er Roland Barthes der i essayet ”L’Effet de Réel” fra 1968 introducerer begrebet virkelighedseffekt. Begrebet relaterer sig til de af litteraturkritikere og –teoretikere oversete detaljer i den moderne realisme, der umiddelbart ikke konnoterer andet end virkelighed dvs. tilfældige, ligegyldige detaljer, der foregiver at være udtryk for noget, der undsiger sig den kunstneriske skabelse: Detaljerne foregiver at være udtryk for det, der blot og bart *er*. Men denne referentielle fuldkommenhed kan ikke lade sig gøre ifølge Barthes. (Toftgaard, 2007, s. 142-144, Meiner, 2004, s.37). Barthes slår derimod fast, at disse detaljer *betyder* noget. Det er det virkeliges kategori, der betydes: Referentialitet er i sig selv en kode, der konnoterer virkelighed og der produceres dermed en såkaldt virkelighedseffekt, der gør det umuligt at skelne mellem virkelighed og fiktion i litteraturen. (Barthes, 2004, s. 168-171).

I min læsning skal faren ikke forstås som en virkelighedseffekt, der i sidste ende blot og bart betyder fiktion, men faren er heller ikke blot og bar virkelighed. Han betyder virkelighed, men i samspil med den litterære situation, han optræder i. Den litterære situation er farens død og sønns konfrontation med denne død.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Behrendt kritiserer bl.a. Tjønneland for at inddrage virkelighedseffekten med omvendt fortegn; den forsyner en påstået virkelighedsfremstilling med betydningen fiktion. Ifølge Behrendt suspenderer man dermed med urette *Min kamps* relation til den referentielle basis. Se Behrendt 2011 s. 298-299.

Behrendt rubricerer *Min kamp* under genren autonarration og skriver, at *Min kamp* som autonarration baserer sig på det partikulære som en måde at tænke det universelle på. Det partikulære skal her forstås som det konkrete rum, den konkrete tid, det konkrete sted og de konkrete personer, der indskrives i værket, men som samtidig ikke har nogen symbolsk betydning (Ibid. s. 293). Jeg er enig i, at *Min kamp* baserer sig på det partikulære som en måde at tænke det universelle på, og at det partikulære knytter sig til det konkrete rum m.m. Men jeg er ikke enig i, at det partikulære ikke har nogen symbolsk betydning på samme måde som virkelighedseffekt-faren ikke *er* blot og bar virkelighed, men tværtimod *betyder* virkelighed.

Historien om farens død og Karl Oves konfrontation med denne død transformerer nødvendigvis døden fra at være et udtryk for det grænseløse til at være et udtryk for en eksistentiel og æstetisk grænse. Det er kun som grænse, at det overhovedet er muligt at integrere døden i livet og i litteraturen og i denne bevægelse forløses Karl Oves autenticitetssøgen. Det er virkelighedseffekt-faren og den partikulære historie, der er knyttet til faren, som garanterer dette.

I værket som helhed skal døden derfor heller ikke forstås som en afgrund, men som en horisont, som mennesket konstituerer sig selv i forhold til: ”Ingenting tok slutt den ettermiddagen i kapellet i Kristiansand.” (Knausgård, 2012, s.174). Det gælder også for litteraturen. Farens død er ikke *Min kamps* afslutning, men netop værkets begyndelse. Som horisont er døden ikke et slutpunkt, men et begyndelsessted eller måske nærmere et fikspunkt for litteraturen, som den kan aftegne sig på baggrund af og henimod. Det er i høj grad også romanen og dermed Karl Oves forfatterrolle, der frem for at slutte ved farens død tager afsæt i farens død. Forstået på den måde indstifter døden romanen. For Karl Ove er døden således også et fikspunkt – en tone – i forholdet til faren og i både tilværelsen og i litteraturen.

Værkets selvbiografiske greb og dannelsesaspekt er i den forstand også knyttet til døden som et fikspunkt. Selve det at skrive om sig selv er forbundet med at miste sig selv: ”Å skrive handler mer om å ødelegge enn om å skape.”(Knausgård, 2011a, s.197). Skriften er altså i sig selv forbundet med en kontinuerlig bevægelse mod død. Når jeg her vælger at sætte lighedstegn

mellem ødelæggelse og død, er det i relation til Heideggers forståelse af døden som et eksistentiale, hvor døden ikke betegner et destruktivt endemål, men en opbyggelig bevægelse. I det følgende citat er ødelæggelsen netop en opbyggelig bevægelse i skriften:

Når man skriver, mister man kontrollen over det jeg-et, det bliver uoverskuelig, og spørgsmålet er om det ukontrollerbare og uoverskuelige ved det egne jeg-et ikke egentlig er en representering av dets faktiske tilstand, eller i alle fall det nærmeste en representering af det faktiske jeg-et vi kommer. (Knausgård, 2012, s. 229)

Det skrivende jeg mister kontrollen over sig selv. Dette kontroltab åbner for det, Karl Ove kalder jegets faktiske tilstand. Her er det tydeligt, at ”faktisk” ikke bruges i betydningen ”empirisk faktisk” men i betydningen ”egentlig” eller ”autentisk”. Som jeg læser det, åbner kontroltabet for det faktiske jeg, for det første fordi det faktiske jeg hverken kan kontrolleres eller overskues, og for det andet fordi opløsningen af det egne jeg blottelægger jegets universelle grund: det ukontrollerbare og uoverskuelige.

På samme side i *Min kamp* knyttes denne universelle grund an til begreberne tone og klang:

Det som stiger opp mellem de ulike bruddstykkene, langt ute i det ikke-sammenholdte, er også det egnes *klang*, denne gjennom livet vedvarende selvets *tone*, det i oss som vi våkner opp til, hinsides tankene vi tenker og det situasjonen får oss til å føle, som er det siste vi slipper taket i før vi sovner. Og er det ikke denne selvets *klang*, denne fjerne *tonen* fra det egne, som går gjennom all musikk, all kunst, all litteratur, og ikke bare det, men som også går gjennom alt som lever og kan sanse? Den har ingenting med jeg-et å gjøre, og enda mindre med vi-et å gjøre, bare med selve væren i verden å gjøre. (Knausgård, 2012, s. 229: Mine kursiveringer.)

I ovenstående citat forskydes det ukontrollerbare og uoverskuelige fra at gælde det faktiske jeg – jegets universelle grund i skriften – til at gælde det værendes grund. Her er det oplagt igen at henvise til Heidegger og hans filosofiske udgangspunkt: Ontologien. Det er nemlig Heideggers spørgeren til væren, der får ham til at kortlægge de enkelte elementer i det værendes struktur, de såkaldte eksistentiale, som f.eks. døden. Ifølge Løgstrup spørger

Heidegger som sagt til, hvad der strukturerer det, der er, når han spørger til væren. Løgstrup påpeger her, at det, der er, er det værende (Løgstrup, 1996, s. 12, 15).

Forholder man det til *Min kamp*-citaterne, er det ukontrollerbare, det uoverskuelige og det ikke-sammenholdte det yderste punkt for det, der strukturerer det værende, og er derfor også det yderste punkt for det, der strukturerer livet. I henhold til de to udlægninger af døden, som *Min kamp* opererer med, er dette ukontrollerbare, det uoverskuelige og det ikke-sammenholdte lig med døden som det grænseløse. Hvis det skal have en funktion i livet og i litteraturen, skal det transformeres til noget grænsedragende. Det underfundige er, at dette grænseløse netop ved at kile sig ind i skriften som en dødstone bliver noget sådant grænsedragende.

### **Dødens grænse er sproget**

Skellet mellem de to udlægninger af døden er centralt for sjette binds vending i spørgsmålet om *Min kamps* autenticitetssøgen og denne søgens mulige forløsning. Denne vending betegner ikke kun en vending i værkets eksistentielle og æstetiske projekt. Vendingen har også et etisk aspekt, som jeg vender tilbage til.

Vendingen i spørgsmålet om værkets autenticitetssøgen har at gøre med erkendelsen af, at egentligheden er den største fiktion af alle og med erkendelsen af, at man ikke kan komme uden om sproget. Selvom jeg har brugt Heideggers forståelse af døden som indgangsvinkel til min analyse af dødens funktion i *Min kamp*, forholder værket sig ikke aktivt til døden hos Heidegger. Derimod forholder det sig aktivt til hans forståelse af egentlighed. I Heideggers optik er det egentlige en følelses- og sansemæssig størrelse, der befinder sig hinsides sproget. Derfor er det egentlige sprogligt uartikulerbart.<sup>10</sup> Denne forståelse af egentlighed hænger godt sammen med udgangspunktet for *Min kamps* projekt: Den fiktionisering af litteraturen og livet, som Karl Ove opponerer mod og forsøger at omgå. I dette projekt er sproget en

---

<sup>10</sup> I essaydelen ”Navnet og tallet” er Karl Ove optaget af, hvordan netop Heideggers besyngelse af egentligheden ledte ham i retning af nationalsocialismen. Ifølge Christian Karl flirter Knausgård også selv med nationalsocialismen. Se Karl 2014.

barriere. Det interessante er imidlertid, at erkendelsen af egentlighedens fikcionalitet rent kompositorisk falder *efter* erkendelsen af, at man ikke kan sætte sig ud over sproget. Mennesket består nemlig gennem sproget. Når jeg hævder, at *Min kamps* autenticitetssøgen alligevel forløses, har det dels at gøre med denne erkendelse af sproget som et uomtvisteligt vilkår, og dels med den rolle, sproget spiller i forhold til døden som grænse.

Døden som grænse er det primære led, der afskærer dødens grænseløshed (intet) fra at trænge ind i livet. I den optik kan man betragte sproget som dødens sekundære led, der forstærker grænsen mod det grænseløse og dermed skærmer livet.<sup>11</sup>

Døden er det det menneskelige grænser mot, det språkløse er det den menneskelige verden grænser mot, og det er mot deres mørke vi og vår verden lyser. Døden og den materielle verden er det absolutte, utilgjengelig for oss, for idet vi blir dem, er vi ikke lenger os selv, men del af det. (Knausgård 2012, s. 352)

Denne passage er et udpluk fra et af sjette binds længere essayistiske indspark om de uforenelige følelser, Karl Ove har, når han henholdsvis konfronteres med patroniserende samfundsinstitutioner og betragter et smukt kunstværk eller læser skøn litteratur. Dette indspark sættes i gang af Karl Oves skrupler over for farbroren Gunnar, der ikke billiger udgivelsen af *Min kamps* første bind og gør alt, hvad han kan, for at sætte en stopper for det. Karl Ove retfærdiggør sit eget projekt for sig selv ved at henvise til menneskets universelle kunstneriske drivkraft. I denne drivkraft er døden horisonten. Døden er dermed også det eksistentielle grundlag for overhovedet at skrive og i Karl Oves tilfælde at skrive om sin far. Og det er den netop, fordi den er eksistensens yderste grænse, som det fremgår af citatet. Men det er vigtigt at fastholde, at man ikke falder *i* døden og dermed ned i det grænseløse ved at skrive på baggrund af dette forhold mellem liv og død. Man undgår netop at falde i døden og ned i det grænseløse.

---

<sup>11</sup> Inspireret af Jacques Lacan, beskriver Julia Kristeva, hvordan subjektets grænse etableres gennem det, hun kalder abjektion. Abjektionen betegner den proces, hvor subjektet kaster det til side, der ikke er en del af subjektet. Det, der kastes til side, kalder hun det abjekte. Det abjekte befinder sig i netop udkanten af eksistensen, hvorfra det konstant afsøger og udfordrer subjektets grænser. Sproget har i den forstand en abjektionsfunktion. Se Kristeva 1982.

Derudover forbindes døden netop med spørgsmålet om sprog i passagen. Det sprogløse sættes i relation til dødens grænseløshed. I den forstand får sproget en livgivende funktion både i livet som sådan, men også i skriften. Sproget skaber nemlig forskelle og grænser. Fordi sproget skaber forskelle og grænser, er sproget også det, der overhovedet gør det muligt at være til som menneske, både som enkelt menneske og som gruppe. Forskelle gør det muligt for mennesket at møde et andet menneske, der er forskelligt fra det selv. Forskellene mellem jeget og den anden aftegner både jegets og den andens grænse, der gør dem til enkelte mennesker hver især, men også faciliterer mødet mellem dem: ”Det du-løse jeg-et er ingen og alle.” (Knausgård, 2012, s. 454). Forskellene er således ikke uoverstigelige i mødet, men omvendt ophæves forskellene heller ikke i mødet.

I citatet sidestilles den materielle verden også med døden som det grænseløse, der er eksistensopløsende. I Karl Oves autenticitetssøgen hang leden ved fiktionen sammen med ønsket om gennem skriften at nå ind til den rå materialitet. Erkendelsen af egentlighedens fikcionalitet, der hænger sammen med erkendelsen af, at man ikke kan sætte sig ud over sproget, hænger altså sammen med endnu en erkendelse: At den materielle verden også ligger uden for menneskelivets grænse. Derfor går *Min kamp*s autenticitetssøgen i sidste ende nødvendigvis i retning af sproget. Autenticitet er altså om ikke noget helt andet end først antaget, så i hvert fald en anelse anderledes funderet.

Som jeg skrev i sidste afsnit, kiler det ukontrollerede, det uoverskuelige og det ikke-sammenholdte – det grænseløse – sig ind i skriften igennem tonen. I *Min kamp* er det døden som grundtone, der manifesterer døden som værn mod det grænseløse, men døden fungerer som grundtone også som den sidste rest af dette grænseløse. Når tonen er et fænomen, der foranlediges af sproget gennem brugen af sproget, men også altid er noget *andet* end sproget, hænger det sammen med dette forhold mellem døden som grænse og døden som det grænseløse.

I det øjeblik døden er en grænse eller grænsedragende, er distinktionen mellem virkelighed og fiktion også en mulighed og derfor også et spørgsmål. Det er ikke tilfældet i det grænseløse, fordi det grænseløse ikke har nogen

grænser. I forhold til min analyse af *Min kamp* som et værk, der er skrevet på baggrund af døden og bevæger sig hen imod døden, er der på den ene side et stærkt på behov for at skelne mellem virkelighed og fiktion, så døden ikke får grænseløs karakter. På den anden side er det i kraft af den funktion, døden netop har i *Min kamp*, at der etableres en mulig skelnen mellem virkelighed og fiktion, der ikke ophæver kategoriernes forskelle, men heller ikke umuliggør kategoriernes møde.

Sammenhængen mellem døden som eksistentiel og æstetisk tonalitet gør altså ikke spørgsmålet om forholdet mellem virkelighed og fiktion overflødig. Omvendt er kategoriernes forskelle og ligheder heller ikke et problem, men en mulighedszone, som jeg i det følgende tydeliggør ved at udlægge det etiske aspekt, der knytter sig til dødens eksistentielle og æstetiske tonalitet.

### **Dødens og sprogets etik**

Forholdet mellem sproget og døden er for mig at se forbundet med det, den norskfødte litteraturprofessor Toril Moi kalder værkets etiske vending. Mojs udgangspunkt er, at *Min kamp* udfordrer litteraturvidenskabens suspendering af, at der findes nogen, der skriver, og at den, der skriver, altid skriver ud fra sin egen erfaring. I *Min kamp* er formen og livet (også uden for værket) to sider af samme sag: Knausgård skriver for at forandre sig, træde ud af det inautentiske og ind i det åbne, hvilket kommer til udtryk gennem værkets kredsen om skamfølelsen. Hvilket Behrendt som sagt også er optaget af. Ifølge Moi er skam tæt forbundet med narcissismen, og Knausgård skriver sig langsomt fri af begge dele. Jo længere Knausgård skriver sig væk fra skammen og ud af narcissismen, desto mere interesseret bliver han i andre mennesker og deres perspektiv på tilværelsen. Beskrivelsen af Lindas sammenbrud markerer denne ændring: Den andens nærvær – duet – trænger ind i jeget, og både karakteren Karl Ove og mennesket Knausgård bliver til et medmenneske, skriver Moi (Moi, 2012).

Jeg ønsker ikke at gå ind i en diskussion af overensstemmelserne mellem Karl Ove og Knausgård, men jeg mener, at Mojs etiske perspektiv på forholdet mellem liv og litteratur er givtig at forholde sig til. Rent kompositorisk udløses Lindas sammenbrud af hendes læsning af *Min kamp*s

andet bind, der udstiller Karl Ove og Lindas kærlighedsforhold. Hun såres af, at Karl Ove kalder familielivet med hende og deres børn for inautentisk. Linda er skiftevis manisk eller depressiv. I begge tilfælde befinder hun sig i det, Karl Ove kalder for det grænseløse. Som maniodepressiv har Linda netop brug for grænserne. Rent kompositorisk indser Karl Ove først Lindas behov, efter han erkender sprogets medmenneskelige nødvendighed, fordi sproget som sagt skaber grænser og forskelle og dermed gør det muligt for Karl Ove at møde Linda som et du, der er adskilt fra hans eget jeg. Her er rengøringen og salget af kolonihavehuset som dramaturgisk punkt igen centralt. Først da dette punkt er overstået, kan Karl Ove slutte romanen og dermed hellige sig rollen om ægtemand og familiefar. I den optik ender den eksistentielle og æstetiske dannelsesrejse i det, Moi altså kalder værkets etiske vending. En vending, man også kunne kalde en *etisk* forløsning af værkets autenticitetssøgen, der også genindsætter grænsen og forskellen som en betingelse for det autentiske medmenneskelige møde, hvor jeget møder duet og ikke bare ser en spejling af sig selv. Dette etiske aspekt viser også tilbage til det kontroltab over det egne jeg, som skrivningen foranlediger. I den forstand er skrivningens blotlæggelse af jegets universelle grund, som kontroltabet over det egne jeg medfører, også en mulighed for duets tilsynekomst og for jegets møde med duet.

Kjerkegaard forholder sig også til dette etiske spørgsmål som et led i *Min kamps* autenticitetssøgen. Han mener, at værkets autenticitetssøgen forløses etisk i kraft af sin form. Det centrale i Kjerkegaards læsning er, at han betragter formen som en poetisk form, eller rettere værkets mangel på form er poetisk. Denne poetiske (mangel)form knytter Kjerkegaard til Karl Oves optagethed af den tyske romantiske digter Friedrich Hölderlin og hans kategori ”det åbne”, som Karl Ove langt hen ad vejen betragter som det abstrakte mål for sin autenticitetssøgen. I Kjerkegaards læsning er *Min kamps* poetiske (mangel)form ikke forankret i dødens som motiv, men i hjertet. Det er hjertets slag og disse slags modstand mod streng logik og kohærens, der strukturerer værkets form og formens rytme (skiftevis tiltagende og aftagende styrke/intensitet) og leder værket og hovedpersonen ud i det åbne (Kjerkegaard, 2014, s. 471, 480-481). Den eksistentielle og æstetiske



autenticitet, der findes her, er ikke knyttet til fuldendthed og identitet, men til ufuldendthed og forskel.<sup>12</sup>

Den splittelse mellem virkelighed og fiktion, som *Min kamps* autenticitetssøgen er udspaltet i, overkommes altså i værkets poetiske (mangel)form. Den poetiske (mangel)form mimer subjektets ufuldendthed. Subjektets ufuldendthed muliggør jegets møde med duet. Denne mulighed integreres således i værket gennem formen. På den måde er der tale om en etisk forløsning af værkets autenticitetssøgen. I Kjerkegaards læsning fæstnes den etiske forløsning netop i Karl Oves bearbejdelse af sin fars død.

Jeg mener, at denne etiske forløsningstanke kan forbindes yderligere med poesi og død.

Det er fordi vi kommer derfra, og fordi vi skal dit igjen. Det 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 nerverne 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. Det er fordi vi er jord. Det er fordi vi er blod. Det er fordi vi skal dø. (Knausgård, 2012, s. 351)

Denne passage er Karl Oves svar på, hvorfor mennesket søger det åbne – det autentiske. Det slående er, at han svarer med en passage, som er et af de steder, hvor *Min kamp* rent sprogligt nærmer sig poesien. Passagen ender med en erklæring af dødens ubetingede vished, der genererer længselen efter det åbne. Erklæringen falder efter en række metaforer. Denne poetiske funktion er altså tæt forbundet med dødens ubetingede vished. Måske er den det, fordi poesien er det sprog, der kommer tættest på musikken og det tonale. Betragter man døden som eksistentiel og æstetisk tone, er det dermed også poesien, der kommer tættest på døden som grænse og denne grænses rest af det grænseløse, der stadig holdes stangen.

Forskellen mellem døden som grænse og døden som det grænseløse ligger altså i benævnelsen og i forankringen. Er døden forankret i noget, er den en grænse, men er den ikke forankret i noget, er den udtryk for det

---

<sup>12</sup> Kjerkegaard argumenterer for denne pointe ved at inddrage Judith Butler. I *Giving an Account of Oneself* (2005) udvikler Butler en etik, der baserer sig på subjektets begrænsninger. Se Kjerkegaard, 2014 s. 488

grænseløse. Kun som grænse har døden dermed æstetisk og eksistentiel værdi, og kun som grænse har døden også etisk værdi.

Dramaturgisk er *Min kamp* netop forankret i døden og ikke bare i hvilken som helst død, men i farens død. Farens død er et tilbagevendende punkt, og på den måde indskrives døden som grænse igen og igen i værket.

Karl Oves optagethed af navnet i sjette bind er foranlediget af udgivelsen af første bind; tilsløringen af farens navn i første bind, der afsløres hen imod slutningen af sjette bind. Ved endelig at beslutte sig for at navngive sin far sprogliggøres faren, hans død og døden som sådan. Værkets eksistentielle og æstetiske forankring i døden får et navn: Kai Åge Knausgård. En endelig forankring:<sup>13</sup> ”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 mitt bilde av ham. Det er ferdig nå.” (Knausgård, 2012, s.1003)

I dette citat navngives faren. Men citatet opsummerer også de følelsesmæssige og affektive mekanismer, der har været drivkraften bag værkets autenticitetssøgen og også har endt med at være drivkraften bag denne søgens momentvise forløsning. Det er Karl Oves eget *billede* af sin far og af farens død, værket har kredset om. Den virkelighedseffekt-far og den dødens tonalitet, denne far inkarnerer, er virkeligheden for Karl Ove, og det er en virkelighed fiktionen både bruger og er medskaber af.

Karl Oves etiske vending i forholdet til konen Linda har også at gøre med denne navngivning af faren. Sprogligt forhindrer navnet, at Karl Ove falder sammen med sin far. Ved at kunne navngive sin far bliver Karl Ove i stand til at lokalisere grænsen mellem sig selv og sin far, der både udstiller deres forskelle og deres ligheder.

---

<sup>13</sup> ”Navnet og tallet”, der lader til at være et intuitivt essayistisk indspark, er således tværtimod en vigtig kompositorisk del i værkets samlede dramaturgi – forbindelseslinjerne og udviklingen fra første til sjette bind

### **Afslutning: Dødens autentiske dialektik**

Autenticitet er et ideal for litteraturen og for livet, der spørger til litteraturens og livets virkelighedsværdi. Denne virkelighedsværdi angår følelsen af virkelighed, og autenticitet handler derfor ikke om en faktuel manifestering af virkelighed, men om en følelsesmæssig manifestering af virkelighed. Denne opfattelse fordrer ikke en adskillelse mellem virkelighed og fiktion, men en dialektik mellem kategorierne. Jeg har undersøgt, hvordan tonen begrebsliggør dette sammenspil, og hvordan det mere specifikt er døden som eksistentiel og æstetisk tone, der manifesterer dette samspil i *Min kamp*. Dødstonen bygger bro over splittelsen mellem virkelighed og fiktion og forløser således den autenticitetssøgen, der er værket udgangspunkt.

I *Min kamp* er døden hverken et udtryk for noget entydigt virkeligt, der indskrives sig i værket, eller et udtryk for noget entydigt fiktivt, der ikke har nogen relation til virkeligheden uden for værket. Det er døden, der er autentisk, men det er også den dialektik, den skaber mellem virkelighed og fiktion, der er det autentiske. Den følelsesmæssige og affektive betoning af døden, der er på spil i *Min kamp*, og som får et konkret formelt udtryk i værket, peger herpå.

I denne samlede æstetiske forholden sig til livet og litteraturen, som dødens tonalitet repræsenterer, kommer man således ud over en dikotomisk forståelse af virkelighed og fiktion. Derfor giver det heller ikke mening at tale om en ophævelse af splittelsen mellem virkelighed og fiktion, som *Min kamp*-forskningen gør.

Andrea Schou Christensen  
Cand.mag i litteraturvidenskab  
andreaschou@outlook.com

### **Litteratur**

Anthony, A. (1. marts, 2015). Karl Ove Knausgaard: 'Writing is a way of getting rid of shame'. I: *The Observer*.

<http://www.theguardian.com/books/2015/mar/01/karl-ove-knausgaard-interview-shame-dancing-in-the-dark>

Barthes, R. (2004). Virkelighedseffekten. Forfatterens død. *Forfatterens død og andre essays* (udvalg og oversættelse v. Meiner, Carsten; red. Stjernfelt, Frederik m.fl.). Gyldendal.

Behrendt, P.: Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, Anti-Proust og Nærværelseffekten (2011). *Spring 4*.

Behrendt, P. (1. december, 2011). Knausgårds kamp mod døden. *Politiken* (kronik).  
<http://politiken.dk/debat/kroniken/ECE1466594/knausgaards-kamp-med-doeden/>

Dehs, J.(2012) *Det autentiske – Fortællinger om nutidens kunstbegreb*. København: Forlaget Vandkunsten.

Farsethås, A. (2012). Indledning: Herfra til virkeligheten. Til kamp mot virkeligheten. Karl Ove Knausgård. *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00'tallets litteratur*. Cappelen Damn.

Gulliksen, G. (1996). Virkelighet. *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Forlaget Oktober.

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

Hansen, P. K. m.fl. (red.) (2013). Forord: Fiktion og fortælling. *K&K 115*.

Hauge, H. (2012). *Fiktionsfri fiktion – Om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers.

Heidegger, M. (2014). Tilstedeværens mulige helværen og væren hen imod døden. *Væren og tid*. Aarhus: Klim.

Hverven, T. E. (16.december, 2011). Mørket kalder på en forklaring. *Information* (essay). <http://www.information.dk/287959>

Johansson, J. M. (2012). Rock 'n' Roll suicide. *Døde Fedre*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

Karl, C. (11. oktober, 2014). 'Hvad er det jeg bejaer?' Postnazistisk identitet hos Christian Kracht og Karl Ove Knausgård. I *Trappe Tusind* Nr. 11.

Kjerkegaard, S. m.fl. (red.) (2006). *Selvskereven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Kjerkegaard, S. (2014). Knausgårds ansigt. Essay om etik og poetik i *Min kamp. Fra Wergeland til Knausgård. Lesninger i nordisk litteratur* (red. Rustad, Hans Kristian; Wærp, Henning Howild). Oslo: Akademika Forlag.

Kjærstad, J. (12. oktober, 2011). Den som ligger med nesen i grusen, er blind. *Aftenposten*. <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Den-som-ligger-med-nesen-i-grusen--er-blind-6261986.html>

Knausgård, K. O.:

(2010). *Ute av verden*. Oslo: Tiden Norsk Forlag.

(2010). *En tid for alt*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2011a). *Min kamp. Første bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2011b). *Min kamp. Andre bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2011c). *Min kamp. Tredje bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2011d). *Min kamp. Fjerde bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2011e). *Min kamp. Femte bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2012). *Min kamp. Sjette bok*. Oslo: Forlaget Oktober.

(2014a). *Sjelens Amerika – Tekster 1996-2013*. Oslo: Forlaget Oktober.

Knausgård, K. O. (23. juni, 2014b). Jeg er nogen, se på mig. *Politiken*.

[http://politiken.dk/magasinet/essays/ECE2324003/jeg-er-nogen-se-paa-mig/?utm\\_source=dlvr.it&utm\\_medium=twitter](http://politiken.dk/magasinet/essays/ECE2324003/jeg-er-nogen-se-paa-mig/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter)

Knausgård, K. O. (Winter 2014c). Letters from Österlen. *The Paris Review* 211.

Knausgård, K. O. (september, 2014d). Handke and Singularity. *Archipelago books*. New York (publisher Schoolman, Jill; associate editor Storey, Kendall).

<http://archipelagobooks.org/read-karl-ove-knausgaards-essay-on-international-ibsen-award-winner-peter-handke/>

Knausgård, K. O. (25. februar, 2015a ). My Saga, Part 1. *The New York Times Magazine*.

<http://www.nytimes.com/2015/03/01/magazine/karl-ove-knausgaard-travels-through-america.html>

Knausgård, K. O. (11. marts, 2015b). "My Saga, Part 2". I: *The New York Times Magazine*. [http://www.nytimes.com/2015/03/15/magazine/karl-ove-knausgaards-passage-through-america.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2015/03/15/magazine/karl-ove-knausgaards-passage-through-america.html?_r=2)

Kristeva, J. (1982). Approaching Abjection. *Powers of horror – An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Lorentzen, J. (11. januar, 2010). Romanens død. *Aftenposten*, 11.

<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Romanens-dod-6262220.html>.

Løgstrup, K. E.: *Martin Heidegger* (1996). Frederiksberg: Det lille Forlag.

Meiner, C. (2004). Introduktion til Roland Barthes' værk I: R. Barthes: *Forfatterens død og andre essays* (udvalg og oversættelse v. Meiner, Carsten; red. Stjernfelt, Frederik m.fl.). Gyldendal.

Melberg, A. (2008). Inledning. *Självskrivet. Om självframställning i litteraturen*. Stockholm: Atlantis.

Melberg, A. (12. oktober 2011). Vi mangler ord. *Aftenposten*.

<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/Vi-mangler-ord-6262447.html>

Moi, T. (16. december 2011). Skam og åpenhet. *Morgenbladet*.

<http://www.torilmoi.com/wp-content/uploads/2009/09/Moi-Skam-og-åpenhet.pdf>

Nielsen, P. (9. november, 2012). Sublim nordisk ruin. *Information* (artikel).  
<http://www.information.dk/316485>

Ngai, S. (2007). Introduction. Tone. *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts:  
Harvard University Press.

Renberg, T. (2010). I røykeavdelingen på havets bunn: *Samtiden 1*.  
[http://www.idunn.no/file/ci/42685951/samtiden\\_2010\\_01\\_art11.pdf](http://www.idunn.no/file/ci/42685951/samtiden_2010_01_art11.pdf)

Rösing, L. M. (27. januar, 2012). 'ÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅÅ' ". *Information*.  
<http://www.information.dk/291717>

Schillinger, L. (21. maj, 2014). His Peers' Views Are in the Details. Karl Ove  
Knausgaard's 'My Struggle' Is a Movement. *The New York Times*.  
[http://www.nytimes.com/2014/05/22/books/karl-ove-knausgaards-  
my-struggle-is-a-movement.html? r=0](http://www.nytimes.com/2014/05/22/books/karl-ove-knausgaards-my-struggle-is-a-movement.html? r=0)

Sharma, D. m.fl. (red.) (2013): *Affekt, K&K 116*.

Shields, D. (2010). *Reality Hunger - A manifesto*. London: Penguin Books.

Sperling, A. von (14. August 2014). Knyt, frk. Knausgård. *Information*.  
<http://www.information.dk/506186>

Thomsen, S. U. (1985). *Mit lys brænder – omrids af en ny poetik*. København:  
Vindrose.

Toftgaard, A. (2007). Fragmenter af en videnskabelig diskurs. Meiner, Carsten  
(red.): *Roland Barthes. En antologi*. København: Museum Tusulanums  
Forlag.

Tjønneland, E. (2010). *Knausgård-koden – Et ideologikritisk essay*. Oslo: Spartacus.

Walter, J. Nr. 495: Midt i livet er vi sted (1524). *Den danske salmebog online*.  
<http://www.dendanskesalmebogonline.dk/salme/495>

Wood, J., Knausgaard, K. O. (Winter 2014). *Writing My Struggle: An Exchange*.  
*The Paris Review* 211.