

METTE PEDERSEN HØEG

Cand.mag. i Moderne kultur og Kulturformidling, videnskabelig medarbejder  
på Det Danske Sprog- og Litteraturselskabs projekt Karen Blixen. Værker

# FUSIONEN AF FIKTION OG IKKE-FIKTION

## UDFORDRING AF DORRIT COHNS FIKTIONSTEORI

**THE FUSION OF FICTION AND NON-FICTION** | *Dorrit Cohn's influential theory of fiction draws a clear distinction between the fictive and non-fictive narrative domains. Though to some extent useful in the examination of fictive and non-fictive features in literary narratives, Cohn's theory exhibits certain limitations and contradictions when submitted to careful investigation. These weaknesses in Cohn's theory become conspicuous when viewed in the light of one of the most progressive tendencies in contemporary European literature, which is exactly a merging of the traditionally divided domains: fiction and nonfiction. Requiem by Danish Peer Hultberg, Min kamp by Norwegian Karl Ove Knausgård and Atemschaukel by German Herta Müller constitute interesting examples of this tendency. The application of Cohn's theory to these specific works entails a strong challenge of a number of pivotal ideas in her conception of fiction since none of the works can be placed in either of Cohn's domains without a considerable reduction of their expression. The works thus represent a fusion. The combination of fiction's privilege of use of distinctive fictional discourses, most notably free indirect discourse, with nonfiction's privilege of referentiality results in the production of an extra dimension. Through fusion the works illustrate the potentiality of narrative in creating an expression that exceeds what fiction and nonfiction are capable of individually, and, consequently, they point toward the necessity of analytical operation beyond a clear division between fictional and non-fictional narrative.*

**KEYWORDS** | *Dorrit Cohn, fiction and nonfiction, Peer Hultberg, The Distinction of Fiction, free indirect discourse*

I narratologien og det fiktionsteoretiske felt placerer Dorrit Cohn sig som en markant repræsentant for en traditionel opfattelse af fiktion og ikke-fiktion som klart adskilte narrative domæner. Stærkt inspireret af centrale skikkelser som Käte Hamburger og Philippe Lejeune argumenterer Cohn i *The Distinction of Fiction* (1999) for fortællinger som nødvendigvis tilhørende enten fiktionens eller ikke-fiktionens domæne:

”we cannot conceive of any given text as more or less fictional, more or less factual, (...) we read it in one key or the other – (...) fiction, in short, is not a matter of degree but of kind, in first- no less than in third-person form.” (35)

Cohns syn på fortællinger udgør på mange måder et nyttigt udgangspunkt for undersøgelse af domæne- og genrestatus i litterære værker. Som det vil fremgå af denne artikel, afdækker en nøjere granskning af Cohns fiktions- og fortælle teori imidlertid en række selvmodsigelser og begrænsninger. Disse svagheder i Cohns teori synes at fremstå særlig tydeligt i lyset af den stærke samtidslitterære tendens til blanding af fiktion og ikke-fiktion. En lang række nyere litterære værker lader sig således ikke indskrive entydigt i hverken fiktionens eller ikke-fiktionens domæne uden en betydelig reduktion af deres udtryk.

I nærværende fremstilling skal jeg inddrage tre nyere europæiske værker, der udfordrer Cohns teori radikalt på en række centrale punkter. Værkerne præsenterer på forskellig vis et komplekst og interessant forhold mellem fiktion og ikke-fiktion i biografisk og selvbiografisk fortælling. De påviser aktualiteten af den litterære blandingstendens og illustrerer tendensens store spændvidde: I Herta Müllers *Atemschaunkel* (2009)<sup>1</sup> fortælles i førsteperson om forfatterindens ven Oskar Pastiors faktiske ophold i en sovjetisk arbejdslejr; Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (I-VI, 2009-2011) er en førstepersonsfortælling om den faktuelle Karl Ove Knausgårds tilværelse med et tydeligt fiktivt præg i fremstillingen af virkelige begivenheder; og i Peer Hultbergs *Requiem* (1985) skildres 537 tilsyneladende opdigtede personers indre stemmer, hvoraf forfatterens posthume, selvbiografiske udgivelser, *Brev* og *Selvbiografi* (2009), identificerer en række som tydeligt referentielle og selvbiografiske. Trods højst forskelligartede udtryk fremstår blandingen af fiktion og ikke-fiktion i alle tre værker som en *fusion*, hvor fiktivt og ikke-fiktivt forener sig, er indbyrdes afhængigt og i samspil skaber et udtryk, der overskrider både fiktionens og ikke-fiktionens domæne.

Mit ærinde her er således at udfordre den i narratologien sejlivede separatistiske position,<sup>2</sup> repræsenteret af Cohn, og nærværende artikel indskrives sig for så vidt i et allerede igangværende opgør inden for fiktions- og fortællestudier med visse dominerende positioner, der pågår i så vel dansk som international kontekst.<sup>3</sup> I forlængelse heraf og med afsæt i de tre nævnte værker ønsker jeg at argumentere for værdien af at kunne operere analytisk hinsides en skarp distinktion mellem fiktion og ikke-fiktion, for herved at muliggøre en værkbehandling, som åbner op for interaktion mellem indre tekstunivers og ekstern virkelighed, og som lader blandingen af fiktivt og ikke-fiktivt frigive aspekter – nuancer, kompleksitet og dybde – og skabe en merbetydning, som fiktive og ikke-fiktive fortællinger isoleret set er afskåret fra.

1 Da. *Alt hvad jeg har, bærer jeg hos mig* (2009).

2 Henrik Skov Nielsen anvender betegnelsen *separatistisk/exceptionalistisk* om denne dominerende position, som repræsenteres af bl.a. Cohn (*Natural Authors, Unnatural Narration*; "Fiktion").

3 Se f.eks. det dobbelte temanummer af *Spring. Fiktionens forandringer* (Reitan, Behrendt og Barlyng (eds.)); Nielsen, *Natural Authors, Unnatural Narration*; Nielsen, "Fiktion"; og Walsh, *The Rhetoric of Fictionality*.

### Cohns fiktionsbegreb

I *The Distinction of Fiction* forsøger Cohn at opdatere og genetablere de grænser mellem fiktive og ikke-fiktive litterære fortællinger, som er blevet undermineret i forbindelse med postmodernismens og dekonstruktivismens dominans i literatur- og kulturteori. Cohn insisterer på en betydning af fiktion som særegen og differentieret fra andre, ikke-fiktive diskurser, idet den fiktive fortælling konstituerer sin egen virkelighed: "fictional narrative is unique in its potential for crafting a self-enclosed universe ruled by formal patterns that are ruled out in all other orders of discourse" (*Distinction* vii). Cohn anskuer den fiktive fortælling som selvrefererende, dvs. som skabende sin egen indre referenceramme, og definerer følgelig fiktion som *en ikke-referentiel fortælling*.<sup>4</sup> Den fiktive fortællings referencer til den virkelige verden uden for teksten er således ikke underlagt krav om nøjagtighed eller overensstemmelse med denne virkelighed, i modsætning til den ikke-fiktive fortælling.

Den fiktive fortælling udmærker sig ifølge Cohn på en række punkter i forhold til den ikke-fiktive. Helt centralt for Cohn er her den heterodiegetiske fortællers mulighed for i fiktionen at kende og skildre sine karakterers bevidsthed:

"In fiction cast in the third person, this presentation involves a distinctive epistemology that allows a narrator to know what cannot be known in the real world and in narratives that target representations of the real world: the inner life of his figures. This penetrative optic calls on devices – among others free indirect style – that remain unavailable to narrators who aim for referential (nonfictional) presentation." (*Distinction* 16)

Denne fiktionens særegne mulighed for bevidsthedsrepræsentation udgør et hovedpunkt i Cohns teoretiske arbejde<sup>5</sup> og vidner om hendes afsæt i Käte Hamburgers teori.<sup>6</sup>

Cohn sætter imidlertid ikke lighedstegn mellem alle fortællinger, der befinder sig inden for enten fiktionens eller ikke-fiktionens afgrænsede territorium, men introducerer et skel på tværs af de narrative domæner mellem *førstepersonsregimet* og *tredjepersonsregimet*, hvorved i alt fire kategorier for fortællinger etableres.<sup>7</sup> Hvad angår fiktionens domæne, anser Cohn den homodiegetiske fortælling for i udgangspunktet at være mimetisk af natur, dvs. modelleret over dens ikke-fiktive modstykke, selvbiografien. Den eneste afgørende fiktionsmarkør i første-personsre-

4 Eng, *a nonreferential narrative* (*Distinction* 9).

5 Bevidsthedsrepræsentation er således hovedemnet for Cohns tidligere værk *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978).

6 Hamburger foretager i *Die Logik der Dichtung* (1957) en omhyggelig behandling af fortællerens mulighed for at skildre karakterernes subjektive oplevelser, hvorpå Cohn i vid udstrækning bygger sin teori.

7 Således 1) den fiktive første-personsfortælling, 2) den fiktive tredje-personsfortælling, 3) den ikke-fiktive første-personsfortælling og 4) den ikke-fiktive tredje-personsfortælling (*Distinction* 18-19).

gimet bliver hermed fortællerens konstruerede og fiktive identitet, altså jegfortællerens ikke-referentialitet:

”In contrast to the distinctive fictional discourse that creates the mind of an imaginary ”he” or ”she”, there is nothing distinctively fictional about the discourse of an imaginary ”I”. The only mark of its fictionality is the nonreferential identity tag affixed to the person, the mind, the voice of its speaker.” (*Distinction* 32)

Dette syn på den fiktive jegfortælling indebærer altså en suspension af visse af de epistemologiske principper, som Cohn gør gældende for den fiktive heterodiegetiske fortæller, bl.a. fortællerens mulighed for adgang til andre karakterers bevidsthed.

Hvad angår ikke-fiktionens domæne, skal forskellen på fortællinger i førstepersons- og tredjepersonsregimet ifølge Cohn findes i referencens rolle, hvor fokus må flyttes fra referencens indhold til dens udsigende instans, når der er tale om førstepersonsfortælling: ”It now becomes clear that the referential nature of autobiography can only be secured by a shift of emphasis from its content to its speaker” (*Distinction* 31). Cohn anser altså ikke referentialiteten i den faktuelle selvbiografi eller jegfortælling for at bero på objektive fakta, som læseren selv kan efterkontrollere, men i stedet på førstepersonsfortællerens referentialitet og faktiske eksistens. Den ikke-fiktive selvbiografi er altså lige så virkelig og faktisk, når fortælleren lyver eller fantaserer om sit eget liv, som når han fortæller verificerbare sandheder, så længe fortælleren selv er referentiel og så at sige verificerbar.

I førstepersonsregimet nærmer fiktiv og ikke-fiktiv narrativ diskurs sig altså hinanden betydeligt. Helt i tråd med Lejeunes berømte definition af den faktuelle autobiografi bliver det primære kriterium for at skelne mellem virkelig og fiktiv selvfortælling også hos Cohn fortællerens ontologiske status, dvs. fortællerens identitet eller mangel på samme med forfatteren, i hvis navn det pågældende værk er udgivet:<sup>8</sup>

”the principal criterion for differentiating between real and fictional self-narration jumps into view. It hinges quite simply on the ontological status of its speaker – by which I mean his identity or nonidentity with the author in whose name the narrative has been published.” (*Distinction* 31-32)

8 Lejeune fremhæver i *Le pacte autobiographique* (1975) således navneidentitet mellem forfatter, fortæller og protagonist som afgørende for, om en litterær fortælling kan karakteriseres som autobiografisk.

### De tre fiktionskriterier

I *The Distinction* opstiller Cohn tre afgørende fiktionskriterier til distinktionen af fiktion fra ikke-fiktion med afsæt i tre af narratologiens klassiske modeller.<sup>9</sup>

Det første kriterium angår og udspringer af den binære model over fortællingens to klassiske analyseniveauer, *story* og *discourse*. Den klassiske model har længe udgjort et udgangspunkt for narratologien,<sup>10</sup> men har ifølge Cohn været negligeret i studier af faktuelle fortællinger. Årsagen er, at modellen ekskluderer det helt grundlæggende og definerende niveau i ikke-fiktive fortællinger, som indgår i den egentlig relevante relation med story-niveauet, nemlig *den referentielle basis*, som Cohn karakteriserer som "the more or less reliably documented evidence of past events out of which the historian fashions his story" (*Distinction* 112). En overførsel af den binære niveaumodel til historiske fortællinger kræver således en tilføjelse af dette tredje, referentielle niveau, der samtidig udgør én af de markante forskelle mellem de to narrative domæner. Det første af de tre fiktionskriterier er således fraværet af et referentielt niveau.

Den aktive konstruktion af en henholdsvis fiktiv og ikke-fiktiv fortælling tager følgelig form som væsensforskellige processer: Konstruktionen af f.eks. historiske tekster består i udvælgelse af elementer fra et ontologisk uafhængigt og tidsligt præeksisterende materiale i form af spor af tidligere begivenheder og sammenlægningen af disse til et meningsfuldt hele, hvorfor forfatteren her er bundet til og indskrænket af sit materiale. Med forholdet mellem forfatteren til den fiktive fortælling og hans kildemateriale forholder det sig ifølge Cohn nærmest omvendt: "The novelist's relation to his sources is free, remains tacit, or, when mentioned, is assumed to be spurious; its true origination may (and often does) remain forever unknown – sometimes to the writer himself" (*Distinction* 114-115).

Hvad angår det næste kriterium, tager Cohn udgangspunkt i Genettes berømte fokaliseringsstypologi, der rummer tre former: *indre*, *ydre* og *nulfokalisering*, samt i distinktionen mellem den homo- og den heterodiegetiske fortæller. Hensigten er at vise, hvorledes de to typer fortællinger udmærkes og adskilles af to væsensforskellige modalsystemer. Cohn er som nævnt særligt optaget af fiktionsfortællerens evne til at læse og skildre sine karakterers tanker og anser denne funktion, som svarer til Genettes indre fokalisering, for den mest distinkte modus i fiktiv diskurs overhovedet. Den historiske fortælling adskiller sig i denne henseende fra den fiktive ved, at dens modale system ikke rummer den interne fokaliseringsmodus og således ikke kan præsentere begivenhederne fra karakterernes synspunkt, men

9 I sin gennemgang af kriterierne anvender Cohn historieskrivning som repræsentant for ikke-fiktive generer, men karakteriserer samtidig sit studie som gældende for ikke-fiktion generelt: "My argument advances by alternately opening theoretical perspectives and closing in on individual texts, both with a view to tracing borderlines between fictional and nonfictional – notably historiographic – narrative domains" (*Distinction* vii).

10 Særligt siden Seymour Chatmans *Story and Discourse* (1978).

udelukkende fra fortællerens.<sup>11</sup> Cohn inddrager desuden de føromtalte personregimer til at belyse det forhold, at den ikke-fiktive fortæller altid også vil kunne opfattes som homodiegetisk i den forstand, at han lever i den samme verden, som han beskriver, og således på sin vis udgør en karakter i fortællingen. Heri findes også en del af årsagen til den ikke-fiktive fortællers begrænsning i form af forpligtelsen til at efterleve det, talehandlingsteoretikere kalder 'naturlig' eller 'seriøs' diskurs. Forskellen i modalsystemerne for de to typer fortælling bunder altså i, at den ikke-fiktive fortæller er en virkelig person, der bebor den samme verden som sine karakterer og derfor er underlagt en række restriktioner og er nægtet adgang til sine karakterers tanker og bevidsthed. Cohn drager således en parallel mellem fiktion og ikke-fiktion: for både den homodiegetiske fiktive og den heterodiegetiske ikke-fiktive fortæller gælder det, at de altid er en del af diegesen og på den måde karakterer i deres egen fortælling, hvorfor begge typer fortæller også er begrænsede af ikke at have adgang til sine medkarakterers bevidsthed.

Det sidste af de tre fiktionskriterier etablerer Cohn ved at ignorere nogle af den nyere tids forsøg på dekonstruktion af forfatterbegrebet<sup>12</sup> og placere spørgsmålet om fortællingens fortællende instans som afgørende i afgrænsningen af de to narrative domæner. Afsættet er den såkaldte disjunktive model, der opdeler den narrative instans i to: fortælleren og forfatteren. Ifølge Cohn er denne distinktion helt suspenderet, når det gælder ikke-fiktive fortællinger, for her vil læseren altid sætte lighedstegn mellem den fortællende instans i selve teksten og den virkelige forfatter, i hvis navn værket er udgivet, og dermed opfatte fortællingen som stammende fra én, samlet fortællende instans. Den fiktive fortællings ophav opfattes imidlertid ikke lige så entydigt af læseren. Distinktionen mellem fortæller og forfatter spiller således en central rolle i fiktionens narrative domæne og udgør Cohns tredje fiktionskriterium.

Det dobbelte vokale ophav er som oftest tydeligst i førstepersonsregimet, hvor læseren sjældent vil være i tvivl om, at den homodiegetiske fortæller, hvis denne er navngiven, er fiktiv og ikke identisk med den faktisk eksisterende forfatter.<sup>13</sup> Men distinktionen har også relevans for heterodiegetiske fortællinger, og her spiller fiktionens mulighed for bevidsthedspræsentation atter en afgørende rolle. For når læseren finder det oplagt at opfatte de to fortællende instanser som adskilte, forstår Cohn netop dette som forårsaget af, at den heterodiegetiske fortællers indre fokalisering synes overnaturlig og dermed umulig at koble direkte med forfatteren som en virkelig person: "It is precisely because this "somebody" [den heterodiege-

11 I det hele taget vurderer Cohn ikke Genettes fokaliseringstypologi egnet til anvendelse på historieskrivningen, idet typologien ikke indeholder den mest hyppige modus for denne slags ikke-fiktive fortælling, som hun beskriver som en slags blanding mellem Genettes nul- og ydre fokalisering: "It appears, then, that Genette's typology would have to be considerably modified to make it applicable to historical narration: that is, enlarged to include a type conjoining nonfocalization and external focalization in a manner that I have not yet found described in any discourse-narratological work to date" (*Distinction* 120).

12 V. bl.a. Barthes, Foucault, Derrida (*Distinction* 123).

13 Om end læseren vel ofte vil være tilbøjelig til alligevel at opfatte forfatteren som solidarisk og i en eller anden grad som delende identitet med sin fortæller.

tiske fortæller] assumes optical and cognitive powers unavailable to a real person that we feel the need to dissociate the statements of a fictional text from its real authorial source” (*Distinction* 127). Det er således en dimension af overnaturlighed hos fortælleren, der forårsager splittelsen i det vokale ophav og afskærer forfatteren fra også at være fortæller, hvilket Cohn understøtter med teoretikeren Félix Martínez-Bonatis ord:

”The author, a real being, is not and cannot be part of an imaginary situation. Author and work are separated by the abyss that separates the real from the imaginary. Consequently, the author of works of narrative is not the narrator of these works.” (*Distinction* 126)

Cohn etablerer således et skarpt skel mellem fortællinger i første- og tredjepersons-regimet og beskæftiger sig i *The Distinction* primært med heterodiegetisk fortælling. Alligevel fremstiller hun sit studie af fiktionskriterierne som gældende for fiktive fortællinger *generelt* over for ikke-fiktive. Derfor burde de tre kriterier også kunne anvendes til bestemmelse af fiktion i både hetero- og homodiegetisk fortælling, så længe der tages højde for de forskelle mellem personregimerne, Cohn løbende optegner.

Men en anvendelse af Cohns teori på homodiegetiske fortællinger viser sig langt fra gnidningsfri. Dette synes at afspejle netop det problematiske og paradoksale forhold i Cohns fiktionsopfattelse og -teori, at hun etablerer en model for fiktion generelt, men samtidig etablerer en tydelig grænse mellem de to regimer i fiktionen. Denne afgrænsning af homodiegetisk fiktion fra heterodiegetisk synes at indebære et reduktivt syn på den homodiegetiske fortælling og at begrænse anvendeligheden af de tre kriterier. Den homodiegetiske fortællings tilknytning til fiktionens domæne nedtones, idet det mimetiske aspekt fremhæves i fiktionens førstepersonsregime. Samtidig synes den heterodiegetiske fiktion fremhævet som *særligt* fiktiv, eller i hvert fald som kendetegnet af flere og tydeligere fiktionstræk end den homodiegetiske fiktion.<sup>14</sup> Hermed underminerer Cohn sin egen argumentation for fiktionens distinkte natur. Skellet mellem personregimerne forekommer lige så skarpt optegnet som skellet mellem domænerne, hvorved den homodiegetiske fiktive fortælling i lige så høj grad placeres på ikke-fiktionens banehalvdel som på fiktionens.

Cohns fremstilling af den homodiegetiske fiktive fortælling er således præget af en vis uklarhed og selvmodsigelse. Argumentationen for fiktion generelt som indlysende unik og tydeligt differentieret fra ikke-fiktiv diskurs synes vanskeligt forenelig med fremstillingen af den homodiegetiske fiktive fortælling som mimetisk. En af de afgørende konsekvenser heraf for homodiegetisk fiktion er, som tidligere berørt, nødvendigvis en suspension af det for Cohn vel nok allervigtigste fiktionstræk: bevidsthedsrepræsentation og herunder særligt indre fokalisering.

14 Arven fra Hamburger fremstår således tydeligt i denne 'særbehandling' af den heterodiegetiske fiktionsfortælling. Skønt Cohn i *The Distinction* hævder en afstandtagen fra Hamburgers ekskludering af homodiegetisk fortælling fra fiktionens område, synes i realiteten meget lidt forandret på dette punkt.

### *Fiktiv repræsentation og referentielt niveau*

I de senere år har man kunnet iagttage en massiv fremkomst af litterære værker, hvori grænserne mellem de traditionelt adskilte narrative domæner overskrides og udfordres, særligt i litteratur med en stærk selvbiografisk dimension. Fælles for en stor del af disse værker er, at de er karakteriseret af både en tilstedeværelse af et markant referentielt niveau og en brug af udpræget fiktiv diskurs. Fiktivt og ikke-fiktivt fusionerer således i et samlet udtryk, der beror på både fiktionens særegne repræsentationsmuligheder og det referentielle niveaus forankring af fortællingen i virkeligheden. En applicering af Cohns teori på værker, der indskriver sig i denne tendens, medfører en kraftig udfordring af en række af Cohns centrale pointer og af den separatistiske position i det hele taget.

Den potentielle betydning af et referentielt niveau i et værk, der samtidig rummer stærke fiktionsmarkører, fremstår tydeligt i værket *Atemschaukel*. Værket er skrevet af Herta Müller, men jeg-fortælleren i værket hedder Leopold Augberg. Selvom der altså ikke er navneidentitet mellem værkets fortæller og dets udgivende forfatter, synes det langt fra rimeligt at placere værket i fiktionens domæne, sådan som Cohns teori foreskriver. For værket er indlysende tæt forbundet til virkeligheden uden for teksten, idet det er et resultat af et samarbejde mellem forfatteren og hendes ven Oskar Pastior og formidler Pastiors vidnesbyrd fra hans ophold i en sovjetisk arbejdslejr efter Anden Verdenskrig. I *Atemschaukel* er det netop samspillet mellem dokumenterbare begivenheder og opdigtet sansning, mellem kolde, hårde fakta om livet i arbejdslejren og udpræget lyriske, tydeligt fiktionsprægede passager, der giver fortællingen dens slagkraft og dybde:

”Jeg dykker ned i søvnen og jeg drømmer.

På en hvid gris er jeg redet hjem hen over himlen. Oppe fra luften er landet nemt at genkende, omridsene passer, de er oven i købet indhegnede. Men rundt omkring i landet står der herreløse kufferter og mellem dem græsser herreløse får. Om halsen på dem hænger der grankogler, men de ringer som bjælder. Jeg siger:

Det er en stor fårefold med kufferter eller en stor banegård med får. Dér bor jo ingen mere, hvor skal jeg nu tage hen.

Sultenglen ser på mig fra himlen og siger: Rid tilbage.

Jeg siger: Så dør jeg jo.

Når du dør, laver jeg alting orange, og det gør ikke ondt, siger den.

Og jeg rider tilbage, og den holder ord. Mens jeg dør, er himlen orange over alle vagttårne, og det gør ikke ondt.

Så vågner jeg og tørrer mig i mundvigene med puden. Dette sted elsker væg-gelusene om natten.” (*Alt hvad jeg har, bærer jeg hos mig* 122-123)<sup>15</sup>

15 I den tyske originalversion lyder det citerede: ”Ich bin auf einem weissen Schwein durch den Himmel nach Hause geritten. Aus der Luft oben ist das Land gut zu erkennen, die Umrisse stimmen, sie sind sogar eingesäumt. Aber im Land stehen herrenlose Koffer herum und dazwischen grasen herrenlose Schafe. Um



Udtrykket i denne passage synes (som resten af værket) unægtelig påvirket af forbindelsen til ikke blot virkelige historiske hændelser, men til en personlig referentiell basis i form af Oskar Pastiors oplevelser – ophavsmanden til detaljerne om, hvilke slags lus der flourer på hvilke steder og på hvilke tidspunkter. Kontrasten mellem drøm og virkelighed tilføjes en langt mere knusende effekt, når den virkelighed, jeget vågner op til, ikke blot er fiktionens isolerede konstruktion, men i stedet har en verificerbar forbindelse til virkelige hændelser og et virkeligt levet liv. Det referentielle niveau forankrer fortællingen i virkeligheden uden for teksten og tilfører den en funktion af *repræsentation*, hvorved fiktionens funktion som ren og uafhængig *konstruktion* i Cohnsk forstand overskrides. Værket forsøger således ikke at leve op til kriterierne for faktisk virkelighedsskildring. Det søger at fremstille en digterisk virkelighed, der når dybere ind i referencerne, og som samtidig er afhængig af den verificerbare forbindelse til virkeligheden uden for teksten.<sup>16</sup>

*Atemschaukel* synes netop at være et eksempel på, at Cohn nødvendigvis tager fejl, når hun hævder, at fortællinger per definition hverken skrives eller læses som befindende sig mellem eller overskridende de to domæner. Det dobbelttydige udtryk i værket understøttes desuden af parateksten: på værkets forside er anført genrebetegnelsen *roman*, mens bagsideteksten betoner forbindelsen til virkeligheden i form af Oskar Pastiors liv og de historiske begivenheder.<sup>17</sup> Parateksten synes tydeligt at vidne om, at værket er afsendt uden en klar stillingtagen til og signalering af domænestatus, hvorfor det synes plausibelt, at også de færreste læsere vil forstå *Atemschaukel* som entydigt tilhørende enten det ene eller det andet narrative domæne.

### Personlig referentialitet i ”353”

Ud over udelukkelsen af et referentielt niveau fra fortællinger, der rummer fiktive træk, udfordrer de tre værker en række andre af Cohns centrale idéer. Som beskrevet ovenfor mener Cohn, at et homodiegetisk aspekt karakteriserer den heterodiegetiske fortæller i ikke-fiktion, fordi fortælleren bebor den samme virkelighed, som han skildrer, og derfor altid er en del af diegesen. Peer Hultbergs *Requiem* er imidlertid et eksempel på, at dette homodiegetiske aspekt, som Cohn tilskriver den

ihre Hälse hängen Tannenzapfen, die läuten aber wie Glöckchen. Ich sage: Das ist ein grosser Schafstall mit Koffern oder ein grosser Bahnhof mit Schafen. Da wohnt noch niemand mehr, wo soll ich jetzt hin. Der Hungerengel sieht mich aus den Himmel an und sagt: Reit zurück. Ich sage: Dann sterbe ich doch. Wenn du stirbst, mache ich alles orange, und es tut nicht weh, sagt er. Und ich reite zurück, und er hält Wort. Während ich sterbe, ist der Himmel über allen Wachtürmen orange, und es tut nicht weh. Dann wache ich auf und wische mir mit dem Kissen die Mundwinkel aus. Diesen Platz lieben die Wanzen in der Nacht” (*Atemschaukel* 152).

16 Selvom *Atemschaukel* ikke er fortalt direkte af et førstehåndsvidne, fremstår værket i visse henseender som et litterært vidnesbyrd. Ligesom det er typisk for vidnesbyrdlitteraturen, bygger *Atemschaukel* på en udpræget kunstnerisk metode i forsøget på at give vidnets – Pastiors – ord den rette betydning, en metode, hvor en ophævelse af tiden mellem jeget i lejren og jeget uden for lejren er central og skaber en fornemmelse af lejrens forbliven i jeget (jf. Engdahl). Ligeledes synes funktionen af vidnesbyrd at tilføre værket en etisk dimension, der suspenderer en interesselos æstetisk vurdering af værket (jf. Iversen) – som antagelig udgør en del af forklaringen på den manglende opmærksomhed på værkets fusionsstatus i afsenderens paratekst.

17 Jf. Høeg.

heterodiegetiske fortæller eksklusivt i ikke-fiktionen, også kan gøre sig gældende i en fortælling, der rummer stærke fiktive træk. Dertil ophæves distinktion mellem forfatter og fortæller visse steder i *Requiem*, ligeledes uden at det fiktive udtryk derfor suspenderes, og derved udfordres også Cohns tredje fiktionskriterium.

Før den posthume dobbeltudgivelse af de to selvbiografiske værker *Brev* og *Selvbiografi* kunne Hultbergs *Requiem* uproblematisk ansues som ren fiktion i henhold til Cohns kriterier. Værket består af 537 tekststykker, der med kompleks diskursbrug skildrer unavngivne karakterers indre tanker og bevidsthedsstrømme, og fremstår i udgangspunktet som en udpræget fiktiv tredjepersonsfortælling. Den selvbiografiske dobbeltudgivelse, som forfatteren selv ønskede udgivet posthumt, afdækker imidlertid et iøjnefaldende personligt referentielt niveau i kraft af en lang række tydelige sammenfald mellem *Requiem* og de selvbiografiske værker, hvad angår centrale temaer og specifikke begivenheder.<sup>18</sup> Følgelig fortøner anonymiteten sig i visse af de mange stemmer i *Requiem*, der nu synes umiskendeligt at genkalde specifikke stemmer fra de selvbiografiske værker og således altså fra Hultbergs liv.

En række af de personlige referencer, der kommer til syne i *Requiem*, fremstår blot som en del af en mere eller mindre ubevidst brug af en bagvedliggende selvbiografisk diskurs – som forfatterens gængse tagen fra hovedstolen, så at sige.<sup>19</sup> Sådanne referencer tilføjer ikke umiddelbart fortællingen nogen merbetydning, som andre, ikke-referentielle referencer ikke også kunne tilføje. Men kontrasten mellem fremstillingen af de samme referencer – begivenheder, temaer og stemmer – i hhv. *Requiem* og *Brev* og *Selvbiografi* synliggør én af fiktionens indlysende forcer, nemlig potentialet for en præsentation præget af større kompleksitet og flere nuancer end konventionel ikke-fiktiv diskurs. Når denne force anvendes i skildringer, der tydeligt og forsætligt inddrager selvbiografisk stof, synes resultatet at være et udtryk, der hverken kan placeres i fiktionens eller ikke-fiktionens domæne. I visse stykker i *Requiem* synes de personlige referencer således mere sprængfarlige, idet de ikke blot synliggør tekstens udprægede flerstemmighed og det komplekse indbyrdes forhold mellem de mange stemmer, men også får en destabiliserende effekt på tekstens domænestatus. Efter den selvbiografiske dobbeltudgivelses synliggørelse af det referentielle niveau i *Requiem*, synes *Requiem*s særegne og komplekse fremstilling af de personlige referencer således at virke tilbage på de selvbiografiske værker ved at fremdrage aspekter af og tilbyde indsigter i Hultbergs virkelige liv, som de selvbiografiske værker med deres mere konventionelt selvbiografisk og langt simple fremstillingsform ikke formår at frembringe.

I det følgende skal jeg fremdrage et par af de interessante virkninger, som synliggørelsen af det omfattende referentielle niveau afstedkommer i *Requiem*, med udgangspunkt i den afsluttende passage i stykke ”353” (hele ”353” bringes

18 Der er således et iøjnefaldende og omfattende sammenfald i mindst ni af stykkerne i *Requiem* med mindst fire gennemgående temaer i *Brev* og *Selvbiografi* (se Høeg bilag 1 for en nøje gennemgang af disse).

19 Således f.eks. ”282”, hvor både de skildrede begivenheder, så vel som den skildrede bevidstheds stemme har påfaldende lighed med visse begivenheder og visse stemmer i de selvbiografiske værker, men uden at dette sammenfald tilfører ”282” nogen særlig merbetydning (jf. Høeg 27-28).

nedenfor). Omdrejningspunktet i stykket er på begivenhedsniveaet den skildrede bevidstheds beundring for en kammerats mors akrobatiske bedrift i form af en håndstand og i særdeleshed samme bevidstheds frustration over sin egen mors reaktion af forargelse og foragt for kammeratens mors *ufeminine* opførsel, kulminerende i den afsluttende passage. Den samme episode skildres i de selvbiografiske værker, og her udgøres hovedkaraktererne af Peer Hultberg selv som dreng og hans mor. Men ikke kun på begivenhedsniveaet er der tydeligt sammenfald mellem *Requiem* og de selvbiografiske værker. Ved at sammenholde en række passager fra hhv. *Selvbiografi* og *Brev* med ”353” kan der identificeres flere forskellige stemmer fra de selvbiografiske værker, der på skift træder frem og dominerer i ”353”.<sup>20</sup> Følgelig bliver det klart, at omdrejningspunktet for ”353” ikke blot er en specifik episode fra Hultbergs barndom, men samtidig består i den for de selvbiografiske værker gennemgående frustration over morens mangel på beundringsværdige egenskaber og idéen om moren som en helt central forhindring for sønnens udvikling.

### *Homodiegetisk tredjepersonsfortælling og ophævelse af det dobbelte ophav*

Der knytter sig til et af fiktionens grundlæggende redskaber til bevidsthedsrepræsentation, *free indirect discourse* (FID), visse forhold, som spiller en afgørende rolle i stykke ”353” og dets udfordring af Cohns teori, og jeg skal indledningsvis kort redegøre for disse.

FID udgør en vigtig kategori i Cohns teori som udgangspunkt for hendes *narrated monologue*.<sup>21</sup> Cohn beskriver *narrated monologue* som en narrativ teknik i heterodiegetiske fortællinger i præteritum til skildring af en karakters reflekterede bevidsthed og tanker i karakterens eget idiom, med en samtidig fastholdelse af tredjepersonsfortællingen, hvilket muliggør en umærkelig glidning mellem fortæller og karakter (”*Narrated Monologue*” 99). *Narrated monologue* er karakteriseret af en mimetisk kvalitet, idet fortælleren så at sige imiterer sin karakters indre udtryk. Resultatet er enten en sammensmeltning af perspektiver på fiktionsverdenen, hvor distancen mellem fortæller og aktør udviskes, hvilket Cohn betegner som *lyrisk imitation*, eller en synliggørelse af skellet mellem fortæller og aktør i form af manglende overensstemmelse mellem fortæller- og aktørperspektiv, hvilket Cohn betegner som *ironisk imitation* (”*Narrated Monologue*” 110-111).

Når effekten af ironi gør sig gældende, er karakterens dominans på den nar-

20 Min analyse er inspireret af og tager afsæt i Poul Behrendts analyse af samme stykke (Behrendt ”*Requiem*”), der baserer sig på den antagelse, at ”man kan tage et nummer fra *Requiem* og lægge det hen over passager fra de posthume værker som på et lysbord og i kraft af konvergensens skærpe forståelsen af det spændingsfelt mellem diskurs og stemme, som er selve kernen i *Requiem*” (”*Requiem*” 27). Behrendt identificerer mindst seks forskellige stemmer i stykket: den voksnes retrospektive stemme, barnets aktørstemme, morens aktørstemme i fortalt tid, morens internaliserede stemme i fortalt og fortællertid, en stemme tilhørende kammeratens mor samt fortællerens stemme (”*Requiem*” 30).

21 I ”*Narrated Monologue: Definition of a fictional style*” (1966) giver Cohn en omhyggelig introduktion til teknikken, der desuden udgør ét af hovedemnerne i hendes værk *Transparent Minds* (1978).

rative stemmes niveau ofte så iøjnefaldende (f.eks. i kraft af stærke idiomatiske udtryk), at der ikke kan herske tvivl om, at den anvendte diskurs er FID. Men når den lyriske effekt af overensstemmelse mellem fortæller- og aktørperspektiv gør sig gældende, kan FID nemt have en forvirrende og vildledende effekt på læseren, idet den i sine grammatiske karakteristika til forveksling ligner en anden diskurs, nemlig den fortællerdominerede situationsskildring *character-(in)dependent discourse* (CID). Det lader sig således ikke på et statisk grammatisk niveau afgøre, hvilken diskurs der er tale om, for begge diskurser er karakteriseret af at være fortalt af en tredjepersonsfortæller i præteritum uden tanke-inquit og med helsætningsstruktur. I stedet må afgørelsen falde på den narrative stemmes dynamiske niveau, hvor diskursen kan invaderes af enten en objektiv fortællerstemme eller en individualiseret karakterstemme.

Til at belyse forholdet mellem diskurs og aktør- og fortællerdominans i bevidsthedsrepræsentation kan den såkaldte *voice-over*-model, som Poul Behrendt arbejder med, med fordel inddrages ("Requiem"; "Autonarration" og "Hvad er en forfatter?"). Modellen fremstiller bevidsthedsrepræsentationens teknik som et samspil mellem to registre:

"Dels et vertikalt-statisk register, som definerer minimumsbetingelserne for de fire klassiske bevidsthedsdiskurser: CID, ID, FID og DD (...). Dels et horisontalt-dynamisk, dvs. frit stemmeregister, beroende på en overordnet modsætning mellem fortæller og karakter som selvstændigt profilerede størrelser: fortællerdominans vs. karakterdominans, ydresyn vs. indresyn, diegese vs. mimesis, datering vs. deiksis og objektiv vs. idiomatisk sprogbug." (Behrendt "Autonarration" 312)

Modellen tager højde for både de stabile, formelle træk, der karakteriserer de tale- og bevidsthedsrepræsenterende diskurser, og for de to stemmer, der altid vil være på spil i en fortællers repræsentation af en karakters stemme og bevidsthed, men hvis dominans og synlighed kan variere inden for de enkelte diskurser).<sup>22</sup>

Med den narrative stemmes dynamiske niveau for øje er det nu interessant at kaste et blik på stykke "353", særlig stykkets afsluttende passage. Denne fremstår som en fusion mellem to stemmer, nemlig den erindrende voksenbevidsthed og den autoriserende tredjepersonsfortæller (jf. Behrendt "Requiem"). Således synes passagen at illustrere det, Cohn fremhæver som den primære fordel ved narrated monologue, nemlig en eliminering af distancen mellem fortæller og karakter:

22 Også Brian McHale "Speech Representation" fremhæver dette tvetydige aspekt i FID: "it is contextual cues more than formal features that determine, in many cases, whether or not a sentence will be interpreted as free indirect representation of speech, thought or perception" ("Speech Representation" 436). Ligeledes gør McHale op med opfattelsen af, at jo mere direkte præsentationen af en karakters stemme er, jo mere virkelighedsnær eller mimetisk er den, og understreger, at graden af mimesis kan variere inden for den enkelte diskurs ("Speech Representation" 438-439).

”og så var hans mor uselvstændig og feminin og hun var frygtsom og feminin og hun var pjanket og feminin og hun var initiativløs og feminin og hun var fej og feminin og hun var sladdervoren og feminin og hun var underkuet og feminin og hun var uintelligent og feminin og hun var lad og feminin og hun var nærtagende og feminin og hun var nagefuld og feminin hvordan kunne han så blive et rigtig mandfolk.”

Voksenbevidstheden og tredjepersonsfortælleren forekommer her at fusionere, så det ikke kan afgøres, hvorvidt passagen er fremsat i FID og altså domineret af aktørens perspektiv eller i CID og følgelig domineret af fortællerens perspektiv. Dette indtryk synes netop at forårsages af synliggørelsen af det selvbiografiske stof i stykket, der ændrer effekten af fortællerens imitation fra at være ironisk til at virke lyrisk og empatisk – men uden vægtning af aktørens perspektiv på den narrative stemmes niveau. Bevidstheden om, at så vel passagen som hele stykke ”353” refererer til en specifik episode fra så vel Hultbergs barndom som til det gennemgående modertema, skaber en stærk fornemmelse af, at de fremsatte betragtninger i denne sidste passage tilhører den heterodiegetiske fortællers objektive stemme i lige så høj grad som den individualiserede karakterstemme, hvorved der altså sættes lighedstegn mellem forfatter og fortæller.

Passagen fremstår hermed ikke længere som en opdigtet bevidsthed skildret eller dækket af en fortæller, men nærmere som autoriseret og domineret af en fortæller, der er referentiel. Hermed indtræder der identitet mellem karakter, fortæller og forfatter. Således fremstår passagen heller ikke som en skildring af en fiktiv karakters indre vredesudbrud over sin mor, hvor skellet mellem fortæller- og aktørperspektiv forårsager en form for ironiserende udstilling og forvrængning af den skildrede karakters perspektiv, som det ellers ofte er tilfældet i FID (og som det er tilfældet i en stor del af tekststykkerne i *Requiem*); snarere fremstår passagen som fortællerens objektive udsagn om morens lidet flatterende egenskaber, der samtidig sammenfalder med karakterens syn på sagen. I kraft af det personligt referentielle niveau opstår således en fornemmelse af, at Peer Hultberg selv træder ind som både fortæller og karakter og altså skildrer sin egen bevidsthed og på den måde sig selv som karakter, samtidig med at han anvender fortællerpositionen til at autorisere sin dom over moren.

En sådan læsning af teksten indebærer en tydelig fiktionsmarkør i repræsentationen, idet en referentiel fortæller skildrer sig selv uden at være repræsenteret af et ’jeg’. Der er altså unægteligt et element af overnaturlighed over passagen, men ikke som resultat af sammenfaldet mellem fortæller- og aktørperspektiv, som er det forhold, Cohn anser for overnaturligt, men i stedet som resultat af sammenfaldet mellem fortæller- og aktøridentitet i heterodiegetisk fortælling.

”353” signalerer tydeligt fiktion i sin særegne repræsentation af et personligt referentielt niveau, men altså ikke i en Cohnsk forstand. *Requiem* udfordrer således Cohns distinktion mellem de to domæner, idet værket udviser en stor lighed med den ikke-fiktive fortælling i kraft af det ontologiske forhold, at den heterodiegetiske

fortæller i visse tekststykker fremstår som en del af sin egen fortælling, det vil sige homodiegetisk, *uden* at være repræsenteret af et ”jeg”, præcis som det ifølge Cohn er tilfældet i den ikke-fiktive fortælling, hvor den heterodiegetiske fortæller bebor den samme verden, som han skildrer. Et ontologisk forhold, der ifølge Cohn er ikke-fiktions-specifikt, ser altså ud til at karakterisere stykke ”353” i *Requiem*, samtidig med at stykket udviser tydelige fiktionstræk.

Denne fornemmelse af, at fortæller og karakter sammensmelter, får også afgørende betydning for forfatter-fortæller-distinktionen – Cohns tredje fiktionskriterium. For selvom der er et element af overnaturlighed over, at en forfatter præsenterer sig selv gennem en tredjepersonsfortæller, så er der selvsagt ikke noget overnaturligt over, at fortælleren i en sådan situation kender karakterens tanker og kan skildre dennes bevidsthed. Dermed forsvinder det primære grundlag for læseren for at opfatte forfatter og fortæller som adskilte, for nu kan læseren uden problemer koble fortællerens evne til at kende sin karakters tanker med forfatteren som virkelig person. I lyset af det personligt referentielle niveau forankring af stykke ”353” i virkeligheden uden for teksten ligger muligheden for at sætte lighedstegn mellem fortæller og den virkelige forfatter, i hvis navn værket er udgivet, ligefor. Hermed suspenderes skellet mellem de to typer ophav, og teksten opfattes som stammende fra et samlet ophav, i lighed med den ikke-fiktive fortælling.

Jeg skal her understrege, at formålet med inddragelsen af de selvbiografiske værker i læsningen af *Requiem* ikke er at lade forfatterbiografien determinere forfatter-skabet. Men sammenstillingen af *Requiem* med de temmelig konventionelle selvbiografiske fremstillinger fremhæver, i min optik, en kompleksitet og afdækker dybder og nuancer i *Requiem*s repræsentation, der ikke er synlige i samme udstrækning forud for det personligt referentielle niveau tilsynkomst. Det er således ikke min hensigt at lade den biografiske læsning fastlåse værket i én udlægning. Snarere ønsker jeg at anerkende den markante selvbiografiske dimension som én af mange dimensioner i værket for herved at tillade den at berige værkets interne udtryk, og omvendt lade det værkinterne udtryk berige den eksterne virkelighed og nuancere forståelsen af Hultbergs liv. At forfatteren systematisk og forsætligt har tilbageholdt den selvbiografiske dimension i sin egen levetid og først har ønsket at aktualisere denne posthumt, synes helt indlysende at pege på dens relevans for forfatterskabet. Således synes det plausibelt, at forfatterens intention netop har været en posthum aktualisering af en betydnings- og belysningsstrøm mellem liv og værk.

### *Fiktiv diskurs i homodiegetisk fortælling*

Også Cohns påstande om den referentielle fortæller som garant for et værks ikke-fiktive status og om umuligheden af en distinkt fiktiv diskurs i homodiegetisk fortælling forekommer ved applicering uholdbare. I Knausgårds førstepersonsfortælling *Min kamp* anvendes således en udpræget fiktiv diskurs, der resulterer i en spaltning mellem fortæller- og karakterperspektiv, skønt jeg-fortælleren i værket er referentiel.

I fortællingens 'jeg' kan udledes to stemmer tilhørende hhv. den erindrende, voksne forfatter og det oplevende jeg på forskellige alders- og udviklingsstadier. I skildringen af det oplevende jeg anvendes en modus lignende FID, men transponeret til homodiegetisk fortælling (Behrendt "Autonarration" 319). Det særegne og udpræget fiktive i *Min kamp* består følgelig i, at afstanden mellem erindrende jeg i fortællertid og oplevende jeg i fortalt tid i en betragtelig del af værket elimineres gennem en udstrakt brug af FID i førsteperson. Det oplevende jeg får gennem hyppige og længere FID-passager lov at dominere teksten helt og holdent på den narrative stemmes niveau. Resultatet er en karakteristisk nutids- eller samtidighedseffekt, idet brugen af FID så at sige forvandler karakteren Knausgård på forskellige livsstadier til en ikke blot erindret, men en ganske nærværende og dominerende stemme (Behrendt "Autonarration"). Effekten fremstår tydeligt i f.eks. denne passage fra bind IV, hvor en ung Karl Ove under sit ophold som lærervikar i Nordnorge efter fodboldtræning er tilbage i sin ungdomshybel, og hvor forfatterdrømmen er på sit højeste:

"Jeg gik ind og kogte en hel pakke spaghetti, og snart sad jeg inde i stuen med en ryggede bunke spaghetti og brunstegte kartoffelbåde på en tallerken foran mig, sprøjtede ketchup på og gaflede det i mig. Herligt. Så lavede jeg kaffe, lagde Led Zeppelins første album på pladespilleren, skruede helt op for lyden og gik frem og tilbage derinde mens jeg knyttede næverne og nikkede med hovedet. Nu, for helvede, nu skulle jeg vise dem. Og så, fuld af adrenalin og vrede, satte jeg mig ned og begyndte at hamre på skrivemaskinen." (*Min kamp IV* 365)

Ved første øjekast kunne passagen i kraft af sine grammatiske karakteristika fremstå som CID, altså som den erindrende voksenbevidstheds skildring af en tidligere hændelse. Men ser man nærmere på teksten, synes det indlysende, at det ikke er den voksne, erindrende Knausgård, der vurderer sit måltid bestående af spaghetti med tomatketchup som *herligt*. Ligeledes må idiomet *for helvede*, der på én gang afspejler brændende ambition og uforløst selvværd, nødvendigvis tilhøre den unge lærervikar og forfatterspire, og ikke den voksne succesforfatter, hvis debut og gennembrud ligger flere år tilbage. Men det er kun på den narrative stemmes niveau, at dominansen giver sig til kende, og vi altså kan erfare, at der er tale om FID. Her, ligesom i en lang række tilsvarende passager i værket, forekommer det langt fra oplagt at tilskrive det perspektiv, der udtrykkes, den fortællende, voksne Knausgård. Nærmere gives læseren en fornemmelse af, at den voksne fortæller og forfatter udleverer sig selv som ung og uerfaren ved at lade det oplevende jeks individualiserede aktørstemme dominere i FID og her udtrykke en række på det pågældende stadium mere eller mindre ubevidste karaktertræk som forfængelighed, håbefuldhed, stolthed og usleben ufølsomhed – bag om ryggen på den unge

Karl Ove.<sup>23</sup> Dette indtryk tilvejebringes imidlertid ikke af en objektiv/reflekterende fortællers autoritative dom og konstateringer, men opstår i stedet i kraft af kontrasten mellem de to perspektiver, som teksten frembringer gennem sin særegne diskursbrug. Det er således kontrasten til den fortællende Knausgårds modne perspektiv, der får den oplevende Knausgårds perspektiv til at fremstå umodent og til tider ganske usympatisk.<sup>24</sup>

Således er *Min kamp* trods navneidentitet mellem forfatter og jegfortæller karakteriseret af en af de fiktionsmarkører, som Cohn gør gældende for den homodiegetiske fortælling, nemlig et skel mellem forfatterens perspektiv og jegets perspektiv. Denne effekt opstår tilmed gennem brugen af FID, en diskurs der ifølge Cohn udelukkende er forbeholdt den heterodiegetiske fortæller i fiktionens domæne.

### *Fusionen af fiktion og ikke-fiktion*

Cohns distinktion mellem fiktion og ikke-fiktion viser sig altså utilstrækkelig i behandlingen af en række værker. I *Atemschaukel*, *Min kamp* og *Requiem* indgår fiktiv repræsentation i et samspil med en referentiell basis, uden at dette indebærer en suspension af alle ikke-fiktionens karakteristika. Sammenblandingen af fiktion og ikke-fiktion fremstår i værker som de tre som en *fusion*, hvor fiktivt og ikke-fiktivt forener sig, er indbyrdes afhængigt og sammensmeltet i helhedsudtrykket. Hermed synes værkerne at illustrere et iboende potentiale for gennem kombinationen af forcer fra begge domæner at skabe et udtryk, som overskrider udtrykspotentialitet i de to domæner isoleret set – et udtryk, som Cohns teori ikke levner plads for. Værkerne udnytter på den ene side fiktiv repræsentation til at fremdrage aspekter af referencen, som ikke-fiktiv diskurs er afskåret fra: I *Requiem* synliggøres kompleksiteten og spændingen i forholdet mellem Peer Hultberg og særligt hans mor; i *Min kamp* suspenderes fortællerens hukommelse som en begrænsning, og det unge oplevende jugs bevidsthed og perspektiv skildres med samtidighed og nærvær; og i

23 Ligeledes i følgende beskrivelse af jegets tanker under en samtale med skoleinspektøren til en fest i den nordnorske bygd, der afspejler, hvorledes den unge forfatteraspirants selvtilid vokser parallelt med hans beruselse: "Jeg var den overlegne, jeg var stjernen der skulle lyse, han var kun inspektør på den lille skole, selvfølgelig kunne jeg ofre lidt tid på en samtale med ham" (*Min kamp IV* 476); eller følgende udsagn, hvor det oplevende jugs perspektiv ligeledes dominerer i skildringen af Knausgårds reaktion på et af børnenes opdukken under en gårdvagt på skolen: "Jeg smilede og vendte mig om igen, så over på flokken af drenge der altid spillede fodbold, hen på dem der sjippede, som så ud til at have det fint. Åh nej, der kom tyksakken gående direkte hen mod mig" (*Min kamp IV* 378).

24 *Min kamp* synes således at fremstå som et eksempel på *autonarration*, en term opfundet af Arnaud Schmitt som en bred betegnelse for samtidslitterære blandingsværker i det selvbiografiske felt, og som erstatning for *autofiktionen* (Schmitt; se desuden Behrendt "Autonarration" for en gennemgang og videreudvikling af begrebet med afsæt i *Min kamp*). I autonarrative værker er fortælleren referentiell, og samtidig kan fiktionens narrative teknikker potentielt udnyttes til fulde i fremstillingen af jeget. Ligesom det gælder for autonarration, anvender forfatteren i *Min kamp* fiktiv diskurs til så at sige 'at fortælle sig selv,' som var han en romankarakter. Dermed skabes en oplevelse af nærvær og samtidighed i skildringen af hændelser og jegets bevidsthed i fortiden, samtidig med at værket forpligter sig til nøjagtighed, hvad angår det referentielle niveau og således insisterer på den konkrete og partikulære virkelighed.



*Atemschaaukel* fremstilles den både uhyggelige og besnærende logik, som en sovjetisk arbejdslejr skaber i et ungt menneskes bevidsthed. Samtidig udnytter værkerne referencens forankring af fortællingen i virkeligheden, som hos Cohn er forbeholdt ikke-fiktionen, ved at insistere på den konkrete og partikulære virkelighed: i *Requiem* i form af en række referencer i visse af stykkerne, der har iøjnefaldende overensstemmelse med specifikke personlige detaljer og overordnede temaer i den posthume selvbiografiske dobbeltudgivelse; i *Min kamp* i form af fortællerens referentialitet og dertil en overvældende mængde personlige referencer; og i *Atemschaaukel* i form af talrige og nøje beskrivelser af forholdene i arbejdslejren, baseret på Oskar Pastiors vidnesbyrd. Det virkelighedsfremstillende aspekt i fortællingerne forstærker således effekten af den fiktive repræsentation. Resultatet er et komplekst, spændingsfyldt og nuanceret udtryk med markant gennemslagskraft samt en funktion af både virkelighedsrepræsentation og konstruktion.

Fra værkerne kan således udskilles en række fællestræk, der tilsammen tegner konturerne af en type fortælling, der tydeligt placerer sig uden for de adskilte og afgrænsede domæner, som Cohn udpeger. Værkerne indikerer, at den samtidslitterære blandingstendens indebærer en type fortælling, der bryder med Cohns separatistiske opfattelse af fiktion og ikke-fiktion. Hermed synes værkerne at pege på muligheden for at operere analytisk hinsides skellet mellem fiktion og ikke-fiktion som både gavnlige og helt nødvendige for at opnå en bedre forståelse af den igangværende blandingstendens og for at undgå en reduktion af betydningen i de værker, der indskrives sig heri.

### Fra *Requiem*:

353

Hvis bare man nu havde haft en mor, hvis han havde haft en mor, sådan en rigtig mor, sådan en mor som Bernhards, sådan en mor der kunne stå på hænder, som kunne sige ”jeg kan da godt stå på hænder, det er da ikke noget at være så vigtig over, men I må ikke grine når I ser mine under-bukser”, og så havde hun stået på hænder, og der var ikke nogen af dem der havde grinet for tænke sig en mor der kan stå på hænder og så kan hendes underbukser være så lyserøde de være ville (og det var hans mors jo alligevel så det var der da ikke noget at grine ad), og han var kommet hjem og han havde sagt ”tænke sig Bernhards mor kan stå på hænder hun viste os det”, ”hvad gjorde hun”, og efter forfærdelsen blot skuldertræk, og om aftenen i telefonen til Ingse ”tænke sig hvad drengen fortalte, hvad er det dog for en kvinde, hvad giver du, noget så ufeminint”, hvis han nu havde haft en mor der kunne stå på hænder så ville hun sige at i aften så må I selv sørge for aftensmaden for jeg optræder i aften, og hans mor ville kunne engelsk og tysk og spansk og hun ville være professor i kemi, og hun ville have haft sin jazz-ballet hver onsdag aften, og hun ville have ligget med brækket håndled (venstre håndled) fordi hun var styrtet i deltaflyvning, og så var hans mor feminin, og hans mor tænkte kun på ham, og hun tænkte på hvad han helst skulle spise og helst ikke skulle spise og hun

mente at han havde en sart hals og at han i det hele taget var sart ”men heldigvis så vokser man jo fra det” (sagde hun til Ingse), for den sarte dreng skulle jo gerne blive til et rigtigt mandfolk, og det ville han også blive når han havde en mor der var feminin, og så var hans mor uselvstændig og feminin og hun var frygtsom og feminin og hun var pjanket og feminin og hun var initiativløs og feminin og hun var fej og feminin og hun var sladdervoren og feminin og hun var underkuet og feminin og hun var uintelligent og feminin og hun var lad og feminin og hun var nærtagende og feminin og hun var nagefuld og feminin hvordan kunne han så blive et rigtigt mandfolk.

## LITTERATURLISTE

- Behrendt, Poul. ”Requiem for en posthum læsning. Konvergens, diskurs og stemme hos Peer Hultberg”. *Bogens Verden* 3, 2010.
- Behrendt, Poul. ”Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, Anti-Proust og Nærværeffekten”. *Spring* 31-32: Fiktionens forandringer. Hellerup: Forlaget Spring, 2011
- Behrendt, Poul. ”Hvad er en forfatter? En dobbeltforelæsning”. *Kritik* nr. 204, 2012
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Cohn, Dorrit. ”Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”. *Comparative Literature* 18, 1966
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Engdahl, Horace. ”Philomelas tunge. Indledende bemærkninger til vidnesbyrdlitteraturen”. *Kritik* 175, 2005
- Hamburger, Käte. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernst Klett, 1957.
- Hultberg, Peer. *Requiem*. Gyldendal/Arena, 1985
- Hultberg, Peer. *Brev*. Lindhardt og Ringhof, 2009.
- Hultberg, Peer. *Selvbiografi*. Lindhardt og Ringhof, 2009.
- Høeg, Mette Pedersen. *Mellem konstruktion og repræsentation. Fusionen af fiktion og ikke-fiktion i Requiem, Min Kamp og Atemschaukel*. Cand. mag. spec. indiv. Københavns Universitet, 2012.
- Iversen, Stefan. ”Mass-klo, Matisklo. Om vidnesbyrdets litteratur”. *Ophold – Giorgio Agambens litteraturfilosofi*. Red. Iversen, Stefan, Henrik Skov Nielsen og Dan Ringgaard. København: Akademisk Forlag, 2003.
- Knausgård, Karl Ove. *Min kamp* 4. København: Lindhardt og Ringhof, 2011.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- McHale, Brian. ”Speech Representation”. *Handbook of Narratology*. Red. Hühn, Peter, John Pier, Wolf Schmid og Jörg Schönert. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Müller, Herta. *Alt hvad jeg har, bærer jeg hos mig*. København: Gyldendals Bogklubber, 2009.
- Müller, Herta. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser Verlag, 2009.

- Nielsen, Henrik Skov. "Natural Authors, Unnatural Narration". *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Red. Alber, Jan og Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press, 2010.
- Nielsen, Henrik Skov. "Fiktion". *Litteratur. Introduktion til teori og analyse*. Red. Kjældgaard, Lasse Horne et al. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2012.
- Reitan, Rolf, Poul Behrendt & Marianne Barlyng. *Spring. Tidsskrift for moderne dansk litteratur*, nr. 31/32. Fiktionens forandringer. Hellerup: Forlaget Spring, 2011.
- Walsh, Richard. *The Rhetoric of Fictionality*. Columbus: Ohio State University Press, 2007.
- Schmitt, Arnaud. "Making the Case for Self-narration Against Autofiction". *a/b: Auto/Biography Studies*, bind 25, hæfte 1, 122-137, 2010.