

Et opgør med *Författaren*

Slutningens betydning for Karl Ove Knausgårds Min Kamp

Karl Ove Knausgårds *Min kamp* afsluttes med ordene “hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter” (VI,1116). Disse berømte ord er blevet læst meget konkret som forfatterens afsked med sit hverv, hvilket dog ikke blev bekræftet af forfatterskabets videre udvikling. I denne artikel vil jeg vise, at afslutningsordene kan forstås med referencer til August Strindbergs *Forfättaren* (1877-1887) som et opgør med et særligt forfatterbillede, som *Min kamp* relaterer sig til. Denne fortolkning af de afsluttende ord giver også en helt ny forståelse for, hvordan *Min kamp* er dobbelteksponeret med Strindbergs selvbiografiske projekt og dermed langt mere konceptualiseret, end man hidtil har haft for øje. Dermed kastes der også et andet lys på værkets forhold til den selvbiografiske genre, dets autenticitet og karaktermord.

Da *Min kamp* blev udgivet, vakte forbindelsen til Knausgårds liv stor opmærksomhed, og det blev en del af romanernes projekt at undersøge, hvilke konsekvenser den selvbiografiske fortælling ville få for livet, og hvilke grænser der ville blive etableret for fortællingerne undervejs. Serien blev udgivet under stor mediebevågenhed, og man vidste, at dets afsluttende bind skulle omhandle modtagelsen af værket. I denne performative udgivelsesproces var det selvbiografiske således i fokus og til tider i så høj grad, at værkets tilknytning til romanen blev overset, som her hos den danske litterat Hans Hauge:

“ Knausgårds beretning om livet hverken kan eller skal fortolkes. Hvorfor skulle man det? [...]. Den er dårligt skrevet, og det tror jeg er helt bevidst. Fordi det er et spontant skrift, så er det ikke poleret af eller skåret ned. [...] Man kan sige, at *Min kamp* er imod kunsten og litteraturen og derfor har vi faktisk ikke rigtigt sprog for, hvad det er for en bog. (Washuss)

Denne karakteristik af *Min kamp* synes delvist at være motiveret af forfatterens interviews i forbindelse med udgivelsen. Knausgård søgte en fornyet autenticitet ved at skrive om det selvoplevede og ved at skrive i et højt tempo uden at lade

sig begrænse og indskrænke af forestillinger om at skulle skrive 'skøn' litteratur. Da *Min kamp*-serien blev afsluttet, trådte fortællingens konstruktion, symbolik og intertekstualitet dog langt tydeligere frem. Dermed blev tilknytningen til nogle af romangenrens traditioner også mere iøjefaldende, og med værkets allersidste ord er det muligt at se den tætte forbindelse til Strindbergs selvbiografiske projekt, hvor jeg særligt vil se nærmere på opgøret med forfatterfiguren, 'konstruktionslitteraturen' og idealismen i ægteskabsskildringer. For *Min kamps* ægteskabelige scener og dialoger refererer ikke kun 'spontant' til forholdet mellem Karl Ove og Linda, men er også skrevet ud fra Strindbergs skabeloner, hvilket kræver helt andre slutninger.

Min kamp som selvbiografisk roman og autofiktion

Min kamp er en selvbiografisk roman, der både inviterer til, at man forstår fortællingen som selvbiografisk, og ser, at fortællingen er videregivet i romanens form. I 1975 forsøgte den franske litterat Philippe Lejeune at afgrænse selvbiografien fra romangenren ved at fremhæve de træk, der får læserne til at opfatte et værk som selvbiografisk og etablere '*Le pacte autobiographique*'. Han understregede, at vi forventer det selvbiografiske, når der er navnelighed mellem karakter, fortæller og forfatter, og når det selvbiografiske understøttes i parateksten med genreangivelser som fx "selvbiografi" eller "Min livshistorie" på titelbladet. En selvbiografisk pagt er med til at etablere en forventning om, at teksten refererer til den virkelige verden og taler sandt om eksisterende steder, mennesker og begivenheder. Men som Martina Wagner-Egelhaaf betoner i "Autobiography/Autofiction Across Disciplines", har man særligt siden 1960'erne fremhævet det konstruerede og utroværdige ved enhver selvbiografi, idet hukommelsen er mangelfuld og mennesker grundlæggende narcissistiske og derfor hverken neutrale eller objektive, når de betragter sig selv eller andre (Wagner-Egelhaaf, 1). Porter Abbott har derfor foreslået, at man ser selvbiografien som en handling, idet forfatteren farver og samler begivenhederne fra sit liv på en særlig måde for at tegne et bestemt billede af sig selv, og at alle selvbiografier på den måde er "corrupted by the present" (Abbott, 602). Forfatteren søger i selvbiografien at styre læserens respons og beskriver dermed ikke bare sit liv, men skaber det. Af den selvbiografiske genre forventer vi tillige "en retrospektiv beretning, hvor en virkelig person fortæller om sig selv med fokus på sit individuelle liv" (Stounbjerg, 30), og det er ofte skildret som en art dannelsesrejse, hvor 'helten' efter en række kriser og blindgyder alligevel står med et forsonende perspektiv ved værkets slutning.

Min kamp inviterer på mange måder til en selvbiografisk læsemodus, da hovedperson, fortæller og forfatter hedder Karl Ove Knausgård, og serien beskriver personlighedens historie. Undervejs i *Min kamp* bevæger Knausgård sig frem mod en større forståelse af sit liv, men også af det selvbiografiske projekt. Serien indleder helt klassisk i nulpunktsoplevelsen, i melankolien og livskrisen med en række uløste konflikter og spørgsmål som: Hvorfor står jeg i en krise? Hvordan kom jeg hertil? Hvorfor har jeg så svært ved at glædes og ved at være tilfreds i min familie? Hvorfor er jeg så bange for at sige, hvad jeg mener, og hvad gør det ved mit liv og de valg,

jeg tager og har truffet? Og man forstår skrivningen som et forsøg på at skrive sig ud af de skamfulde hændelser, der har fået ham til at skjule sig, og et forsøg på at finde mening og forstå sig selv og sine relationer.

Det selvbiografiske er dog ikke understreget i parateksten med genreangivelsen på titelbladet. Her står der tværtimod 'roman'. Ifølge den franske forfatter Serge Doubrovsky skaber dette et dobbeltkontraktligt forhold. Han kaldte denne type for 'autofiktion', hvilket han bl.a. beskriver som "fiction of strictly real events" (Dix, 2). Han insisterede således på, at hans værker var romaner, selvom han forpligtede sig på at skrive om virkelige begivenheder og oplevelser. Dermed forbandt han sig også til forståelsen af 'fiction' som 'skønlitteratur' og ikke som et opfundet univers med opfundne hændelser, men et æstetisk rum, hvor mange stemmer sammenholdes undervejs i læseprocessen, hvilket er med til at engagere læserens refleksioner og følelser på en anden måde. Hywel Dix præsenterer i "Introduction: Autofiction in English" desuden Doubrovskys argument om, at selvbiografier oftest skrives af kendte, mens autofiktions forfattere er mere ukendte i den større offentlighed: "Moi, je ne suis [...] personne", hvilket så til gengæld giver større mulighed for at eksperimentere med identitetsfortællinger end berømte personers mere "slavish recapitulation of known biographical facts" (Dix, 3). Autofiktionen åbner således oftere til spørgsmålene om, hvorvidt man uproblematisk kan fortælle og repræsentere en livshistorie og gengive historiske begivenheder på en umedieret måde (Dix, 5).

Min kamps romantræk spillede som sagt en mindre rolle i receptionen af værket undervejs i udgivelsesprocessen, men set fra sjette binds afslutning træder seriens flerstemmighed tydeligere frem. Helt fra forfatterskabets begyndelse har Knausgård arbejdet med koncepter for sit forfatterskab, hvilket sjette binds slutning løfter sløret for, samtidig med at serien afslutningsvis kaldes et "eksperiment" (VI, 970).

Konceptkunst

I forskningen af forfatterskabet har Knausgårds brug af det konceptuelle stået i skyggen af historien om det selvbiografiske, selvom det konceptuelle har været til stede siden debuten med *Ute av verden* (1998), hvor der er en dobbelteksponering af 1880'erne og 1980'erne:¹

“ Særlig vigtig var den lille idéen som hadde satt i gang teksten, nemlig at handlingen utspilte seg på 1880-tallet, mens alle karakterer og rekvisita ellers var fra 1980-tallet. I flere år hadde jeg forsøkt å skrive om min far, men ikke fått det til, sikkert fordi det lå for nært livet mitt, og dermed ikke så lett lot seg tvinge inn i en annen form, som jo er forutsetningen for litteratur. Det er dens eneste lov: alt må bøye seg under formen. (I, 196)

Ligeledes er der et klart konceptuelt udgangspunkt for Knausgårds anden roman *En tid for alt* (2004), hvor de bibelske fortællinger er sat ind i et norsk landskab, og de bibelske figurer er dobbelteksponeret med personer i Knausgårds familie (VI, 1072). I det afsluttende bind af *Min kamp* indvies vi desuden i de første udkast til en kommende roman, hvilket igen understøtter, hvor konceptuelt Knausgård arbejder med sine værker:

“Kroppen, blodet”, “biologi”, “atombomben”. Og Lucretius, *Om tingenes natur*, den hadde figurert i notatene mine siden midten av nittitallet.

Men det *var* en roman. Det var det. En verden beskrevet gjennom det materielle og det mekaniske, sand, stein, skell, atomer, planeter. Ingen psykologi, ingen følelser. En historie som var annerledes enn vår, men lik. (VI, 35)

Præsentationen af en kommende roman tydeliggør, at Knausgård ikke hadde tænkt sig at stoppe som skønlitterær forfatter, hvilket de sidste ord i *Min kamp* som sagt er blevet fortolket som. Samtidig får vi et indblik i, hvordan andres værker og videnskabelige ideer kan etablere et bagvedliggende koncept for romanen, som fortællingerne skal gøre levende.

Ser vi på konseptet for *Min kamp*, så skulle de seks romaner udgives på et enkelt år, forpligte sig på virkeligheden, og sidste bind skulle omhandle udgivelsen af værket og skildre dets konsekvenser, hvilket forfatteren forklarer i et interview til *Vi Läser*:

Min kamp kan ses som ett slags backstagetext till de båda tidigare böckerna, för den handlar om den som skrivit dem. Tanken är att läsaren ska se hur de bilder och tankar som finns gestaltade i de två första romanerna kunde transformeras till litteratur, och hur min egen verklighet, där idéerna föddes, såg ut (Virdborg).

Min kamp tematiserer på denne måde sammenhængen mellem identitet, skrift og fortælling og repræsentationens problem. For kan man troværdigt skildre sit eget og andres liv, og kan man stole på sin erindring? Projektet er samtidig sat i scene som en sandhedssøgen – for hvad sker der, hvis man beskriver sig selv og sine nære med samme råhed, som man ville beskrive opfundne personer? Hvor hensynsløs tør man være, og hvordan påvirker selvbiografien livet? *Min kamp* er et ‘eksperiment’ i forhold til sine normbrud og er skrevet for at vække reaktioner i forhold dets udlevering af ‘levende modeller’.

For at forløse dette selvbiografiske projekt har Knausgård samtidig anvendt intertekstuelle referencer til hovedværker i verdenslitteraturen.² Han skrev bacheloropgave om intertekstualiteten i James Joyces *Ulysses*, og dette værk kan have været med til at inspirere måden at arbejde med dobbelteksponeringer på. I *Ulysses* sættes *Odyssens* fortællinger sammen med Joyces egen samtid og eget liv, hvilket giver et umærkeligt blik for det fælles, men også for den kultur, der har ændret sig, hvilket Knausgård er inde på i *Hvorfor skriver jeg?* (1998): “Hvis man lader personernes bevægelser på denne dag falde strukturelt sammen med bevægelserne i en antik tekst, vil spændingerne mellem det som altid er det samme, det uforanderlige i menneskene, og det der forandrer sig, kulturens, vores blik, træde endnu stærkere frem” (28). Ved at sætte sit eget liv sammen med Strindbergs selvbiografiske projekt vil Knausgård tilsvarende kunne tydeliggøre forskelle mellem deres perioder, men også vise livshistoriens arketypiske mønstre. Historien i *Min kamp* bliver derved større end historien om Karl Ove og Linda. Den bliver også en aftegning af samtidskulturen og et forsøg på at genskabe de tankerum, der muliggjorde Karl Oves forestillinger og handlinger.

Afsked med *Författaren*

Min kamp VI afsluttes med en fremtidsvision af Karl Ove og Linda, der bevæger sig hjem:

“Nå er klokken 07.07, og romanen er endelig ferdig. Om to timer kommer Linda hit, da skal jeg omfavne hende og si at jeg er ferdig og at jeg aldri skal gjøre noe sånt mot henne og barna våre igjen. [...] Så skal vi ta toget hit til Malmö, så skal vi sette oss i bilen og så skal vi kjøre hjem til huset vårt, og hele veien skal jeg nyte, virkelig nyte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter.

Malmö, Glemmingebro,

27.02. 2008 - 02.09. 2011

Serien afrundes således i håbet om en forsoning og med forfatterens erkendelse af et ansvar i forhold til Linda og børnene. De er på vej mod dannelsesromanens 'hjem', hvor hovedkarakteren er blevet klogere undervejs og står et andet sted, end da projektet blev indledt. Beskrivelsen af, at han vil "nytte tanken på at jeg ikke lenger er forfatter" kan læses i forlængelse af løftet om, at "jeg aldri skal gjøre noe sånt mot henne og barna våre igjen". Dermed relaterer det sig til den gennemgående kamp i værket mellem forfattergerningen og familien, hvor det fra indledningen fremhæves, at familiens lykke ikke er hans mål, men derimod "ambisjonen om en gang å skrive noe enestående", og at familiens udfordring af dette giver ham lyst til at forlade dem (I, 36). Samtidig kan løftet om 'ikke at gøre det igen' vedrøre *Min kamps* brug af familiens privatliv, hvilket sker i et forsøg på at få skriften til at frisætte ham fra at leve et 'uegentligt' liv: "jeg sier aldri det jeg egentlig tenker, aldri det jeg egentlig mener" (I, 29). Vejen væk fra dette er *Min kamps* rå koncept og eksperiment: "jeg ville jo bare si det som var sant!" (I, 41).

På magisk vis afsluttes *Min kamp* klokken '07.07', men projektets indramning af dets sted og årstal er samtidig med til at understøtte værkets autenticitet og fremhæve en afgrænset periode. Vi ved, at Knausgård ikke afsluttede sin forfattergerning med *Min kamp*, og beskrivelsen af 'ikke længere at være forfatter' kan dermed forstås i forhold til denne skriveperiode, hvilket Jon Helt Haarder også har beskrevet i artiklen "Hvordan er en forfatter (ikke)?" (2017). Knausgård kan nyde, at han ikke længere er 'forfatteren', der optrådte i *Min kamp*. Læser man afskeden med 'forfatteren' som afskeden med en tidsramme og en forfatterfigur, så genkendes dette mønster også fra Strindberg, der netop kaldte den sidste del af sin selvbiografiske serie *Tjänstekvinnans son* for *Författaren*. Denne slutning giver mulighed for en genlæsning, der kaster et andet lys over *Min kamp*.

Författaren (1909) med undertitlen "En själs utvecklingshistoria (1877-1887)" blev først udgivet flere år efter, at den blev skrevet, og den blev derfor forsynet med et forord, der fremhæver, at bogen tilhører det afsluttede (SV 21, 264). Forordet er underskrevet "Författaren,", hvor dets efterfølgende komma og parentes: "(till Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren m.fl.)" tydeliggør, at 'forfatteren' er en figur, der knytter sig til specifikke værker og er i stadig bevægelse.³ *Författaren* er sidste del af selvbiografien, og den giver "en oppgørelse" over det hidtidige liv, men også "ett bokkslutt" med de tidligere værker. "Författarpersonen", som kommer til orde i *Författaren*, tager Strindberg afstand fra:

“ Författaren var alltså icke färdig med 1886; kanske började då först. [...] och Läsaren bör erinra, att den är skriven för mer än tjugo år sedan. Författarpersonen är således mig lika främmande som för Läsaren – och lika osympatisk. Som han icke existerar mer, känner jag ingen delaktighet, och enär jag var med och dödade honom (1898) tror jag mig ha rätt att betrakta detta förgångna såsom försonat och utstruket ur Den stora Boken.

Oktober 1909.

Författaren,

(till Gustav Vasa, Drömspelet, Siste Riddaren m.fl.) (SV 21, 267).

Det afsluttende bind handler om udgivelsen af Strindbergs tidligere værker, deres modtagelse og deres indvirkning på hans liv: “Alla mina arbetens uppkomsthistoria med miliö, yttre omständigheter, idén, utförandet, kommentarier” (SV 21, 243). I en brevvexling med sin forlægger Bonnier forklarer Strindberg, at det er nødvendigt for ham at skrive *Tjänstekvinnans sön*, før han igen kan skrive skønlitteratur: “Känslan af att detta är ett bokslut kanske ett testamente, har dödat all lust till skønlitteratur förr än jag fullbordat denna vandring genom mitt förflutna pinsamma lif”, og han kalder hele værket for et opgør med ham selv (SV 21, 243-245).

Författaren indleder med en vrede over at være blevet miskendt i sit forfatter-skab, da *Röda Rummet* både blev angrebet for at være “en dikt” og “oblyg verklighet” (SV 21, 127). Strindberg mener, at kritikerne satte navn på romanens bagvedliggende privatpersoner for selv at kunne hævne sig på disse. Medierne ønskede at give forfatteren skylden for deres egne overskridelser af privatlivets fred, og han ser det som en del af den “revolverpresse”, der er blevet introduceret i Sverige (SV 21, 134). Han har fået skyld for at skildre “snälla och hederliga människorna” “orättvist och hatfullt”, og han rustede sig derfor til revanche for at fastslå, hvilket hykleri vores samliv tvinger os til (SV 21, 142).

Dette hykleri fremgik også i værkerne *Giftas I-II*, der skulle kortlægge kampene mellem mand og kvinde i ægteskab. I modsætning til Ibsen viser Strindberg, at kvinden ikke bliver undertrykt ved at indgå ægteskab, men at hun tværtimod kan leve et “sorglösa dagdrivarliv” uden bekymringer, leve som “parasit”, mens manden må trælle for familien som den egentlige forsørger, “nertrakasserad, kuvad och slagen”. Det er manden, “Han hjälten, som kämpat sin starka hårda kamp” (SV 21, 170-172). Forfatteren føler sig som en “bandit” ved at skulle omstyrte alle disse martyrer, men han har set, hvordan kvindens raseri over sin stilling og selvfor-skyldte “förnedring” får hende til at kaste skylden på manden og foragte ham. *Författaren* fortæller desuden, hvordan *Giftas* får indvirkning på forfatterens eget ægteskab. For efter at have mærket kvindebevægelsens reaktion på *Giftas I* vælger han at fortælle den fulde og rå sandhed: “Kvinnorna skulle han säga hela sanningen, alltsammans i den mest hänsynslösa form [...]. För att göra detta farliga experiment, tar han bestämt löfte av sin hustru, att hon aldrig mer skulle läsa hans skrifter” (SV 21, 181). Men bogen bliver læst af hustruen og spreder sig som en gift i deres ægteskab.

Afslutningsvis følger vi så ideen bag *Tjänstekvinnans sön*, hvor *Författaren* er sidste bind. I denne selvbiografi skal hans liv og sjæls udviklingshistorie belyses for at “sökä rättesnöret för det halva liv, som kanske ännu återstid honom” (SV 21, 194).

Bogen skal følge hans udvikling helt fra barndommen for at kunne afslutte og bryde med det foregående, men når han ser nærmere på sig selv, finder han ikke andet end “ett brokigt virrvarr som saknar kropp, som växlar form alltefter betraktarens synpunkt och som kanske icke har mera realitet än regnbågen, vilken syns där, men icke finns där” (SV 21, 214). Han ser, at ‘jeget’ er en foranderlig form, at sandheden er i stadig udvikling og ligger “här och där i de tusen tryckta sidorna” (SV 21, 215). Det selvbiografiske værk må nødvendigvis indeholde både modsigelser og vildfarelser, og slutningen og forfatterfiguren er kun foreløbig og i stadig bevægelse.

Sidste bind af *Tjänstekvinnans son* bevæger sig således helt frem til udgivelsen af første bind, og vi erfarer, at det er vennen ‘X’, der har ægget ham til at nedskrive sine ideer uden hensyn: “– Skriv ner det där som du talat, sade vännen; om du törs! – Ja, det ska jag göra, svarade Johan, och det ska bli slutet på fjärde delen av Tjänstekvinnans Son” (SV 21, 229). Afslutningvis får vi indblik i projektets konsekvenser, da forfatteren rammes af dårlig samvittighed over projektet og over den lidelse, han har påført sine nærmeste:

“ Man tänker över den skada man tillfogat andra och när man ser så litet gagn därmed, ångrar man sig, den gången dock icke av fruktan att de skola slå igen, utan av en reflekterad känsla från deras lidanden till sitt sensorium så att man erfar deras lidande hos sig. (SV 21, 161)

Han ser ud ad vinduet, hvor børnene leger, og angrer sin ubetænksomhed.

Dobbelteksponeret

Författaren og sjette bind af *Min kamp* deler talrige ideer og forestillinger, men har også en række fælles scener, der gør det muligt for læseren at se deres forbindelse. *Min kamp* er som sagt også komponeret med et afsluttende bind, der inddrager modtagelsen af det første og tematiserer dets konsekvenser for privatlivet. Sjette bind indleder som *Författaren* med at gå i rette med mediernes dækning, deres udlevering af hans privatliv, og det skildrer familiens reaktioner. Der deles en kritik af “revolverpressen”, der studerer kunstværket, som var det en kriminalhistorie, der skulle afdækkes, og Knausgård kritiserer, hvordan medierne har brudt privatlivets fred ved at opsøge ‘romankaraktererne’ i deres hjem og ved at afsløre personer og steder, som værket har søgt at beskytte. Med gengivelse af sit interview til *Bergens Tidende* får vi blik for de anklager, der rettes mod Knausgård. Han møder som Strindberg den moralske fordømmelse af, at han har udstillet respektable samfundsborgere og skrevet løgnagtigt og hævnerrigt (VI, 830). Hos Knausgård er det ikke “X”, men vennen Geir Angell, der dog ægger til, at forfatteren skal fortsætte med at skrive sandt og uden hensyn (VI, 953). For sidste bind tematiserer forfatterskabets indflydelse på privatlivet, hvor Karl Ove også har bedt sin tidligere kone Tonje om ikke at læse andet bind af *Min kamp*, og vi ser, hvorledes Lindas syn på deres forhold ændrer sig med læsningen af netop dette.⁴ Særligt andet og sjette bind af *Min kamp* deler desuden Strindbergs satiriske opgør med romantikkens idylliseringer for i stedet at skildre hykleriet i de sociale relationer, i ægteskabet

og i kernefamilien. I *Min kamp* udstilles blandt andet forlystelsesparkens, børnefødselsdagens og charterferiens falske billedverden:

“ Toeren var en komedie, men en komedie som satt langt, langt inne, for det handlet om en mann som var fanget i sine egne forestillinger om seg selv, og om en familie som også var fanget i sine forestillinger om seg selv, og det drev dem inn på dypt uverdige steder. (VI, 838)

Knausgård, der i bind to bevæger sig “moderne og feminisert rundt i Stockholms gater”, har netop “en rasende attenhundretallsmann” i sit indre, og han ser det svenske samfund som en farce (II, 88). Kvindebevægelsen har gjort mændene svage, og han længes efter den maskuline autoritet, hvilket i høj grad svarer til Strindbergs tanker i et brev til Heidenstam, januar 1887, som Margaretha Fahlgren i artiklen “Strindberg and the woman question” har beskrevet således: “as a result of the movement for the emancipation of women, society had become weak and female. According to Strindberg, Sweden was no longer a place for strong men who longed for traditional gender roles and masculine authority and [...] he passionately mourned the past” (Fahlgren, 20).⁵ Knausgård er som Strindberg dybt frustreret i familielivet og vil bryde med forestillingen om kvinden som martyr. Han vil udstille Lindas forfejlede billeder af sine ofre i familien ved at vise den psykiske manipulation, han føler sig fanget i, og kortlægge, hvordan det i virkeligheden er ham, der udfører hjemmets opgaver og forhindrer dets absolutte kaos og helvede:

“ [...] hun hadde et bilde av seg selv som en som alltid jobbet og konstant var utslitt på grunn av det, mens jeg var en som bare tenkte på meg selv og aldri gjorde noe. Det var forrykt, fullstendig forrykt, for jeg klarte ikke å korrigere bildet, om jeg forsøkte, sa hun bare at jeg ikke “så” henne og alt det hun gjorde, og at det var typisk menn, kvinnene gjorde alt, men usynlig, mens det mennene gjorde, var synlig. Det bildet var umulig å nedkjempe [...]. Hun bebreidet meg også for at jeg ikke elsket henne høyt nok, og at jeg var egoistisk og satte skrivningen over familielivet. (VI, 947)

Flere motiver genkendes ligeledes fra Strindbergs rå udstilling af ægteskabelig elendighed og kampe i *En Dåres Forsvarstale*, hvor forfatterjeget føler sig “indespærret i et dårehus” (175) meget lig Karl Oves oplevelse af hjemmet som “det rene galehuset” (I, 36). Fælles er bevægelsen fra forelskelse til forfald og skildringen af ægteskabet som en kamp. Hustruen Maria i *En Dåres Forsvarstale* fremstilles som doven og som hypokonder, og hun ses som en fjende og en vampyr, der har suget al kraft ud af jeget. Forfatterfiguren hos Strindberg vælger at skrive en opgørelse over deres forhold for at tage hævn og frigøre sig fra hendes magt, men i sin udlevering af sin kone kommer han samtidig til at udlevere sig selv som en “dåre”. På samme måde søger Karl Ove at få sin version frem i skriften og give stemme til alt det, han ikke kan udtrykke i kampens hede, hvor Linda er langt bedre til at give udtryk for sine følelser. Bind to er både en forsvarstale og et anklageskrift, idet ægteskabet opleves som et fængsel med bånd, der ødelægger livsglæde, energi og vilje. “Alla undertryckta ord och meningar” markerer sig i mandens ansigt i såvel Strindbergs

Karantänmästarns Berättelser som i *Min kamp* (SV 50, 171). Knausgård er ulykkelig og hæmmet i forhold til sin skrivning og sin karriere, og han hader, at han har fået skurkerollen i familien. Fortælleprojektet skal hjælpe ham ud af denne tilstand. Men i sjette bind vendes kritikken af Linda til en selvkritik. Han har underrapporteret betydningen af Lindas bipolaritet og ikke anerkendt sygdommens indvirkning på hendes manglende kræfter. Sjette bind er erkendelsen af skyld og skam over den ulykke, skriften har forårsaget, og over den blindhed, der var i raseriet. Det er også et håb om forsoning. Ved afslutningen af *En Dåres Forsvarstale* forlades den ægte-skabelige kamp ligeledes hos Strindberg: "Min historie er afsluttet. Må min skæbne fuldbyrdes, og må døden bære mig bort, fra dette endeløse helvede" (256). Bogen vækker som *Tjänstekvinnans son* anger: "Dette er en forfærdelig bog, jeg indrømmer det uden forbehold og med sviende anger. Hvad der har født den? Et berettiget behov for at vaske mit lig inden det skal stoppes ned i kisten" (5).

Min kamp indleder netop med den døde krop, hvilket siden følges af nekrologer over forfatteren. Samme motiv genfindes hos Strindberg, der har beskrevet, at han ikke skriver "mémoires eller confessions", men at han bare har "tagit liket af den person jag bäst känt och läst anatomi, fysiologi, psykologi, historia på kadavret." (SV 20, 360). I et brev til Heidenstam fremhæver Strindberg, at han har opfundet "en ny högre utvecklingsform av skönlitteratur" som han kalder "vivisektioner", og hvor han selv er første offer (Lagercrantz 1979, 192). *Min kamp* begynder netop med videnskabens dissektion af et menneske, og Knausgård sætter en ramme, hvor han bruger sig selv som undersøgelsesobjekt og lader skriften 'aflive' sit fortidige jeg i mulige bud på nekrologer som fx:

“Her hviler en som fant seg i alt, / og som derfor bare levde halvt” og “Her hviler en forfatter, / en fin mann når det kom til stykket, / men han var fremmed for latter, / og han kjente ikke lykke” eller “Karl Ove Knausgård er endelig død / han har lenge nok spist vårt brød [...] øynene var onde, og tungen den brant: / “jeg ville jo bare si det som var sant!” (MK1, 40-41)

Denne forestilling om egen gravskrift kendes også fra Strindbergs *Stora landsvägen*: “Här vilar Ismael, Hagars son, [...] Som lidit mest av smärtan / Att icke kunna vara den jag ville!” (SV 62, 210-11). Disse gravskrifter får beskrevet det fortvivlende ved ikke at kunne leve det liv, man ønsker. Begge forfattere tematiserer kampen mod andres fortolkninger, oplevelsen af skam og den smertelige søgen efter anerkendelse og frihed. Begge tager udgangspunkt i de pinagtige situationer i deres liv, og de søger via skriften at komme fri. I sjette bind digter Karl Ove i en samtale med Geir Angell: “Jeg er Johan uten land, jeg er en struts uten sand, jeg er så dum at det nesten ikke går an”, hvor navnet ‘Johan’ netop er navnet Strindberg giver sig selv i *Tjänstekvinnans son*, og Karl Ove fremhæver da også, at han taler med en anden stemme end sin egen: “–Det var ikke meg du hørte. Det var noe som talte gjennom meg. Jeg er bare et redskap” (VI, 140).

Knausgård bruger netop sig selv som et redskab og case study og lader en dobbelt stemme træde frem ved brugen af Strindbergs motiver. Til tider er det i de små detaljer, som når Karl Ove får en oplevelse af, at der står en hund imellem ham og

Linda i et af deres talrige skænderier: “Det var som om en stor jævla hund stod der i rummet og glefset, som jeg måtte ta hånd om” (II, 234). Denne ‘jævla hund’ er et af de mest berømte udtryk for afstanden mellem mand og kone i *En Dåres Forsvarstale*, hvor Marias hund spærrer vejen for Axel (172) og bliver “inkarnationen af al ondskab hos en kvinde” (206). Fra flere af Strindbergs værker genkendes også kampen for at få ro til at skrive. Her i *En Dåres Forsvarstale*: “Og midt i dette fuldstændige helvede lever jeg mit liv, slæber mig frem i min elendighed, slider for en beskeden eksistens. Når hun besøger mig om aftenen bliver hun sur, hvis jeg sætter mig til at arbejde; så tvinges jeg til at spille et par timer under tårer og kys for at overbevise hende om min kærlighed” (127-128).

Særligt *Min kamp II* giver et skånselsløst portræt af Linda og deres ægteskab, men når dobbelteksponeringen med Strindbergs motiver bemærkes, bliver det i mindre grad et karaktermord på Linda og i højere grad en fremvisning af en arkety-pisk kamp mellem mand og kvinde i ægteskabet og forfatterens kamp for en plads i livet. I *Eftertanker om Strindberg* betoner Lagercrantz, at Strindberg “i mange dramaer og fortællinger [har] ladet mand og kvinde stå over for hinanden med kniven i hånden. Men Strindberg kæmpede ikke kun mod kvinderne, men mod alle for retten til [...] at måtte vælge digterens vej og for digtningens skyld at prøve alle midler” (Lagercrantz [1980] 1998, 85).

Strindbergs mørkeste selvportræt er ifølge Lagercrantz dramaet *Pelikanen*, hvor en mor lader sin familie forstå, at hun har ofret sig, mens hun i virkeligheden udnytter dem for egen vinding. Denne monstrøse mor fortolker Lagercrantz som Strindberg selv: “Det är han som pöser av andras liv [...] och som för sin diktning utnyttjar allt liv som finns i familjen. Det är han som är pelikanen som påstår sig ge sitt blod för andra men i själva verket sväljer allt för egen del” (Lagercrantz 1979, 402). Under udgivelsen af *Min kamp* valgte Knausgård i 2010 at bruge nogle af pengene fra serien til at opbygge forlaget *Pelikanen*, hvis navn både rummer humor og selv-erkendelse og tydeliggør forbindelsen til Strindbergs arv.

“Som akkurat nå falt meg inn”

Sjette bind afslører i detaljerne, hvorledes et ‘j-e-g’, der skriver, har en åbenhed, der gør, at det kan henvise til flere:

“ Spørsmålet om hvem som skriver, når vi ikke har noe annet enn “jeg” å holde oss til, kan besvares med hvem som helst. Naboen i etasjen under, mannen i kiosken på torget, ditt barn, August Strindberg, Sølvi Wang, Niki Lauda, for å ta noen av de navnene som akkurat nå falt meg inn. (VI, 230)

At det netop er Strindberg, der falder Knausgård ind ved *Min kamps* slutning, er ingen tilfældighed, selvom det fremvises således. Strindbergs navn er netop det eneste, der genkendes som skribent blandt de oplistede. Strindberg blev som Knausgård kendt for sit helt utrolige arbejdstempo og skaberkraft, hvilket resulterede i en overvældende produktion af bl.a. skuespil, romaner, noveller, digte og essays, og flere af disse værker har et selvbiografisk element. Hans værker vakte ofte skandale,

og han blev berygtet for den ærlighed og hensynsløshed, han skildrede sig selv og sine omgivelser med.⁶ Fælles for Strindberg og Knausgård er en tydelig brug af det selvbiografiske stof, samtidig med at de i værkerne tilkendegiver en skepsis over for identitet forstået som essens og sår tvivl om det enkelte menneske som et selvbe-roende subjekt, hvilket ellers er forestillinger, der ofte støttes i den selvbiografiske genre. I stedet fremhæver de identitetens foranderlighed og sætter spørgsmålstejn ved selvbiografiens sandhedsværdi som her hos Strindberg i *Svarta fanor*: “Intet är osäkrare än uppgifter och vittnesmål, icke därför att människorna ljuga uppsåtligt, utan därför att allting är så bristfälligt, våra sinnen, vår uppfattning, vårt minnesorgan” (SV 57, 99). Den enkeltes synspunkter er forbundet til det sociale rum, og både Strindberg og Knausgård ønsker at udstille tvivlen, kampene og ufornuften i det levede liv. Som mennesker forandrer vi os så meget, at der ikke er et stabilt jeg, der kan afdækkes, men “ett brokigt virrvarr” (SV 21, 214). Man møder således også forskellige versioner af Karl Ove i de seks bind, hvilket Knausgård i tredje bind betoner med sit forslag om, at man måske burde skifte navn gennem livet for at markere, at barnet og oldingen ikke er den samme (III, 12). *Min kamp* springer derfor også mellem forskellige tidsperioder i de enkelte bind for at vise, hvorledes forandringer i tiden, rummet og de sociale relationer ændrer Karl Oves selvforståelse. For sproget er knyttet til de tidsperioder, man lever i, og er ikke privat, og normer forandrer sig i forhold til relationen mellem børn og forældre, i forhold til blikket på køn og på arbejde.

De to forfattere bruger begge deres livshistorie til at fortælle kulturhistorie og lader det private udtrykke både det tidstypiske og alment menneskelige. *Min kamp* kan fremstå som et narcissistisk projekt, men det er samtidens mønstre frem for den enkeltes psyke, der skal undersøges. Som forfatter er Knausgård ikke interesseret i sin egen psykologi, men hvordan man som menneske er formet af sin familie, af sociale rum og kulturelle og historiske kontekster. Selvfremstillingens centralperspektiv er markant i *Min kamp*, men af og til løftes blikket mere fugleperspektivisk fra det indre liv til en skildring af tidstypiske tendenser, hvilket man bl.a. ser i indledningen af tredje bind, hvor det iagttages, at alle i 70'erne gengav de samme begivenheder i deres fotoalbum, gik i det samme tøj og fulgte overindividuelle mønstre, der er vanskelige at få øje på, mens man lever midt i livet. Ved at følge Karl Oves liv og tanker tegnes således et rids af historien, af den sociale verden han lever i, af de steder han bor. Med de essayistiske passager får vi et panorama, der demonstrerer, at ens livshistorie ikke er unik, men indeholder erfaringer, der deles i kulturen som beskrevet i *Tjänstekvinnans son*:

“Hade han kunnat se sig själv nu; hade han funnit att de flesta ord han talade voro ur böckerna och kamraterna; hans gester från lärare och vänner; hans miner från släktingar, hans lynne från mor och amma; hans böjelser från far, farfar kanske. [...] Vad hade han då av sig själv och i sig själv? Ingenting. (SV 20, 167)

I *Eftertanker om Strindberg* skriver Lagercrantz følgende om modtagelsen af Strindberg: “Hans samtid, blændet af had og fordømme, så kun en lille del af ham. De opdagede kun en evigt klagende, anstrengende landsmand i hans værker og så ikke

det repræsentative” (16). Man ser således det følsomme, lidende, selvretfærdige jeg, men ikke det følsomme, lidende og selvretfærdige jeg, der stiller sig selv til skue. Knausgård stiller som Strindberg sin storhedsmani til skue og giver plads til de mere uskønne tanker: “I egne øyne var jeg en bedre forfatter enn de fleste andre. Det var ikke mange romanforfattere jeg leste bøkene til hvor jeg tenkte: det der, det kunne jeg aldri få til” (VI, 114).⁷

Fælles med Strindberg er desuden romankonceptet om at holde sig til virkeligheden, bryde med ‘konstruktionslitteraturen’ og den illusionsskabende fiktion. I sjette bind fortæller Knausgård, at forpligtelsen til romanen ikke længere er nok for ham: “jeg ville gå skrittet videre og forpligte meg til virkeligheten” (VI, 937-938). I et brev til Edvard Brandes fortæller Strindberg tilsvarende, at han hader “fantasierna och skrifbordslitteraturen”. *Tjänstekvinnans son* lanceres derfor som “Ett försök i framtidslitteratur. Utan handling, utan stil. [...] – Det blir Sverges historia; historien om huru en författare uppkommer [...] under en bestämd period [...]” (Brev 5, 175 og 339). De har begge tabt tilliden til fiktionens udtryk og dens overleverede forestillinger og former, og Knausgård vil vinde nyt litterært land med inspiration fra selvbiografiens og dagbogformens inderlighed og ærlighed. Han iscenesætter en megaloman selvforståelse lig Strindberg, når han vil kuldkaste og forvandle verdenslitteraturen med *Min kamp*, men forfatteren viser bag ryggen på sin karakter, at han netop anvender verdenslitteraturens byggesten.⁸

Slutning

Når Knausgård afslutningsvis skriver, at han vil nyde, at han ikke længere er forfatter, har det to forbundne betydninger. Han er for det første ikke længere ‘forfatter’ som det højeste mål i sit liv, hvor målet står over hensynet til hans familie. Slutningen af *Min kamp* bliver på denne måde et opgør med en tidligere måde at leve på og en afslutning på en livsfase. Bogen slutter med tidsangivelser, der viser ‘forfatteren’, som han var i denne bestemte periode. *Min kamp* fortæller, at Knausgård med skrivningen af sine tre første værker har været villig til at ofre kærligheden. Ved værkets slutning problematiserer han dette valg og omfortolker forholdet til Linda. Han har undervejs undertrykt betydningen af den sindslidelse, hun kæmper med, og hvad det gør ved hendes kræfter og behovet for at have ham i sin nærhed. Han angrer sin tidligere hensynsløshed og reviderer og distancerer sig nu på en måde, der også vækker læserens refleksioner i forhold til sin umiddelbare indlevelse og sympati. Romanen afsluttes med erkendelsen af kærlighedens og familiens betydning og med et brud på dens forfattermytologisering.

For det andet er Knausgård ikke længere ‘forfatter’ i henhold til den skikkelse han har lånt af Strindberg, der i et værk som *Fagervik* og *Skamsund* kun er optaget af livet som noget, der kan omdannes til æstetisk profit: “författarens synspunkt: får jag ingen ära av det, så får jag ett kapitel i min roman!” (SV 50, 68). Afskeden med ‘forfatteren’ er altså ikke en afsked med skønlitteraturen, men med *Min kamp* som ‘eksperiment’. Strindberg satte i et brev til Heidenstam billedet af forfatterrollen sammen med motivet af en vampyr, der suger “sina vänners, sina närmastes, sitt eget blod! Husch! Och gör man det ej, så är man ej författare” (Brev 5, 62). Det er

vampyrens rolle, Knausgård også forlader til sidst. For Strindberg var det at være forfatter “en ofring af grusomste slags”, som Strindberg skriver i *Gazetten* i 1876, og “en virkelig diktare skall, bör, eller må offra sin person för sin dikt”, som der står i *En blå bok 1* (SV 65, 79).⁹ Men også hos Strindberg markeres der en anger over at bruge sine nærmestes liv i sin skrivning som her i *Fagervik och Skamsund*:

“ – Vilken sysselsättning: att sitta och flå sina medmänniskor och sedan bjuda ut skinnen, med anspråk på att de skola köpa dem [...]. Gå och spionera ut människors hemligheter, förråda sin bästa väns födelsemärke, begagna sin hustru som vivisektionskanin, fara fram som en kroat, hugga ner, skända och bränna och sälja! Fy fan! (SV 50, 95)

Med *Min kamps* slutning forlades den forfatter, der med Lagercrantz’ ord “formede sit liv, så det tjente hans digtning” og forvandlede “sit liv til sit bytte” ved at blande “blæk og blod” (Lagercrantz [1980] 1998, 45 og 29).

Når Knausgård lader sit værk farve af Strindbergs selvbiografiske værker, så fortæller det samtidig noget om hans syn på identitet og poetik. I essayet “Det for alle like” fra *Sjelens Amerika* (2013) fremhæver han, at identiteten er forbundet med den tid og kultur, man lever i, og aldrig kun ens egen:

“ Alle som har skrevet om seg selv, vil før eller siden ha støtt på den samme innsikten, som er at det er umulig å representere det helt egne. For språket er ikke vårt, men noe vi fødes inn i og dør fra, formene er ikke våre, tankene er ikke våre, selv ikke følelsene er våre egne, men noe vi deler med alle. (275)

Andres skildringer af livsforløb er altid allerede til stede, ligesom tidsånden er med til at farve ens værk. Pointen er ikke, at man aldrig kan skabe noget nyt, men at det nye skabes på baggrund af traditioner og foregående stemmer. Hvor Strindberg iscenesætter sin selvbiografiske historie ved hjælp af bibelske figurer som Ismael, Job og Jakob, Prometheus og Dante, bruger Knausgård som næste led i rækken også Strindbergs stemme.¹⁰ Både i sjette bind og i Strindbergs *Utopier i virkeligheden* er forfatteren ikke kun vampyr i forhold til sine nærmeste, men også i forhold til andre forfattere:

“ Plocka sönder våra verk. Tag ut tankarne och räkna efter huru många vi tänkt själva. Vetenskapsmannen citerar sina källor, journalisten refererar andras, men författaren tar, tar egoistiskt var han kommer över; tar en anekdot, som en annan berättar vid glaset, tar ett drag ur andras liv som andra levat, tar tankarne från filosoferna, referaten från tidningarna, känslorna ur inbillningen och så sätter han sitt lilla namn på alltsammans och bliver stor, och – det går an! (SV 19, 134-135)¹¹

Selvbiografiens forestilling om det enerådende subjekt fremstilles hos begge som en illusion. Ved at gå helt tæt på eget liv og samtidig vise, at det kan dobbelteksponeeres med Strindbergs, så når man både frem til det arketyperiske, som ethvert liv rummer, men også de forskelle, der er mellem deres tidsepoker. Begge søgte de som forfattere at få samfundets opbygning, dets skjulte værdier og normer frem ved provoka-

tioner og grænseoverskridelser. Ideen med *Min kamp* var netop at skabe en roman, der skulle blotlægge “de grensene samfunnet fulgte, men som ikke var skrevet ned noe sted, og heller ikke sett, fordi de gikk så i ett med oss selv og vår selvforståelse, og at det bare kunne bli synlig gjennom en overskridelse” (VI, 175). Knausgård og Strindberg deler blotlæggelsen af det dybt personlige rum og modet til at risikere deres omdømme for at få større mønstre frem. Hos Strindberg er der forskel på den ‘forrykte forfatterfigur’ og forfatterens mesterlige iscenesættelser af denne i en ‘textual performance’ (Olsson). Knausgård har med *Min kamp* valgt at sætte sin selvfortælling sammen med én af de mest kontroversielle forfatters. Politisk ukorrekte udsagn gav Strindberg ry som kvindehader, men som Stounbjerg fremhæver er disse udsagn lagt i munden på en romanfigur, hvis troværdighed “ikke er indiskutabel” (Stounbjerg, 205). Både Strindberg og Knausgård har ofret deres person og privatliv for at se sig selv som et objekt, hvilket Falskenström udtrykker i *Svarta Fanor*:

“ För att få skriva mina Samlade har jag offrat min biografi, min person. Det har nämligen förefallit mig, redan tidligt, att mitt liv var satt i scen för mig, för att jag skulle få se det från alla faser. Detta försonade mig med olyckorna, och det lärde mig att fatta mig själv som objekt. (SV 57, 147)¹²

Min kamps slutning åbner for at se den tætte forbindelse til Strindberg og opdage den skønlitterære iscenesættelse af et selvbiografisk projekt. Skriften bliver dermed mindre spontan og mere tydelig som skrivestrategi og koncept, samtidig med at interessen i mindre grad retter sig mod Knausgård som person og i højere grad mod *Min kamps* kortlægning af en kultur, der forandrer sig og føres videre.

Noter

- 1 Jon Helt Haarder nævner dog tilknytningen til det konceptuelle ved *Min kamps* performative udgivelsesproces i *Performativ biografisme*.
- 2 Blandt de få, der har arbejdet med intertekstualiteten hos Knausgård, er Poul Behrendt, der i *Midnatssolen på Dramaten* (2021) analyserer *Min kamps* brug af Henrik Ibsens *Gengangere*.
- 3 Som Michael Robinson anfører i *Strindberg and Autobiography*, så iagttog Strindberg sig selv som et objekt og en fremmed: “in later years Strindberg frequently envisaged the past he had lived through as if it were the plot of a superior dramatist in which he was both actor and spectator, or the text and its reader” (Robinson, 3).
- 4 Læsningen af *Le Plaidoyer d'un fou* om ægteskabet med Siri von Essen skulle efter sigende have ødelagt forholdet til Strindbergs næste kone Frida Uhl allerede på deres bryllupsrejse (Jacobsen, 46).
- 5 “I Tyskland! [...] här bo ännu hanar med lem på lifvet.” (Brev til Verner von Heidenstam omkring 15. januar 1887). August Strindbergs brev 6. august 1886 - januar 1888 (1958).
- 6 Forståelsen af August Strindbergs poetik og selvbiografiske prosa er særligt hentet fra den meget anbefalelsesværdige doktordisputats *Uro og Urenhed* (2005) af Per Stounbjerg og *Strindberg and Autobiography* (1986) af Michael Robinson.
- 7 Udover fællestræk i poetik og stil deler Knausgård og Strindberg en række selvbiografiske historier. Fælles er beretningerne om barnet, der overses og afvises. Vi føler ungdommens melankoli, præstationsangst og selvhad. Vi hører om den miskendte forfatter, der kasseres, men vil hævne

- sig ved at vise, at alle har taget fejl, og vi følger de menneskelige konsekvenser ved forfatterrollen. De deler også de mere spektakulære selvbiografiske tråde – som historien om at have været sammen med en mindreårig, anklagen for voldtægt og truslen om retssag. Strindberg er sammen med den 16-årige unge kvinde Martha Magdalene på Skovlyst i Danmark, og han flygter derfra til Berlin uden sin familie og undlader at komme til et retsmøde i forbindelse med stedet. Det får *Aftenbladet* til at skrive, at Strindberg er sigtet for voldtægt af en mindreårig d. 22. september 1888 (Jacobsen, 147).
- 8 Som forord til *Tjänstekvinnans son* iscenesætter Strindberg også et fiktivt og legende interview, hvor forfatteren fremhæver, at romanen er på vej til at dø, og at han allerede som ung har “genomskådat det bristfälliga i konstruktionslitteraturen”. For at kunne skildre livet så sandfærdigt som muligt skal den nye litteratur bestå i, at hver medborger anonymt indgiver sin selvbiografi til “kommunalarkivet”, hvilket også må regnes for at være ironisk (SV 20, 374).
- 9 Lagercrantz 1979, 217.
- 10 Strindbergs brug af bibelske figurer behandles i *Uro og Urenhed* blandt andet s. 281.
- 11 Knausgård beretter skamfuldt, at han selv i sin dagbog har skrevet andres ord af og på skriveskolen afskrevet en medstuderendes tekst.
- 12 Dette citat indgår i Lagercrantz [1980] 1998, 90-91.

Litteratur

- Behrendt, Poul (2021): *Midnatssolen på Dramaten. Dobbeltkontrakten 2020 hos Karl Ove Knausgård*, København: Forlaget Spring.
- Fahlgren, Margaretha (2009): “Strindberg and the woman question”, i Michael Robinson (red.): *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge: Cambridge University Press, s. 20-33.
- Haarder, Jon Helt (2014): *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*, København: Gyldendal.
- Haarder, Jon Helt (2017): “Hvordan er en forfatter (ikke)?”, i Claus Elholm Andersen (red.): *Så tæt på livet som muligt*, København: Forlaget Spring / Alvheim & Eide, s. 244-266.
- Jacobsen, Harry (1945): *Digteren og Fantasten. Strindberg paa “Skovlyst”*, København: Gyldendal.
- Knausgård, Karl Ove (2009-11): *Min kamp I-VI*, Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove (2013): *Sjelens Amerika. Tekster 1996-2013*, Oslo: Forlaget Oktober.
- Knausgård, Karl Ove (2019): *Hvorfor skriver jeg?*, København: Lindhardt & Ringhof.
- Lagercrantz, Olof (1979): *August Strindberg*, Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Lagercrantz, Olof ([1980] 1998): *Eftertanker om Strindberg*, på dansk ved Erik Henriques Bing, København: Nansensgade Antikvariat.
- Olsson, Ulf (2002): “Going Crazy: Strindberg and the Construction of Literary Madness”, i Poul Houe, Sven Hakon Rossel og Göran Stockenström (red.): *August Strindberg and the Other: New Critical Approaches*, Amsterdam/New York: Rodopi, s. 115-131.
- Robinson, Michael (1986): *Strindberg and Autobiography*, London: Ubiquity Press & Norvik Press.
- Stounbjerg, Per (2005): *Uro og urenhed. Studier i Strindbergs selvbiografiske prosa*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Strindberg, August (2021): *Samlade verk 1-72*, Stockholm: Litteraturbanken.se.
- Strindberg, August ([1887] 1977): *En dåres forsvarstale. Le plaidoyer d'un fou*. Oversat efter Oslo-manuskriptet af Eva Bendix, København: Samlerens forlag.
- Virdborg, Jerker (2012): “Karl Ove Knausgård: “Priset för Min kamp var högt””, i *Vi Läser*. <https://vilaser.se/priset-for-min-kamp-var-hogt/>.