

Poul Behrendt

AUTONARRATION SOM
SKANDINAVISK NOVUM

Karl Ove Knausgård, Anti-
Proust og Nærværeffekten

Det mest bemærkelsesværdige ved Karl Ove Knausgård seksbinds værk, *Min kamp*, er den omstændighed, at der stadig ikke, to år efter udgivelsen af første bind, hersker enighed om, hvad for en slags værk det er.¹

Holder man sig til forfatterens paratekst, dvs. til genrebetegnelsen på forside og titelblad, er der ingen tvivl: Så er det en roman i seks bind. Slår man op og læser i bøgerne selv, er der lige så lidt tvivl om, at *Min kamp* er endnu et værk i den hurtigt voksende række af bøger fra de sidste tyve år, der realiserer det udelukkede tredje i Philippe Lejeunes berømte disjunktion fra 1975 – mellem selvbiografisk virkelighed på den ene side og romanfiktion på den anden.

Disjunktionen indebar hos Lejeune en universel logisk og moralsk dom, som i det væsentlige lyder sådan: Hvis der ad udsigelsens vej er afgivet et selvbiografisk løfte til læseren, dvs. hvis der i en bog er navneidentitet mellem hovedperson, fortæller og forfatter, så kan der ikke på forside og titelblad af samme bog stå en genrebetegnelse, der er i lodret uoverensstemmelse med det afgivne løfte, nemlig “roman”. I så fald er der ikke længere tale om fiktion, men om løgn.²

Kentaur eller bastard

På den baggrund skulle man tro, valget var let. *Min kamp* burde uden videre kunne rubriceres under den betegnelse, der i Skandinavien gennem de sidste ti år har fungeret som litteraturvidenskabelig bastion for bøger, der nægter at holde sig inden for de afstukne grænser – hybridgenren autofiktion, som på europæisk plan for længst har erobret det forbudte, tomme felt i Lejeunes genreskema og i Canada nu også figurerer som forfatterautoriseret undertitel på nye bøgernes omslag og titelblad.³ Men betegnelsen har sjældent været anvendt om *Min kamp*.⁴ Det skyldes uden tvivl den vægt

af virkelighed, der overvælder læseren ved mødet med de 2.500 siders uafbrudte identitet – ikke bare mellem hovedperson, fortæller og forfatter, men også mellem de talrige navngivne personer i bøgerne og de faktisk eksisterende adressater, der ifølge forlag og forfatter har fået de relevante sider forelagt til godkendelse, eller anonymisering (som tilfældet eksempelvis er med alle familiemedlemmers fornavne på forfatterens fædrene side).⁵ Den vægt er svært forenelig med lethed, hvormed autofiktioner i de fleste tilfælde omgår den berømte grænse, når der på en og samme tid indgås to logisk uforenelige kontrakter: at det er fiktion, og at det er virkelighed alt sammen; at det hele er mig, og ikke-mig. I en autofiktion har forfatteren i egenskab af jeg-fortæller frihed til at udstyre sig selv som hovedperson med begivenheder, der aldrig er indtruffet i virkeligheden, uanset hvor mange data forfatter, fortæller og hovedperson i øvrigt måtte have tilfælles – såsom navn, forældre og fødselsår.⁶

Den svenske litteraturprofessor i Oslo, Arne Melberg, var den første til at fastslå, at vi i tilfældet *Min kamp* står over for et litterært novum. Han vidste bare ikke hvilket. Under overskriften “Vi mangler ord” tog han sin tilflugt til en metafor. *En litterær kentaur* døbte han hele værket, da halvdelen i januar 2010 forelå: “En romankrop med biografisk hoved, som ikke desto mindre er en helhed og ikke nogen kunstig blanding”.⁷ I Danmark gjorde Hans Hauge senere på året kort proces med Arne Melbergs kentaur og begrebsliggjorde den til bastarden *fiktionsfri fiktion*.

Det ejendommelige er bare, at Hauge ingen steder – heller ikke i den tidskriftartikel, som lå til grund for lanceringen af begrebet i *Weekendavisens* bogtillæg – har røbet med et ord, hvori det fiktive i *Min kamp* består.⁸ Lige så lidt som Jan Kjærstad i *Aftenpostens* spalter, ugen før Melbergs kentaur dukkede op i avisen, kunne specificere, hvorfor *Min kamps* selvbiografiske anlæg ikke resulterede i hyperrealisme, men tværtimod i hyperfiktion.⁹

På lignende måde er man efter læsning af Arne Melbergs kronik heller ikke blevet klogere på, hvad der præcis sigtes til med metaformerne “hoved” og “krop”. Hvad forskel ville det fx gøre, hvis man vendte metaforikken om og, i stedet for en romankrop med biografisk hoved, talte om en biografisk krop med romanhoved?¹⁰

Problemet er i alle tilfælde, at navngivningerne – uanset det velmente i de professionelles forsøg på at identificere et litterært novum – er dannet over en allerede etableret tankeskabelon, autofiktionens eller dobbeltkontraktens, og derfor bliver hængende i netop de begrebslige modsætninger, der samtidig hævdes ophævet i *Min kamp*.¹¹ Modsætninger, der ikke desto mindre er professionens terminologiske grundlag og derfor ikke bare kan bortvejres med et paradoks som fiktionsfri fiktion.

Autonarration

I dette tilfælde, hvor hidtidige betegnelser viser sig utilstrækkelige eller vildledende, foreslår jeg betegnelsen autonarration, ved siden af begreber som autofiktion, dobbeltkontrakt og performativ biografisme.¹² Ikke generisk (genremæssigt) fastlagt som autofiktionen og ikke regimedefineret (ved modsætningen virkelighed-fiktion), som tilfældet er med dobbeltkontrakten i kraft af tidsforskydningen mellem indgåelsen af de to logisk uforenelige aftaler. Men bestemt som en særlig måde *at fortælle og agere på* i nutidens flydende felt mellem faktisk og fiktivt.

Begrebet *autonarration* blev første gang anvendt af Arnaud Schmitt i en artikel fra 2005 om Henry Roths firebinds, delvis posthumt udgivne romanværk *Mercy of a Rude Stream* (1994-98). Heri argumenterede Schmitt for at lade ordet træde i stedet for betegnelsen autofiktion, under følgende varedeklaration: "At fortælle sig selv (*s'autonarrer*) består i at udgive sig for sig selv (*se dire*), som i en roman, at se på sig selv som en fiktiv person (*un personnage*), også selv om den referentielle basis er fuldstændig reel".¹³

Denne definition, der ikke er uden relevans for *Min kamp*, blev senere genoptaget af Philippe Gasparini i slutkapitlet på hans anden afhandling om emnet autofiktion: *Autofiction. Une aventure du langage* (2008).¹⁴ Her blev *autonarration* redefineret og anvendt som overbegreb, dels for *autofiktion* forstået som en fortællestrategisk dobbelttydig genre, dels for *autobiografisk* fortælling (*récit*) defineret som entydigt baseret på virkelighedsreferencer.¹⁵ Hvorved i realiteten meget lidt var vundet.

Men i sig selv har Arnaud Schmitts definition potentiale til en bestemmelse af den fusion, som har fundet sted i *Min kamp*. I den forstand drejer det sig grundlæggende om en redefinering af det fiktionsbegreb, der har ligget til grund for modtagelsen af Knausgårds værk: fiktion som konstruktion, emanciperet fra den kendte lovbundne virkelighed. Men autonarration er ikke baseret på fiktion som et alternativ til, men som *fremstilling* af virkelighed. For så vidt svarende til den klassiske opfattelse af fiktion.¹⁶ Blot har autonarration ikke bevaret modstillingen mellem det fiktive og det partikulære, som er kernen i det klassiske fiktions-begreb. Autonarration er tværtimod baseret på den singulære og unikke virkelighed, det konkrete rum, den konkrete tid, det konkrete sted, de konkrete personer, dvs. på det partikulære som en *måde* at tænke det universelle på. Modsat altså en klassisk opfattelse, ifølge hvilken det partikulære er paradigmatiske konstrueret, som en prototypisk konkretisering af *det mulige*. Hvad der igen betyder, at det partikulære er selve kunstens fiktion. En forestilling, der også ligger til grund for Richard Walshs genoptagelse af det klassiske begreb om fikcionalitet: "It is the particulars that are fictional, not the mi-

metic process, which does not reside in these particulars themselves, but in their narrative articulation”. (Walsh: 51)¹⁷

Det er denne modstilling, der er vendt om i autonarration. Det har samtidig tømt det partikulære for symbolsk indhold og befriet forfatteren for at være universelt ansvarlig for en fiktiv verden og dens tilsyneladende tilfældige sammenfald. Når Karl Ove Knausgård i 2002, efter flugten til Stockholm fra sit norske ægteskab, får en eksklusiv lejlighed tilbudt i samme gade og opgang, som – viser det sig – bebos af hans senere svenske kone (med hvem han tre år tidligere har haft et kort og katastrofalt kærlighedsmøde), så er sandsynligheden herfor én til halvanden million. Tilfældet er bare ikke forfatterens ansvar.

Men i første omgang drejer det sig om at få udsigelsesfiktionen i *Min kamp* profileret i forhold til de herskende forsøg på en fiktonalisering af værket baseret på konstruktivism, fx ved hjælp af Roland Barthes begreb om *virkelighedseffekten*. Samt at få tilvejebragt bestemmelser, der profilerer den særlige “selvgeografiske” (versus selvbiografiske) bevidsthedsform, som ligger til grund for *Min kamp* – til forskel fra fortælleformen i Marcel Prousts *På sporet af den tabte tid*, der af flere er blevet betragtet som det selvindlysende forbillede for Karl Ove Knausgårds romanrække. Men også til forskel fra dokumentariske forsøg på selvfrestillinger, eftersom *Min kamp* helt og holdent er baseret på bevidsthedsrepræsentation, uden nævneværdig rekurs til eksterne kildebelæg. Hvormed vejen endelig er banet for den mest avancerede ingrediens i bevidsthedsrepræsentationens fusionskøkken: *Free indirect discourse* eller *dækket direkte tanke*, under kodenavnet FID – og dørene åbnet for en fortælleform i navneidentisk første person, som aldrig tidligere har benyttet sig så radikalt af FIDs nærværs-illuderende fiktionsgreb, når det handler om repræsentation af bevidsthed.¹⁸

To former for fiktion

I forhold til distinktionen fiktion/virkelighed er et generelt begreb om fiktonalisering ikke tilstrækkelig selektivt. Der kan således med fordel skelnes, især når talen er om Karl Ove Knausgårds *Min kamp*, mellem to grundlæggende former for fiktion (*ikke* at forveksle med det spørgsmål, om man er tilhænger af *possible worlds*-teorier eller en klassisk fiktionsopfattelse):

1. Fiktion tematisk forstået som diegese – dvs. fiktion på det udsagtes niveau, der er den naive, ‘synlige’ form for fiktion, givenhedsfiktionen.

2. Fiktion rhematisk forstået som mimesis – dvs. fiktion på udsigelsens niveau, som er den reflekterede, ‘usynlige’ form for fiktion, italesættelsens fiktion, i denne sammenhæng frem for alt FID.¹⁹

De to former for fiktion udelukker ikke hinanden; og grænsen imellem dem kan på visse punkter være flydende, fx hvad angår identitet og forskel, når talen er om udsigelsens instanser – forfatter, fortæller, hovedperson – hvis enkelte led i samme grad har mimetisk som diegetisk relevans, og konsekvens. Men de to forudsætter på den anden side heller ikke hinanden. Det kan meget vel være en pointe, som tilfældet skal vise sig at være med Knausgård, at afstå fra fiktion som begivenhedsfiktion, for at intensivere effekten af fiktion som italesættelse.

Udfoldelsen af den pointe forudsætter, at vejen først lægges omkring begivenhedsfiktionen, som er den eneste form for fiktion, offentligheden har beskæftiget sig med ved modtagelsen af *Min kamp*. Emnet angår samtidig et kerneelement i bestemmelsen af autonarration, nemlig forholdet til *den referentielle basis*.

Det fiktive gensyn med den døde

I det tv-interview, Karl Ove Knausgård gav til NRKs bogprogram inden udgivelsen af *Min kamps* første bind, oplyste han, at han ikke i virkeligheden havde besøgt sin afdøde far i kapellet to gange, som det ellers utvetydigt fremgår af bogens slutning – men kun en enkelt gang.²⁰

Altså, en begivenhedsfiktion fra forfatterens side, som inden for bogens rammer til gengæld er perfekt motiveret af dens optakt, hvor det fra et højt beliggende, essayistisk synspunkt skildres, hvad der sker med et menneskes krop, når døden først er indtrådt – den myldrende invasion af mikrober, blodet, der søger nedad mod legemets laveste punkter osv.

Sønnens andet kapelbesøg på første binds sidste sider har da heller ikke anden funktion end den at matche bogens optakt, i en forsinket erkendelse af, at den far, der i 29 år har huseret i sin søn, nu omsider, i en alder af kun 54, er lige så livløs som det bord, hans krop ligger på.

Dobbeltkontrakten dekonstrueret

Lidt anderledes forholder det sig, når dette aldrig stedfundne gensyn med den døde dukker op endnu en gang, som et faktum, i den anden ende af romanserien. Nemlig i slutningen af bind fem, der i over et år har måttet vikariere, og for så vidt har vikarieret udmærket, for det stadig udeblevne

sjette bind af serien. Denne gang rigtignok med et anderledes følelses- og erfaringsmæssigt volumen:

Fire dage senere gik jeg ud af kapellet i Kristiansand efter at have set far, eller det som havde været ham, og som nu bare var en krop med hans træk, for anden gang. Himlen var lys, men diset. En strøm af biler flød forbi på vejen foran mig. Det havde været forfærdeligt at se ham, især det at han bare i løbet af de dage som var gået fra jeg så ham første gang, havde forandret sig. Huden var blevet gulere, ligesom mere indfoldet. Han var på vej mod jorden, noget trak ham derned med stor kraft. (V 564)

Synet afviger fra skildringen af samme besøg i slutningen af *Min kamps* første bind, hvor forandringerne i ligets udseende var noget, sønnen med sindsro havde forudset. Og denne gang får vi så også lov at følge hovedpersonen ud på gangbroen over motortrafikvejen uden for kapellet, hvor gensynet med farens lig fremkalder en art mystisk erkendelse – plus et afsluttende, overrumplende modspørgsmål:

Jeg gik over gangbroen, under mig gled bilerne forbi, lyden fra motorerne nåede ligesom helt ind i mig, jeg tændte en cigaret og så op mod toppen af bygningerne foran mig. De sagde noget, bare ved at stå der, det var ikke menneskeligt, det de sagde, det var ikke levende, men det var et udsagn. Huset på den anden siden af vejen, som måske kunne være fra trediverne, sagde noget andet, og sådan var det over hele byen, i alle byer. Gråd under himmelen, som mennesker gik ind og ud af.

Hvor i helvede var blodet kommet fra?

Idet jeg indtil videre noterer den metonymiske glidning i næstsidste passus fra hus- til himmeldøre som fødselens og dødens henholdsvis ind- og udgang, men lader det overrumplende modspørgsmål til den senest udgåede stå – er der tre ting, det i denne sammenhæng er værd at bemærke:

For det første, at der hermed i *Min kamp* er statueret et gennemgående eksempel på fiktion i diegetisk forstand (som ifølge Hans Hauge slet ikke skulle forekomme hos Knausgård), dvs. begivenheder på det udsagtes niveau, der fremstilles og opfattes som virkeligt stedfundne, skønt de kun har fundet sted i fiktionen. En begivenhedsfiktion, der yderligere befæstes ved den omstændighed, at Karl Ove Knausgård i en fortrolig samtale, han har med den præst, der skal stå for begravelsen, endnu en gang omtaler sit andet besøg hos faren: “Jeg har set ham to gange i denne uge, men jeg er

stadig ikke sikker på at han virkelig er død, hvis du forstår hvad jeg mener. Jeg er bange for at han skal komme og ... ja, være vred på mig". (V 575)

For det andet, at der er det særlige ved denne afstand mellem virkelighed og fiktion, at den eneste, der har mulighed for at påvise den, for så vidt angår antallet af kapelbesøg, er forfatteren. Der findes principielt ingen andre kilder til kendsgerninger og fiktion end ham.

Og for det tredje, at denne deklarering af et bedrag i forholdet mellem forfatteren som fiktionsimportør og læseren som toldmyndighed i første omgang fungerer som en stærkt tillidvækkende foranstaltning. Nemlig som en suspension, hvis ikke af betegnelsen autofiktion, så i hvert fald af fænomenet dobbeltkontrakt, for så vidt som den dobbeltkontraktligt definerende tidsforskydning i indgåelsen af henholdsvis virkeligheds- og fiktionskontrakten ophæves af forfatteren selv – idet han på eget initiativ, og vel at mærke forud for bogens udgivelse, gør opmærksom på læserbedraget. Tillidvækkende, også fordi der i deklARATIONEN ligger en indirekte tilkendegivelse af, at den fiktive episode i slutningen af første – og nu altså også femte – bind er værkets eneste indslag af frit opfundne begivenheder.

Dobbeltkontrakten som læserkonstruktion

Men det er lige så klart, at episodens tematiske genopdukken og forandring i sidste bind samtidig har en anden og modsat effekt. Hos læsere, der ikke lider af virkelighedshunger, men tværtimod er passionerede tilhængere af fiktion som konstruktion, vækker begivenhedsfiktionens gentagelse en forventning om, at der findes andre lignende episoder, hvis fiktitivitet forfatteren bare aldrig (eller endnu ikke) har deklareret. Hvis et af kriterierne på autonarration, til forskel fra autofiktion, beror på frekvensen og arten af begivenhedsfiktioner (nemlig forholdet til den referentielle basis), er det selvfølgelig ikke noget underordnet spørgsmål.

Der findes faktisk en litteraturforsker, Trond Haugen, som i *Dagsavisen* løbende har anmeldt de enkelte bind, bedre og kyndigere måske end nogen anden i norsk presse – og i en tidsskriftartikel om *Min kamp* efterfølgende har gjort opmærksom på en begivenhedsfiktion, ligeledes fra slutningen af femte bind. Og en episode, hvis natur altså ikke afgøres alene af forfatterens soloviden.

Episodens anledning er modtagelsen af Karl Ove Knausgårds debutroman, *Ude af verden*, som forfatteren efter fire års arbejde havde indleveret til udgivelse umiddelbart inden sin fars død i sommeren 1998, og som udkom samme efterår. Episoden, der består af en telefonsamtale, lyder i

al sin korthed (og det er altså ikke forfatterens egen forlagsredaktør, men en anden forlagsansat, der ringer):

Romanen havde været ude nogle uger, ingenting var hændt, da telefonen en morgen ringede. Tonje, som sad og spiste morgenmad, tog den, jeg lå vågen i sengen og hørte at hun sagde at hun skulle se om jeg var vågen.

Jeg gik ind i stuen, holdt røret til øret.

– Hallo, det er Karl Ove?

– Det er Mads på Tiden her. Har du læst *Dagbladet* i dag, eller?

– Nej, jeg lå og sov.

– Så synes jeg du skal gå ud og købe det med det samme.

– Er der anmeldelse?

– Ja, det kan du sige. Jeg siger ikke mere. Gå du, så tales vi ved!

(V 579)

Trond Haugen er nu, efter at have læst denne passage, gået på nettet, hvor han har fundet frem til datoen for *Dagbladets* daværende hovedanmelder Øystein Rottens sensationelle brag af en anmeldelse den 25. november 1998, der med ét slag forvandlede en romandebut til et forfattergennembrud. Men kritikeren har ved samme lejlighed konstateret, at der otte dage tidligere, fredag den 17. november, allerede havde været en positiv anmeldelse af debuten i *Aftenposten*, som han selv i sin tid husker at have læst. Det er derfor ikke rigtigt – hvad der dog ikke vurderes som en løgn, men som fiktion – når forfatteren hævder, at “ingenting var hændt”!

På grundlag af denne en stikprøve konkluderer Haugen ganske vidtgående om sit fund, at der hos Knausgård generelt er tale om en “fiktiv cirkulation af virkelighed”. Ja, kritikeren gør endda gældende, at hans opdagelse overhovedet er undergravende for Knausgårds “påstand i den afsluttende sætning fra *Min kamp III* om at han besidder en form for mindernes absolutte gehør”. (Haugen 2010)

Én ting er, at de to konklusioner gensidigt undergraver hinanden, for så vidt som der – hvis udeladelsen af *Aftenpostens* anmeldelse beror på en forglemmelse – dårligt kan være tale om fiktiv cirkulation af virkelighed, højst om en faktisk fejl. En anden er, hvem af de to der savner gehør. Sin konklusion kan kritikeren kun tilvejebringe ved en beskæring af virkeligheden, der mageligt matcher den, han mener at have anholdt hos forfatteren.

Det handler jo ikke bare om, at *Aftenpostens* anmeldelse (og anmelder) ikke har været noget at ringe hjem om, selvom Trond Haugen gør, hvad han kan, for at påstå det. Frem for alt handler det om det væddemål, Karl Ove Knausgård havde indgået med sin daværende hustru, Tonje Aursland,

et halvt år tidligere. Det skete i anledning af, at forfatteren havde valgt at indsætte sit daværende romanmanuskript (som på det tidspunkt allerede var antaget til udgivelse på Tiden Norsk Forlag) i en helt ny rammehistorie om en 26-årig lærervikar på en nordlandsk ø, der går i seng med en 13-årig skolepige. Den 17. maj 1998, et halvt år før bogen udkom, indgik Knausgård et væddemål med sin kone om, at romanen ville ende på forsiden af *Dagbladet*.

Dette er den afgørende omstændighed, som kritikeren har udeladt af sin fremstilling, sammen med beretningen om væddemålet, nemlig at der på forsiden af *Dagbladet* den 25. november 1998 figurerede et forskræp for anmeldelsen inde i avisen. "Sensationel debut" lød forsidenyheden, ledsaget af et foto af forfatteren. På den baggrund tæller omtalen i *Aftenposten* under overskriften "Djerv og relevant romandebut" (Lending 1998) for nogenlunde lige så meget som – ingenting.²¹

Det er klart, ingen kan vide, hvad forfatteren har i baghånden, førend bind seks er på gaden. På den anden side har norsk presse gjort, hvad den kunne for at finde begivenhedsfiktioner af samme karakter som den, Trond Haugen hævder at have fundet, uden resultat. Selv den norske weekendavis *Morgenbladet*, der har udkonkurreret alle andre medier ved avisens detektiviske personeftersøgninger over to hele opslag med fund af rigtig mange 'navne' fra *Min kamp*, er ikke kommet op med nogen, der mener sig beløjet eller i besiddelse af oplysninger, som dementerer forfatterens fremstilling i *Min kamp*.²² Det skyldes uden tvivl, at Knausgård på forhånd har taget de involverede i ed ved at forelægge dem manuskriptet til de bind, hvori de optræder. Hvad der i sig selv er en adfærd uden sidestykke i romankunstens lange og autofiktionens ikke så lange historie.²³

Virkelighedseffekten vendt på hovedet

Men lige så væsentligt i denne sammenhæng er det, at kritikeren – til støtte for sin analyse af forholdet mellem fiktion og virkelighed i *Min kamp* – inddrager det andet grundaspekt af begrebet fiktion, fiktion i udsigelsen. Her i form af en retorisk komponent, som gerne anvendes, når kritikere (fx Eivind Tjønneland)²⁴ skal argumentere for fikcionaliteten i Knausgårds værk. Nemlig Roland Barthes' begreb om virkelighedseffekten, der handler om de elementer i en fiktionsfortælling, som tilsyneladende ikke har nogen funktion. Begrebet dækker eksempelvis en detalje som barometret hos Madame Aubain i Gustave Flauberts *Un coeur simple* (1877), der ifølge Barthes ikke betyder noget og heller ikke refererer til noget. Det gør det ikke, fordi barometret ikke har nogen anden funktion end den ene, slet og

ret at betyde *virkelighed*. Ikke virkelighed som denotation eller reference, men virkelighed som konnotativ læsersuggestion.²⁵

Det paradoksale ved en sådan anvendelse af Roland Barthes' begreb i forbindelse med *Min kamp* er, at effektens funktion ved samme lejlighed bliver vendt på hovedet. Mens virkelighedseffekten hos Roland Barthes har en legitimeringsopgave derved, at den forsyner en rent fiktiv fremstilling med betydningen "virkelighed", så får virkelighedseffekten hos Karl Ove Knausgård kritikere den stik modsatte funktion: at forsyne en påstået virkelighedsgengivelse med betydningen "fiktion". Læserne, der skal overtales, er sådan set de samme, de skal bare overbevises om det stik modsatte.

Således bliver for eksempel den omstændighed, at telefonen ringer hjemme hos familien Knausgård af Trond Haugen udlagt som en virkelighedseffekt, der skal overbevise læseren om, at samtalen har fundet sted på et tidspunkt, hvor mobiltelefonen endnu ikke var blevet hvermandseje, fordi en mobiltelefon nu en gang ikke ringer *hjemme* hos nogen (her kunne han vel lige så godt have argumenteret med "røret", som heller ikke findes på en mobil); kritikeren føler sig derfor heller ikke fuldstændig overbevist om, at samtalen har fundet sted, eller i hvert fald overbevist om, at den ikke har fundet sted på den gengivne måde.²⁶

Men det er en argumentation med dårlige betingelser i et værk, hvor virkelighedsreferencernes antal er legio. Fastnettelefonens tilstedeværelse i den pågældende scene kan ikke tilskrives forfatterens opfindsomhed, højst Alexander Graham Bells. Det er desuden en argumentation, som forbigår, at scenens 'ophavsmand' ikke er Karl Ove Knausgård, men forlæggeren "Mads" fra Tiden Norsk Forlag, der valgte at lade forfatteren svæve i uvisshed om, hvorvidt der var tale om en sensationelt god eller en sensationelt dårlig anmeldelse. Ti år senere vælger forfatteren så at udsætte alle de læsere, der ikke har kendskab til modtagelsen af Knausgård's debutroman, for samme himmelspjæt.

Min kamps relationer til den referentielle basis kan derfor ikke hævdes generelt suspenderet i den forstand, Trond Haugen (og mange med ham) gør gældende, hverken som begivenhedsfiktion eller som virkelighedseffekt.

Nærværelseffekten

Når det handler om at få belyst det læsersuggerende element i *Min kamp*, er det ikke Roland Barthes' ide om virkelighedseffekten, der har relevans. Snarere Hans Ulrich Gumbrechts begreb om *the presence effect*, uden at

man derfor behøver at abonnere på hele pakken af taktil medialitet hos Gumbrecht, der synes at have fundet effekten alle andre steder end i litteraturen. Blot er nærværeffekten ikke – som virkelighedseffekten hos Barthes – et simulacrum med falsk legitimeringsfunktion, men en betegnelse for øjeblikke af fylde eller intensitet, der hverken lader sig fremtvinge eller fastholde, men ikke desto mindre (hos både Gumbrecht og Knausgård) udløser et paradoksalt ønske om at få tilblivelsesbetingelserne klarlagt:

disse pludselige tilstande af klarsyn som alle vel kender, hvor man i nogle sekunder ser en helt anden verden end den man øjeblikket forinden befandt sig i, hvor det er som om verden træder frem og viser sig i et kort øjeblik, før den falder ind i sig selv igen og efterlader alt som før ... (I: 221/243)²⁷

Og altså, når den er forsvundet, efterlader den oplevende med spørgsmål som: “Nøjagtig *hvad* var betydningsfuldt? Og hvorfor?”

Hos Hans Ulrich Gumbrecht indtræder opmærksomheden for sådanne øjeblikke sammen med en lede ved kunst hermeneutisk forstået som genstand for fortolkning og resulterer i en omvendning til kunst materielt forstået som én af flere mulige veje til *presentification*. Hos Karl Ove Knausgård fører sansen for de samme øjeblikke til lede ved fiktion (forstået som begivenhedsfiktion) og et opbrud fra de årelange ørkner af fejlslagen eller udebleven produktivitet, som er gået forud for hver af forfatterskabets to første bøger. Det motiverer Knausgårds etablering af nogle på forhånd fastlagte rammebetingelser, der – i stedet for at øge modsætningen mellem dagligliv og kunst (som udgør skizofrenien i Knausgårds eksistens) – omskaber dem til hinandens indbyrdes oscillerende eller interfererende forudsætninger, i form af 2.500 sider, offentliggjort (og til dels skrevet) inden for et enkelt år.

Det er også baggrunden for det disproportionale i selve anlægget af *Min kamp*, i fx første binds 90 sider lange minutiøse skildring (inklusive diverse ekskursioner) af en fuldstændig begivenhedsløs nytårsaften anno 1984/85. Et af autonarrationens kendemærker ligger netop i modsætningen mellem det store kronologiske felt, der indirekte dækkes med et utal af disparate data i bind et (fra farens fødsel i 1944 til forfatterens skrivende stund i 2008), og de tidsmæssigt ultra-begrænsede situationer, hvorom det hele handler. Det fremgår indirekte af forfatterens brev til sin norske ekskone, Tonje Aursland, da han sender hende manuskriptet til første bind af *Min kamp*: “Den ene halvdel handler om det år, hvor jeg var seksten. Den anden handler om de dage, da min far skulle begraves” (faktisk kun

to dage, minus begravelsen, som først indgår i slutningen af *Min kamps femte bind*).²⁸

Ikke desto mindre er det netop på de betingelser, nærværeffekten gør sig gældende, ikke med pomp og pragt, men i forbigående. Det sker fx ganske upåagtet i optakten til den omtalte 90-siders nytårsaften, hvor den 16-årige hovedpersons første problem er at sikre sig en (beskeden) spiritusimport uden om forældremonopolet. Nu er han så gået ned ad bakken for at afvente de sammensvorners ankomst i god afstand fra hjemmet:

Ved foden af bakken standsede jeg og så ud over elven mens jeg ventede. Tre biler kørte efter hinanden ovre på den anden side. Lyset fra deres lygter var som små stik af gult i det enorme grå. Sneen på det flade jordstykke havde taget farve af himmelen, hvis lys ligesom blev snurpet sammen af det faldende mørkes not.²⁹ Vandet i vågen var sort og blankt. Så hørte jeg en bil geare ned i svinget et par hundrede meter væk. Motorlyden var sprød og måtte tilhøre en gammel bil. Toms, uden tvivl. Jeg kiggede op ad vejen, løftede hånden til hilsen da den kom til syne i svinget. (I: 67/73)

Som det fremgår, er den momentane oplevelse af nærvær ikke så meget drengens, som læserens. Der kommer en voksenstemme ind over, som tilhører fortælleren (fx i metaforikken omkring det faldende mørke med den avancerede term for fiskefangst med våd, som også på dansk hedder et snurpenot, der omringer en stime og snøres til, men som den danske oversættelse har givet op over for) – samtidig med at videnshorisonten er drengens, der stadig er usikker på, hvem bilen tilhører. Oplevelsen af nærvær produceres til syvende og sidst ikke lyrisk, af metaforikken, men af de lyde, som registreres umiddelbart forud for bilens opdukken, og så – som det siden vil fremgå – af den særlige bevidsthedsrepræsentation i drengens konstatering: “Toms, uden tvivl”.³⁰

Den indfinder sig hos Knausgård via øret, som tilfældet også var med lyden af bilerne uden for kapellet efter besøget hos den døde far. Men den kan udmærket effektueres i samspil med øjet. Fx i slutningen af femte bind, hvor den 29-årige søn efter sin fars død går en tur langs kysten sammen med sin farbror, der forsøger at give sin voksne nevø et andet syn på afdøde end det, sønnen har med sig fra sin opvækst og fra de sidste år, faren har levet:

Hele tiden mens vi gik der, græd jeg uden en lyd. Jeg vidste ikke længere hvorfor jeg græd, jeg vidste ikke længere hvad jeg følte, hvor alt dette kom fra.

Vi standsede ved den gamle udhavn, hvor alle skipperhusene var nypudsede og alt skinnede af velstand og rigdom. Horisonten langt der ude var knivskarp. Blå himmel, blå hav. Hvide sejl, latter et sted fra, skridt over en grusgang. En kvinde stod med en stor, grøn kande og vandede et bed. Vandstrålerne skinnede i sollyset. (V: 572)

Her er der ingen metaforik, højst i sammensætningen *knivskarp*. Nærværs-effekten produceres fortrinsvis via synssansen. Men effektens inderste motor er et samspil mellem to fast tilbagevendende elementer: det lydlige (“latter et sted fra. skridt over en grusgang”) og det umærkelige deiksis-adverbial “der ude”, som forvandler de objektive sansninger til bevidsthedsrepræsentation inden for et narrativt register, der om lidt skal gøres til genstand for nærmere undersøgelse. De blændende stråler fra vandkanden *registreres* af den lydløst grædende, men selv *fortælles* han af en tåreløs. Denne tidsforskudte og følelsesmæssige flerstemmighed er en af nærværs-effektens umærkelige produktionsbetingelser hos Knausgård.

Hukommelse og selvgeografi

Nu er de færreste læsere, som har læst mere end et enkelt bind af *Min kamp*, i tvivl om, at de har læst andet og mere end en selvbiografi. De ved bare ikke, hvordan de er blevet bibragt den overbevisning, lige så lidt som de har ord for det, de har læst. Et hyppigt anført argument er detaljeringsgraden i dialoger og scenebeskrivelser, der igennem et halvt århundrede har været regnet som fiktionsmarkør, siden det blev gjort gældende af Käte Hamburger i 1957.³¹

Men som Gérard Genette har bemærket, er der intet, som på forhånd udelukker anvendelsen af sådanne detaljeringsgrader i faktuelle fremstillinger.³² Det fremgår også af *Min kamp* selv, hvis man sammenstiller ovennævnte skildring af forfatterens nytårsaften anno 1984/85 fra første bind med andet binds 65 sider lange og lige så detaljerede skildring af en tre timers forældresammenkomst i en politisk korrekt børnehave i Malmø fra sommeren 2008 – så tæt på forfatterens skrivende stund, at næppe nogen fristes til at udnævne detaljeringsgraden til fiktionsmarkør. Detaljeringsgraden røber ikke noget om fiktionens natur eller om, hvilke detaljer der er fiktion og hvilke ikke. Men den udelukker rigtignok, at der kan være tale om selvbiografi i traditionel forstand.

Andre har henvist til forfatterens egne tilståelser af en dårlig hukommelse, som findes løbende igennem værket. “Der er ikke noget sted hem-

meligheder er så trygge som hos dig,” siger Knausgårds nærmeste norske ven i Stockholm, sociologen Geir, til ham. “Du glemmer jo alt. Din hjerne er som en schweizerost uden ost”.³³ (II: 458/529) Som en tilsyneladende bekræftelse herpå begynder femte bind med konstateringen:

De fjorten år jeg boede i Bergen, fra 1988 til 2002, er for længst forbi, der findes ingen spor efter dem, andet end som episoder forskellige mennesker måske husker, et glimt i et hoved her, et glimt i et hoved der, og selvfølgelig alt det som findes i min egen hukommelse fra den tid. Men det er overraskende lidt. (V: 7)

Hvorpå følger 608 sider fra de fjorten hukommelsesløse år. Men en dårlig hukommelse til hverdag røber ikke nødvendigvis noget om bevidsthedsgengivelsens karakter i skrivende stund. Man skal længere ind og længere ned i udsigelsen for at identificere det sted, hvor krop og hoved er smeltet sammen.

Sideløbende med de selvundergravende karakteristikker af Karl Ove Knausgårds glemsomhed anføres det da også stik modsat i *Min kamp*, at forfatteren er udstyret med en fuldstændig uhørt, nærmest fotografisk hukommelse for steder og rum, ganske uanset afstande i tid og alder. Han kan stadig i skrivende stund lade et indre kamera køre rundt overalt i sine to barndomshjem og detaljeret registrere, fra stue til stue, hvordan der så ud.³⁴ Og hvad den udvortes selvgeografi angår, kan enhver gå på Google Earth, zoome ind og se, det passer.

Forfatterens påstand fremsættes i de afsluttende linjer af *Min kamps* tredje bind, da familien bryder op fra barndomshjemmet i Tveit, og lyder som helhed sådan:

Da flyttelæset var kørt, og vi satte os ind i bilen, mor og far og jeg, og kørte ned ad bakken og over broen, var det med en enormt stor lettelse jeg tænkte at jeg aldrig mere skulle komme tilbage, at alt det jeg så, så jeg for sidste gang. At husene og stederne der forsvandt bag mig, også forsvandt ud af mit liv, og det for altid. Lidet anede jeg at hver eneste detalje i dette landskab, og hvert eneste menneske der boede i det, for altid skulle være fæstnet i min hukommelse, nøjagtigt og præcist, som med en slags mindernes absolutte gehør. (III: 423/479)³⁵

Som det ses, er der en glidning i den sidste passus – fra øjet til øret, fra hukommelse til gehør, fra set til sagt – som om det ene førte til det andet.

Og det er denne udtalte eller kun indirekte formulerede påstand, som ligger under samtlige foreliggende 2.500 sider.

I femte bind formuleres den til slut også eksplicit. Det sker i forbindelse med modtagelsen af debutromanen *Ude af verden*, da en af forfatterens venner, en ph.d.-studerende ved litteraturvidenskab på universitetet i Bergen, giver ham nøgleordet ikke bare til romanen fra 1998, men også indirekte (og i endnu højere grad) til *Min kamp* defineret som: "Selvgeografi". (V: 583)

Betegnelsens helt bogstavelige relevans for tilblivelsen af *Min kamp* fremgår midtvejs inde i første bind (ved begyndelsen af "Del 2"), hvor Karl Ove Knausgård i januar 2004 sidder på sit nyindrettede kontor i Stockholms centrum og nu på sjette år kæmper for at få styr på sin anden roman. Pludselig ser han, at knaster og årringe i kontorets nylagte parketgulv gemmer på et billede, et detaljeret portræt af en lidende Kristus med tornekrone og bortvendt ansigt. Og bliver ved synet sendt 28 år tilbage i tiden, til barndomshjemmet på Tromøy, til en situation, han ellers indtil dette øjeblik havde glemt – et nyhedsindslag i tv-avisen anno 1976 om en forulykket kutter, der er sporløst forsvundet sammen med de syv ombordværende. Men på det formodede ulykkessted, som overflyves af en helikopter, får drengen i bølgerne øje på et flydende, over-menneskeligt ansigt. Nu dukker synet så pludselig op igen, mens han står og skal lave sig en kop pulverkaffe:

I løbet af det sekund det tog at fylde tekogeren, så jeg vores stue for mit indre blik, det teakbeklædte fjernsyn, pletter af sne som glimtede hist og her i den skumrende åsside uden for vinduet, havet på skærmen, ansigtet som pludselig viste sig i det. Med billederne fulgte også stemningen fra dengang, af foråret, af det nybyggede kvarter, af halvfjerdserne, af livet i familien som det var dengang. Og med stemningen, en næsten vild længsel. (I: 190/212)³⁶

Altså i et glimt samme scene, som læseren af første bind allerede kender rigtig godt fra bogens optakt, hvor scenen som et agern er vokset til et egetræ af sceniske og miljømalerende detaljer omkring roden til historien: drengen, der løber ud af huset for at fortælle sin far, som arbejder i haven, om dette uhørte indslag i tv-avisen. Men lige før han skal dreje om hjørnet, standser han, fordi han er kommet i tanke om, at hans far har forbudt ham og hans bror at løbe i haven, og går derpå ganske langsomt det sidste stykke vej, fuldstændig paralyseret, da faren – efter at have sikret sig, at det ikke er Jesus' ansigt, hans yngste søn har set i fjernsynet – sender ham retur til huset sammen med en besked om denne gang at lade være med at

løbe. “Hvordan i alverden havde han vidst at jeg løb?” lyder spørgsmålet, som vi skal vende tilbage til. “Hvordan *kunne* han vide det?” (I: 17/17)³⁷

Dette er altså selvgeografiens underliggende forfatterpåstand, at fikser- og erindringsbilledet virker som katalysator for noget, der *fremkaldes* – og først i og med fremkaldelsen bliver til. “Man ved for lidt, og det findes ikke. Man ved for meget, og det findes ikke. At skrive er at trække det som findes ud af skyggerne fra det vi ved. Det er det skrivning handler om. Ikke hvad der sker der, ikke hvad slags handlinger der udspiller sig der, men der, i sig selv,” som det programmatisk hedder i første bind. (I: 192/214)³⁸ Eller med forfatterens ord fra maraton-samtalen med forfattervennen Tore Renberg efter udgivelsen af de tre første bind af *Min kamp* i december 2009: “Det er ikke sådan, at jeg skriver om noget, der er færdigerindret, det er omvendt, erindringen vokser frem, når jeg skriver. Og den er ikke identisk, selvfølgelig, det er en genskabelse, med tryk på skabelse”. (Renberg 2010: 34)

Heller ikke i tilfældet forfatterens dårlige hukommelse synes der således at findes nogen genvej til en fastlæggelse af skellet mellem faktisk og fiktivt, de er fusioneret i den såkaldte selvgeografis mentale krystallisation.

Proust og Anti-Proust

Optakten til henholdsvis “Del 2” og “Del 1” i første bind af *Min kamp* er således en omvendt struktureret vareprøve på det, forfatteren i femte bind ikke bare udnævner til sin “selvgeografi”, men ved udgangen af tredje bind også betegner som *en slags mindernes absolutte gehør*. Men *der* er det særlige ved denne slutpassus, at dens påstand – som narrativ ytring – er nærmest unik hos Karl Ove Knausgård.

Til gengæld har den talrige paralleller hos Marcel Proust i forgængeren for Knausgårds romanrække – *På sporet af den tabte tid*. Til dette hovedværk fra det 20. århundrede bliver der henvist i første og sidste bind af det (indtil videre) foreliggende værk: ved to lejligheder i optakten til bind et og ved tre lejligheder på de sidste sider af bind fem.³⁹ Det fremgår, at Karl Ove Knausgård var den ene af i alt tre litteraturstuderende ved universitetet i Bergen, der i 1990’erne havde læst hele værket.⁴⁰ Proust-referencerne handler dog i intet tilfælde om *Min kamp*, men derimod om den rolle, *På sporet af den tabte tid* skal have spillet ti år tidligere. Nemlig under arbejdet på romandebuten, *Ude af verden*, der er ‘selvbiografisk’ i samme forstand, som Marcel Proust var selvbiografisk: i kraft af en stedfortrædende jegfortæller, der frit kan bruge af forfatterens livsmateriale i en kombineret udsigelses- og begivenhedsfiktion.⁴¹ Hvad der fx betyder,

at jeg-fortælleren ikke bare hedder Henrik Vankel, i stedet for Karl Ove Knausgård, men også er født et kalenderår senere end forfatteren. Der er desuden den ikke uvæsentlige forskel på de to, at mens lærervikaren Henrik i *Ude af verden* er en 26-årig Lolita-tiltrukket evighedsstudent fra universitetet i Bergen, viser lærervikaren Karl Ove sig i fjerde bind af *Min kamp* at være en 18-årig helt grøn og seksuelt uberørt student, som får kysset den forkerte elev og aldrig kommer i seng med den rigtige. Ikke desto mindre er bogen 'selvgeografisk' signeret til de steder og inden for det tidsrum, hvor forfatteren i egen person har skrevet den.⁴²

Af flere grunde går man derfor galt i byen, hvis man tror, at Proust er den kontinentalsokkel, hvorpå Knausgård med *Min kamp* har prentet sin palimpsest. Det er ganske vist indlysende at sammenligne fikserbilledet af det skjulte ansigt på parketgulvet i Stockholm 2004 med sidestykket hos Marcel Proust – erindringsgnisten, der tændes ved smagsoplevelsen af den berømte Madeleine-kage i første bind af *På sporet af den tabte tid*. I begge tilfælde er der tale om en katalysator for et pludselig ryk tilbage til barndomsepisoder, der ellers var gået i glemmebogen.⁴³ Forskellen imellem de to former for katalytisk fremkaldt erindring er bare væsentligere. Mens erindringsevnen hos Proust helt og holdent er bundet til principielt tilfældige sanseindtryk, er den med de knausgårdske fikserbilleder øjeblikkelig rykket over til spørgsmålet om bevidsthedsrepræsentation. Og den er det centrale, hvis man skal identificere måden, hvorpå *Min kamp* adskiller sig, ikke bare fra Proust, men overhovedet fra en faktisk selvbiografisk fremstilling.

Første person i tredje

Divergenserne på det felt anskueliggøres bedst via fællestrækkene mellem den nævnte unikke passus hos Knausgård og dens talrige sidestykker hos Proust. Det drejer sig om en narrativ grundstruktur, der normalt kun er iøjnefaldende i tredjepersonsfortællinger, hvor den er fordelt på væsensforskellige personinstanser: henholdsvis fortæller og karakter. Denne grundstruktur fremgår også indirekte af den konkrete passage hos Knausgård, som indledes med en passus, der svarer til en traditionel talemåde inden for tredjepersonsfortælling "Little did he know ..." eller på dansk: "Lidet anede han ...". Formen findes endnu i det 20. århundredes romaner, fx hos Thomas Hardy i en alvidende fortællerytring som: "How fully her mind was made up to do otherwise he did not know".⁴⁴ Altså svarende til ytringen hos Knausgård: "Lidet anede jeg..." En fortælleform, der skiller *den*

fortællende instans fra den oplevende instans og opretter et uoverstigeligt videns- og informationsskel imellem de to.

Spørgsmålet er, hvad der sker, når dette skel hos Proust og Knausgård ophører med at statuere en personforskel og i stedet rykker over i én og samme person, fordelt på intrapsyriske instanser under samme betegnelse: *Jeg*. Til eksemplificering skal anvendes en situation fra første del af *Swanns verden*, "Combray", den berømte passage, hvor jeg-fortælleren skildrer sit første møde med madame de Guermantes, som han længe har drømt om, men aldrig tidligere har set. Passagen handler om umuligheden af at forene den forestillede med den faktiske kvinde:

... Det var hende! Min skuffelse var dyb. Den skyldtes at jeg aldrig, når jeg tænkte på madame de Guermantes, havde gjort mig klart at jeg så hende for mig i en gobelins eller et glasmaleris farver, i et andet århundrede og formet af et andet stof end alle andre levende mennesker. Aldrig var det faldet mig ind at hun kunne have et rødt ansigt, et lilla tørklæde som madame Sazerat, og hendes kinders oval mindede mig i den grad om mennesker jeg havde truffet hjemme, at jeg blev strejfet af en mistanke, som for øvrigt hurtigt forsvandt igen, om at denne dame måske ikke, i sit inderste indre, i alle sine grundbestanddele, virkelig var madame Guermantes, men at hendes krop, uvidende om det navn man havde givet den, tilhørte en bestemt kvindetype som også omfattede kvinder der var gift med læger og handlende. "Er det madame Guermantes, er det ikke andet!" var de ord der stod at læse i min opmærksomme og forbløffede mine ... (Proust 2009: 244)

Som det ses, indledes citatets tredje helmening med en ytring svarende til Knausgårds *Lidet skulle jeg vide*: "Aldrig var det faldet mig ind ..." Hvormed jeg-fortælleren har placeret sig eksklusivt højt over sin egen bevidsthed som barn, netop kun på erindringens afstand i stand til at forklare, udlægge og almengøre sin egen daværende reaktion ved mødet med den eftertragtede dame.

Altså en fortælleposition – *Den skyldtes at* – der fuldstændig svarer til tredjepersonsfortællingens karakteruafhængige fortæller (CID: Characterindependent discourse), som det fremgår af hosstående skema, *Voice over*-modellen, hvor tredjepersonsfortællingens pronominal kendetegn er fastholdt for at vise, i hvilken grad Marcel Proust i den citerede passage har underlagt førstepersonsfortællingens intrapsyriske instanser vilkår svarende til dem, der normalt hersker i tredje person.⁴⁵ I dette tilfælde til de grader, at kun fortælleren ved, hvad drengen dengang tænkte, og kan

forklare, hvad barnet ikke havde gjort sig klart, sådan at den erindrede situation knap kan siges at eksistere uden for den retrospektive udlægning af den.

Voice over-modellen:

Diskursive og narrative registre i tredjepersons præteritumsfortælling

Den narrative stemmes register (horisontalt-dynamisk)				
	← Fortællerdominans			Karakterdominans →
	← Ydre			Indre →
	← Diegese			Mimesis →
	← Datering			Deiksis →
	← Objektiv			Idiomatisk →
Det diskursive register (vertikalt-statisk)				
	1. aspekt	2. aspekt	3. aspekt	4. aspekt
	Karateruafhængig situationskildring CID: Character-independent Discourse	Indirekte genfortalt bevidsthed ID: Indirect Discourse	Dækket direkte bevidsthed FID: Free Indirect Discourse	Direkte citeret bevidsthed DD: Direct Discourse
Person:	Tredje person han/hun/de	Tredje person han/hun/de	Tredje person han/hun/de	Første person jeg/vi
Tankeinkvit:	÷ Tankeinkvit	+ Tankeinkvit (tænkte, at ...)	÷ Tankeinkvit	+ Tankeinkvit: (tænkte: "...")
Tempus:	Præteritum	Præteritum	Præteritum	Præsens
Syntaks:	Helsætnings-Struktur	Ledsætnings-Struktur	Helsætnings-Struktur	Helsætnings-struktur

Som det fremgår af *Voice over*-modellen, lader bevidsthedsrepræsentationens teknik sig analytisk bedst begribe i et samspil mellem to registre. Dels et vertikalt-statisk register, som definerer minimumsbetingelserne for de fire klassiske bevidstheddiskurser: CID, ID, FID og DD (der her ikke indgår som tale-diskurser). 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 sprogbrug.

Fra venstre side af det horisontale register kan en autorial fortællerstemme, som normalt er karakteristisk for CID, således invadere de tre andre vertikale diskurser (dvs. udslette enhver mimetisk, deiktisk eller idiomatisk farvning af diskursen). Eller en individualiseret karakterstemme kan fra registrets højre side lade træk, der normalt ville være typisk for

udsigelsen inden for DD, invadere de tre mere eller mindre fortællerdominerede diskurser, dog hyppigst i FID. Det er således stemmeregistreret, og ikke diskursregistreret, som til syvende sidst afgør en tvetydig udsigelsesdominante karakter.

I tilfældet *Guermantes* tager Prousts reflekterede fortæller således også teten i kraft af det narrative stemmeregister, når han bevæger sig over i diskursformer, der er traditionelt bevidsthedsrefererende. Her i form af indirekte tanke (ID: Indirect discourse), som altså ikke gengives med barnets stemme og ordvalg, men fortællerdominant i den voksnes reflekterede 'oversættelse'. Det sker først via abstraktionen *skuffelse*, derefter ved – i kraft af det reflekterede nutidsjeps indsigt i kunsthistoriske omstændigheder, som drengen af (naturlige grunde) *aldrig havde gjort sig klart* – at konfrontere den således specificerede barnlige forventning med de jordiske detaljer ved madame Guermantes fysiologi, der ligeledes er formuleret ikke på barnets, men på den voksnes retorisk komplekse vilkår, i lange mentale sprogguirlander.

Allertydeligst og mest paradoksal bliver fortællerstemmens dominans i citatets sidste passus, hvis replik i citationstegn umiddelbart læses som en direkte tanke (DD: Direct discourse), altså en karakterdominant diskurs, i et tilsyneladende brud med den retrospektive position, fordi vi nu i præsensform får at høre, hvad fortælleren tænkte som barn: "Er det madame Guermantes, er det ikke andet!" Og så viser det sig, at ordene netop *ikke* er karakterens, men i endnu højere grad end tidligere fortællerens, som via et ydre syn, der ellers kun er muligt i tredjepersonsfortælling, rapporterer, hvad han kan *læse* ud af barnets ansigtsudtryk om sit eget daværende indre!

Således har den fortællerdominante stemme på det horisontalt-narrative registers niveau invaderet og besat både den indirekte (ID) og den direkte tanke (DD) under fortrængning eller udslettelse af karakterens stemme. Men jo altså med den pointe, at diskursen stadig, formelt set – målt på de grammatiske minimumskriterier: Person, Inkvit, Tempus og Syntaks – er karakterens i henholdsvis ID og DD!

Væsentligt er det, at der ikke er tale om et enkeltstående tilfælde hos Proust, men om noget prototypisk. "Til forskel fra Flaubert, hvis fortæller til tider stiller sin stemme fuldstændig til rådighed for sine karakterers formål og sprog, tillader fortælleren hos Proust ikke andre stemmer at overskygge eller stjæle opmærksomheden fra hans egen," som den amerikanske slavist J. J. A. Gatrall har konstateret med følgende konklusion: "Af samme grund er *style indirect libre* mindre hyppig hos Proust end hos Flaubert". (Gatrall 2003)

Men fraværet hos Proust af den form for bevidsthedsrepræsentation, der på fransk hedder *style indirect libre*, på engelsk *Free indirect discourse*

(FID), på tysk *erlebte Rede* og på dansk (foreslår jeg)⁵⁴ *dækket direkte tanke*, kan også skyldes forskelle i udsigelsen. Nemlig, at Gustave Flaubert fortæller i tredje person, mens Proust fortæller i første. Som det fremgår af Dorrit Cohns katalog over diverse former for bevidsthedsrepræsentation i *Transparent Minds*, kendtes der i 1978 overraskende få eksempler på brug af FID eller dækning i førstepersonsfortælling.⁴⁷

Ikke desto mindre er der i den citerede passus fra *På sporet af den tabte tid* et usædvanlig stærkt eksempel på FID.⁴⁸ Nemlig de første tre ord: “Det var hende!” Isoleret set, som de fremtræder i citatet, kunne de tydes som en nøgtern fortællerkonstatering, altså en CID (når man ser bort fra udråbstegnet!). At det ikke forholder sig sådan, bliver klart, når den forudgående kontekst inddrages:

... der kunne umuligt være mere end én kvinde der lignede madame de Guermentes, som akkurat den dag, hvor hun jo netop skulle komme, sad her i dette kapel: Det var hende!

Her sker det, som ellers er en sjældenhed hos Proust, at karakter- og fortællerstemme forenes i en dækket direkte tanke (FID), der opfylder de grammatisk definerede minimumsbetingelser for dækning – med helsætningsstruktur som i direkte tanke (DD: Direct discourse) og i præteritumsform ligesom i indirekte tanke (ID: Indirect discourse), men uden det inkvit, der er den indirekte diskurs’ kendemærke (og som i dette tilfælde ville have lydt: Det var hende! *tænkte han*). På originalsproget desuden i den tempus, l’imparfait, som på fransk er en normalbetingelse for *style indirect libre* (i modsætning til passé simple): “C’était elle!”

På det horisontale registers dynamiske stemmeniveau sker der en yderligere forstærkning af en karakterdomineret FID i den forudgående ytring – dels *idiomatisk* via adverbialerne “umuligt”, “akkurat” og “jo netop”, der repræsenterer barnets stemme og synspunkt, dels *deiktisk* med demonstrativerne “her” og “dette”, som repræsenterer barnets tid og sted (i kontrast til fortællerstemmens præteritum). Hvormed der altså, længe før Käte Hamburger i princippet udelukkede enhver sådan mulighed i førstepersonsfortællinger, er identificeret et eksempel, hos Marcel Proust, på den brug af *episk præteritum*, i specifik forstand, som ifølge Käte Hamburger ellers var eksklusivt forbeholdt præteritumsfortælling i *tredje* person.⁴⁹

Hvor i helvede?

Sammenstillingen mellem de to markante undtagelser i stemmeføringen hos hhv. Karl Ove Knausgård og Marcel Proust identificerer en norm ved at profilere dens modsætning. Hermed er vejen frilagt til et gensyn eller et *second meeting* med de ytringer i den foregående fremstilling, som fik lov at henstå ukommenteret undervejs.

I første omgang det overrumplende modspørgsmål, som sidst i femte bind bliver stillet, oven på det fiktive gensyn med farens lig: “Gråd under himmelen, som mennesker gik ind og ud af. / Hvor i helvede var blodet kommet fra?”

Spørgsmålet er, hvem taler? I det øjeblik, hvor vi bevæger os fra en fiktiv selvbiografisk udsigelse til en faktisk, dvs. hvor der ikke bare er identitet mellem hovedperson og fortæller – der som fremgået kan være vanskelig nok at håndtere i omgangen med shifteren “jeg” – men hvor også forfatteren kommer navne- og jegidentisk ind som udskiftelig med fortæller og hovedperson, er svaret ikke så let at levere.

Mange ville muligvis mene, at det er forfatteren, som bryder kommenterende ind over sin egen fortælling, og udelukkes kan det heller ikke, isoleret set. Når jeg ikke desto mindre skal argumentere for, at det er usandsynligt, skyldes det, at forfatteren sidder inde med en viden, som fortælleren på dette sted (lader, som om han) ikke har.

Det handler om den sø af blod, hvori farens lig – ifølge bedemanden – lå, da han blev fundet på gulvet i farmorens hus, men som var forsvundet sammen med liget ved sønnernes ankomst. Det er en viden, som læseren forudsættes at have (glemt) fra første bind, hvor den yngste søn lovede sig selv, at han ville opsøge lægen, der havde fundet faren, og spørge ham ud. Det sker bare aldrig. Og det sker heller ikke i femte bind, hvor gåden, efter at være genoptaget, endnu en gang får sin løsning udskudt som en cliffhanger til sjette og sidste bind.

Men det betyder samtidig, at spørgsmålet: “Hvor i helvede var blodet kommet fra?” ikke kan være forfatterens, for han har kendt svaret siden 1998 – og kun på skrømt kan være fortællerens, for så vidt som han giver rum og stemme til sig selv i en FID. Forbandelsen: “i helvede” stammer fra det horisontale, narrativt dynamiske register: Det er et karakterdominant idiom, der tilhører den 29-årige Karl Ove, ikke den 42-årige forfatter, som ved denne dækning låner “sig selv” stemme.⁵⁰

Det ophæver på den anden side ikke læserens mulighed for at tage fejl.

Hvordan i alverden?

Sådan også med det spørgsmål, som stilles i starten af første bind, da drengen har fortalt sin far om det ansigt, han har set i fjernsynet, og faren efter at have sendt ham ind i huset igen, standser ham på halvvejen med sit tilråb. "Og dig!" kalder han. "Lad være med at løbe denne gang ... Og luk munden, sagde han. – Du ligner jo en idiot". (I: 16/16)

"Hvordan kunne han vide at jeg havde løbet?" spørger fortælleren. Først en gang på samme side. Så en gang til to sider længere henne: "Hvordan i alverden havde han vidst at jeg løb?" Og endnu en gang på samme side i forbindelse med en anden tilsvarende situation: "Hvordan kunne han vide det?" (I: 17/18) Lidt ligesom Adam må have spurgt sig selv, da han i al uskyldighed havde forklaret Gud, hvorfor han gemte sig mellem paradiset buske, og fik sin forklaring retur med modspørgsmålet: "Hvem har fortalt dig, at du var nøgen? Har du spist af det træ, jeg forbød dig at spise af?" (*Genesis* 3,11)

Først otte sider henne i den omtalte gåde – på en helt anden dag, og i en helt anden situation, men stadig med faren i centrum eller rettere, forskudt til en periferi – lykkes det at knække koden. Det sker i forbindelse med endnu en vareprøve på nærværelseseffekten. Denne gang med erkendelsen som en direkte følge af de fysiske lyde, der er effektens gennemgående produktionsbetingelse hos Knausgård. Men nu fusioneret med lugtesansen, i stedet for med synssansen, som er markant fraværende:

Inde i stuen flyttede far på sig i stolen. Det raslede let i en tændstikæske; et øjeblik efter lød de korte ritsh fra svovlhovedet der blev trukket hen over strygefladen, og den revnende lyd da det blev antændt, som ligesom faldt ind i den efterfølgende flammes stilhed. Da cigaretlugten et par sekunder senere kom sivende ud i køkkenet, lænede Yngve sig frem og åbnede vinduet så stille han kunne. Lydene der drev ind fra mørket udenfor, forandrede hele stemningen i køkkenet. Pludselig var det en del af landskabet udenfor. *Det er som om vi sidder på en hylde*, tænkte jeg. Tanken fik hårene på underarmene til at stritte. Vinden steg med et sus gennem skoven, skyllede raslende ind over buskene og træerne på plænen under os. Ovre fra krydset lød stemmerne fra børnene der stadig hang over deres cykler og snakkede. På bakken op mod broen skiftede en motorcykel gear. Og i det fjerne, ligesom hævet over alt andet, lød en brummen fra en båd der var på vej ind fra sundet.

Han havde selvfølgelig *hørt* mig! Skridtene da jeg løb på gruset! (I: 22/24)⁵¹

Som det ses, fremkaldes den afsluttende erkendelse af de nærværproducerende lyde, der strømmer ind ad det åbne vindue og røber, hvor meget man kan *se* ved udelukkende at *lytte*. Det sker i takt med, at den lyttende selv løftes via et af de yderst sjældne indbrud fra en direkte tanke i præsens, der markerer afstanden deiktisk, ikke så meget tidsligt, som rumligt, mellem stuens *indenfor* og køkkenets pludselige *udenfor*, som en momentan frigørelse for trykket fra den usynlige røgspreader i rummet ved siden af (*det er som om vi sidder på en hylde*) – på samme måde som sønnen selv var usynlig bag hushjørnet, da faren tilsyneladende alvidende vidste, at drengen havde løbet.

Og med den deraf resulterende besvarelse på det tre gange repeterede spørgsmål: *Hvordan?* forvandles dette samtidig, fra forfatterens formodede henvendelse til læseren, til drengens spørgsmål til sig selv. Nemlig i kraft af en FID, som samtidig inkluderer svaret.

For en bagklog betragtning ses det da også tydeligt, at den narrative stemmes register er aktiveret idiomatisk i et udråb som “Hvordan i alverden” og i kursiveringer som “kunne” eller “hørt”, der alle er karakterdominante og tilhører drengen. Og dog er der intet formelt i vejen for at opfatte ytringerne som forfatterens i skrivende stund.

Ambivalens

Når den slags glidninger i læserens opfattelse af situationer i *Min kamp* kan opstå, skyldes det en grundlæggende tvetydighed eller uafgørlighed i den vertikalt-statiske bestemmelse af henholdsvis den karakteruafhængige situationsbeskrivelse (CID) og en dækket direkte bevidsthedsgengivelse (FID). Denne uafgørlighed fremtræder skematisk i en anden versionering af *Voice over*-modellen, nu ikke længere i tredje person, men i første person, tilpasset *Min kamp*, med en ny og femte diskurs, indføjet nederst: Ambivalensens AD eller Ambiguous discourse.⁵²

Ved overgangen fra tredjepersonsfortælling til fortælling i første person elimineres ganske vist det ene af de fire grammatiske minimumskriterier (dvs. de uomgængelige, men ikke nødvendigvis tilstrækkelige betingelser) for diskursiv distinktion mellem CID, ID, FID og DD, der – hvad angår kriteriet “Person” – nu er enslydende (“jeg/vi”). Samtidig tydeliggøres den omstændighed, som også er gældende i tredjepersonsfortælling, at der i diskursiv forstand ikke er nogen forskel på ytringer i CID og ytringer i FID, så længe det horisontalt-dynamiske stemmeregister ikke indgår karakterdominant i form af idiomatisk, mimetisk eller deiktisk stemmefarvning.

Voice over-modellens femte aspekt:

Ambiguous Discourse (AD) i første persons præteritumsfortælling

Den narrative stemmes register (horisontalt-dynamisk)				
	← Fortællerdominans			Karakterdominans →
	← Ydre			Indre →
	← Diegese			Mimesis →
	← Datering			Deiksis →
	← Objektiv			Idiomatisk →
Det diskursive register (vertikalt-statisk)				
	1. aspekt	2. aspekt	3. aspekt	4. aspekt
	Karaktuerafhængig situationsskildring CID: Character- independent Discourse	Indirekte genfortalt bevidsthed ID: Indirect Discourse	Dækket direkte bevidsthed FID: Free Indirect Discourse	Direkte citeret bevidsthed DD: Direct Discourse
Person:	Første person	Første person	Første person	Første person
Tanke-inkvit:	÷ Tankeinkvit	+ Tankeinkvit (tænkte, at ...)	÷ Tankeinkvit	+ Tankeinkvit: (tænkte: "...")
Tempus:	Præteritum	Præteritum	Præteritum	Præsens
Syntaks:	Helsætnings- Struktur	Ledsætnings- Struktur	Helsætnings- Struktur	Helsætnings- Struktur
	5. aspekt			
	Ambivalens AD: Ambiguous Discourse			

Men ambivalensen i brugen af dækning i *Min kamp* skærpes, jo tættere fremstillingen kommer på forfatterens skrivende stund, fordi læserens (u) vished om, hvem der taler, sideløbende skærpes. Når der under et skænderi mellem Karl Ove Knausgård og hans nuværende svenske kone, Linda, afsiges følgende dom om hende: "Hendes urimeligheder kendte ingen grænser. Der var ikke noget punkt hvor hun tænkte, nej, nu er jeg gået for langt," så vil de fleste læsere være overbevist om, at dommen er forfatterens. (II: 424/491) Han hæver sig jo over sin nuværende kone, ligesom Marcel Proust over sin egen barnlige bevidsthed, ja, citerer sin kone i en forestillet DD, som han desværre netop ikke kan citere hende for!

Men af konteksten fremgår det, at denne læsning negligerer det ambivalente i udsigelsen. Det fremgår af de efterfølgende sætninger, hvis

udsigelse glider fra ambivalens til en entydigt karakterdomineret FID, med idiomatiske småord som *åh* og *jo*: “Hvad tænkte hun på? Åh, jeg vidste det jo godt.”⁵³ Men tydeligst selvfølgelig af de forbandelser, der som karakterdominante træk fra det narrative stemmeregister bryder drastisk ind i den ambivalente diskurs: “Åh føj for noget helvedes fiskefandenslort det her”!

FID som nærværs-effekt – og fiktionsmarkør

Hermed er påvisningen af et helt centralt og unikt narrativt træk ved *Min kamp*, forstået som autonarration, ført til ende. Der henstår stadig andre undersøgelser på makroniveau af det, der her er iagttaget på mikroplan: autonarration som social interaktion løbende over tre tusind sider. I både anmeldelser og tidsskriftbidrag om romanrækken er det antaget, at der ikke findes noget egentligt plot eller nogen anden informationsøkonomi i *Min kamp* end den kronologiske, hverken inden for det enkelte bind eller imellem dem. Det er ikke rigtigt. Men en samlet undersøgelse heraf er først relevant, når seriens afsluttende bind foreligger. Her drejer det sig alene om at få fulgt *Min kamps* situering på tværs af skellet mellem fiktivt og faktisk til dørs.

Gentagne gange i det foregående er det påvist, hvor tæt nærværs-effekten – defineret ud fra sin forekomst i *Min kamp* – er sammenvævet med anvendelsen af *Free indirect discourse* i første person. Frem for alt manifesteret i sammenhæng med den fortælleform, som hos Käte Hamburger i 1957 dannede *udgangspunkt* for betegnelsen “episk præteritum” – nemlig den version, hvor verbalformer i datid imod al sproglig logik er knyttet til brug af deiktiske adverbialer, som forudsætter verbalformer i præsens (fx: ”Men om formiddagen skulle hun pynte træet. I morgen var det juleaften”).⁵⁴ En form, der i henhold til Käte Hamburger er eksklusivt forbeholdt tredje-personsfortælling i præteritum, men ikke desto mindre kan ses fuldstændig identisk manifesteret i førstepersonsfortælling, som det er fremgået – et enkelt sted hos Proust, mangfoldige steder hos Knausgård.

Käte Hamburgers grundlæggende tyding af “episk præteritum” går ud på, at denne fortælleform benytter fortidsendelser uden fortidsbetydning. Anvendt som bevidsthedsrepræsentation ophæver den episke præteritum verbernes og fortællingens semantiske karakter af datid, ikke til fordel for en semantisk præsens, men til fordel for en oplevet *samtidighed* – eller altså et nærvær – mellem den læsende og den agerende, beroende på fortællefiktionen.⁵⁵

Siden Käte Hamburger har det været sådan, at brug af FID eller dækning inden for bevidsthedsrepræsentation i tredjepersonsfortælling har været regnet for en sikker fiktionsmarkør. Det er den mest udspekulerede eller mirakuløse måde, hvorpå en tredjepersonsfortæller kan skaffe sig overbevisende, umærkelig adgang til en udenforstående bevidsthed. De to engelsksprogede pionerer på bevidsthedsrepræsentationens felt, Roy Pascal og Dorrit Cohn, var aldrig i tvivl om, at det er en udtryksform, der bør undgås i enhver faghistorisk fremstilling. Under alle omstændigheder kan FID ifølge Cohn kun bruges til ikke-fiktive formål, hvis der foreligger et solidt kildegrundlag med referencer i hvert enkelt tilfælde.⁵⁶ Denne grænse har New Journalism og ikke så få biografier rykket rundt på i de mellemliggende år, men den findes stadig.⁵⁷

FID som nærværproducent og skameffekt

Det forholder sig efter Dorrit Cohns mening ikke bare sådan, at den afstand mellem en iagttagende og en oplevende bevidsthed, der er betingelse for fortælling i tredje person, er en grundbetingelse også i første. Ifølge hendes (hamburgersk influerede) opfattelse er vanskelighederne endda større ved første- end ved tredjepersonsfortælling:

I modsætning til, hvad man således kunne have forventet, har førstepersonsfortælleren ikke lige så fri adgang til sin egen forgangne bevidsthed som en alvidende tredjepersonsfortæller af fiktion har til sine karakterers bevidsthed. (Cohn 1978: 144)

Det skyldes ifølge Cohn (og Hamburger), at førstepersonsfortælleren adgang beror på "en fundamentalt anden optik". Sidstnævnte har nemlig ikke som tredjepersonsfortælleren fiktionens 'overnaturlige' adgang til andre personers bevidsthed i kraft af en episk præteritums magiske samtidighed. Men kun adgang til sin egen bevidsthed, og det alene i kraft af introspektion baseret på en mere eller mindre svigtende hukommelse. Jo tættere og mere sprogligt detaljeret en førstepersonsfortæller derfor forsøger at komme på sin egen fortidige sindstilstand, des mere usandsynlig eller i dårlig forstand fiktiv bliver han.

Intet tyder på, at Cohn har ret i den påstand, for så vidt angår *Min kamp*. Det paradoksale er da også, at den i *Transparent Minds* hævdes side om side med en anden, stik modsat påstand, nemlig at den store forskel på fortælling i henholdsvis tredje og første person er, at karakteren i tredjepersonsfortælling som oplevende bevidsthed er indespærret i sin egen historie,

for fordi han er afskåret fra kendskab til dens videre forløb, mens jegfortælleren hele tiden har adgang til sin egen nuværende situation i retrospekt: "Det oplevende jeg i førstepersonsfortælling, derimod, er altid set af en fortæller, som ved, hvad der hændte ham efterfølgende, og som frit kan glide op og ned ad den tidsakse, der forbinder hans to jeger". (Cohn 1978: 145)

Men der indgår på ingen steder *i situationerne selv* en sådan befriende viden om, hvad der siden skete. Karl Ove Knausgård er som agerende karakter spærret inde i sin egen historie på fuldstændig samme måde som karakteren i en tredjepersonsfortælling. Ja, faktisk kommer fortælleren heller aldrig sig selv til undsætning med forklaringer, psykologiske overblik eller tematiske sammenstillinger af én situation med en anden, som det ofte sker i en tredjepersonsfortælling (eller i selvbiografier). Forfatteren er så godt som aldrig til stede som forklarende, udlæggende instans, kun som *fortællende*, opsuget inden for det oplevende jegs horisont.

Det fremgår eksemplarisk af en episode fra femte bind af *Min kamp*. Den handler om Karl Ove Knausgårds første møde med *den eneste ene*, Ingvild, som bliver plukket lige for næsen af den 19-årige af hans fire år ældre og dybt beundrede storebror, Yngve. Han har mødt hende samme sommer, som han skal begynde som elev på forfatterskolen i Bergen, efter et år som lærervikar i Nordland. Nu har han så inviteret Ingvild til fest hos sin bror og nogle af hans venner, og får i løbet af aftenen drukket sig lige så langt ud i hegnet, som han har gjort det ved alle foregående fester, siden hans forældre tre år tidligere gik fra hinanden. Næste morgen vågner han uden den elefantstore amnesi, der til en vis grad plejer at befri ham fra ansvaret for en foregående festafstens adfærd (og få dage senere indser han, at pigen nu ligger i Yngves seng):

Det første jeg tænkte på da jeg vågnede, var scenen oppe på pigeværelset på anden sal.

Var det virkelig sandt? Havde jeg slæbt hende med derop, væltet hende omkuld på sengen og trukket sweateren op over hendes bryst?

Ingvild? Som var så sart og sky og genert? Som jeg elskede af hele mit hjerte?

Hvordan kunne jeg? Hvad var det jeg tænkte på?

Åh, men ind i sorte vildeste helvede for en idiot jeg var.

Jeg havde ødelagt alt.

Alt.

Jeg satte mig op, trak uldtæppet til side, trak hånden gennem håret.

Herregud.

For en gangs skyld var ingenting forsvundet af begivenhederne natten før, jeg huskede alt, og ikke bare det, billederne af Ingvild, blikket hun så på mig med, som jeg ikke havde forstået da, men som jeg nu begreb den fulde betydning af, lod mig ikke i fred, de stod og dirrede i bevidstheden, særlig det da jeg trak hendes sweater op, hendes blik da, for hun ville det ikke, men hun lod mig gøre det alligevel, det var først da jeg lod læberne slutte om brystvorterne, at hun satte sig op og sagde fra.

Hvad havde hun da tænkt? Jeg vil ikke dette, men han vil så gerne, jeg lader ham få lov? (V: 138-139)

Her er dækningsfunktion og karakterdominans så godt som total. Der er kun ganske få ord i fortællerens eget regi. Ja, selv den proust'ske bagklogskab og den hamburgerske episke præteritum er gået op i en højere enhed af FID i anden potens, i ytringer bygget som hos Proust på modsætningen mellem nu og dengang (i form af fire gange "da") – skønt mindre end tolv timer skiller de to tidsadverbialer: "blikket hun så på mig med, som jeg ikke havde forstået *da*, men som jeg nu begreb den fulde betydning af". Kulminerende til slut, ligesom også tidligere hos både Proust og Knausgård, med en *forestillet* DD i FID, her på pigens vegne: "Jeg vil ikke dette, men han vil så gerne, jeg lader ham få lov?", indrammet af to (af passagens i alt otte) karakterdominante retoriske spørgsmålstegn, præsenteret med et inkvit i irrealis pluskvamperfektum: "Hvad havde hun da tænkt?"

Men de stærke domme og den hele selvfordømmelse er udtalt, ikke af forfatteren, men af karakteren, anskuet af den 19-årige selv med pigens øjne, og med total dominans i det narrative stemmeregisters uafbrudt skiftende vokaliseringer: idiomatisk ("Åh men ind i sorte vildeste helvede"), deiktisk ("da/nu") og mimetisk ("Hvordan kunne jeg? Hvad var det jeg tænkte på?").

I denne passage, som i mange andre fra *Min kamp*, er der en massiv oplevelse af nærhed eller tæthed, men af en ganske anden karakter end de tidligere FID-producerede øjeblikke af nærvær. Nu ikke som et nærvær, der kommer udefra, men tværtimod indefra, som den modsætning mellem en persons selv billede og andres billede af samme selv, der producerer – skam.⁵⁸

Skam er overhovedet den hyppigst anvendte æstetisk-moralske effekt i *Min kamp*, når det handler om læsersuggestion. Læserens massive skamfølelse på enten hovedpersonens eller en af de øvrige personers vegne. Her kan man i sandhed tale om virkelighedseffekt, for så vidt som skammen intensiveres ved læserens bevidsthed om, at den, den overgår, ikke er en fiktiv, men en faktisk eksisterende person, der enten selv har nedskrevet,

har oplevet, har læst eller *kan* læse med på skammens blodrødmen – vel vidende, at andre nu ved, hvad hun ved, at andre ved.⁵⁹

Der kan ikke være tvivl om, at FID – anvendt i romanrækken på den her beskrevne måde – er fiktionens udspring. Men fiktion betyder i dette tilfælde ikke fri konstruktion. Hvad der sker i alle de tilfælde, hvor læseren indser, at ytringer og domme, som blev tilskrevet forfatteren, i virkeligheden skal tilskrives karakteren (dvs. tilskrives jeget i handlende, og ikke i skrivende stund), er, at læseren tvinges til at træde et skridt tilbage – og høre flere stemmer, hvor hun havde forventet at høre én. Det sker kun, fordi forfatteren, via dækningsfunktionen, selv er trådt et skridt tilbage, eller er trådt ud af sig selv til fordel for en anden, der også er ham selv, bare tættere på og længere væk: *At skrive er at trække det der findes ud af skyggerne fra det vi ved.*

Det er den fundamentale dobbeltbevægelse, som læser og forfatter skal gøre forfra, igen og igen. Under stigende tilvænning ganske vist, efterhånden som romanserien skrider frem. De passager af essayistisk karakter, der er indskudt løbende, men med stadig større mellemrum i seriens to første bind, forsvinder så godt som fuldstændig i de tre følgende. Her findes afsnit i første person af CID-lignende karakter som regel kun i slutningen eller begyndelsen af de enkelte bind – en kompositionel glidning, som ikke kan vurderes kunstnerisk, før serien som helhed foreligger. I sig selv lægger det op til et retningskifte og en stærk vægtning af det essayistiske i sjette og sidste bind, der kan matche optakt og udgang på bnd 1: døden som det negativt *virkelige*, fortællingens grund, fiktionens og socialkonstruktivismens – eller snarere – socialkonstruktivistens – grænse.

Men heller ikke de første binds essayistiske passager er (med enkelte vigtige undtagelser) skrevet i CID af noget essayistisk superjeg i forfatterens skrivende stund – men tværtimod *fortalt* som udtryk for tanker, fortælleren som karakter har gjort sig i den eller den tidligere situation. Det gælder også de passager om leden ved fiktion, som fremsættes i slutningen af seriens andet bind. De er gået Norden over som forfatterens egne allermost aktuelle tanker om litteraturens væsen her og nu.

Men ser man efter i *Min kamp*, anføres fiktionskritikken ironisk-afværgende som del af et talepapir på i alt ti punkter, som Karl Ove Knausgård skal have haft med sig, da han efter udgivelsen af *Alting har en tid* helt tilbage i 2004 skulle præsentere sin anden roman i Kristiansand for en forsamling på i alt – syv tilhørere, viser det sig. Det skal nok gå, tænkte forfatteren, da han i lufthavnens ankomsthall skimmede sine to ark med stikord: “At det var gamle tanker, noget jeg ikke længere stod inde for, betød ikke så meget. Det vigtigste var at jeg sagde noget”! (II: 535/618)

Autonarration 2004/2011

Det er derfor på kritikernes eget ansvar, at denne fiktionskritik cirkulerer i Skandinavien som forfatterens dagsaktuelle program for *Min kamp*. Og også på eget ansvar, når jeg afslutningsvis indfælder nogle af de ti (ubenevnte) punkter fra talepapiret i Kristiansand mellem kriterierne for denne fremstillings romanteoretiske hypotese, autonarration.

Det helt centrale punkt hos Knausgård angår det, som tidligere er blevet kaldt det partikulære, dvs. det, der traditionelt bedømmes som det tilfældige, særlige, private, efemere, alt det, der for en klassisk poetik ganske vist er virkeligt, men ikke desto mindre skal udskiftes med noget andet partikulært for at opnå status af mimesis i digtekunsten. Det var den opfattelse Søren Kierkegaard vendte sig imod, når han blev mistænkt for i virkeligheden ikke at skrive om andet end sig selv: det gjaldt ikke bare om at slutte fra mulighed til virkelighed (*ab posse ad esse*), som i en klassisk opfattelse af fiktion, men i lige så høj grad, elastisk omvendt, at kunne slutte fra virkelighed til mulighed (*ab esse ad posse*), hvad der ophæver det aristoteliske modsætningsforhold, for så vidt som det partikulære nu selv er ophævet til sprog.

Om dette fænomen, det partikulære, bruger Karl Ove Knausgård i stedet begrebet: Det unikke, der altså nu – i stedet for at betegne noget, som skal erstattes af noget andet – bliver noget eftertragtelsesværdigt, uudskifteligt, som ikke desto mindre er ved at gå tabt. Det er ud fra dette begreb, man skal læse Knausgårds kritik af fiktionen:

De sidste par år havde jeg mistet mere og mere tro på litteraturen. Jeg læste, og tænkte, det er noget nogen har fundet på. Måske var det fordi vi var fuldstændig invaderet af fiktion og fortællinger. Måske var der gået inflation i det. Uanset hvor man så hen, var der fiktion overalt.

Som det kan ses allerede af optakten til ovenstående passus, er vi på vej ud af talepapiret, over i den sindstilstand, der hersker i forfatteren i årene op til beslutningen om med *Min kamp* at tage springet ud af litteraturen, for at komme rigtigt ind i den:

Det var en krise, jeg kunne mærke det i hele min krop, noget mættet, palminagtigt bredte sig i min bevidsthed, ikke mindst fordi kernen i al denne fiktion, sand eller ej, var lighed, og at den afstand den holdt til virkeligheden, var konstant. Altså at den så det samme. Dette samme, som var vores verden, blev serieproduceret.

Serieproduceres kan kun det partikulære, hvis væsen netop er at være udskifteligt, det unikke kan ikke. Det unikke er et ord, der normalt forbindes med kunst. Af Knausgård vendes det omkring og bliver en betegnelse for det umistelige i hans eget liv, der – ved at blive fikcionaliseret – tømmes for mening, fordi der i fikcionaliseringen af virkeligheden ligger, at det, der *er*, lige så godt kunne have været noget *andet*:

Det unikke, det alle talte om, blev dermed ophævet, det fandtes ikke, det var løgn. At leve i det, med visheden om at alt lige så godt kunne have været anderledes, var fortvivlende. Jeg kunne ikke skrive i det, det var umuligt, hver eneste sætning blev mødt med tanken: men det er jo bare noget du finder på. Der er ingen værdi i det.

Det er for så vidt det samme pres, han i årevis havde levet under som studerende ved universitetet i Bergen, hvor socialkonstruktivismen i 90'erne ligesom i resten af verden var den herskende filosofi, ifølge hvilken virkeligheden og de kategorier, hvori vi forstår den, ikke er til som andet end projektioner eller konstruktioner af et "transcendentalt subjekt", som til syvende og sidst gør den tænkende selv til en "social konstruktion", dvs. noget partikulært. En verdensopfattelse, som af Knausgård hævdes at have afmystificeret alting i en ikke-sansbar erkendelsesimperialisme rodfæstet i det globalt imaginære.

Det afsatte hos ham en oplevelse af som enkeltperson at være indesluttet, eller omsluttet af sig selv, som i en kokon, en lille, tæt verden, uden åbninger mod noget andet udenfor. "Ved at skrive ville jeg åbne verden, for mig selv, samtidig med at det også var det der gjorde at jeg mislykkedes med det," konstaterer han. "Det jeg forsøgte, og som måske alle forfattere forsøger, hvad ved jeg, var at bekæmpe fiktion med fiktion." (I: 221/246) Dvs. bekæmpe socialkonstruktivismens eller den menneskeskabte verdens fiktion med sin egen lille selvskabte fiktion.

Det er i den situation, han ikke ser andre udveje end essayet og dagbogen. Ikke som en vej til verden som virkelighed, men som en vej til virkeligheden som stemme:

Det eneste jeg fandt værdi i, som stadig gav mening, var dagbøger og essays, det i litteraturen der ikke handlede om fortælling, ikke handlede om noget, men kun bestod af en stemme, personlighedens stemme, et liv, et ansigt, et blik man kunne møde.

Heri var der en åbning, men en åbning til en blindgyde, som resulterer i den sidste af talepapirets overraskende vendinger: “Dertil nåede tanken, der stødte den mod muren. Var fiktionen værdiløs, blev verden det også, for det var gennem fiktionen vi så den.” (II: 536/619) Altså, at vi gennem fiktionen ikke omskaber verden, ikke erstatter verden, ikke fiktioniserer den, men – *ser* den.

Og med denne sfinxagtige forfatterformulering er vi tilbage ved grundtemaet for denne fremstilling: en fortælleform, autonarration, som omfatter den, der ser, og den, der taler, og det, der ses, og det, der tales om, i én og samme dobbeltreflekterede akt. Forfatterens ti ikke-eksisterende punkter kan således sammenfattes i syv kriterier for selvfortælling, der grundlæggende forandrer fiktionen – og dens forhold til virkeligheden.

1. Autonarration er baseret på det partikulære, på den singulære og unikke virkelighed, det konkrete rum, den konkrete tid, det konkrete sted, de konkrete personer, dvs. på det partikulære som en *måde* at tænke det generelle på.
2. Autonarration er et programmatisk alternativ til fiktion som konstruktion, den er fiktion som *fremstilling*, og fremstilling forstået som *nærværproducent*.
3. Autonarrationens konsekvens er minimeringen af selvbiografiens retrospektive fortællerinstans, Prousts sengeliggende superjeg, til fordel for en uddelegering eller opsugning af fortællerinstansen på narrationens tidsligt og individuelt skiftende stemmer.
4. Autonarrationen henter sin energi fra en grundlæggende uvished om, hvem der taler, og hvem der ser.
5. Autonarrationen afviser at forstørre det mikroskopiske og formindske det makroskopiske, for at verden ikke skal tilpasses normalbevidstheden og den konventionelle sansning.
6. Autonarrationen veksler mellem at være alt for tæt på og alt for langt fra, i bevidst despekt for konstansen i fiktionens afstand til virkeligheden.
7. Autonarrationens grundlæggende medium for erkendelse er fortællefiktionen som dobbeltreflekteret diegese og præsensproducerende mimesis.

Noter

- 1 Der citeres i egen oversættelse fra *Min kamp* bd. 5 og i redigeret form fra den danske oversættelse af *Min Kamp* bd. 1 - 4. Hvor divergenser mellem den danske oversættelse og den norske original er betydningsbærende, har jeg kommenteret det i en note. Sidehenvisningerne i parentes refererer til hhv. den norske og den danske udgave af de enkelte bind, hvert nummereret med romertal (ligesom i noterne nedenfor).
- 2 Jf. Lejeune 1975/1996, Kapitel 1 og Behrendt 2006, Kapitel 4.
- 3 Jf. Rousseau 2011: "Les écrivains québécois pratiquent apparemment l'autofiction de manière plus décomplexée que leurs homologues français. C'est en tout cas ce que semble montrer le nouveau livre de Gil Courtemanche, *Je ne veux pas mourir seul* : sur la couverture, au lieu du mot 'roman', on trouve le terme 'autofiction'."
- 4 Det gælder således Olsen 2010, som anvender betegnelsen "selvfiksjon" om *Min kamp*. Men da det anses for ligegyldigt, om virkelighedsreferencerne er sande eller simulerede, er Olsens brug af betegnelsen ikke relevant i denne sammenhæng.
- 5 Jf. fx Tønder 2009, og Cohn 1999, hvor netop kravet/hensynet til kildebelæg hævdes at karakterisere den faghistoriske fortælling til forskel fra fiktionen.
- 6 Jf. Genette 1993 samt Behrendt 2010a.
- 7 Melberg 2010.
- 8 Jf. Hauge 2010a og b.
- 9 Jf. Kjærstad 2010: "Jeg er ingen tilhenger av nykritikken, men jeg etterlyser en lesning av Knausgårds bok som ren tekst, der støyen rundt er forsøkt filtrert bort. For det er ikke virkelighetsaspektet som styrkes av det "selvbiografiske" i Knausgårds roman, det er fiksjonen. Fortellingen blir en slags hyperfiksjon, 200 prosent fiksjon."
- 10 Det er bemærkelsesværdigt, at Arne Melberg ikke bare indordner *Min kamp* under det "både-og"-synspunkt, hvormed han har integreret 400 års "selvfremstillinger" af flydende fiktiv og faktisk autobiografisk natur fra Montaigne og frem, i Melberg 2007.
- 11 Det gælder til en vis grad også omvendingerne af Hans Hauges paradoks i bidrag til dette nummer, hvor *Min kamp* mere præcist betegnes som "fiktionaliseret ikke-fiktion". Men fiktionaliseringsbegrebet, som anvendes i forlængelse af Richard Walsh, forekommer for bredt generaliseret til at indfange det, der adskiller Knausgård fra strømmen af autofiktioner, jf. Skov Nielsen 2011 og Kjerkegaard 2011 (dette nummer).

- 12 Vedrørende sidstnævnte, se Haarder 2010.
- 13 Jf. Schmitt 2005.
- 14 Jf. Gasparini 2008, s. 312 samt Gasparini 2004.
- 15 Jf. Gasparini 2008, s. 317. Vægelsindet i Gasparinis anvendelse af betegnelsen må ses i lyset af en usikkerhed i det referentielle grundlag for Arnaud Schmitts definition. Der hersker i *Mercy of a Rude Stream* fx ikke navneidentitet mellem forfatteren og hovedpersonen. Ikke desto mindre er det ifølge Arnaud Schmidt sit eget faktiske livsforløb, Roth skildrer i romanrækken. Men også på dette punkt hersker der en vis usikkerhed, eftersom Henry Roths søster efter forfatterens død i 1995 afviste at have stået i noget incestuøst forhold til sin bror.
- 16 Jf. Aristoteles 1970: 32-34 [9].
- 17 Walsh 2007 befinder sig på dette punkt således helt og holdent inden for en aristotelisk tradition, når det hos ham hedder: “Against the common ground of narrative understanding there emerges a more nuanced distinction between the roles of nonfiction and fiction, the particular explained by appeal to generality on the one hand, and the particular as a way of thinking generality on the other” (51). Jf. Reitan 2011 (dette nummer).
- 18 Som det fremgår, anvendes de engelske betegnelser CID, ID, FID og DD udelukkende om bevidsthedsrepræsentation, ikke om gengivelse af *tale*.
- 19 Fiktion som hhv. diegese og mimesis – der ikke er baseret på Aristoteles’, men på Platons anvendelse af begreberne (jf. Larsen 2011 (dette nummer), note 14) – korresponderer til dels med Schaeffers 2011 skelnen mellem fiktion forstået “semantisk/referentielt” og “syntaktisk/logisk-sprogligt”. Schaeffers tredje variant af fiktion, den pragmatiske, som stammer fra John Searle, er ikke relevant i relation til *Min kamp*. Foregangsskikkelser inden for fiktion som mimesis er frem for alt Hamburger 1957, Pascal 1977, Cohn 1978 og Banfield 1982. Hvad angår begrebsparret rhematisk/tematisk, se Genette 1993.
- 20 Jf. “Bokprogrammet-spesial” på NRKs hjemmeside: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/597128/>.
- 21 Man kunne således med samme ret anholde Karl Ove Knausgårds forundring over forfatteren Ole Robert Sundes fornærmelige behandling af ham ved litteraturfestivalen i Lillehammer i 1999, da Knausgård som den første debutant nogensinde havde modtaget Kritikerprisen for *Ude af verden*. “Knausgård skriver så dåårlig! Men vakker er han!” skal Sunde blandt andet have råbt fra sit bord. (V: 586) Men Knausgård enten glemmer eller har valgt at udelade den omstændighed, at han som ansat ved Studenterradioen i Bergen selv tidligere havde udnævnt Ole Robert Sunde til en af Norges ti mest overvurderede forfattere under henvisning til hans bøgers “påklistede quasi-intellektualitet” (jf. <http://srib.no/kultur/skumma-kultur/hoer-knausgaards->

- litteraturkritikk-fra-90-tallet). Den slags udeladelser (eller forglemmelser) er ikke et kendemærke på fiktion.
- 22 Jf. Simen Sætre 2010: "Forsvar for en død mann" i *Morgenbladet*, 29. januar - 4. februar.
- 23 Eneste undtagelse er forfatterens ekskone, Tonje Aursland, der aldrig fik andet bind forelagt inden udgivelsen (men kun første og femte bind). I den 40 minutter lange radiomontage, "Tonjes versjon - ein radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur", der den 2. oktober 2010 blev bragt på NRK med udgangspunkt i den omtalte forsyndelse fra forfatterens side, omtaler hun skildringen af deres kærligheds historie i femte bind med ordene: "Det er den 29. marts og jeg har læst romanen hele natten. Og den var tre, sidst jeg så på uret. Jeg har læst starten, om vores liv, og jeg synes, det er lige så smukt, som jeg huskede det. Jeg skraldgrinede for mig selv. Jeg husker tilbage, hvordan vi havde det dengang, det var fint da. Lige nu reflekterer jeg ikke over, at dette skal ud i verden, og hvilke konsekvenser det skal få. Jeg lever bare i en lille boble". Helt samme syn har hun ikke på ægteskabshistoriens afslutning: det var ikke ham, men hende (eller dem begge), der slog op. Det ændrer ingen begivenheder, kun synet på dem. Jf. <http://www.nrk.no/programmer/radio/radiodokumentaren/1.7318470>. Jeg skylder forlæggeren Lars Erik Strandberg tak for udskrift og oversættelse af udsendelsen.
- 24 Jf. Tjønneland 2010, s. 71 og 91, hvor virkelighedseffekten generaliseres som fiktionsmarkør for alle former for virkelighedsreference i *Min kamp*.
- 25 Jf. Barthes 2004.
- 26 I sin anmeldelse af bind 5 i *Dagsavisen* analyserer Trond Haugen en anden dialog mellem forfatteren og hans forlag, men med modsat pointe: at samtalen mageligt kan være foregået som fortalt af forfatteren (jf. "Narcissismens prosa", *Dagsavisen*, 11. juni 2010).
- 27 Den danske oversættelse har "en hel verden", her korrigeret til "verden".
- 28 Aursland 2010.
- 29 I den danske oversættelse hedder det "snøret sammen af det faldende mørkes net". Alle ord er her fuldt forståelige, men meningen er gået tabt.
- 30 På dansk hedder det "Utvivlsomt Toms", med et udtryk, der signalerer voksenstemme, mens originaltekstens "uten tvil" kan rumme både barn og voksen.
- 31 If. Hamburger 1957 er et kriterium for fiktion: detaljerede miljøbeskrivelser i præteritum og ordret gengivelse af lange dialoger, længe efter at de har fundet sted. Den slags ligger hinsides grænsen for, hvad der er menneskeligt muligt, og lader sig if. Hamburger kun overbevisende realisere inden for en fiktion, hvor udsagnssubjektet er erstattet af en pronomen- og navnløs "fortællefunktion" i præteritum. En sådan findes ikke i *Min kamp*. Percy Lubbock var allerede i 1921 ude med riven efter udførlige dialoggengivel-

- ser i førstepersonsfortælling, jf. *The Craft of Fiction* ([1921] 1957: 139-140). Dette er også, hvad Olsen 2010 slår ned på, når han skal identificere fiktionselementet i *Min kamp*. Derimod forbigår han fuldstændig den rolle, som FID spiller for romanserien, skønt hans artikel som helhed, bortset fra Knausgård-ekskursen, handler om Hamburgers og Banfields brug og tyndning af FID!
- 32 Jf. Genette 1993: “Nothing of all this is impossible or prohibited (by whom?), properly speaking, in the case of historical narratives, but the presence of such devices tends to exceed the bounds of plausibility” (63-64).
- 33 I den danske oversættelse hedder det “hukommelse”, i originalteksten “hjerne”.
- 34 Jf. I, s. 191/213: “Bortset fra noen enkelthendelser som Yngve og jeg hadde snakket om så ofte at de nesten hadde antatt bibelske proporsjoner, husket jeg så godt som ingenting fra barndommen. Det vil si jeg husket så godt som ingen av hendelsene i den. Men rommene de udspilte seg i, husket jeg. Alle stedene jeg hadde vært på, alle værelsene jeg hadde vært i, husket jeg. Bare ikke det som hendte i dem.” Næstsidste sætning faldet ud i den danske udgave.
- 35 Den danske oversættelse korrigeret fra “Lidet vidste jeg ...” til “Lidet anede jeg” samt fra “forankret” til “fæstnet”.
- 36 Den danske oversættelse korrigeret fra “Med billedet ...” til “Med billederne”.
- 37 Den danske oversættelse kursiverer i stedet *Hvordan* (her korrigeret).
- 38 Den danske udgave oversætter temmelig frit: “At skrive er at trække det som findes, ud af det vi kenders skygge”, og har “for” i stedet for “i sig selv”, begge dele her korrigeret.
- 39 I II: 279 besøger Knausgård også Prousts grav i Paris.
- 40 Jf. V: 593, hvor det om forfatteren “Tomas” hedder: “Han hadde bokset og fektet, han omga seg med kvinner, gutteaktig og ivrig, og han var den eneste utenom Tore jeg kjente som hadde lest På sporet av den tapte tid”; Tore Renbergs Proust-læsning omtales i (V: 523). Desuden indgår Marcel Proust ironisk nok som en af forudsætningerne for den voldtægtsanklage, der blev rettet mod Knausgård omkring årsskiftet 2002: “... vi skulle prate om Proust, og jeg gjorde det, men ikke lenge, for jeg var hinsides alt, det eneste jeg tenkte på, var hun som også satt der inne, på en stol et stykke unna ...” (V: 594).
- 41 “Og mens jeg den gangen [under arbejdet med *Ude af verden* i Kristiansand] brukte mye tid på å tenke på fortiden, nesten sykkelig mye tid, slår det mig nå, og derfor ikke bare leste Marcel Prousts roman *På sporet af den tapte tid*, men nærmest drakk den, er fortiden nå knapt nærværende i tankene.” (I: 33/36) Jf. også (V: 539): “Jeg pakket ut pc-en av kartongen, koblet delene til

- hverandre, la bøkene jeg hadde tatt med, i en stabel ved siden av. To bind av *På sporet av den tapte tid*, *Avløsning* av Tor Ulven og Tores debut *Sovende floke*”, samt (V: 544): “Hver gang det stoppet opp eller jeg syntes det ble for dårlig, bladde jeg gjennom en av bøkene jeg hadde liggende, særlig Proust, og fylt av stemningene fra det fantastisk rike og klare språket, fortsatte jeg”.
- 42 “Kristiansand – Balestrand – Jølster – Volda / 10.1.1997-28.4.1998” (Knausgård 1998).
- 43 Jf. (I: 191/213): “Det bemerkelsesverdige var ikke at ansigtet var her, heller ikke at jeg havde set ansigtet i vandet engang i midten af halvfjerdserne, det bemerkelsesverdige var at jeg havde glemt det, og nu pludselig huskede det igen.”
- 44 Thomas Hardy: *The Return of the Native* (1878/1912), Book V, Chap. 8. Formuleringen først indføjet af forfatteren i 1912, ifølge Adam Greener, Cornell University, ISSN Conference, April 9, 2010.
- 45 Vedrørende modellens genealogi og hidtidige brug henvises til Behrendt 2010b, 2010c samt Behrendt og Hansen 2011.
- 46 De engelske benævnelser er uændret som betegnelser også for *tale* (i stedet for *tanke*). På dansk hedder det normalt “dækket direkte tale”. CID, ID, FID og DD bruges i denne fremstilling *udelukkende* som betegnelser for bevidsthed/tanke-representation.
- 47 Jf. Cohn 1978: 167: “The self-narrated monologue has received surprisingly little notice, even from French and German theorists of *style indirect libre* and *erlebte Rede*. One reason is no doubt the relative scarcity of this technique”. I Lejeunes *Moi aussi* optræder der kun et enkelt eksempel på FID i en delvis autofiktiv fremstilling, Albertine Sarrazins *Astragal* fra 1965 (Lejeune 1986: 25-26).
- 48 I sin analyse af passagen overser Cohn denne ytring, som hun kalder en “perception”, ligesom hun også udelader det ekstreme eksempel på ydre syn, der afslutter den (1978: 149).
- 49 Jf. Rolf Reitans karakteristik af Hamburgers “episk præteritum” i hhv. Reitan 2008 og Reitan 2011 (dette nummer).
- 50 Eftersom Karl Ove Knausgård, ifølge første bind af *Min kamp* (I: 52/56), er født 5. december 1968, er han ved sin fars død i 1998 stadig kun 29 år gammel.
- 51 Den danske udgaves “den ujævne flade, og den sprøde lyd” her ændret til “strygefladen, og den revnende lyd”.
- 52 Jf. Behrendt & Hansen 2011.
- 53 På dansk hedder det: “Hvad tænkte hun dog på?”, men adverbiet er oversætterens kreation, som ændrer ytringen fra AD til FID.
- 54 Jf. Hamburger 1957: 33: “Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten.”

55 Dette forhold begrundede Käte Hamburger med, at der i tredjepersonsfortælling ikke er noget udsagnssubjekt. Men eftersom episk præteritum findes lige så evident i førstepersonsfortælling hos Proust og Knausgård, kan det påståede fravær af et udsagnssubjekt dårligt begrunde forholdet. Käte Hamburger generaliserede desuden betegnelsen episk præteritum, så den (og dens tydning) kom til at gælde enhver datidsform, også uden for FID, i fiktiv tredjepersonsfortælling. En begrænsning ved Hamburgers banebrydende tydning af FID i præteritum (foruden generaliseringen af dens virkning med udgangspunkt i det påståede “jeg-origo”) er, at hun ikke inkluderer de to registre og stemmedualitetens rolle som narrativ nærvær- eller samtidighedseffekt.

56 Jf. Cohn 1999.

57 Jf. Behrendt 2010d, om den norske Tingsrets dom over Åsne Seierstads brug af ID, DD og FID i *Boghandleren i Kabul*.

58 Jf. Behrendt 2007.

59 Dette ligger for så vidt på linje med, hvad Trond Haugen udtaler i anledning af endnu en telefonsamtale, som han inddrager i slutningen af sin *Prosa*-artikel (blot med den forskel, at Knausgård efter Haugens mening har mistet kontrollen over sin egen fremstilling). Samtalen udspiller sig, da Knausgård – et år efter at have revet tøjet af en vildt fremmed pige sent om natten i en af sine venners soveværelse, mens de andre opholdt sig i stuen ved siden af – bliver beskyldt telefonisk af pigens ekskærester for at have voldtaget hende og må svare på anklagen, mens en intetanende Tonje står og påhører sin mands svar: “Scenen er så å si uutholdelig, med tanke på samtlige av de involverte i den; Karl Ove, Tonje, kvinnen og ekskjæresten hennes i telefonrøret. Helt uavhengig av hva som skjedde i virkeligheten eller av spørsmålet om anklagens rettmessighet eller hovedpersonens skyld, handler scenen om en serie radikale innbrudd i ulike menneskers liv. Dersom man ser bort fra den som lider tydeligst uforskyldt skade i scenen, Tonje, så er det ikke vanskelig å se at både det å bli framstilt som en som fører falskt vitnesbyrd eller å bli utsatt for falske vitnesbyrd, kan oppleves som en voldsom krenkelse av privatlivets fred. Ettersom voldtektssaker tradisjonelt er omsluttet av uhyggelige mørketal når det gjelder antallet anmeldelser, oppklaringer og domfellelser, er det nettopp voldtektsanklagen og avvísningen av den som gjør voldsomst inntrykk. Scenen er et av de punktene i romanserien hvor hovedpersonen, som hele tiden skildres med en forening av selvforakt og selvkjærlighet, framstår som uten kontroll over sin egen framstilling av egen mangel på kontroll.” (Haugen 2010).

Litteratur

- Aristoteles (1970) *Poetics*, ovs. og indl. Gerald F. Else, Michigan University Press, Ann Arbor Press.
- Aursland, Tonje og Hesthamar, Kari (2010) "Tonjes versjon - ein radiodokumentar om å bli ufrivillig romanfigur". <http://www.nrk.no/programmer/radio/radiodokumentaren/1.7318470>. NRK Radiodokumentaren.
- Banfield, Ann (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge & Keegan Paul.
- Barthes, Roland (2004) "Virkelighetseffekten", i: *Forfatterens død og andre essays*, udvalg, oversættelse og indledning Carsten Meiner, København: Gyldendal.
- Behrendt, Poul (2006) *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*, København: Gyldendal.
- (2007) "Den æreløse civilisation. Om retten til eget navn, eget billede og egen historie", *Lettre Internationales* 15.
 - (2010a) "Dobbeltkontrakten didaktisk anvendt – førstegangslæseren i kunst, kritik og klasserum", i: Jan Fogt og Thomas Thurah (red.), *Ny litteraturdidaktik*, København: Gyldendal.
 - (2010b) "Dansk Genesis. Efterskrift", i: Karen Blixen, *Værker: Vinter-Eventyr*, København: Gyldendal/DSL.
 - (2010c) "Requiem for en posthum læsning. Konvergens, diskurs og stemme hos Peer Hultberg", *Bogens Verden* 3.
 - (2010d) "Madame Bovary for Oslo Tingret", *Weekendavisen Bøger* 1. oktober.
- Behrendt, Poul & Hansen, Per Krogh (2011): "The fifth mode of representation: Ambiguous voices in unreliable third person narration" i: Henrik Skov Nielsen et al. (eds.): *Strange Voices. Narratologia*, Walter de Gruyter: Berlin-New York (under udgivelse).
- "Bokprogrammet-spesial" på NRKs hjemmeside: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/597128/>.
- Cohn, Dorrit (1978): *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, New Jersey: Princeton UP.
- Cohn, Dorrit (1999) "Signposts of Fictionality. A narratological Perspective", i: *The Distinction of Fiction*, Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Gasparini, Philippe (2004) *Est-Il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris: Edition du Seuil. Collection POÉTIQUE.
- (2008) *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris: Edition du Seuil, Collection POÉTIQUE.
- Gatrall, J. J. A. (2003) "Contre Bakhtin? The Problem of Poetry in Proust's À la recherche du temps perdu", SISC.

- Genette, Gérard (1990/1993) *Fiction & Diction*, Ithaca: Cornell University Press.
- Haarder, Jon Helt (2010) "Min kamp er en cool kuffert. Karl Ove Knausgårds konseptuelle biografisme", *Den Blå Port* 85.
- Hamburger, Käte (1957) *Die Logik der Dichtung*, Cotta 1957.
- Hauge, Hans (2010) "Fiktionsfri fiktion – nye tendenser i nordisk samtidslitteratur – især norsk", *Synsvinkler* 42.
- (2010) "Fiktionsfri fiktion", *Weekendavisen Bøger* 12. november.
- Haugen, Trond (2010) "Sirkulasjonen av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*", *Prosa. Faglitterært tidsskrift* 5.
- Kjerkegaard, Stefan (2011) "Forfatter, fiksjonalisering og den nye modtagerkultur", *Spring* 31-32 (dette nummer).
- Kjærstad, Jan (2010) "Den som ligger med nesen i grusen, er blind", *Aftenposten* 7. januar 2010.
- Knausgård, Karl Ove (1998) *Ute af verden*, Oslo: Tiden Norsk Forlag.
- (2004) *En tid for alt*, Oslo: Forlaget Oktober.
- (2009) *Min kamp 1-3*, Oslo: Forlaget Oktober.
- (2010) *Min kamp 4-5*, Oslo: Forlaget Oktober.
- (2010) *Min kamp 1-2*, ovs. Sara Koch, København: Lindhardt og Ringhof.
- (2011) *Min kamp 3*, ovs. Sara Koch, København: Lindhardt og Ringhof.
- Larsen, Gorm (2011) "Natur og unatur i narratologien", *Spring* 31-32 (dette nummer).
- Lejeune, Philippe (1975/1996) *Le Pacte autobiographique*, Paris: Seuil.
- Lejeune, Philippe (1986) *Moi aussi*, Paris: Seuil, Edition Poétique.
- Lending, Mari (1998) "Djerv og relevant romandebut. Karl Ove Knausgård: UTE AV VERDEN. Roman, Tiden", *Aftenposten*, 17. november.
- Lubbock, Percy ([1921]1957) *The Craft of Fiction*, New York: Jonathan Cape and Harrison Smith.
- Melberg, Arne (2007) *Selvskreivet. Om selvframstilling i litteraturen*, Oslo: Spartacus.
- Melberg, Arne (2010) "Vi mangler ord", *Aftenposten* 15. januar.
- Schmitt, Arnaud (2005) "Auto-narration et auto-contradiction dans Mercy of a Rude Stream d'Henry Roth", i: Y. C. Granjeat & Ch. Lerat (dir.): *L'Autorité en question. Annales du CLAN* 29, Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Nielsen, Henrik Skov (2011) "Fiktion, fiksjonalitet og unaturlige fortællinger", *Spring* 31-32 (dette nummer).
- Olsen, Jon Arild (2010) "Finnes det fortællinger uten fortellere? Med en ekskurs om Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 1.

- Pascal, Roy (1977) *The Dual Voice. Free indirect speech and its functioning in the nineteenth-century European novel*, Manchester University Press.
- Proust, Marcel (2009) *På sporet af den tabte tid. Swanns verden I*, ovs. Else Henneberg Pedersen, under redaktion af John Pedersen og Neal Ashley Conrad, København: Multivers.
- Reitan, Rolf (2008) *Fortællerfiktionen. Kritik af den rene narratologi*, Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Reitan, Rolf (2011) "Introduktion til Richard Walshs *The Rhetoric of Fictionality*", Spring 31-32 (dette nummer).
- Renberg, Tore og Karl Ove Knausgård (2010): "I røykeavdelingen på havets bunn. Tore Reenberg intervjuer Karl Ove Knausgård" i *Samtiden* 1.
- Rousseau, Christine (2011) "Un genre qui s'affiche au Québec", *Le Monde* 4. februar.
- Schaeffer, Jean-Marie (2011) "Fictional vs. Factual Narration" (4. aug. 2011), i: Peter Hühn et al. (red.), *The living handbook of narratology*, Hamburg University Press (<http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php>).
- Shields, David (2010) *Reality Hunger. A Manifesto*, London: Hamish Hamilton.
- Studentradion i Bergen (2011, u.d.) "Knausgårds ti mest overvurderte forfattere" (<http://srib.no/kultur/skumma-kultur/hoer-knausgaards-litteraturkritikk-fra-90-tallet>).
- Tjønneland, Eivind (2010) *Knausgård-Koden. Et ideologikritisk essay*, Oslo: Spartacus.
- Tønder, Bjørn (2009) "Familien føler sig udhængt", *Bergens Tidende* 19. september.
- Walsh, Richard (2007) *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and The Idea of Fiction*, Columbus: Ohio State UP.