

Traumets visualiseringer

En tematisk analyse av *Min kamp 1* (2009) av Karl Ove Knausgård

Anita Berge Heivoll

Veileder

Unni Langås

Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Forord

Denne oppgaven har blitt til over tid. Jeg begynte som student ved master i Nordisk språk og litteratur ved Universitetet i Agder høsten 2009. Jeg ble imidlertid gravid høsten 2010, og fikk en datter i mai 2011. Graviditeten ble tyngre enn forventet, og jeg klarte derfor ikke arbeide på heltid med oppgaven studieåret 2010-2011. Deretter tok jeg ett års permisjon for å være hjemme med datteren vår. Jeg gjenopptog arbeidet i mai 2012, og har arbeidet intensivt over sommeren for å få oppgaven ferdig til oktober 2012.

Jeg vil takke min veileder ved UiA, Unni Langås. Hun har gitt meg konkrete, tydelige tilbakemeldinger og har gitt meg tro på å forfølge mine egne ideer. Hun har i tillegg kommet med teoretiske innspill og lest tekstene jeg har sendt henne i løpet av kort tid. Jeg har dermed fått veiledning mens stoffet ennå var varmt, noe som har betydd mye for meg. Jeg vil også takke for at jeg har fått delta på to workshops ved Universitetet i Agder med ”Traumets litteraritet” som tema. På den første workshopen var jeg kun tilhører, mens jeg på den andre la frem et utdrag fra oppgaven. Flere av de konstruktive tilbakemeldingene jeg fikk på dette innlegget har bidratt til endringer i oppgaven.

Til slutt vil jeg rette en spesiell takk til mannen min, Gaute. Han har hele tiden vært en uvurderlig støtte, og har bidratt med språklige innspill og nyttige gjennomlesninger.

Kleveland, oktober 2012

Anita Berge Heivoll

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	5
1.1 Teorigrunnlag og begrepsavklaringer.....	5
1.2 Oppgavens oppbygning.....	9
1.3 Problemstillinger.....	10
2. Ansiktet og masken	12
2.1 Ansiktet i sjøen.....	13
2.2 Ansiktet i vindusruten.....	19
2.3 Invadering og identifikasjon.....	24
2.4 Forsøk på å unnslippe masken.....	27
2.5 Rembrandts selvportrett.....	32
2.6 Sjangerproblematikk.....	34
2.7 Oppsummering.....	37
3. En streben etter det hellige	38
3.1 En kortfattet narrativ analyse.....	38
3.2 Nedvaskingen av farmorens hus.....	39
3.3 Måken og himmelen.....	47
3.4 Fornedrelsen i det vakre.....	52
3.5 Oppsummering.....	55
4. Den døde faren og kunsten	56
4.1 Brennpunktscenene i det narrative forløpet.....	57
4.2 Fra det generelle og abstrakte til det personlige og konkrete.....	57
4.3 Den døde faren og formen.....	62
4.4 Ødeleggelsen som en integrert del av formen.....	68
4.5 Døden og formen i symbiose.....	75
4.6 Oppsummering.....	78
5. Konklusjon	80

5.1 Å se sitt eget traume.....	81
5.2 En vedvarende kamp.....	82
5.3 Traumet og døden <i>i</i> det hellige og formmessige.....	84
5.4 Dødens fullkomne form.....	86
Kildeliste.....	88

1. Innledning

I denne oppgaven vil jeg gjøre en tematisk analyse av *Min kamp 1* (2009) av Karl Ove Knausgård, med fokus på hvordan et traume visualiseres og billedliggjøres i romanteksten. Siden de seks bindene i *Min kamp*-verket er tett forbundet med hverandre (og kan leses som én sammenhengende roman), kan det synes problematisk å avgrense oppgaven til kun å omhandle bind 1. Ofte fremstilles samme hendelsesforløp eller episoder i flere av bindene, men sett og fortalt fra ulike ståsted. En scene kan være utførlig fremstilt i et av bindene, mens den kommer tilbake i en forkortet versjon eller bare henvises til i et annet bind. Jeg vil allikevel konsentrere meg utelukkende om det første bindet, fordi det gir et mer helhetlig bilde av traumat gjennom flere tematiske fortetningspunkt, og har en mer kompleks bruk av ulike tidsplan. De andre bindene i verket tar i større grad for seg et kronologisk avgrenset tidsrom i jegets liv. Enkelte ganger vil det imidlertid være nødvendig å trekke linjer til et av de senere bindene, men jeg vil med noen unntak henviser til disse gjennom fotnoter.

1.1 Teorigrunnlag og begrepsavklaringer

I arbeidet har Julia Kristevas *Soleil Noir. Dépression et mélancolie (Svart Sol - depresjon og melankoli)* (1987) og *Pouvoirs de l'horreur – un essai sur l'abjection (Fasans makt. En essai om abjektionen)* (1980) vært det bærende teorigrunnlaget. Jeg har også hentet teoretiske impulser fra litteraturteoretikere som Cathy Caruth og Laurie Vickroy og psykiatere som Bessel A. van der Kolk og Onno van der Hart. Disse har anvendt et tverrfaglig teorigrunnlag i sine kunstfaglige analyser av hvordan traumer og traumbearbeidelse kommer til uttrykk i ulike kunstformer. Jeg vil underveis henviser til andre teoretikere som for så vidt er perifere i forhold til traumeproblematikk, men formålstjenelige i forhold til denne oppgaven.

Julia Kristeva er litteraturteoretiker, lingvist og psykoanalytiker, og har utgitt tre arbeider om forholdet mellom kunst og narsissisme. I tillegg til de to jeg har nevnt ovenfor, dreier det seg om *Histoires d'amour (Kjærlighetshistorier)* (1983). Disse tre bøkene blir gjerne kalt Kristevas "triptykon", og tar utgangspunkt i ulike stadier i jegets tidlige psyko- seksuelle utvikling: Grensedragningen eller frastøtningen fra Tingen/morssubstansen ("Fasans makt"), identifikasjonen/ idealiseringen av en tredje instans ("Kjærlighetshistorier") og melankolilitstanden ("Svart Sol"), som innebærer en regresjon tilbake til den orale fasen, der identifikasjonen ennå ikke har funnet sted. Helt sentralt hos Kristeva står tanken om at jeget må skilles fra morens kropp (eller "morsvirkeligheten"/ Tingen) og tre inn i et sosialt og

språklig fellesskap for å bli et subjekt. Den kristevanske *Tingen* er en ”opprinnelig” og før-strukturell form for ”virkelighet”, en tilstand jeget befinner seg i før man er seg bevisst splittelsen mellom ”jeg” og ”andre”. Jegets tidlige utvikling deler Kristeva inn i en semiotisk (før-språklig og preødipal) og en symbolsk (språklig og ødipal) fase. For å oppnå en vellykket separasjon fra Tingen, må jeget gjennomføre en sorgprosess ved å identifisere seg med en tredje instans (eller ”den falliske instans”¹), slik at det kan tre over i ”det symbolske”. En ikke-fullført separasjon medfører at barnet allerede her er påført et traume, eller snarere en *disposisjon* for et mulig traume, slik at individet er ekstra sårbart for å utvikle melankoli senere i livet. Subjektet skal ideelt sett fortrenge tapet av moren, slik at språket og begjæret kan utvikle seg som et svar på dette fraværet. Melankolikeren har imidlertid kommet dit hen at hun benekter fortrenningen, og opplever språkets vilkårlighet og dets meningsløshet på sin egen kropp.

Cathy Caruth definerer et traume på følgende måte: “In its general definition, trauma is described as the response to an unexpected or overwhelming violent event or events that are not fully grasped as they occur, but return later in repeated flashbacks, nightmares, and other repetitive phenomena.”² Dette er en klassisk, medisinsk definisjon: Det er tale om en sjokkartet hendelse eller uventet ulykke som plutselig inntreffer. Det traumatiske er ofte vanskelig å gripe i tiden rett etter hendelsen, noe som i sin tur fører til en forsinket reaksjon. Eksempler på slike utvetydige traumatiske opplevelser kan være voldtekter, incest, fysisk mishandling, overlevelse av store ulykker eller naturkatastrofer. Et traume er derfor å forstå som et tydelig ”brudd” eller en ”splittelse”, både i følge den klassiske traumedefinisjonen og Kristevas melankoliforståelse.

Det traumet jeg leser ut av romanen, plasserer seg i ytterkanten av den ovennevnte klassiske definisjonen og bryter også med Kristevas psykoanalytiske tilnærming. Jeget i romanen representerer *et langsomt voksende traume*; det er snakk om en mosaikk av hendelser som over lang tid til sammen danner et hele. Slik danner traumet et mønster og blir gradvis synlig. Jeget er heller ikke entydig traumatisert, noe som fører til at traumet vanskelig lar seg forklare og konkretisere. Min fortolkning av romantekstens traume baserer seg altså ikke på en streng medisinsk begrepsforståelse, og mitt siktemål er i all hovedsak å belyse tekstens stadige visualiseringer av et slik uspesifikt traume. Oppgavens teorigrunnlag står dermed ikke i et én til én -forhold med romantekstens traume, men fungerer allikevel anskueliggjørende: Min forståelse av traumbegrepet er til en viss grad beslektet med og

¹ Kristeva 1994: 16

² Caruth 1996: 91

tangerer både den klassiske traumeforståelsen og Kristevas melankoli-teori, og jeg vil gjennom oppgaven forsøke å tydeliggjøre både forskjellene og likhetene mellom disse traumeforståelsene. Når jeg senere anvender begrepet ”traume”, refererer jeg til min alternative forståelse, og ikke til den snevrere klassiske definisjonen.

En karakteranalyse ville i denne sammenhengen kunne innebære en ”diagnostisering” av én eller flere av romankarakterene. Jeget i *Min kamp 1* ville antakelig ikke fått en traumerelatert diagnose i møte med verken helsepersonell eller psykoanalytikere, og en slik tilnærming oppleves heller ikke som relevant: Mitt fokus er ikke traumet knyttet til det spesifikke jeget, men i større grad hvordan *traumets struktur* manifesterer seg i teksten. Med begrepet *struktur* mener jeg hvordan traumet billedliggjøres eller visualiseres og på den måten danner en underliggende struktur i verket. Som Laurie Vickroy uttrykker det: ”Trauma narratives, I contend, go beyond presenting trauma as subject matter or in characterization; they also incorporate the rhythms, processes, and uncertainties of trauma within the consciousness and structures of these works.”³ Sammenlignet med traumeforskningen i psykologifaget, står dermed litteraturen i særstilling når det gjelder å kunne vise frem et traumatisert menneske på en nyansert og sammensatt måte. Enkelte steder i oppgaven blir jeg imidlertid nødt til å nærme meg karakteranalysen, noe som særlig gjelder i kapittel 2; ”Ansiktet og masken.” Men i den grad jeg foretar noen karakteranalyser, er hensikten å belyse et litterært bilde; jeg pretenderer dermed ikke å gjøre en fullstendig karakteranalyse.

Romanen som helhet veksler mellom lengre fortellende strekk og mer fortettede passasjer. Det kan oppleves som om teksten snevres inn, tempoet blir høyere og teksten mer konsentrert og ladet. Disse fortettede partiene - som er tre i tallet - er i min lesning punktene hele romanmaskineriet kretser om, og jeg har derfor kalt dem *traumatiske brennpunktscener*. Den første brennpunktscenen dreier seg om synet av et ansikt i sjøen (s 11). Jeget ser som barn et dagsrevyinnslag, der et ansikt former seg i sjøen på det stedet der en fiskebåt har forlist og flere mennesker forulykket. Dette ansiktet gjør et enormt inntrykk på ham, og er den første av flere visualiseringer av ansikter i romanen. Denne scenen vil jeg gjøre rede for i kapittel 2, hvor jeg tar for meg masken og ansiktet som gjennomgangsfigurer i romanen. Den andre og tredje brennpunktscenen dreier seg om de to gangene jeget ser sin far død. Den første gangen skildres i to omganger (s 225-227 og s 413), og disse skildringene utgjør samlet det jeg har kalt den andre brennpunktscenen. Her ser jeget sin døde far ligge til åpent skue midt i kapellet, og han gransker liket med et grådlig blikk. Helt mot slutten av romanen ser

³ Vickroy 2002 : 14 i innledningen.

jeget sin døde far en siste gang, og dette synet fører til at han endelig erkjenner at faren virkelig er død (s 435). Dette har jeg kalt den tredje brennpunktscenen. Den andre og tredje brennpunktscenen vil jeg ta for meg i kapittel 4.

I min lesning av romanen har jeg i tillegg sirklet inn det jeg kaller fire kategorier; *kunsten, døden, traumet og det hellige*, og de er samlet og isolert sett med på å underbygge traumets sammensatte karakter. Romanens kunstsyn, som fremkommer både i den deskriptive narrasjonen og i jegets refleksjoner, fungerer som en billedliggjøring av jegets traume. Døden, som komposisjonsmessig sett rammer inn romanen, kan også leses som et bilde på jegets traume både på et abstrakt og mer konkret plan (den døde faren). Ansiktet eller masken er i sin tur en gjennomgangsfigur i romanen, og er det litterære bildet som er tettest knyttet opp mot jeget selv og hans personlige traume (faren). Til sist kan jegets streben etter noe ”hellig” og opphøyd forstås som et ønske om å overskride den traumatiske tilstanden. De fire kategoriene er tett forbundet, samtidig som de eksisterer uavhengig av hverandre. I de tre brennpunktene samles kategoriene i et felles symbol, i det første dreier det seg om ansiktet i sjøen, i de to andre den døde faren.

Hos Kristeva finnes en lignende krysning av nettopp disse fire kategoriene, og da spesielt i hennes analyse av Hans Holbein d.y. (1497-1543) maleri ”Den døde Kristus i graven” (1522).⁴ Kristeva tolker maleriet som en fremstilling av at båndet som knytter Kristus til Faderen og til livet er brutt, fordi Jesus er død, og ikke gjenoppstår før på den tredje dag. Dette bruddet (”Gud er død”) kan stå som et bilde på bruddene som finner sted i den tidlige psykoseksuelle utviklingen. Slik forbindes Kristevas tanker om døden som brudd med traumet (både de tidlige splittelsene og eventuelle traumer senere i livet). Det kristevanske båndet vil jeg referere til flere ganger i min analyse: Det intakte båndet billedliggjør de psykoanalytiske begrepene *idealiserings* og *identifikasjon*, og fungerer dermed som en visualisering av bruddets motsetning. I Holbein-analysen sammenstilles både kunstverkets form og de teologiske begrepene *tilgivelse* og *nåde* med identifikasjonsprosessen. På samme måte som barnet kan identifisere seg med ”faren i den personlige forhistorien”⁵, kan tilgivelsen i følge Kristeva overskride subjektets lidelse gjennom en identifikasjon med Gud. Til tross for at Holbeins maleri forestiller det brutte båndet, representerer det likevel det intakte båndet (eller en kristevansk tilgivelse) nettopp gjennom sin formmessighet. Tilgivelsen kan også oppnås estetisk: For å formulere lidelsen i skrift må melankolikerens klynging til Tingen brytes ved at en ny idealisering har funnet sted. Den skriften som absorberer affekt i tegnene, er en

⁴ Kristeva: 1994 (kapittel 5: ”Holbeins maleri: *Den døde Kristus i graven*”).

⁵ Kristeva 1994: 14.

tilgivelse. Slik anskueliggjøres dermed sublimeringsprosessen ved hjelp av teologiske begreper, og kunstverkets form forbindes med noe ”hellig”. Denne sammenstillingen av formen, nåden og frelsen vil stå sentralt i min analyse.

Også i *Fasans makt* har Kristeva formulert tanker om ”det hellige”. Her introduserer hun begrepet *abjeksjon*, et flertydig begrep som kort fortalt betegner noe urent og normoverskridende som jeget ideelt sett bør støte fra seg og trekke en grense mot. I tidligere tider fungerte religionenes urenhetsriter som en slik grensetrekning. Abjeksjonsbegrepet rommer imidlertid to motsetninger: På den ene siden abjeksjonen i sin ytterste konsekvens, nemlig moren som seksuelt objekt, og på den andre siden ”det hellige”, som også her representerer overgangen til og opprettholdelsen av ”det symbolske”. Det er dermed en nær forbindelse mellom traumat, døden, kunsten (formen) og det hellige også hos Kristeva, noe som speiles i det kristevanske begrepsapparatet. Til tross for noen likheter, har imidlertid disse fire kategoriene en noe annen funksjon i min lesning av Knausgård.

Det terapeutiske siktemålet står sentralt både hos Kristeva og innen psykologifaget generelt; et traume fremstilles som en entydig negativ størrelse som kan overvinnes gjennom samtalerapi eller såkalt ”scriptotherapy”: ”the process of writing out and writing through traumatic experience in the mode of therapeutic reenactment”.⁶ Hos Kristeva kan den voksne melankolikerer gjennomgå en tilsvarende prosess som jeget i den tidlige psyko-seksuelle utviklingen; når tristheten løsrives fra Tingen, drives melankolikerer mot å finne nye ord, fremmede for språket, et nytt språk som kan uttrykke Tingens mening. I kampen mot ”det symbolske sammenbruddet” frigjøres en sterkere kilde til kreativitet og skapelse, og det skjer en forflytning av affekt fra Tingen til tegn. Slik blir skapelsen av kunst en form for sorgarbeid, altså en alternativ måte å oppnå idealisering eller identifikasjon på. For Kristeva er dermed kunstverket en ”triumf” over melankolien. Jegets traume i Knausgårds roman er imidlertid ikke bare langsomt voksende, men også et konstant traume, et vedvarende traume. Mens litteraturen for Kristeva er et terapeutisk middel som bidrar til renselse for melankoli, er det traumat som romanteksten omhandler, preget av en uavsluttet prosess.

1.2 Oppgavens oppbygning

Jeg har valgt å dele kapitlene inn etter de fire kategoriene. Tanken er at hvert kapittel belyser det samme traumat fra ulike vinkler, og på den måten samlet sett gir en oversikt over traumeforståelsen som speiles i verket. I kapittel 2 - ”Ansiktet og masken”, tar jeg for meg

⁶ Vickroy 2002: 19-20.

masken og ansiktet som gjennomgangsfigurer i romanen. Her forholder jeg meg mer konkret til traumet enn i de to andre kapitlene, noe som skyldes maskens og ansiktets tette billedlige forbindelse til jeget og hans far. Kapitlet inneholder en analyse av den første traumatiske brennpunktscenen (synet av ansiktet i sjøen), som representerer barnets opplevelse av traumet, og videre vil jeg ta for meg masken og ansiktet som figurer gjennom hele romanen. Jeg avslutter kapitlet med å se masken som et bilde på verkets sjangerproblematikk. I dette kapitlet stilles også et såkalt kjernesporsmål i romanen: Hva har satt seg i jegets ansikt?

I kapittel 3 - "En streben etter det hellige", ser jeg nærmere på den delen av romanen som omhandler oppholdet i farmorens hus (s 282-434). *Fasans makt. En essä om abjektionen* fungerer som det teoretiske fundamentet her. I dette kapitlet vektlegger jeg traumet (eller abjektet) som en del av det hellige, og jegets forsøk på frigjøring (gjennom en grensetrekning) fra de ødeleggende kreftene.

I kapittel 4 - "Den døde faren og kunsten" står den andre og tredje traumatiske brennpunktscenen (de to gangene jeget ser faren død) i sentrum for analysen. Her vil jeg samle trådene, og se nærmere på hvordan de fire kategoriene kunsten, døden, traumet og det hellige videreføres fra den første til de to andre brennpunktscenene. Sentralt i dette kapitlet vil være den døde farens nære forbindelse til tankene om kunstverkets form som fremkommer i romanen.

1.3 Problemstillinger

Hva slags traumeforståelse kan leses ut av denne romanen? Til tross for at analysens utgangspunkt er et "jeg" som er utsatt for et form for traume, er oppgavens tyngdepunkt traumets figurasjoner i *romanens struktur*. Eksempler på slike strukturer er de tre traumatiske brennpunktscenene jeg har nevnt, de fire kategoriene *kunsten, døden, traumet og det hellige* og gjennomgangsfigurer som ansiktet og masken. Oppgaven har to hovedlinjer: Den ene omhandler traumets visualiseringer, og den andre fokuserer på forholdet mellom ødeleggelsen (traumet) og formen, og muligheten for en eventuell overskridelse av den traumatiserte tilstanden. Kristevas tanke om at skapelsen av kunst innebærer overvinnelse av melankoli, medfører at formen står i et konkurranseforhold til de ødeleggende kreftene (traumet). Men kunne man tenke seg at formen også kan romme det formløse, det des-integrerende og det normoppløsende? Og er den kunstneriske kreativitetens forløsning avhengig av overvinnelse og triumf over melankolien, eller kan de ødeleggende kreftene tenkes å være en villet del av både kunstverket og en kunstners liv? Hele tiden vil måten traumet billedliggjøres i romanen

på, stå i sentrum for analysen. På denne måten ønsker jeg å belyse det traumet romanteksten omhandler og dets særegne karakter.

2. Ansiktet og masken

Masken og ansiktet representerer og visualiserer traumet gjennom hele romanen, og kan derfor karakteriseres som *gjennomgangsfigurer*. Ansiktene fremstilles løsrevet, upersonlige og øyeløse, som masker i konkret forstand eller som beskrivelser av personers ansikter. Disse figurene representerer traumet i sin mest konkrete forstand; de knyttes både til jegets far og til jeget selv, og billedliggjør hvordan traumet fysisk har materialisert seg i jegets ansikt. På grunn av maskens nærhet til jeget, blir jeg i enkelte passasjer nødt til å nærme meg karakteranalysen for å underbygge maskens rolle som figur. Det er imidlertid maskefiguren, og ikke jeg-fortelleren som karakter, som styrer hvilke elementer jeg vektlegger i analysen. Disse karakteranalysene er derfor ufullstendige, og har ikke som hensikt å kategorisere jeget på noen som helst måte.

I dette kapitlet starter jeg med en analyse av den første traumatiske brennpunktscenen, der jeget får se et ansikt forme seg i sjøen på et innslag i Dagsrevyen (s 11). Ansiktet knyttes deretter eksplisitt til farens ansikt (s 15), og forbindelsen mellom traumet (faren) og ansiktet som symbol vises dermed tidlig i romanen. Denne brennpunktscenen visualiserer barnets traume. Deretter gjør jeg en analyse av jegets ansikt i vindusruten (s 29), der ansiktet beskrives som en form for stivnet maske. Her forbindes dermed traumesymbolet for første gang med jegets eget ansikt. Denne scenen fungerer også som et utgangspunkt for en analyse av jegets hypersensitivitet i sosiale situasjoner. Deretter fokuserer jeg på traumets (farens) invasjon av jeget (farens ”maske” har nærmest invadert jegets ansikt), og jegets draging mot og identifikasjon med eget traume (noe som fremstilles billedlig i jegets dykkerlek og fascinasjon for dykkermasker i barndommen). Videre følger en analyse av hvordan jegets ønske om overskridelse av masken gir seg til kjenne. Jegets sterke identifikasjon med traumet og det faktum at det billedlig sett har invadert ansiktet hans, underbygger det sterke ønsket om å unnslippe masken og å søke etter ”autentisitet” eller en form for renhet. Hva er konsekvensen av at den beskyttende masken består av *selve* traumet eller ”ødeleggelsen”? Og hva kan en eventuell overskridelse føre til? Deretter gjør jeg en analyse av det refleksive jegets beskrivelser av et selvportrett malt av Rembrandt (s 30-31). Denne skildringen er en *ekfrase*, og fungerer som en parallell til jegets eget ansikt i vindusruten.

Jeg avslutter kapitlet med å forstå masken som et bilde på problematikken omkring sjanger som verket reiser. I essayet ”Autobiography as De-facement” (1984) stiller Paul de

Man spørsmål omkring selvbiografiens eksistensberettigelse. Her spiller begrepet *prosopopeia* (maske) en sentral rolle. Maskefiguren, slik jeg fremstiller den i romanen, favner imidlertid betydelig bredere enn De Mans *prosopopeia*-begrep, som henspiller på hvordan selvbiografien gir maske eller ansikt til en fiktiv størrelse, samtidig som den, i og med at selvbiografien er en språklig fremstilling og språket kun består av troper, demaskerer og tar liv. Roland Barthes gjør i sin artikkel "Virkelighetseffekten" fra 1968 rede for hvordan tilsynelatende overflødige detaljer i litteraturen kan konstitueres av en "direkte" forbindelse mellom signifikant og signifikat. Kan man tenke seg at romanteksten nærmest "streber" etter en slik sammenheng mellom signifikat og signifikant?

2.1 Ansiktet i sjøen

Komposisjonsmessig består *Min kamp 1* av en deskriptiv narrasjon med flere tidslag, der jeg-fortelleren fremstilles som barn, ungdom og voksen, og en reflekterende, overliggende diskurs. Jeget er dermed splittet i et *opplevende* jeg og et *fortellende* jeg. Romanen starter på metanivå med en analytisk refleksjon omkring døden, som avsluttes med en oppramsing av dødsulykker: "Et fly tar av, flammene står ut fra vingene idet flyet stiger, himmelen over forstadshusene er blå, flyet eksploderer i en ball av ild under den. *En fiskebåt synker utenfor kysten av Nord-Norge en kveld, mannskapet på syv drukner*" (s 11, min utheving). Innvevd i disse generelle betraktningene, blir den abstrakte diskursen avløst av den deskriptive narrasjonen og det opplevende jeget: Det er jeg-fortelleren som barn som ser ulykken med fiskebåten på nyhetssendingen. Deretter introduseres ansiktet som metafor: "Jeg stirrer på denne havoverflaten uten å høre hva reporteren sier, og *plutselig stiger omrisset av et ansikt fram*" (s 11). Dermed er vi over i den første traumatiske brennpunktscenen. Synet preger seg inn: "Jeg vet ikke hvor lenge det er der, noen sekunder, kanskje, men lenge nok til at det gjør et enormt inntrykk på meg. I samme øyeblikk ansiktet forsvinner, reiser jeg meg og går for å finne noen å fortelle det til" (s 11). Ansiktet oppleves som attråverdige, men samtidig skremmende, og jeget fylles av trang til å fortelle noen om opplevelsen.

Jeg-fortelleren løper deretter ut til faren som "slår med slegge mot en fjellnabb. (...) lyden av slegge mot stein klang gjennom byggefeltet" (s 11,15). Dette kan leses som en billedlig karakteristikk, som allerede her etablerer farens steile personlighet og forhold til sønnen: Han setter hardt mot hardt, han vil forme det uformelige; barnet, i sitt bilde.⁷ Slegga blir dermed et bilde på den maktutøvelsen jeg-fortelleren er utsatt for i barndommen. Vickroy

⁷ Dette underbygges i flere scener i *Min kamp 3*: s 132, 180-182, 276, 312, 324-325.

anvender begrepet *internalisering* i forbindelse med en slik maktutøvelse: ”Internalization can be a devastatingly traumatizing process if one is not validated as a separate, acting individual.”⁸ På den måten billedliggjør slegga farens invasjon av sønnens personlige sfære og integritet. Men faren slår mot noe egentlig uforanderlig: stein. Det å forme sønnen fullstendig i sitt bilde er derfor en umulighet, internaliseringen kan aldri bli fullstendig. Dette understreker traumets karakter: Jeg-fortellerens barndom er ikke entydig traumatisert, det er en tvetydighet i far-sønn-forholdet som gjør erfaringene lite håndfaste. Slegga som slår mot stein kan på den måten sees som et komprimert bilde på far-sønn-relasjonen.

Ansiktet til faren var skyggelagt under arbeidet:

Selv om forsenkningen bare er noen meter dyp, har den svarte, oppspadde jorden han står på og klyngen av rognebær som vokser tett utenfor gjerdet bak ham, fått skumringen til å komme lenger der nede. Når han retter seg opp og snur seg mot meg, er ansiktet hans nesten helt mørkt (s 11,12).

Deretter knyttes farens ansikt eksplisitt til ansiktet i sjøen: ”Jeg tenkte på ansiktet jeg hadde sett i havet. Selv om det bare hadde gått et par minutter siden sist jeg tenkte på det, hadde det alt forandret seg. Nå var det pappas ansikt jeg så” (s 15). Faren (og farens ansikt) representerer jeg-fortellerens traume in persona, og farens mørke ansikt billedliggjør hvordan traumet fremdeles er innhyllet i mørke: Det er uskarpt og vanskelig å gripe. Ansiktet i sjøen blir dermed en foregripelse eller *prefigurasjon* av farens mørklagte ansikt, og på den måten en visualisering av jeg-fortellerens traume. Det er imidlertid en uklar visualisering, noe som nettopp karakteriserer et barns opplevelse av å stå midt oppe i noe traumatisk: Jeg-fortelleren ser kun omrisset av et ansikt, som noe uferdig og ufullstendig. Det er som om barnet får en anelse av sitt eget traume ute av stand til å forstå eller gripe den hele og fulle rekkevidden av det. Slik introduseres jeg-fortellerens kontinuerlige prosjekt med å forsøke å se farens ansikt, et prosjekt som vedvarer gjennom hele romanen og til slutt kulminerer i de to siste brennpunktscenene, der han endelig, fullstendig uforstyrret, kan betrakte den døde faren.

Litt senere i samme scene ser han ut på faren fra vinduet på broren Yngves rom:

En stund forsøkte jeg å ligge på sengen og lese, men klarte ikke falle tilstrekkelig til ro, og gikk istedenfor inn på Yngves rom, hvorfra jeg kunne se ut på pappa. Når jeg så ham, visste jeg hvor jeg hadde ham, og på sett og vis var den vissheten det viktigste. Jeg kjente hans sinnsstemninger, og hadde for lengst lært meg å forutse dem (s 16).

⁸ Vickroy 2002: 40.

Jeg-fortelleren ligger på den måten i forkant og tolker stadig farens ansiktsuttrykk for å forhindre raseriutbrudd; han har nærmest en sult etter å se farens ansikt uforstyrret. Faren har imidlertid en egen evne til å ”avsløre” jeget ved å se ham uten at han er seg det bevisst: ”Hvordan i all verden hadde han visst at jeg løp? Det var ikke første gang han på uforståelig vis hadde avslørt meg” (s 17). Det mest skremmende var å miste oversikten ved å bli sett uten selv å se: ”Det jeg var mest redd for, var derfor når han bare *kom*... Når jeg av en eller annen grunn hadde vært *uoppmerksom*...” (s 17). Samtidig har han problemer med å se direkte på faren: ”-Se på meg når du snakker med meg! sa han. Jeg så på ham. Men det gikk ikke, jeg så ned igjen. -Hører du dårlig også? sa han. -SE PÅ MEG! Jeg så på ham. Men blikket hans, det kunne jeg ikke møte” (3: s 45). For å opprettholde kontrollen, ønsker jeg-fortelleren å se uten selv å bli sett. Han ser derfor ofte på farens ansikt gjennom vinduer for på den måten å beholde en transparent hinne mellom han selv og faren. Dette illustreres også av ansiktet i sjøen: Det er et ansikt uten blikk; han kunne betrakte det uforstyrret uten å bli observert tilbake. Ansiktet i sjøen representerer med andre ord jeg-fortellerens ønske om å granske farens ansikt uhindret uten selv å bli sett. Samtidig har jeg-fortelleren paradoksalt nok et sterkt behov for å bli sett av faren, han ønsker en bekreftelse på at han har vært utsatt for noe som ikke kan språkliggjøres. Dette ordløse visualiseres imidlertid gjennom ansiktet i sjøen, og det er dermed prekært at faren anerkjenner synet. Skuffelsen er derfor stor da de viser en annen reportasje på Kveldsnytt: ”Da innslaget var over, lød stemmen til min far der inne, deretter latter. Skamfølelsen som spredte seg i meg, var så sterk at jeg ikke klarte å tenke. Det var som om mitt indre hvitnet” (s 27). I stedet for anerkjennelse, opplever jeg-fortelleren en voldsom skam.

Ansiktet i sjøen kan sees som et ”brennpunkt” for alle de fire kategoriene. Den mest umiddelbare sammenkoplingen er mellom ansiktet i sjøen og døden som kategori: Den poetiske skildringen av en død kropp i romanens åpning avsluttes med en oppramsing av dødsulykker, der det opplevende jeget nesten umerkelig tar over stafettpinnen og ser ansiktet fremtre i sjøen under Dagsrevysendingen. På den måten fremstår ansiktet som et ”ekko” av de essayistiske dødsskildringene. I tillegg koples ansiktet konkret til en ulykke der døden er involvert: En fiskebåt har sunket i sjøen, mannskapet har druknet, og ansiktet manifesterer seg i vannet der fiskebåten sank. Yngves første reaksjon da jeget forteller om synet, er hvorvidt det var et lik han hadde sett: ”- Du vet den fiskebåten som sank? Han [Yngve] nikket såvidt. - Da de viste stedet hvor den sank på Dagsrevyen, så jeg et ansikt i havet. – Et lik? – Nei” (s 18). Ansiktet i sjøen er dermed ikke et lik i konkret forstand, men fremstår snarere som en

form for dødsåpenbaring: Døden manifesterer seg som et ansikt i sjøen. Dette kan leses som et forvarsel om romanens andre og tredje brennpunkt, der ansiktet og døden har smeltet sammen til et hele i farens døde kropp.

Det er også en tydelig forbindelse mellom ansiktet og det jeg kaller kunstkategorien. Faren tror først at jeg-fortelleren har sett en dykker i sjøen. Men jeg-fortelleren svarer at ”- Det var ikke noe menneske. Det var et slags bilde i sjøen” (s 12). Han formulerer seg på en lignende måte da han forteller om episoden til Yngve: ”Det var ikke et ekte ansikt. Det var havet som formet seg til *et slags bilde av et ansikt*” (s 18, min utheving). Det er nærmest noe ekfrasisk over disse formuleringene. James A.W. Heffernan definerer ekfrasen slik: ”ekphrasis is the verbal representation of visual representation”.⁹ Ekfrasene deles ofte inn i to undergrupper; ”notional” ekfraser og ”egentlige” ekfraser. Den ”egentlige” ekfrasen beskriver ofte kunst/ kunsthåndverk eller er dikt til kjente statuer eller malerier.¹⁰ Denne teksten omtaler imidlertid ikke noe konkret, eksisterende kunstverk, men et ansikt som kun finnes som en visjon eller forestilling: Det er et ”slags” bilde. Skildringen er heller ikke særlig deskriptiv: Jeg-fortelleren beskriver kun konturene; ansiktet er uten trekk og dermed frarøvet enhver individualitet. Dette er med andre ord ingen ”egentlig” ekfrase, men det er nærliggende å tenke seg at den kan falle inn under den vide og litt diffuse kategorien ”notional” ekfrase: Jeg-fortelleren beskriver mer en fornemmelse av et ansikt, og det er noe visjonært og drømmeaktig over synet. Komposisjonsmessig får ekfrasen betydning utover det pregnante øyeblikket hvor det synes i sjøen: Synet peker frem mot den andre og tredje brennpunktscenen, hvor det konkretiseres og fylles med et individuelt innhold: jeg-fortellerens far.

Synet av ansiktet i sjøen viser at jeg-fortelleren som barn har et skjerpet sanseapparat og en god fortolkningsevne. Denne evnen springer ut av det problematiske forholdet til faren; han må stadig lese farens kroppsspråk og ansiktsuttrykk for å avverge raseriutbrudd og fornedring. I følge Kristeva kan barnet i en u håndterbar situasjon ”finne en kamp- eller fluktmulighet i den psykiske representasjonen og i språket. Barnet forestiller seg, tenker og snakker kampen eller flukten.”¹¹ Ved hjelp av imaginasjonen kan barnet dermed skape en alternativ språklig virkelighet som representerer den traumatiske erfaringen; det kjemper mot traumet ved å ta i bruk språkets kreative muligheter. Det er dette Kristeva legger i begrepet *oversettelse*:

⁹ Karlsen 2003: 16.

¹⁰ Karlsen 2003: 67.

¹¹ Kristeva 1994: 49.

Oversettelsen prøver å gjøre seg fremmed overfor seg selv, og slik å finne i morsmålet et ”mot total, neuf, étranger à la langue” (et fullstendig, nytt ord, fremmed for språket) (Mallarmé), for på denne måten å gripe det umevnelige. (...) [...] hvis jeg mister evnen til å oversette, til å skape metaforer, tier jeg og dør.¹²

Synet av ansiktet i sjøen viser at jeg-fortelleren har en lignende ”oversettelses-evne”: Ansiktet representerer ikke et språklig uttrykk i konkret forstand, men han skaper en metafor eller en utenomspråklig symbolsk manifestasjon for sitt eget traume. Jeg-fortelleren som barn arbeider med andre ord metaforisk på et ubevisst plan; ansiktet i sjøen uttrykker det ordløse traumet. Den første traumatiske brennpunktscenen kan dermed sees som en tidlig indikasjon på at kunsten kan visualisere jegets traume: Kunsten kan gi form til det formløse og visualisere det som vanskelig lar seg avbilde.

Det er også et slektskap mellom det hellige som kategori og ansiktet i sjøen. Rent eksplisitt knyttes ansiktet til Jesus da jeg-fortelleren forteller faren om synet:

-Var det Jesus du så et bilde av? sier han og ser opp på meg. Hadde det ikke vært for den vennlige stemmen og den lange pausen før spørsmålet, ville jeg ha trodd at han gjorde narr av meg. Han finner det litt pinlig at jeg er kristen; alt han ønsker av meg, er at jeg ikke skal skille meg ut fra de andre ungene (s 12).

Jeg-fortelleren avkrefter imidlertid dette: ”Jeg rister på hodet. – Det var ikke Jesus, sier jeg” (s 13). Synet i seg selv har også islett av noe religiøst: Han møter et rent ansikt uten personlige egenskaper, et ansikt som fremstår som opphøyd og nærmest guddommelig. Synet kan dermed sees som et under eller en religiøs åpenbaring, og jeg-fortelleren som en budbringer som må overbevise andre, og da spesielt faren, om at ansiktet virkelig kom til syne i havoverflaten.

Disse religiøse undertonene forsterkes ytterligere av en scene i begynnelsen av Del 2 (s 189-191). Scenen finner sted på jeg-fortellerens kontor i Stockholm i 2004:

Jeg lot blikket gli over gulvet. Det var av parkett og relativt nytt, den rødbrune tonen hadde ingenting med leilighetens øvrige forrige århundreskifte-stil å gjøre. Plutselig så jeg at kvistene og årringene kanskje to meter bortenfor stolen hvor jeg satt, dannet et bilde av Kristus med tornekrone (s 190).

Han får dermed øye på ansiktet til Kristus i gulvet. Først bagatelliserer han synet: ”Det var ingenting jeg reagerte på, jeg registrerte det bare, for bilder som det finnes i alle bygninger,

¹² Kristeva 1994: 54.

skapt av uregelmessigheter i gulv og vegger, dører og lister” (s 190). Deretter viser det seg at persepsjonen vekker til live erindringsglimt langt tilbake i tid:

[...] men det må likevel ha satt noe i bevegelse i meg, for da jeg en ti minutters tid senere reiste meg og gikk bort til tekokeren og fylte vann i den, kom jeg plutselig på noe som hadde hendt en kveld for lenge siden, langt tilbake i barndommen, da jeg hadde sett et lignende bilde på vannet som ble vist i et nyhetsinnslag om et forsvunnet fiskefartøy (s 190).

Van der Kolk og van der Hart mener at ”traumatic memory is evoked under particular conditions. It occurs automatically in situations which are reminiscent of the original traumatic situation. These circumstances trigger the traumatic memory.”¹³ Kristi ansikt i gulvet, lidelsens ikon fremfor noen, utløser dermed det traumatiske minnet, noe som fører til at skjulte forbindelseslinjer mellom Kristus og ansiktet i jeg-fortellerens underbevissthet dukker opp. Dette viser hukommelsens måte å arbeide på: Perseptuelle erfaringer her og nå bygger en bro til underbevisstheten, og peker på den måten tilbake til det første brennpunktet.¹⁴ Forbindelsen mellom ansiktet og Kristus videreføres i de to siste brennpunktscenene, der det er en åpenbar parallell mellom faren og den døde Kristus.

Ansiktet i sjøen billedliggjør dermed barnets opplevelse av traumet: Det fungerer som en prefigurering av farens ansikt, og dets uklare fremtoning viser hvordan traumets ikke-representerbare karakter blir enda mer uklar sett gjennom et barns øyne. Jegets traume har en paradoksal karakter: Han både ønsker og ønsker ikke å se på faren, han både vil og vil samtidig ikke møte sitt eget traume. Han har et sterkt behov for anerkjennelse av faren, samtidig som at det å bli sett av ham, utgjør en potensiell fare. Det øyeløse ansiktet i sjøen billedliggjør jeg-fortellerens ønske om å betrakte farens ansikt uten selv å bli sett, og jegets ambivalente reaksjon på synet har sin parallell i de mange motstridende følelsene i far-sønn-relasjonen. Ansiktet i sjøen kan også leses som et felles samlende symbol for de fire kategoriene. I forhold til døds-kategorien, fremstår ansiktet nærmest som en avskygning av de forskjellige refleksjonene over døden som fenomen i begynnelsen av romanen, og koples direkte til en konkret dødsulykke. Beskrivelsen av ansiktet kan også leses som en ”notional” ekfrase. I tillegg forteller det noe om jeg-fortelleren evne til symbolisering og ”oversettelse”; han skaper en metafor for eget traume og gir på den måten den formløse angsten (traumet) en

¹³ van der Kolk og van der Hart 1995: 163.

¹⁴ Denne scenen er interessant i forhold til modernistisk poetikk, der noe av intensjonen var å ”gjengi den assosiative bevissthetens sprang i en indre, monologisk ”stream of consciousness”” (Andersen 2001: 412). Siden *På sporet av den tapte tid* av Marcel Proust er nevnt flere ganger som referanse i *Min kamp*-verket, faller det naturlig å trekke en linje til den berømte scenen med Madeleine-kaken (Proust 1999: 59-63), som på en lignende måte setter i gang bevissthetsstrømmen.

form. Dette legger grunnen for en forbindelse til kunsten som kategori. Synet knyttes eksplisitt til Jesus av jeg-fortellerens far. Senere i romanen ser jeg-fortelleren Kristi ansikt formet i kontorgulvet, noen som vekker til live minnet om ansiktet i sjøen. Ansiktet knyttes på den måten til den lidende Kristus som en representant for det hellige. Alle kategoriene peker på hver sin måte frem mot den andre og tredje brennpunktscenen, der de på ny samles i synet av den døde faren.

2.2 Ansiktet i vindusruten

Andre kapittel i romanen åpner slik: ”NÅR JEG SITTE HER OG SKRIVER DETTE, har det gått over tretti år” (s 29). Vi er dermed over på nåtidsplanet, og det fokuseres på fortellehandlingen og hvordan denne finner sted. Narrasjonen blir en del av historien; den fiksjonaliseres: ”Jeg som skriver, Karl Ove Knausgård, ble født i desember 1968, og er altså i skrivende stund 39 år gammel. Jeg har tre barn, Vanja, Heidi og John, og er gift for andre gang, med Linda Boström Knausgård” (s 29). Sett i forhold til barndomsscenen, får vi her et *illusjonsbrudd*: Den voksne fortelleren trer frem i lyset. Scenen åpner med en detaljert beskrivelse av jegets ansikt:

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

Hva er det som har satt seg i det? (s 29).¹⁵

Det siste spørsmålet i sitatet er et kjernespørsmål i verket: *Hva har satt seg i ansiktet?* Setningen står alene, noe som understreker dens sentrale posisjon. Litt senere i kapittelet kommer to tilleggsspørsmål: ”Hvordan havnet jeg her? Hvorfor var det *slik* det ble?” (s 32). Mens det i den første brennpunktscenen knyttes en sterk forbindelse mellom traumat og farens ansikt, får leseren her for første gang en beskrivelse av jegets eget ansikt: Han ser ansiktet sitt vagt, det oppleves stivt og ugjenkjennelig og furene er fylt av mørke.

Ansiktet i vindusruten gir dermed en pekepinn på at traumat selv har manifestert seg i ansiktet; det har nærmest blitt fysisk synlig og har fått et maskeaktig preg. Det er en vanlig oppfatning at et traume kan avgi slike kroppslige avleiringer: ”Survivors’ painful connection to past trauma is also displayed and replayed through the body, even branded into their

¹⁵ I en sentral scene i *Min kamp 2* (2: 90), skjærer jeget seg selv i ansiktet med glassplinter. Denne scenen kan sees i forlengelse av skildringen av ansiktet i vindusruten.

flesh.”¹⁶ Et traume kan på den måten være ”present in the body but not in memory”.¹⁷ Traumets kroppsliggjøring reflekteres dessuten i selve begrepet *trauma* (gr. sår/ noe som er åpnet). Ved å ta utgangspunkt i ordets etymologi, kan man dermed åpne opp for en forståelse av traumet som et sjelelig sår. Ordet ”sår” forekommer også flere steder i Kristevas teorier, enten som betegnelse for ”det første såret” (den ubearbejdede sorgen over splittelsen fra morssubstansen), eller som et senere sår (reelle traumatiske opplevelser senere i livet).¹⁸ I Freuds tekster ligger det, ifølge Caruth, en forståelse av traumet som ”a wound inflicted not upon the body but upon the mind”.¹⁹ I traumennarrativene blir ofte disse sårene i det ubevisste billedlig fremstilt som et kroppslig sår eller arr. I denne scenen kan *furene* i jeg-fortellerens ansikt leses som slike merker eller avtrykk. En fure er imidlertid mindre prekær enn et åpent sår: Furen er preget inn i huden over en lengre tidsperiode, mens et sår har karakter av en mer brutal og akutt tilblivelse. Furene blir dermed et dekkende bilde på romantekstens traume og dets langsomt voksende karakter, mens såret i større grad billedliggjør det klassiske synet på traumet som én spesifikk sjokkartet opplevelse - et brudd. Det er også en billedlig forbindelse mellom furene og scenen der faren slår med slegge mot stein (s 15-16). Faren står i en mørk forsenkning i jorden: ”Nede i forsenkningen holdt han [faren] opp med å slå” (s 15). Han er dermed plassert midt i en ”fure” eller ”revne” i jorden. Billedlig sett graver faren med andre ord i en ”fure”, noe som antyder at det er han som har skapt forsenkningene i jegets ansikt. Furene kan dermed leses som kroppslige spor av jeg-fortellerens far.

Minne og erindring er et metatema gjennom hele romanen. Både farens og jeg-fortellerens ansikt og furene og forsenkningen er mørklagte, noe som viser til at traumet er vagt og uspesifikt. Dette gir signaler om at jeget har problemer med å gripe hva traumet består i og at det vanskelig lar seg konkretisere. Jeget påstår flere steder at han har få minner fra barndommen: ”Bortsett 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” (s 191). At han ikke har tatt vare på verken dagbøker eller notater, underbygger denne tanken: ”Nå hadde jeg brent alle dagbøker og alle notater jeg hadde skrevet, det fantes knapt et spor av den jeg var fram til jeg fylte femogtyve lenger, og det med rette; derfra kom det ingenting godt” (s 345). På romanens nåtidsplan kommer det frem at jeg-fortelleren tenker lite på fortiden sammenlignet med da han var yngre: ”Og mens jeg den gangen brukte mye tid

¹⁶ Vickroy 2002: 32.

¹⁷ Vickroy 2002: 10.

¹⁸ Kristeva 1994: 57.

¹⁹ Caruth 1996: 3.

på å tenke på fortiden, nesten sykkelig mye tid, slår det meg nå, og derfor ikke bare leste Marcel Prousts roman *På sporet av den tapte tid*, men nærmest drakk den, er fortiden nå knapt nærværende i tankene” (s 33). Hvis vi skal ta jeget på ordet, tenderer dette mot at romanen ikke skal leses selvbiografisk, og at verket er ren fiksjon. Allerede på romanens påfølgende side viser det seg imidlertid at jeg-fortelleren er ”okkupert” av minner: ”Plutselig er jeg igjen okkupert av allverdens tanker om hva som ble sagt, hva som ble sett, hva som ble tenkt, likesom slynget inn i det der ukontrollerbare, ufruktbare, ofte fornedrende og i lengden destruktive feltet jeg i så mange år levde i” (s 34). Hele romanprosjektet motsier dessuten tanken om at alt er fortrent og glemt; det er en påfallende diskrepans mellom jegets påstand om sin manglende erindring og hva romanteksten fremviser av minituøse beskrivelser av rom, landskap, hendelsesforløp og dialoger. Ansiktet i vindusruten billedliggjør dette paradoksale forholdet som jeget har til egne minner: Samtidig som det visualiserer jegets uklare erindring, representerer ansiktsmasken hvordan jeget kroppslig sett er okkupert av et slags reservoar av minner, noe som fører til en overveldende strøm av detalj skarpe bilder, tanker, følelser og samtaler fra fortiden. Dette når sitt klimaks på romanens siste side, der jeg-fortelleren ser farens ansikt grelt opplyst i all sin livløshet. Dermed trer traumet frem i all sin fylde, endelig visualisert i sin mest konkrete form.

Speilet er et ofte brukt bilde på *narsissisme* (inspirert av den greske myten om Narcissus som forelsker seg i sitt eget speilbilde) og identitetsproblematikk i litteraturen. En fullstendig karakteranalyse ville sett jeg-fortelleren i forhold til en narsissistisk personlighetstype. Dette har også blitt nevnt av flere av anmelderne i dagspressen, og er etter mitt skjønn en ganske åpenbar tolkning. I denne scenen ser jeget imidlertid speilbildet av seg selv i et *vindu*. Karakteristisk for et vindu, er at man ser gjenskinnet av eget ansikt samtidig som man kan se verden der ute. Man kan også bli *sett* (av mennesker utenfor vinduet), samtidig som man *ser*. I speilet derimot, ser man bare seg selv. Ansiktet i vindusruten illustrerer dermed jegets sterke bevissthet om seg selv i samvær med andre: ”Jeg sier aldri det jeg egentlig tenker, aldri det jeg egentlig mener, men legger meg alltid tett opp til den jeg til enhver tid prater med, later som om det de sier, interesserer meg” (s 29). Han oppfatter seg selv som kalkulert, og mister noe av umiddelbarheten i sosiale situasjoner: ”fra da av var jeg uhørt bevisst på hvem han [Yngve] var og hvem jeg var når vi snakket sammen, all naturlighet forsvant, hvert utsagn jeg kom med, ble enten planlagt på forhånd eller analysert i etterhånd” (s 266). Dette førte til at han ikke lenger bare kunne ”sitte og snakke med folk, bevisstheten om situasjonen var for stor, og det satte meg utenfor den” (s 266). Farens blick

på jeget har dermed fått en tilbakevirkende kraft: Fremdeles hviler det skarpe blikket på ham, nå inkorporert i hans eget overjeg.²⁰ Samtidig ønsker jeget seg fri fra dette blikket: ”Jeg vil ikke at noen skal nå meg, jeg vil ikke at noen skal se meg, og slik har det også blitt: ingen når meg, og ingen ser meg” (s 30). Han ønsker med andre ord å se uten å bli sett, men når andre ser på ham, ser han samtidig seg selv (jf. vinduet). Begrepet ”maske” benyttes også konkret som en slags foreløpig konklusjon på kjernes spørsmålet: ”Det er dette som må ha satt seg i ansiktet, det er dette som må ha gjort det så stivt og maskeaktig, og nesten umulig å forbinde med meg selv når jeg tilfeldigvis støter på det i et vindu på gaten” (s 30). En slik følelse av inautentisitet og nødvendigheten av å spille ulike roller, er en plausibel tolkning av masken som metafor; jeget representerer noe ”kjerneløst”, han har blitt en ”spiller”.

En konsekvens av jeg-fortellerens enorme bevissthet omkring situasjonen han til enhver tid befinner seg i, er et sterkt fokus på det sosiale spillet. Dette viser seg blant annet i skildringen av en rekke direkte pinlige sosiale situasjoner, eksempelvis skildringen av en barnebursdag i *Min kamp 2*, der han i samtale med en av de andre foreldrene snakker om fordelene ved å ha tre barn:

Jeg smilte, hun sa ingenting. Plutselig gikk det opp for meg at hun hadde et enebarn. -Men ett kan jo være strålende det, også, sa jeg. Hun støttet hodet mot hånden. -Men jeg ville gjerne at Gustav fikk et søsken, sa hun. -Det er for mye oss to. -Neida, sa jeg. -Han har jo masse kompis i barnehagen. Det holder jo, det. -Problemet er at jeg ikke har noen mann, sa hun (2: s 49).

Det er imidlertid, til tross for at jeget i den deskriptive narrasjonen til enhver tid streber etter å ha et utenfrablikk på situasjonen, en avstand i innsikt mellom den overordnende fortelleinstansen og det som blir fortalt, der man på det diskursive nivået har et øye for det pinlige og komiske i situasjonen. Denne forståelsen er jeget i den deskriptive narrasjonen i utgangspunktet ikke i besittelse av, men det pinlige i situasjonen demrer for ham underveis. Det oppstår dermed en form for *ironi*. Den samme bevisstheten gir seg utslag i en rekke betraktninger og refleksjoner omkring andre mennesker og hva de tenker, oppfatter og føler. Her skildres Bassen, en klassekamerat fra videregående:

Bassen, eller Reid, som han egentlig het, var mørk og vakker, med et enestående drag på jenter, uten at det så ut til å ha gått ham til hodet, for det var ingenting prangende i hans vesen, ingenting selvgodt, han tok aldri den plassen han kunne ha tatt, men var heller ikke beskjedne,

²⁰ Overjeget i Freuds teorier har rollen som en strengt sensurerende og dømmende instans, en instans som på én og samme tid oppleves som en del av jeget selv og som noe fremmed og overindividuell (Lund, Pihl, Sløk 1997).

det var mer det at en grublende og innadvendt side ved ham alltid holdt ham litt tilbake (s 59-60).

Jeg-fortelleren har dermed en sterkt utviklet evne til å lese ansiktsmimikk og andre nonverbale uttrykk (jf. behovet for å se, helst uten selv å bli sett). Som litterært grep blir dette forsterket ved de naturlige begrensningene en jeg-forteller setter: Synsvinkelen ligger hos jeget, fremstillingen er gjennomført personal og har dermed et fast perspektiv. Andre fortellegrep vil kunne se verden mer polyfont og sammensatt. Dette fastlåste perspektivet understreker med andre ord hvordan jeg-fortelleren er innestengt i seg selv, samtidig som han er utadrettet og observant. Selve fortellegrepet bidrar dermed til å understreke innestengtheten eller masken som preger jeget.

Som en parallell til jegets ansikt i vindusruten, observerer han også andre mennesker med maskeaktige ansikter: ”Jeg vred litt på hodet for å få et glimt av henne, og så ansiktet, som med sin nitid pålagte leppestift og rouge, eyeliner og pudder, lignet en maske mer enn et menneske” (s 242). Slik skildres en gammel klassekamerat: ”Ansiktet var kanskje litt mer kjøttfullt, ellers så han akkurat ut som før. Men det var noe stivnet over trekkene hans, en slags ubevegelighet, som smilet snarere enn mykte opp, forsterket” (s 408). En alkoholiker i trappeoppgangen beskrives slik: ”Huden i ansiktet var mørk og læraktig, og full av rifter” (s 276). Alkoholikeren fremstår som et speilbilde både av farens liv og undergang og jegets egne merker, furer og maskelignende oppsyn. Disse korte observasjonene bidrar dermed til å underbygge hvordan masken fungerer som en form for gjennomgangsfigur i romanen.

Ansiktet i vindusruten billedliggjør på den måten hvordan traumet rent fysisk har tatt bolig i jeg-fortellerens ansikt, både i form av en stiv ”maske” og i furene. Nøyaktig hva jegets traume består i, er fremdeles diffust, noe både det mørklagte ansiktet og furene illustrerer. Et av romanens prosjekter er imidlertid å gi et ”svar” på kjernes spørsmålet: I skriftens form uttrykkes følelsene som ligger innkapslet i jeg-fortellerens maske, og langsomt avdekkes hva som har satt seg i ansiktet. Ansiktet i vindusruten billedliggjør også et ekstremt nærvær i sosiale situasjoner; en hypersensitivitet som gjør at jeget opplever seg selv som ufri og bundet. Vindusruten billedliggjør i den forbindelse hvordan han ser seg selv, samtidig som han blir sett. Den sosiale samhandlingen fremstilles dermed som et ”spill”. Fokuset på det sosiale spillet fremkommer imidlertid som en form for ironi, da den overordnede fortellerinstansen sitter på en større helhetlig innsikt enn jeget i den deskriptive narrasjonen. Følelsen av å være innestengt i masken understrekes ytterligere gjennom selve

fortellerperspektivet – et jeg som hele tiden filtrerer verden gjennom sitt analytisk reflekterende blikk.

2.3 Invadering og identifikasjon

Flere steder skildres det hvordan faren har projisert sin maske og sin væremåte over på sønnen, uten å respektere hans grenser omkring selvet: ”Han hadde preget sitt bilde av seg så hardt i meg at jeg aldri så noe annet” (s 305). Sønnen bærer dermed farens ansikt med seg som et stempel; det har nærmest blitt en del av sønnens ytre. Etter farens død er det ansiktet hans jeg-fortelleren ser for seg, et ansikt nærmest løsrevet fra farens kropp: ”Ansiktet til pappa stod for meg igjen. Det var som om det hadde ligget og ventet. En hage i tåke, gresset litt gjørmete og opptråkket, en stige opp langs et tre, ansiktet til pappa som vender seg mot meg” (s 242). Idet farens ansikt er transformert til en metafysisk størrelse, blir det også umulig å flykte fra; det har nærmest antatt en marerittaktig karakter og hjem søker jeg-fortelleren. På den måten blir det løsrevne ansiktet en billedliggjøring av farens invadering av sønnen.

Invaderingen illustreres også billedlig i en scene fra jegets barndom. Brødrene spiser kveldsmat på kjøkkenet, mens faren sitter i stua:

Det raslet såvidt i en fyrstikkeske; øyeblikket etter lød det korte ritsjet fra svovelhodet som ble dradd over ripeflaten, og den revnende lyden da det ble antent, som likesom falt inn i den etterfølgende flammens stillhet. Da sigarettlukten noen sekunder senere kom sivende inn på kjøkkenet, bøyde Yngve seg fram og åpnet vinduet så stille han kunne (s 22).

Røyken som siver fra stua og inn på kjøkkenet viser, både metaforisk og konkret, hvordan faren er sentrum i barnas verden. Farens tilstedeværelse kjennes fysisk; de blir invadert av hans nærvær til tross for at han oppholder seg i et annet rom. For å få røyken bort, åpner Yngve vinduet: ”Lydene som drev inn fra mørket utenfor, forandret hele stemningen i kjøkkenet. Plutselig var det en del av landskapet utenfor. *Vi sitter som på en hylle*, tenkte jeg. Tanken fikk hårene på underarmene til å stritte” (s 22). Tanken om å sitte på en hylle billedliggjør det begrensede handlingsrommet faren påfører barna: På en hylle kan man tenke seg at det er trygt - og potensielt veldig farlig; et lite feiltrinn kan føre til en katastrofe. For å avhjelpe situasjonen, må man nødvendigvis innskrenke sitt eget bevegelsesrom for ikke å falle utfor. En slik innskrenkning manifesterer seg også konkret i barnas bevegelsesmønster: De går opp trappene ”med den karakteristiske, likesom rykkende, nesten litt andeaktige gangarten

vi hadde utviklet for å kunne gå fort inne uten å lage en lyd” (s 17). Brødrene tvinges på den måten til transformasjon i farens nærvær, noe som uttrykkes eksplisitt i disse refleksjonene omkring frihet:

Befant han seg utenfor huset eller nede på kontoret, pratet vi så høyt og fritt og med så store geberder vi ville; var han på vei opp trappen, dempet vi automatisk stemmene og skiftet samtaleemne dersom vi hadde snakket om noe vi antok var upassende for ham; kom han inn på kjøkkenet, sluttet vi helt å snakke, satt der stive og strunke, likesom hensunket i konsentrasjon over maten (s 21).

Barna blir dermed passivisert; de har et begrenset handlingsmønster og vokabular i møte med faren, og disse ”rollespillene” kan sees i forbindelse med masken som figur i verket: Brødrene tvinges til transformasjon og ”maskespill” i farens nærvær.

Jeget viser en skrekkblandet fascinasjon for alt som omhandler dykkere eller andre maskekledde hoder i barndommen.²¹ Dykkerleken (s 19-20) illustrerer dette: Etter en krangel med Yngve, gjør tårene i jegets øyne rommet hans om til vann, og han ser for seg at han har på seg dykkerhjelme: ”Jeg pustet gjennom munnen i små hves og stabbet en stund rundt på gulvet med den gammeldagse dykkers tunge og trege bevegelser, til den skrekken forestillingen grenset opp til, langsomt begynte å sive inn i den som kaldt vann” (s 19). Videre ”forvandles” jeg-fortelleren til en froskemann med maske: ”Hvesingen min ble deres hvesing, skrittene deres skritt, armene deres armer, og når jeg lukket øynene, var det deres øyeløse ansikter jeg så for meg” (s 20). På den måten blir jeget nærmest oppslukt av, eller ett med, sin egen forestilling. Scenen viser dermed hvordan det også er knyttet en fascinasjon til traumet; det handler ikke utelukkende om et ønske om løsrivelse, men også om jegets identifikasjon og dragning mot masken, som i siste instans er en billedliggjøring av farens ansikt.

Det er imidlertid, sammen med fascinasjonen, knyttet en sterk redsel til dykkerleken: Jeg-fortelleren har ikke et reelt valg, han *må* innta rollen som froskemann. Identifikasjonen rommer dermed også motstridende følelser; han bærer traumet med seg uten mulighet for frigjøring. Scenen billedliggjør med andre ord traumets tosidighet: Jeg-fortelleren måler seg mot faren, samtidig som han har et ønske om løsrivelse, han dras mot dykkerne med sterk fascinasjon, samtidig som det er noe ukontrollerbart og skremmende knyttet til leken. På samme måte som ansiktet i sjøen, er dessuten froskemennene uten øyne. Igjen visualiseres traumet i en maske som ikke kan se tilbake – han ser uten å bli sett. Dette illustrerer jegets

²¹ Dette tydeliggjøres i *Min kamp 3*: 90, 169, 190, 396.

ønske om å betrakte traumet uforstyrret, som en form for identifikasjon, uten fare for å bli sett og på den måten føle seg invadert.

Denne identifikasjonen forsterkes ved en rekke paralleller mellom far og sønn: Jeg-fortelleren er 39 år da han på nåtidsplanet stiller seg det fundamentale kjernes spørsmålet. Da faren var på samme alder, begynte hans undergang, først med skilsmissem og deretter med det påfølgende alkoholmisbruket: ”DA MIN FAR VAR LIKE GAMMEL som jeg er nå, brøt han opp fra sitt gamle liv og begynte på nytt” (s 43). Ved å speile seg i vindusruten (s 29), speiler jeget seg nærmest i sin egen far, noe som illustrerer at nåtidsplanet er en markør både for starten på jeg-fortellerens skriveprosjekt og farens undergang. Man får følelsen av at jeg-fortelleren er ved et avgjørende punkt i livet, og at det er usikkert hvilken vei pendelen vil svinge. Det er også flere likhetstrekk mellom jegets og farens egenskaper: Vi får vite at faren ”hadde et godt blikk for andre menneskers svakheter” (s 14). Dette karaktertrekket preger også jeg-fortelleren, noe som kommer tydelig frem under skildringen av ungdomstiden på Tveit i Kristiansand (s 114-116). Temperamentet fører til at jeg-fortelleren i noen situasjoner, i likhet med sin far, mister besinnelsen ovenfor barna:

Hun var ikke gammel før hun fant ut nøyaktig hva som drev meg til vanvidd, nemlig en bestemt type skrik, ikke gråt eller hulking eller hysteri, men situasjonsløse, målrettede, aggressive skrik, som kunne få meg fullstendig ut av kontroll, opp på bena og bort til den stakkars jenta, som ble ropt til eller ristet helt til skrikene gikk over til gråt og kroppen hennes myknet, og hun endelig kunne ta imot trøst (s 37).

Det er også en åpenbar parallell mellom farens alkoholmisbruk og jeg-fortellerens svakhet for alkohol. I *Min kamp*-verket som helhet, beskrives det en rekke episoder der jeg-fortelleren, på samme måte som faren, overskrider normer for akseptabel oppførsel i alkoholpåvirket tilstand: ”Når jeg drikker, får jeg også blackouts, og mister helt kontrollen over mine handlinger, som oftest blir desperate og idiotiske, men også iblant desperate og farlige” (s 29-30).

Farens invadering illustrerer dermed ulike sider av masken og ansiktet som metafor: Faren har på den ene siden satt sitt avtrykk eller signatur i jegets ansikt og formet ham mot hans vilje. Dette fører på den andre siden til at jeg-fortelleren inntar ulike roller i farens nærvær for å unngå konfrontasjon, noe som illustrerer kanskje den mest umiddelbare tolkningen av masken som metafor. Invasjonen av jeg-fortelleren er imidlertid ikke entydig; han har også en sterk *dragning* mot faren og sitt eget traume. Dette fremstilles billedlig i dykkerleken, der han nærmest blir ett med de maskeklede dykkerne. Samtidig viser scenen

hvordan identifikasjonen er ambivalent; traumet er noe han ikke kan unnslippe, men samtidig oppsøker, og bevegelsen er både dragende og frastøtende. Identifikasjonen med faren uttrykkes også rent eksplisitt av det reflekterende jeget: Jegets og farens livsløp tangerer hverandre på romanens nåtidsplan, samtidig som de deler flere egenskaper og karaktertrekk.

2.4 Forsøk på å unnslippe masken

Ønsket om autentisitet fører til at jeget, spesielt i ungdomstiden, gjør flere forsøk på å *overskride* og frigjøre seg fra den maskelignende tilstanden han er hensatt i. Det reflekterende jeget uttrykker eksplisitt at han beundrer og etterstreber en form for renhet eller autentisitet: ”Det var derfor noe luskende og tvilsomt over karakteren min, ingenting av det faste og rene som i noen av dem jeg møtte på denne tiden, og som jeg beundret” (s 328). Romanen inneholder et lengre kapittel som tar for seg hans første år på Gymnaset (s 43-186). Hele dette kapittelet er dermed en *anakroni*, nærmere bestemt en *analepse*. Sentralt i handlingen står en fest nyttårsaften dette året. Denne må sees som en markør for overgangen til noe nytt, og mye av kapittelet omhandler et ønske om frihet og en utprøving av ulike former for overskridelse. Det er i denne perioden av livet jeg-fortelleren får øynene opp for alkoholens virkninger: ”Det var sommeren 1984, jeg var femten år og hadde gjort en oppdagelse: Det var fantastisk å drikke” (s 44). Alkoholinntaket fører til at han kommer inn i en form for ”flyt”:

Å drikke var bra for meg, det satte ting i gang. Og jeg kom inn i noe, en følelse av... ikke uendelighet, akkurat, men av, ja, noe uuttømmelig. Noe jeg kunne gå bare lenger og lenger inn i. Følelsen var helt klar og distinkt.

Hinderløst. Det var det jeg kom inn i, noe hinderløst (s 74).

Det kan dermed se ut til at alkoholen bidrar til å forsere indre sperrer og på den måten gir jeget en følelse av å unnslippe eller overskride seg selv. Rusen virker også skjerpene, og den fremkaller en type klarhet som hemningene i hverdagslivet skygger for: ”Jeg løftet glasset og drakk, gyste da den syrlige smaken fylte ganen, og kjente igjen den klare, rene følelsen som oppstod når beruselsen nærmet seg, men ennå ikke var der, lysten etter å jage den som alltid fulgte” (s 186). Tilstedeværelsen blir dermed intensivert: ”Men når jeg var der, fantes ikke framtiden, og heller ikke fortiden, og det var jo derfor jeg så gjerne ville være der, for min verden, i hele sin uutholdelige banalitet, den skinte” (s 394-395). Traumet preges av *atemporalitet*; det er statisk, vedvarer i bevisstheten og ”opphever” dermed tiden. Fortiden er på den måten tett sammenvevd med nåtiden. Alkoholen fører imidlertid til at nåtiden utvides

og nærmest omslutter jeget slik at han glemmer både fortid og fremtid: Rusen utvisker med andre ord traumet midlertidig fra bevisstheden og gir ham nåtiden tilbake.

Alkoholen får imidlertid en rekke ødeleggende konsekvenser for jeg-fortelleren: ”Jeg elsket det, jeg elsket den følelsen, det var min beste følelse, men den ledet aldri noe godt med seg, og dagen etter, eller dagene etter, var den like tett forbundet med grenseløsheten som med dumheten, noe jeg inderlig hatet” (s 394). De klare, distinkte følelsene og overskridelsen er dermed kun en illusjon som rakner ”dagen derpå”. Jeget sitter igjen med en trøstesløs innsikt: Målet med drikkingen var å skape en enkel vei inn til det autentiske, men i stedet er det som om alkoholen fører han enda nærmere traumet. Dette understrekes ved at alkoholen er en viktig årsak til farens undergang i romanen. Gjennom drikkingen nærmer jeget seg på sett og vis sin egen far, både ved at han kopierer hans atferd og ved at sider ved ham som også preger farens væremåte, forsterkes:

Og så var det slik at oppførselen min ikke var helt god, for å si det mildt, jeg ble ofte for full, og gikk ikke av veien for å forulempe noen, om jeg fikk det for meg. Gjerne for utseendet deres, eller for små, dumme særegenheter som jeg kunne ha bitt meg merke i ved dem (s 324).

Samtidig som traumet blekner i rusens sterke opplevelse av nåtiden, nærmer paradoksal nok jeg-fortelleren seg traumet selv når han drikker, slik at han tar del i ødeleggelsen som også skal ramme faren (jf. jegets identifikasjon med eget traume).

Jeg-fortelleren spiller gitar i et band i ungdomstiden, og på en lignende måte som alkoholen, representerer gitarspillingen et forsøk på å bli en mer autentisk utgave av seg selv. Når han spiller, øyner han et håp om overskridelse:

[...] og da skjedde det noe, lyden vregte seg, ble skjærende, og nesten uansett hva jeg foretok meg, lød det bra, hele huset var fylt av lyden fra gitaren min, og det oppstod et merkelig samsvar mellom følelsene mine og disse lydene, som om det var *de* som var meg, at det var *slik* mitt egentlige jeg var (s 98).

På den måten nærmest smelter jeget og musikken sammen til en høyere enhet, og en følelse av noe autentisk oppstår i samspill med musikken: ”Jeg ville ut, i det åpne, store. Og det eneste jeg visste om som hadde kontakt med det, var musikken” (s 98). Men dette ”autentiske” finnes i lyden av musikken og ikke i hans eget jeg; han leter etter en kjerne av noe ekte utenfor seg selv. Jeg-fortelleren oppnår en viss teknisk ferdighet, men trer aldri inn i det skapende, kreative rommet som han så vidt har vært i berøring med:

Selv om jeg hadde spilt jevnlig og iherdig i ett og et halvt år, gjorde jeg bare små framskritt. Jeg kunne alle grepene, og hadde øvd på forskjellige skalaer i det uendelige, men klarte aldri å frigjøre meg fra dem, klarte aldri å *spille*, det var ingen forbindelse mellom tankene mine og fingrene, fingrene forholdt seg likesom ikke til meg (s 91).

Alt jeg-fortelleren gjør er å kopiere, og ved kun å etterligne andres verk skaper man neppe noe unikt og autentisk. Dette i kontrast til de musikerne han beundret på den tiden: ”Når de spilte, spilte de, stod ikke bare og gjentok mekanisk et eller annet skjema de hadde lært seg, og den friheten som lå i det, som egentlig var det musikk dreide seg om, kunne jeg bare glemme” (s 103). Heller ikke spillingen fremstår dermed som en mulig vei til forløsning, og jegets klaustrofobiske forhold til traumet synes vanskelig å oppheve.

Gjennom hele romanverket støter man på en rekke scener der jeget gråter. Det er nærliggende å oppfatte gråten som et uttrykk for at den ytre masken gir etter for noe indre og ”ekte”, slik at innestengte følelser får fritt spillerom. Jeget blir stadig overmannet av følelser som han ikke klarer å få kontroll over: ”Hele brystet skalv og dirret, jeg klarte ikke trekke pusten, noen dype hikst gikk gjennom meg, og ansiktet fortrakk seg, helt ute av kontroll. Åååååååå, sa jeg. –Åååååååå” (s 289). I stedet for noe ektefølt og indre, speiler imidlertid disse gråtesensene hvordan jeg-fortelleren nærmest okkuperes av noe utenfor seg selv:

Magen trakk seg sammen, og de tårene som kom, likesom støtt ut, og de ansiktsgrimasene som jeg ikke kunne styre, befant seg uendelig langt unna brekningsrefleksen, og den følelsen, av ubalanse og asymmetri, overveldet meg på en nesten panikkartet måte, det var som om jeg ble revet opp (s 316).

Gråten blir dermed et uttrykk for noe kaotisk og invaderende. Men samtidig fører den, i likhet med gitarspillingen og drikkingen, jeget inn følelsen av noe åpent og fritt:

Med pannen støttet mot vinduet, idet flyet stanset for enden av rullebanen og ruste motorene for alvor, begynte jeg å gråte. Tårene kom fra ingenting, det visste jeg da de kom, det her er idiotisk, tenkte jeg, det er sentimentalt, det er dumt. Men det hjalp ikke, jeg hadde kommet meg inn i noe mykt og uklart og grenseløst, og klarte ikke ta meg ut av det før flyet noen minutter senere lettet fra bakken (s 247).

Gråten oppleves dermed snarere som en *invasjon* enn en overskridelse; den fremstilles som noe overrumplende. Dette forsterkes av at de fleste gråtescenene har et parodisk preg. Dette gjelder spesielt passasjene der hulkingen er skrevet direkte ut: ”Åååhhh. Åååhhh. Åååhhh” (s 404). Det er noe påklistret over jegets emosjoner; de virker svulstige og tillært i stedet for ekteføyte og inderlige. I motsetning til de andre formene for overskridelse, som er kontrollerte

og ønskede, er den frihetsfølelsen som gråten skaper ingen villet effekt og tar i stedet overhånd.

Ønsket om overskridelse billedliggjøres også av det refleksive jeget. Slik litterariserer han først den filosofiske tanken om at livet er en strekning som tilbakelegges: ”Skulle jeg betegne det med et bilde, må det være av en båt i en sluse: like langsomt som ufravikelig løftes livet opp av tiden som jevnt sildrer inn fra alle sider. Bortsett fra i detaljene, er alt seg alltid likt” (s 34). Jeget lever et rutinefylt liv: På samme måte som båten i en sluse langsomt løftes opp, gir rutinene en følelse av at livet står stille, det beveger seg fremover nesten uten at man merker det. Freud gir sitt berømte eksempel på repetisjonstvang i *Jenseits des Lustprinzips* (1920): Han observerte sin dattersønn på 1 ½ år som gjentakende ganger kastet en trådsnelle ute av synet og trakk den tilbake igjen, mens han sa lydene o-o-o og a-a-a. Freud tolker dette til *fort* (borte) og *da* (her), og ser trådsnellen som representant for moren: ”He compensated himself for this [morens fravær], as it were, by himself staging the disappearance and return of the objects within his reach.”²² Leken blir dermed en hjelp til å mestre morens fravær. Repetisjonen viser på den måten subjektets fiksering på traumet, men er også et forsøk på å håndtere og gripe det. Rutinene gir jeg-fortelleren en ramme å leve innenfor: ”Jeg tok en slurk av kaffen og tente en sigarett. Det var ikke slik at jeg nøt smaken av kaffe eller følelsen av røyk som sivet ned i lungene, jeg utskilte det knapt, poenget var å ha det gjort, det var en rutine, og som med alle rutiner, lå det hele i formen” (s 262). Repetisjonene gir livet en nødvendig form, et sted å plassere kaoset. Samtidig føler jeget seg innestengt, han vil ut av det rutinefylte livet: ”Og for hver dag som går, vokser lengselen etter øyeblikket da livet når kanten, etter øyeblikket da porten går opp og livet endelig siger framover igjen” (s 34). Dermed fremstår en overskridelse som en motsats til det rutinefylte livet; mens rutinene viser jegets fiksering på traumet og masken, representerer det ”å nå kanten” og ”porten som går opp” jegets streben etter frigjøring fra de tette båndene til eget traume.

Forfatteren Olav H. Hauge representerer, i kontrast til jeget selv, det maskeløse ansiktet. Jeg-fortelleren og to kamerater intervjuer Hauge for et studenttidsskrift. I begynnelsen av intervjuet er Hauge stengt og innesluttet; han ser ned i gulvet, svarer kort og heller avvisende og utstråler motvilje mot hele intervjusituasjonen. Men så - en time ut i samtalen - skjer et plutselig omslag; Hauge lyser opp, motviljen fra starten blir snudd til varme og åpenhet, og han blir munter og meddelsom. Dermed faller alle stengsler, og Hagues

²² Freud 1955: 15.

ansikt er med ett helt uten sperrer: ”da han plutselig åpnet seg mot oss og ville vise oss ting, var det på en slags troskyldig, barnslig måte, uendelig vennlig, men også uendelig sårbar” (s 333). Hauges ansikt går fra å være hardt og innesluttet til å bli vergeløst og umiddelbart: ”Jeg så noe som jeg ikke ville se, fordi han som viste det fram, ikke visste hvordan det så ut. Han var over åtti år, men i ham hadde ingenting dødd eller stivnet, og slik gjør det egentlig altfor vondt å leve, tenker jeg nå” (s 333). I romanverket er det flere eksempler på hvordan et slikt vergeløst ansikt kan føre til at individet trer inn i ”galskapen” eller ”ødeleggelsen”. I *Min kamp 2* skildres jeg-fortellerens svigerfar, med diagnosen manisk-depressiv lidelse, på en lignende måte: ”Ansiktet hans var helt åpent, det var som om det ikke fantes noe mellom ham og verden. Han var helt uten vern mot den, var helt vergeløs” (2: s 341). Et ansikt uten maske representerer dermed noe vergeløst, og når masken faller og ansiktet er avkledd, ligger ”galskapen” ikke langt unna.

Kristeva anser den depressive affekten, tristheten, for å være en beskyttelsesmekanisme mot fragmentering av jeget, som i ytterste konsekvens kan føre til en sammensmeltning med Thanatos eller Tingen. Men for at tristheten hos Kristeva skal kunne fungere beskyttende, må lidelsen til en viss grad ”erotiseres”; den må kunne ”konkurrere” med melankolikerens draging mot Tingen: ”Men dersom depresjonen ikke har mulighet til å støtte seg til en viss *erotisering av lidelsen* kan den ikke fungere som et forsvar mot dødsdriften.”²³ Thanatos (eller dødsdriften) fungerer altså desintegrerende, mens Eros fungerer integrerende. Det er derfor et motsetningsforhold mellom den erotiserte lidelsen og Thanatos (hvis kjennetegn er fragmentarisk, formløs og des-integrert). Man kunne tenke seg at maskefiguren hos Knausgård fungerer på samme måte som hos Kristeva; som et beskyttende hylster omkring det fragmenterte jeget. Masken hos Knausgård representerer imidlertid ikke jegets tristhet eller melankoli; det er *traumet* (eller ødeleggelsen) som har satt seg som noe *stivnet eller dødt* i jegets ansikt. Thanatos eller traumet får derfor (paradoksalt nok) en beskyttende virkning (jf. de vergeløse, motstandsløse ansiktene). Når masken rommer selve ødeleggelsen, står ikke jegets beskyttelse i et motsetningsforhold til de ødeleggende kreftene, men ødeleggelsen er tvert imot en del av den. Og når et slikt motsetningsforhold ikke er til stede, vil en fullstendig overskridelse av masken kun føre subjektet nærmere ”galskapen”. På grunn av jegets tette bånd til traumet, fremstår en overskridelse eller en overgang til noe mer ”autentisk” eller rent som noe nærmest utopisk for jeget. *Ønsket* om overskridelse er derimot til stede, til tross for at det fremstår som en umulighet.

²³ Kristeva 1994: 34.

Spillingen og drikkingen billedliggjør dermed jegets ønske om og *streben etter* å overskride masken, til tross for at overskridelsene virker nytteløse.²⁴ Gråten kan knapt beskrives som en overskridelse, til tross for at gråt ofte representerer en autentisk og avkledd tilstand. Mens Kristeva ser tristheten som en beskyttende ”konvolutt” omkring det fragmenterte jeget, er jeget i romanteksten omsluttet av sitt eget traume (eller ødeleggelsen). Ødeleggelsen står ikke i et motsetningsforhold til beskyttelsen, og dermed er heller ikke beskyttelsen et resultat av en erotisering. Og når selve traumet får en form for beskyttende virkning, fører det vergeløse, nakne ansiktet subjektet inn i ”galskapen”. På grunn av traumets nærhet til jeget; det er nærmest ”etset” fast til jeget selv, kan han vanskelig skilles fra det og overskride masken.

2.5 Rembrandts selvportrett

Mens det opplevende jeget opptrer i vindusscenen (s 29), overtar det reflekterende jeget i skildringen av et selvportrett malt av den sene Rembrandt (s 30-31). Scenen kan sees som en parallell til skildringen av ansiktet i vinduet på den foregående siden: De er begge beskrivelser av et ansikt, og på samme måte som Rembrandt-maleriet er innrammet, danner vinduet en ramme omkring jegets ansikt.

Scenen begynner slik: ”Det eneste som ikke eldes i ansiktet, er øynene. De er like klare den dagen vi blir født som den dagen vi dør” (s 30). Dermed representerer blikket noe *tidløst*. Denne tanken videreføres slik: ”Alle ansiktets detaljer er synlige, alle spor livet har avsatt i det, lar seg følge. Ansiktet er furet, rynkete, posete, herjet av tiden. Men øynene er klare, og om ikke unge, så likesom utenfor den tiden som preger ansiktet ellers” (s 30). Øynene representerer det i et menneske som tiden ikke berører, blikket er livfullt, mens alt omkring fremstilles som noe dødt. Masken har dermed ”grodd fast” og nærmest invadert ansiktet, og kun øynene står igjen som noe ”opprinnelig”. Som en parallell til jegets ansikt i vindusruten, fremstilles Rembrandt som herjet av tiden, og har i likhet med jegets ansikt en rekke kroppslige merker (jf. traumets kroppslige avleiringer). Blikkets tidløshet understrekes også i den påfølgende scenen, der jeg-fortelleren ser inn i datterens øyne rett etter fødselen: ”Den natten Vanja ble født, lå hun og så på oss i flere timer. Øynene hennes var som to svarte

²⁴ Dette er et sentralt tema også i *Ute av verden* (1998). Tittelen er hentet fra diktet ”Hvorsomhelst ut av denne verden” fra diktsamlingen *Le Spleen de Paris* (1869) av Charles Baudelaire. Første strofe i diktet lyder slik: ”Livet er som et sykehus hvor hver eneste pasient er besatt av trangen til å skifte seng. Den ene vil gjerne lide foran ovnen, en annen tror at han vil bli friskere fremme ved vinduet.” Avslutningen lyder slik: ”Endelig blusser sjelen opp og i sin vishet roper den til meg: -Hvorsomhelst! Hvorsomhelst! Bare det er ut av denne verden!” (Haarberg og Skei 1996: 173).

lykter. (...) Vi kunne ikke få nok av henne og blikket hennes. Men hva var det som fantes i det? Ro, alvor, mørke” (s 31).

En umiddelbar tolkning av denne scenen ville kunne se blikket som en representant for noe autentisk eller egentlig. Øynene fremstilles også som ”sjelens speil”: ”Nærmere et annet menneskes sjel er det vanskelig å komme” (s 30). Til slutt i ekfrasen undergraver imidlertid en kort refleksjon over blikkets tvetydighet denne tolkningen: ”Forskjellen mellom dette maleriet og de andre maleriene den sene Rembrandt malte, er forskjellen mellom å se og å bli sett. Det vil si, i dette bildet ser han seg selv se, samtidig som han selv blir sett” (s 31). Skildringen av øynene må dermed sees i forhold til jeg-fortellerens lodd i livet: Han ønsker å se uten å bli sett, men når andre ser på ham, ser han samtidig seg selv (jf. vinduet som metafor). Det å se seg selv se samtidig som man blir sett, er tett forbundet med jegets traume og hans følelse av inautentisitet. Dette underbygges ved at farens (og farmorens) blikk også står i kontrast til de tidløse blikkene:

Men det man la merke til når man så farmor, det mest slående ved henne, var øynene. De var helt klare og lyseblå, og enten det nå var fordi fargen er så uvanlig i seg selv, eller fordi den stod i sterk kontrast til det ellers mørke ved henne, så de nesten kunstige ut, som om de var av stein. Min fars øyne var akkurat like, og ga fra seg det samme inntrykket (s 107).

Hos farens og farmorens har dermed kamouflasjespektet ved masken også invadert øynene: De har fått et maskepreg. Jeget får dermed kun en *anelse* av noe ”autentisk” ved å se på kunstverket (jf. det tidløse blikket), men det glipper unna.

Gjenskinnet av jeg-fortellerens ansikt i vinduet viser et ansikt som er en del av tiden. Øynene derimot, de glinser (s 29). Rembrandts ansikt er imidlertid festet til lerretet; det er transformert til kunst. Alt som vedrørte Rembrandt som person er borte: ”hans vaner og uvaner, hans kroppslukter og kroppsslyder, hans stemme og hans ordvalg, hans tanker og meninger, hans måter å føre seg på, hans kropps lyter og skavanker, alt det som utgjør en person for andre, har falt bort” (s 30). Dermed er det *formen* som gjenstår; menneskets væren er form, og kunsten kan gripe dette og gi det evig liv: ”bildet er over firehundre år gammelt, og Rembrandt døde samme år det ble malt, så det som er avbildet her, som Rembrandt har malt, er selve dette menneskets væren” (s 30-31). Det er dermed ikke bare øynene som har noe tidløst ved seg, også maleriets *form* står i motsetning til det flyktige menneskelivet. Men i det øyeblikket man gir kunstverket en form, beveger man seg samtidig bort fra det ”autentiske” og ”virkelige”.

Øynene, som tradisjonelt oppfattes som sjelens speil, representerer dermed i stedet jeg-fortellerens følelse av inautentisitet, og heller ikke kunstverkets form henviser til det autentiske som jeg-fortelleren streber etter. Det ”autentiske” fremstilles med andre ord nærmest som en luftspeiling; når man nærmer seg, viser det seg å være en illusjon.

2.6 Sjangerproblematikk

Masken og ansiktet kan også sees som metaforer for selve romanverket: Det er et selvbiografisk prosjekt. Paul de Man mener at *prosopopeia* (gr. *prosopon*: ansikt og *poiein*: lage, skape) ”is the trope of autobiography, by which one’s name (...) is made as intelligible and memorable as a face.”²⁵ Selvbiografien gir altså maske, ansikt og blick til en fiktiv, død eller stemmeløs størrelse. Men på samme måte som selvbiografien gir liv, *tar* den også liv: ”To the extent that language is figure (or metaphor, or *prosopopeia*) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it is silent, mute as pictures are mute. Language, as trope, is always privative.”²⁶ Bak masken hos de Man finnes kun illusjonen og det inautentiske: Språket fremstiller liv, men når livet figureres ved hjelp av troper, må selvbiografien paradoksalt nok bære i seg demaskeringen av fraværet som er maskert; selvbiografien både maskerer og demaskerer.

For de Man er forholdet mellom teksten og lesningen av den grunnleggende spekulært. Ikke bare fordi tekstene og lesningen er tropologiske, men fordi han også anser selvet som tropologisk konstituert. Den spekulære strukturen vises i det han omtaler som ”the autobiographical moment”.²⁷ Dette øyeblikket finner sted når ”the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.”²⁸ De to fiktive selvne ”møtes” i dette øyeblikket som er produsert av måten lesningen figurerer på i en tekst, og i disse møtene når illusjonen sitt høydepunkt.

Roland Barthes gjør i artikkelen ”Virkelighetseffekten” rede for hvordan detaljer som ved første øyesyn kan virke overflødige, kan konstitueres av en ”direkte” forbindelse mellom signifikant og signifikat. Dette er hva han omtaler som *den referensielle illusjon*; detaljene står ikke i et én til én forhold med de tilfeldige enkelttingene som finnes i ”virkeligheten”, men *betyr* i stedet ”virkelighet”. På den måten blir ”selve det manglende signifikat til fordel for referenten alene realismens egen signifikant: Det oppstår en *virkelighetseffekt*.”²⁹

²⁵ de Man 1984: 76.

²⁶ de Man 1984: 80.

²⁷ de Man 1984: 70.

²⁸ Ibid.

²⁹ Barthes 2003: 79.

Sjangermessig er romanen utstyrt med en rekke slike virkelighetseffekter: Det gjengis direkte dialoger, skildringer av naturen og små detaljer som jeg-fortelleren umulig kan minnes, men som etablerer en illusjon av en forbindelse mellom signifikant og signifikat. Jeg vil i denne sammenhengen tøyne begrepene signifikant og signifikat til også å omfatte jeg-fortellerens erindring og den konkrete hendelsen i fortiden. Det finnes utallige eksempler der dette er relevant, men jeg nøyer meg med å gjengi et eksempel fra en scene der jeg-fortelleren spiser kveldsmat på kjøkkenet som barn: ”Borte fra krysset lød stemmene til de ungene som fortsatt hang over syklene og pratet. I bakken opp mot broen skiftet en motorsykel gir. Og fjernt, likesom hevet over alt annet, lå duren fra en båt som var på vei inn fra sundet” (s 22).

Detaljene i erindringen styrker inntrykket av at jeget husker godt, man kan nærmest snakke om en fotografisk hukommelse som gir skinn av autenticitet til hendelsen som skildres. På den måten konstituerer detaljene i erindringen en ”direkteforbindelse” til den aktuelle hendelsen i fortiden, og det oppstår en egen litterær ”virkelighet”. Dette er et litterært grep som gjennomsyrrer hele *Min kamp*-verket, og som kan sees i forbindelse med de Mans begrep *the autobiographical moment*: I disse passasjene kulminerer på sett og vis illusjonen; detaljrikdommen tilfører teksten en fylde som igjen styrker tekstens autoritet og troverdighet. Det er dermed som om teksten streber etter en form for autenticitet eller *overskridelse* av de gitte språklige vilkårene (det er ingen naturgitt sammenheng mellom ordet og dets mening eller referanse).

Det er imidlertid ingen selvfølge for de Man at det finnes noe som kan kalles ”selvbiografi” i det hele tatt: ”But just as we seem to assert that all texts are autobiographical, we should say that, by the same token, none of them is or can be.”³⁰ Alle tekster er bygget opp av språkfigurer (troper), og selvbiografien er også en lingvistisk struktur. Til tross for at han påpeker at alle tekster kan leses på en slik måte, er det formuleringer i essayet som peker i retning av at han opplever selvbiografien som *ekstra* spekulær. Han avslutter essayet slik: “Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause.”³¹ Ordet “veil” betyr å ”tilsløre”. Implisitt i en slik formulering ligger en negativ verdivurdering. Begrepet *spekulær* gir dessuten assosiasjoner til ”spekulativ”, som også er negativt ladet. Det er dermed nærliggende å trekke den konklusjonen at det å tilsløre illusjonen, er forbundet med noe negativt for de Man, og at han misliker illusjonens forførende kraft.³²

³⁰ de Man 1984: 70.

³¹ de Man 1984: 81.

³² Hvis man går til andre essay av de Man, kan man se en lignende oppprioritering av å vise illusjonen fremfor å tilsløre den. I ”The Rhetoric of Temporality” (1969) gjør han rede for sitt syn på symbolet og allegorien. Symbolet ser han på som den retoriske modellen for drømmen om den uformidlede sammensmeltingen mellom

Både sjangermessig og hos jeget på det psykologiske planet står imidlertid en streben etter autenticitet og overskridelse sterkt. Hele *Min kamp*-verkets førende idé er nettopp illusjonsbyggende, og man kan si at verket virkelig har lyktes i å forføre sine lesere: Mange av Knausgårds anmeldere har ukritisk betraktet innholdet i romanene som ”virkelig” og ”autentisk”, og flere har i den forbindelse satt et likhetstegn mellom jeg-fortelleren og forfatteren Knausgård. Overraskende nok har denne tenkemåten også fått prege *Knausgård-koden* (2010) av Eivind Tjønneland. Tjønneland kritiserer Arne Melberg, som i en kronikk i *Aftenposten* (15.1.2010) fremholder at litteraturvitenskapen ikke har begreper for å forstå Knausgårds romanprosjekt. Det er ikke vanskelig å være enig med Tjønneland i dette. Det paradoksale er imidlertid at han gjennomgående omtaler kun én ”Knausgård”: Denne ”Knausgård” er synonymt med både jeg-fortelleren i romanverket og forfatteren Knausgård. Fordi jeget i et parti i *Min kamp 2* omtaler en oppsetning av *Gjengangere*, der første akt var dårlig, mens andre akt var fantastisk (2: 198), tillegger Tjønneland forfatteren Knausgård følgende intensjoner og tanker om eget romanprosjekt: ”Knausgård klamrer seg til prinsippet om at selv om visse partier er svake, så kan de likevel legge grunnen for noe som kommer siden.”³³ Han gir også forfatteren Knausgård merkelappen ”kynisk”, fordi jeg-fortelleren henviser til et overgrep på en mindreårig i *Min kamp 2* (2: 158-160), uten at den forventede skandalen dukker opp i *Min kamp 4*: ”Knausgård spilte kynisk på forholdet mellom fiksjon og virkelighet da han henviste til overgrepet i *Ute av verden* og sådde tvil om det var fiksjon eller realitet.”³⁴ Jeg kan ikke annet enn å påstå at også Tjønneland, til tross for et forsøk på å løse ”Knausgård-koden”, selv har gått rett på limpinnen og latt seg forføre, ikke av den ”kyniske” forfatteren Knausgård, men av ”the autobiographical moment” og av verkets mange virkelighetseffekter.

Både jeget og teksten selv streber dermed etter en form for autenticitet eller overskridelse av de gitte vilkårene - hos jeget dreier det seg om et forsøk på å unnsnippe sine tette bånd til traumet, tekstmessig dreier det seg om å gi en illusjon av sammenheng mellom signifikant og signifikat, til tross for språkets vilkårlighet. Dette viser seg gjennom de mange virkelighetseffektene som verket er utstyrt med, noe som bidrar til å skape det de Man omtaler som ”autobiographical moments”. Sjangerdiskusjonen kan dermed sees som en speiling av min analyse av jegets ønske om overskridelse. De Man mener at selvbiografien er ”spekulær”,

subjekt og objekt. Allegorien og ironien er den retoriske modellen for den desillusjonerte innsikten i tegnets avspaltende kraft. Han opprioriterer allegorien, og avviser symbolet som en del av den metafysiske arven (Kittang 1988).

³³ Tjønneland 2010: 99.

³⁴ Tjønneland 2010: 89-90.

fordi den gir skinn av å beskrive noe ”virkelig”. Dette har preget mottakelsen av *Min kamp*-verket, der det har skjedd en ukritisk sammenblanding av jeg-fortelleren og forfatteren K.O. Knausgård.

2.7 Oppsummering

Den første brennpunktscenen (ansiktet i sjøen) billedliggjør barnets uklare oppfatning av traumet, fungerer som en *prefigurasjon* av farens ansikt og virker som et samlende symbol for alle de fire kategoriene (kunsten, døden, traumet og det hellige). Hos det voksne jeget har traumet rent fysisk tatt bolig i ansiktet, i form av en stiv ”maske” og i furene. Masken billedliggjør både farens invasjon og jegets identifikasjon med og tette bånd til traumet. Jeg-fortelleren streber etter å overskride masken, men når masken rommer *selve* ødeleggelsen, står ikke jegets beskyttelse i et motsetningsforhold til de ødeleggende kreftene, og konsekvensen av dette er at overskridelsen fremstår som en utopi.

Mange har blitt forført av den tilsynelatende autentiske fremstillingen i romanverket, men i stedet for å vise illusjonen, er verkets intensjon å skape en illusjon av sammenheng mellom signifikant og signifikat, altså virkelighetseffekter. Sjangerdiskusjonen kan dermed sees som en speiling av jegets streben etter overskridelse på det psykologiske planet.

3. En streben etter det hellige

Dette kapittelet er viet det hellige, som én av komponentene i traumat. Jeg vil hovedsaklig ta for meg den delen av romanen som skildrer brødrenes opphold i farmorens hus og nedvaskingen av dette (s 282-434), og Kristevas *Fasans makt. En essä om abjeksjonen* vil fungere som et teoretisk fundament. I dette verket utdyper Kristeva et poeng som også fremkommer i *Svart Sol*; hun mener at det har oppstått et tomrom etter det hellige i den vestlige verden, noe som har ført til et ”subjekt och en kultur i kris”.³⁵ I tidligere tider fungerte religionen og dens urenhetsriter som en *katharsis* (gr. renselse), men i kjølvannet av sekulariseringen har det oppstått et vakuum som må fylles med noe annet. På den måten knyttes en streben etter det hellige sammen med det moderne subjektet også hos Kristeva.

Jeg vil først fokusere på farmorens hus og nedvaskingen, videre vil jeg gjøre en analyse av måken og himmelen som symboler på jegets hellighetsstreben, for så å avslutte med en analyse av scenen der brødrene og farmoren drikker alkohol sammen (s 385-399), en scene som fremstår som et klimaks i denne delen av romanen. Utgangspunktet for analysen vil være jeg-fortellerens forsøk på å trekke en grense mot abjeksjonen (det urene), med et ønske om å nærme seg noe ”hellig” og rent. Kan noe betegnes som abjekt-lignende størrelser i disse scenene? Kristeva ser det hellige som abjeksjonens motsetning; båndet opprettholder avstanden til ”det semiotiske” slik at subjektet ikke skal slukes av Tingen. Kan et lignende motsetnings- og avstandsforhold mellom det hellige og det urene leses inn i disse scenene?

3.1 En kortfattet narrativ analyse

Alle scenene som analyseres i dette kapittelet, er å finne i andre del av romanen. Nåtidspanet er tidligere beskrevet som februar 2008 (s 29), og andre del starter i Stockholm i 2004 (s 189) og avsluttes i 1998 i Kristiansand (s 435). Den er derfor i sin helhet en analepse. Fra Stockholm år 2004, er vi over i en ny anakroni som danner en annetnivå-fortelling. Denne anakronien innledes med det jeg har kalt den andre traumatiske brennpunktscenen (synet av den døde faren for første gang) (s 225-227). Fra brennpunktscenen forflyttes vi tre dager tilbake i tid, til scenen der jeg-fortelleren får telefon fra broren Yngve vedrørende farens dødsfall (s 228-229). Denne analepsen danner et tredje nivå. Etter telefonsamtalen følger vi jeg-fortelleren på reisen fra Bergen, gjennom Stavanger og deretter til farmorens hus i Kristiansand (s 282). Ut av dette tredjenivået springer det så et fjerdenivå, som omhandler

³⁵ Kristeva 1991: 19.

jeg-fortellerens forhold til Yngve (s 318-341). Deretter er vi igjen tilbake ved tredjenivå-fortellingen (vaskingen av farmorens hus), for så å føres frem til der den andre brennpunktscenen beskrives for andre gang (s 413).

3.2 Nedvaskingen av farmorens hus

Skildringen av farmorens hus er svært detaljert og dveler særlig ved det frastøtende og avskyelige: ”Jeg kløv opp trappen, og da jeg gikk etter ham [Yngve] gjennom døråpningen og kom inn i forgangen, måtte jeg snu hodet bort. Lukten der inne var uutholdelig. Det stinket av råte og piss” (s 283). Huset er fullstendig tilskitnet, forsøplet og i et eneste kaos, leseren følger jeget fra rom til rom mens alle fornedrende detaljer langsomt avdekkes:

Jeg gikk langsomt bortover. Det var avføring i sofaen, både smurt utover og noen klumper. Jeg bøyd meg over klærne. De var også fulle av avføring. På gulvet var lakken noen steder etset bort i store, uregelmessige skjolder.

Av piss? (s 286).

Vaskerommet i kjelleren viser seg å være kilden til den verste stanken:

Midt på gulvet lå en haug av klær som var like høy som meg, den nådde nesten til taket. (...) Håndklær, lakener, duker, bukser, gensere, kjoler, undertøy, alt hadde de slengt fra seg her. De nederste lagene var ikke bare jordslåtte, de var råtne. Jeg satte meg på huk og stakk fingeren borti. Det var bløtt og klissete (s 291).

Huset der faren og farmoren har bodd sammen, står igjen som et tilskitnet kaos, og de utmalende beskrivelsene bidrar til å kaste lys over farens voksende alkoholisme, forfall og død. Det er på mange måter snakk om den ytterste menneskelige fornedrelse; den voksne sønnen har flyttet hjem til sin aldrende mor, og sammen har de langsomt drevet inn i en total oppløsning i både moralsk og konkret forstand. Huset har blitt et ytre skall mot verden, og innenfor dette skallet har det foregått noe fullstendig uhørt, noe som faller helt utenfor samfunnets normer.

Begrepet *abjekt* i Kristevas essay er flertydig. I en kulturanalytisk undersøkelse av religionenes urenhetsriter forstår hun abjektet som

[...] vissa substanser som uteslutits såsom icke åtråvärda eller frånstötande (olika former av födoämnen, kroppsliga avfallsprodukter) och vissa individer som utestängs ur den sociala

gemenskapen såsom varande ”besmittade” eller onormala; sådana företeelser som avser att upprätthålla gränsen mot det omänskliga, djuriska.³⁶

Kort sagt er et abjekt det som tabubelegges som et ”ikke-objekt” for begjæret. Det urene er ifølge Kristeva imidlertid en relativ størrelse: Urenheten er ikke en egenskap *i seg selv*, men et objekt som har falt over grensen, over på ”den andre siden”. Abjektet beskrives også som ”det som overskrider den symboliska ordningen, de normer som hotar grunderna för det system på vilket en kultur, en grupp, en identitet vilar.”³⁷ Det urene blir dermed urent først sett i lys av noe annet. Farmorens hus kan leses som en abjekt-lignende størrelse i denne sammenhengen: Når brødrene kommer, råder det et fullstendig kaos; søppel og skitt invaderer alle rom, og alt flyter. Huset representerer dermed det utstøtte, det tilskitnede og det normoppløste, og er på sett og vis skjøvet over grensen for det akseptable.

Nedvaskingen av huset beskrives omstendelig; det ryddes, skures og skrubbet, og det dveles ved hver minste detalj. Hele dette partiet har noe ”klassisk” over seg: En sønn skal rydde opp etter sin fars død, uverdige liv og fornedrende undergang, og gjennom opprydningen og nedvaskingen ønsker han å gjenvinne en slags harmoni:

[...] jeg sprutet en linje Jif over flisene og begynte å skrubbe dem, metodisk, fra toppen under taket og helt ned til gulvet. Først veggen til høyre, så veggen ved speilet, så veggen langs badekaret, og til sist veggen ved døren. Jeg gnicket hver eneste flis ren, det tok vel en halvannen time, alt i alt (s 314).

Jeg-fortelleren går strategisk tilverks, med struktur og planmessighet, og leseren er nærmest fysisk med i nedvaskingen. Teksten velter seg på denne måten i fornedrelsen, samtidig som vaskingen (også eksplisitt) fremstilles som et forsøk på og et ønske om en gjenopprettelse: ”Vi skulle vaske hver jævla centimeter i hvert jævla rom, kaste alt som han hadde ødelagt, finne fram alt som var igjen og bruke det, sette hele huset istand, og så samle alle der. Han kunne vel ha ødelagt alt, men vi skulle gjenopprette det” (s 303).

Religionenes urenhetsritar har i følge Kristeva som formål å redde subjektet fra fobi og psykose: Det handler om å trekke en grense og ”støte fra seg” for å opprettholde ”det symbolske”. På den måten bevares ”subjektets rädsla för att utan återvändo låta sin egen identitet försvinna in i modern.”³⁸ Urenhetsritene fungerer dermed som et slags ”incestforbud”. Kristeva bruker det aristoteliske begrepet *katharsis* (gr. renselse) for å belyse

³⁶ Kristeva 1991: 16.

³⁷ Ibid.

³⁸ Kristeva 1991: 89.

disse prosessene. Jegets rengjøring kan leses som en konkret fremstilling av urenhetsritenes essens: Han forsøker å vaske bort, og dermed ”støte fra seg”, farens ødeleggelse. Dette forsøket på å støte traumet og det urene bort, kan sees i sammenheng med forsøkene på å overskride masken: Jeget har et sterkt ønske om å gjennomgå en form for renselse. Han vil støte fra seg ødeleggelsen som har satt fysiske spor i hans egen kropp (jf. furene og masken). Den ytre nedvaskingen billedliggjør dermed et ønske om en ”indre” nedvasking; han forsøker å samle sammen restene av sitt eget jeg for å markere en grense omkring selvet. Vaskingen illustrerer på den måten forsøket på å dra en grense mellom det fornedrende som faren har gjort, og jeget selv; han ønsker å vaske bort faren i seg selv, eller sagt på en annen måte: Han forsøker å vaske traumet rent (jf. jeg-fortellerens identifikasjon med faren). Jeget ønsker på den måten å gjenopprette en form for orden og struktur i tilværelsen, og som et høydepunkt i denne gjenoprettelsen, vil han at selskapet etter begravelsen skal holdes i huset: ”Jeg har tenkt på en ting. Ganske mye, faktisk. Det er om ikke vi skal holde begravelsen her. I huset her. Vi rekker fint å fikse det opp på en uke, om vi henger i” (s 342).

Under nedvaskingen vaskes og skrubbes de misfargede overflatene: ”Først speilet, hvor det gulbrune belegget viste seg nesten umulig å få fjernet, og først gikk bort da jeg brukte en kniv, som jeg løp opp og hentet på kjøkkenet, og en grov skuresvamp på det” (s 344). Deretter kommer noe som ligner de opprinnelige fargene til syne igjen:

Selve rekkverket var mørkt, noen steder nesten helt svart, her og der klebrig. Jeg sprutet på Jif, vred opp kluten og skurte grundig hver centimeter. Når et stykke på den måten var rengjort og hadde fått tilbake noe i nærheten av sin gamle, mørkt gygne farge, dynket jeg en annen klut i Klorin og skurte videre med den (s 356).

Huset skal også fylles med klare, skinnende farger i form av nye dagligvarer:

Vi tok med oss Jif for badet, Jif for kjøkkenet, Ajax allrengjøringsmiddel, Ajax vinduspusemiddel, Klorin, grønnsåpe (...). Ellers pålegg, melk, kaffe, frukt, et brett med yoghurt, noen pakker kjeks. Alt mens vi gikk der, lengtet jeg etter å fylle kjøkkenet med alt dette nye, ferske, skinnende urørte (s 298).

For å understreke viktigheten av at det fornedrende skal fylles med noe hellig, ønsker jeg-fortelleren å gi faren en kirkelig begravelse: ”Jeg vil ikke stå der med noen oppdiktede liksom-ritualer og lese noen jævla dikt, altså. Jeg vil at det skal være skikkelig. Verdig” (s 349). Dermed handler vaskingen også om et ønske om å gjenreise farens verdighet: Jeg-fortelleren ønsker å slette alle spor som kan vitne om fornedrelsen og skammen. Jegets nedvasking og oppstemthet over å fylle huset med nye dagligvarer, symboliserer altså

hvordan jeget *streber etter* å ”støte fra seg” objektet.

Kristevas abjeksjonsbegrep rommer to motsetninger: Ytterpunktene er på den ene siden moren som seksuelt objekt (objektet) og på den andre siden forbudet mot fadermord (som i følge Kristeva forbindes med noe ”hellig”). Dette ”hellige” representerer dermed forbudet som ”upprättar signifiantfunktionen och samtidigt den sociale gemenskapen”, det vil si ethvert subjekts overgang til (og opprettholdelse av) ”det symbolske”.³⁹ Grensen mellom abjeksjonen og det hellige finnes i ethvert menneske, fordi vi alle er både dødelige og talende.⁴⁰ Kristeva ser dermed det hellige og abjeksjonen som *motsetninger*. Hun beskriver moren som seksuelt objekt og forbudet mot fadermord som *ytterpunkter*, og *grensen* er helt avgjørende for at subjektet ikke skal slukes av Tingen (eller grensen selv).

Leser man jegets nedvasking som en entydig grensetrekning, kunne man tenke seg at egenskaper ved det hellige, altså abjeksjonens (skittens) motsetning, befinner seg bak de skitne overflatene, symbolisert ved de rene overflatene og nye, fargerike matvarer. Jeg skriver *egenskaper*, siden det hellige hos Kristeva er forbundet med noe formmessig, men samtidig noe rent, uberørt, avklart og opphøyd. Egenskaper ved det hellige har dermed hele tiden vært til stede under de tilskitnede overflatene, men kan nå tre frem i form av det rene og uberørte. I forlengelsen av et slikt resonnement, kunne man si at vaskingen representerer en ”katharsis-lignende” tilstand for jeget; overflatene blir renere og prosessen er på sitt vis meningsskapende, noe som underbygges av den nærmest høystemte beskrivelsen av hvordan det visuelle synet av ”renhet” smitter over på jeg-fortellerens sjelelige tilstand: ”Igjen slo det meg hvor rent og av den grunn oppstemmende varenes nærvær var, deres klare farger, som den grønne og hvite plastikken som bønnene lå i, med den røde skriften og røde logoen, eller som den hvite papirposen som omsluttet brødet” (s 369).

Til tross for den iherdige vaskingen, blir imidlertid ikke overflatene fullstendig rene. Slik beskrives eksempelvis rekkverket: ”Jeg vred opp kluten, hengte den på kanten av bøtten og studerte resultatet av arbeidet jeg hadde gjort. Gløden i lakken hadde kommet fram, selv om det her og der fortsatt var mørke skjolder av skitt, likesom etset inn i treverket” (s 357-358). Når skitten er etset inn i treverket, har skitten og treverket blitt ett, og jeget kan umulig få det fullstendig rent. Det viser seg også at lukten henger i, til tross for kasting av søppel, gjennomlufting og vasking: ”jeg gikk ned trappen til kjelleretasjen, som fortsatt stinket intenst, selv om luktenes kilde var fjernet, skylte den røde bøtten (s 344). Vegg-til-vegg-teppet har fremdeles skjolder, og huset rommer minner og stemninger fra en fortid som

³⁹ Kristeva 1991: 83.

⁴⁰ Kristeva 1991: 113.

vaskingen ikke kan viske ut: ”da jeg trådte ned på det skjoldete vegg-til-vegg-teppet i første etasje, som bare var opplyst av det svake lyset som slapp inn gjennom glasset i ytterdøren, og gikk inn på toalettet, som suste og hvislet som det hadde gjort i minst tretti år” (s 390). Til tross for at inventaret blir vasket og huset tømt, er det likevel umulig å få bort husets atmosfære, som fremstår nedslitt og dystert: ”hvert objekt der inne, det være seg fjernsynet, stolene, sofaen, skyvedøren mellom stuene, det svarte pianoet, de to barokkmaleriene som hang på veggen over det, stod fram i sin egen rett, tungt, urikkelig, ladet med fortid” (s 367). Noen steder lykkes det imidlertid å få det rent, men like fullt er det som er ferdigvasket, merket av tidens tann: ”Først gikk jeg inn på badet for å se på det jeg hadde gjort igår. Bortsett fra det flekkete og klebrige dusjforhenget, som jeg av en eller annen grunn hadde latt henge, så det ganske fint ut. Nedslitt, selvfølgelig, men rent” (s 255).

I tillegg er huset preget av et slags konstant dødens nærvær: Faren døde i stuen, liket hans har vært i huset kort tid før brødrene ankommer: ”- Det er et dødshus, sa jeg. - Vi går rundt og vasser i døden hans. Han døde i stolen rett innenfor her, den står der ennå (s 379). Også jegets farfar døde i huset seks år tidligere, noe som bidrar til å utløse barndommens redsel for de døde: ”Akkurat denne kvelden var imidlertid ubehaget ved det igjen nærværende, fordi farfar hadde falt om her, og fordi pappa hadde dødd oppe i stuen dagen før” (s 315). Fordi brødrene er usikre på den umiddelbare årsaken til farens død, og på grunn av disse likenes ”tilstedeværelse” i huset, føler de seg hjemsoekt av den døde faren:

Nedenunder ble ytterdøren smelt igjen. Jeg møtte blikket til Yngve. Hva var det som hendte? - Hvem kan det være? sa farmor. Var det pappa? Kom han tilbake? Jeg var så redd som jeg aldri hadde vært før. Det lød skritt i trappen. Det var pappa, jeg visste det. Å faen, faen, nå kom han (s 309-310).

Også i jegets drømmer våkner faren til liv: ”Det første jeg tenkte, fortsatt uklart etter søvnen, og antageligvis i forbindelse med noe jeg hadde drømt, var at det var pappa som hadde kommet tilbake. Ikke som gjenferd, men som levende” (s 433). Både Yngve (s 352) og farmoren går dessuten i søvne i huset. Farmoren beskrives nærmest som en levende død:

Uten forvarsel snudde hun seg og gikk mot meg. Jeg rakk ikke reagere på noen måte, bare stod der og så henne komme. Hun passerte en halv meter foran meg, men selv om blikket hennes streifet ansiktet mitt, oppdaget hun meg ikke. Hun gikk rett forbi meg, som om jeg var et møbel blant andre møbler (s 433-434).

Dødens tilstedeværelse i huset er dermed påtagelig, både gjennom farens og farfarens død og ”gjengangerne” som dukker opp i form av søvngjengere.

Liket er i følge Kristeva abjeksjonen i sin ytterste konsekvens: ”Liket - besett utan Gud och utanför vetenskapen - är höyden av förnedring/abjektion. Liket är döden som hemsöker livet. Frånstötande/frånstött. Det är en avvisad människa som man inte skiljer sig från, som man inte skyddar sig mot på samma sätt som mot ett objekt.”⁴¹ Og mens det kroppslige avfallet markerer den andre siden av grensen, sees liket som ”en gräns som invaderat allt. Det är inte längre jag som fördriver, ”jag” är fördrivet. Gränsen har blivit ett objekt.”⁴² Døden og liket må sees i sammenheng med den kristevanske Tingen eller ”morsvirkeligheten”: Når døden inntreffer vender vi alle tilbake til Tingen, vi invaderes fullstendig av grensen eller av den ”fortærende mor” (jf. viktigheten av ”incestforbudet”). Kristeva ser derfor liket som en trussel som ”slukar oss till slut.”⁴³ Når det gjelder døden og liket, er det imidlertid *grensen selv* som invaderer individet. Men invaderes man av denne grensen, er det ingen vei tilbake, da er subjektet dødt. Ingen grense, intet liv.

Jeget ønsker å ”vaske seg fri” fra dette vedvarende, døde nærværet:

Så hvordan holde den følelsen unna? Å, det var bare å vaske, det. Skure og skrubbe og gnikke og gni. Se hvordan flis etter flis ble ren og skinnende. Tenke at alt som hadde blitt ødelagt her, skulle gjenopprettes. Alt. Alt. Og at jeg aldri, ikke under noen omstendigheter, skulle havne der han hadde havnet (s 315).

Men til tross for et tydelig forsøk på å trekke en grense, oppleves dødens nærvær like intenst under hele oppholdet i farmorens hus. Slik beskrives redselen for de døde på romanens nest siste side: ”Da jeg kom inn på soverommet igjen, var jeg redd. Døden var overalt. (...) Lukket jeg øynene, var tanken på at de døde kunne komme, umulig å unnsnippe, akkurat som den hadde vært da jeg var liten” (s 434). Husets tilstand etter nedvaskingen står dermed ikke i et entydig motsetningsforhold til hvordan det fremstod da brødrene ankom huset; det er uten tvil mye renere, men fremdeles er det spor av skitt på flere av overflatene, og huset er generelt nedslitt. Husets atmosfære er tyngt av fortiden, og selv om rommene etter hvert blir renere, hefter det noe ved dem som ikke lar seg fjerne. Dødens nærvær oppleves som konstant, og forsøket på å trekke en grense mot dette nærværet lyktes åpenbart ikke. Egenskaper ved det hellige er på den måten ikke entydig skjult under all skitten, men også *innvevd* i den (jf. rekkverket), det skitne er bokstavelig talt *gnidd inn* i det hellige. Hos Kristeva markerer båndet avstanden mellom ”det semiotiske” og ”det symbolske”, mens det hos Knausgård ikke

⁴¹ Kristeva 1991: 28.

⁴² Kristeva 1991: 27.

⁴³ Kristeva 1991: 28.

finnes noen klar og definert avstand mellom det skitne og det helliges egenskaper, de er filtret inn i hverandre, det skitne ligger i konkret forstand oppå det hellige. Dermed er både abjeksjonen og det hellige fremdeles til stede i huset *etter* rengjøringen, til tross for at vaskeprosessen har ført egenskapene ved det hellige mer frem i lyset.

For å anskueliggjøre Kristevas tanker, kunne man se for seg en horisontal akse der grensen markerer midtpunktet, mens ødeleggelsen (abjeksjonen) befinner seg til venstre, og det hellige (det symbolske) til høyre for dette punktet. Mens det hos Kristeva skjer en bevegelse fra venstre side til høyre side av aksens, finner jeg ikke en slik entydig bevegelse hos Knausgård. Glimtvis er kanskje jeget i berøring med en form for balanse, men sammenlignet med en katharsis i kristevansk forstand, mangler den fullstendige frigjøringen, avklaringen, harmonien. Til tross for det prosessuelle aspektet (nedvaskingen), og til tross for at overflatene blir renere, skjer det dermed ingen entydig forskyvning fra ødeleggelsen til det hellige. Det er heller som om både ødeleggelsen og det hellige befinner seg langs hele aksens, tett sammenfiltret. Jeget kan derfor vaske bort noe av ødeleggelsen, men overflaten vil aldri kunne representere den fullkomne renhet. Vaskeprosessen, som kan sammenlignes med en form for skapelsesprosess, fremstår dermed mer som en kamp mot overmakten (jf. romanens tittel) enn en overgang til noe entydig nytt og bedre.

Når det rene og avklarte er en permanent del av ødeleggelsen, fremstår også en grensetrekning og frastøtning som noe utopisk: Jeget kan ikke renses fra ødeleggelsen når den har slike tette bånd til egenskaper ved det hellige. Dermed er det heller ingen *grense* i kristevansk forstand jeget invaderes av i møte med det døde nærværet; døden eller ødeleggelsen er snarere altomfattende, og en konstant del av jeget (jf. masken). Dødens tilstedeværelse i huset kan i stedet leses som en billedliggjøring av hvordan jeget blir invadert og forsøkt ”slukt” av farens lik, som i videre forstand speiler selve traumet. (Farfarens dødsfall og søvngjengerne bidrar til å forsterke følelsen av denne invaderingen.) Til tross for ødeleggelsens permanente tilstedeværelse i jeget selv, bringes ødeleggelsen og traumet dermed tydeligere frem i jegets bevissthet i tiden etter farens død. Invasjonen av de døde billedliggjør med andre ord jegets sterke tilknytning til traumet og ødeleggelsen (noe også masken er et tydelig bilde på).

Tidspunktet for farens død og nedvaskingen av huset sammenfaller med tiden omkring jeg-fortellerens debut som forfatter. Romanmanuskriptet er fysisk til stede i huset:

Kofferten lå åpen ved siden av sengen. Jeg tok opp pappkartongen med manuset, satte meg på sengekanten og rev av tapen. Tanken på at det faktisk hadde blitt en bok som skulle ut, traff

meg med full kraft da jeg så tittelsiden, så annerledes satt opp i korrekturen enn den versjonen jeg hadde vent meg til (s 426, 427).

På lignende måte som det hellige er en del av de tilskitnede overflatene i huset, representerer den uferdige romanen noe opphøyd sammenlignet med de ødeleggende omgivelsene. Romanmanuskriptet viser dermed hvordan det skitne, kaotiske og traumatiske også rommer det vakre og formmessige (romanen).

Sett i forhold til formen, gjør Kristeva i sin Holbein-analyse i *Svart Sol* rede for hvordan formen (kunsten) kan gi ”en ro tilbake til denne forsvunne tilgivelse, kjærligheten og frelsen tar tilflukt i verkets utførelse.”⁴⁴ Gjennom nåden, det vil si formen, legges vekten på båndet, til tross for at kunstverket (Holbeins *Døde Kristus*) preges av en negasjon av alt liv, og dermed tilsynelatende er sterkt forbundet med Tingen. Båndet må sees i forhold til forbudet som opprettholder signifikantfunksjonen, altså abjeksjonens bakside: Det opprettholder avstanden, samtidig som det knytter sammen det semiotiske og det symbolske (jf. identifikasjonen med ”den falliske faren”). En slik sammenknytning representerer hos Kristeva i vid forstand en identifikasjon med Gud, altså en *gjenoppstandelse*. Fordi formen sammenstilles med nåden, tilgivelsen og det hellige, kan jegets nitidige vasking også leses som et forsøk på å få kontroll på ”det formløse”. Han forsøker å ”skrubbe” seg ned til formen. I lys av Kristeva, kunne man tenke seg at huset først brytes fullstendig ned for så å ”gjenoppstå” som ren form. Ødeleggelsens sterke bånd til formen hos Knausgård fører imidlertid til et annet, mer nyansert utfall. Det hellige og formmessige hos Knausgård står ikke i et entydig motsetningsforhold til objektet eller ødeleggelsen. Det er liten avstand mellom ødeleggelsen og formen; ødeleggelsen er snarere en konstant del av formen. Den knausgårdske formen kan dermed inneholde det mest avskyelige og ødeleggende, samtidig som den representerer noe vakkert og ”hellig”. Og når ødeleggelsen og formen eksisterer innfiltret i hverandre (eksempelvis rekkverket og skitten som dekker det, eller manuskriptets tilstedeværelse i det tilskitnede huset), fremstår en gjenoppstandelse eller overvinnelse som en umulighet.

Til tross for at huset og de dødes nærvær kan sees som avarter av objekter i kristevansk forstand, rommer ødeleggelsen flere aspekter sett i forhold til romantekstens traume. Det er nærliggende å tolke dødens nærvær i huset som et bilde på hvordan ødeleggelsen er en konstant del av jeget selv, og at farens invadering av jeg-fortelleren føles sterkere etter farens dødsfall. Nedvaskingen av huset billedliggjør jegets *ønske* om en

⁴⁴ Kristeva 1994: 125.

grensetrekning: Gjennom nærgående skildringer av vaskingen kommer husets opprinnelig farger tilbake. Nye dagligvarer bidrar også til å gi huset preg av noe nytt og uberørt. Det hellige representerer i følge Kristeva subjektets overgang fra ”det semiotiske” til ”det symbolske”, noe som må sees i sammenheng med hennes tanker om formens sammenbindende funksjon i kunstverket. Jegets nedvasking kan i lys av dette leses som en streben etter egenskaper ved det hellige, en streben etter den rene formen og et ønske om å forflytte seg over på aksens høyre side. Mens det hellige og abjeksjonen hos Kristeva fremstår som motsetninger og ytterpunkter, er slike motsetninger ikke en del av romantekstens traume. Dette traumet er et langsomt voksende traume; det har sitt opphav i flere ulike hendelser til forskjellige tider, og sett på denne bakgrunnen blir den entydige, kristevanske grensen uklar. En fullstendig grensetrekning eller fullkommen overvinnelse fremstår dermed vanskelig å oppnå for jeget. Dermed er den rene formen uopnåelig, fordi romantekstens traume tar opp i seg både det destruktive og opphøyde på én og samme tid. Manuskriptet til jeg-fortellerens debutroman er i huset mens alt dette foregår, og billedliggjør, på samme måte som huset selv, hvordan noe formmessig er til stede i det mest ødeleggende og fornedrende.

3.3 Måken og himmelen

Da brødrene ankommer farmorens hus, møtes de av to måker utenfor inngangsdøren: ”To store måker lettet fra trappen da vi kom opp den vesle bakken. Plassen foran garasjedøren var full av søppelsekker og søppelposer, det var dem måkene hadde holdt på med, all mulig slags plastdritt hadde de revet ut og slengt rundt seg på jakt etter noe å spise” (s 282). Litt senere kommer det frem at måken ønskes velkommen av farmoren:

En bevegelse til venstre for meg gjorde at jeg snudde hodet. En enorm måke stod utenfor vinduet og kikket inn. Den dunket nebbet mot glasset, to ganger. Ble stående. -Har du sett det? sa jeg høyt til Yngve inne på kjøkkenet. -Det står en kjempesvær måke utenfor her og kakker nebbet mot glasset. Jeg hørte farmor reise seg der inne. -Vi må finne litt mat til den, sa hun (s 312-313).

Farmoren har i over et år gitt måken mat hver dag, og den har blitt så tam at den kommer inn i huset for å spise: ”Da hun åpnet verandadøren, hoppet måken ned på gulvet, og gikk bort til fatet hun satte fram, helt uten frykt. Jeg stod i døråpningen og så hvordan den nappet i bitene med nebbet, og kastet hodet bakover når den hadde fått et godt tak” (s 313).

I *Store norske leksikon* beskrives måker slik: ”De er hovedsakelig fiske- og åtseletere, og enkelte samles i store flokker på søppelfyllinger.”⁴⁵ Måken er altså en åtseleter; den spiser døde dyr som den ikke har tatt livet av selv. Den representerer dermed noe glupsk, uverdigg og ”grafsende”. Det hefter noe skittent ved måkene også i denne scenen; de roter i søppelet foran huset, og én av måkene kommer enda til helt inn i huset for å spise maten farmoren gir den. Det å gi en måke mat kan i seg selv karakteriseres som en ”uren” handling som går på tvers av vedtatte normer. Kristeva opererer med ulike abjektgraderinger, der liket representerer abjektet i dets reneste form. Måken kan sees som et dødssymbol i konkret forstand fordi den er en åtseleter. Den kan følgelig forstås som en abjektliggende størrelse, og også farmorens medvirkning til abjektets (måkens) opprettholdelse kan karakteriseres som en form for uren handling.

Fuglen sirkler også bokstavelig talt over huset som over et åtsel, og nærmest overvåker brødrene: ”De to måkene hadde satt seg på taket av nabohuset og fulgte nøye bevegelsene våre” (s 283). Dette gir assosiasjoner til farens kontrollerende blikk på brødrene i barndommen, og dermed er vi ved noe av kjernen i måkesymbolikken: Til tross for at måken kan betraktes som et symbol på døden i generell forstand (jf. måken som åtsel), er det den sterke billedlige tilknytningen til jegets far som fremstår som mest sentralt i denne fremstillingen. På samme måte som måken, kan faren (i symbolsk forstand) leses som en abjektliggende størrelse. Han er ensom og alkoholisert, og nærmer seg en dyrisk og umenneskelig tilstand uten kontroll over verken nødvendige kroppsfunksjoner eller evne til å oppfylle egne basale behov. Faren representerer på den måten en slags fullstendig normoppløsning. I likhet med måken, får faren tilhold i farmorens hus, der han bidrar til at huset henfaller i en kaotisk, avskyelig og tilskitnet tilstand. Denne billedlige sammenhengen forsterkes ytterligere ved at det under oppholdet i farmorens hus refereres til en sentral scene fra jeg-fortellerens barndom (beskrevet i sin helhet i *Min kamp 3*): «[...] en natt ute på Torungen fyr under den blåsvarte augusthimmelen, da måkene angrep oss idet vi gikk fra båten og over holmen, og vi etterpå, med to bøtter med krabber, tente bål i en forsenkning” (s 375). I *Min kamp 3* avsluttes historien slik: ”På vei ned mot båten, da han [faren] fresende slukket bålet med en bøtte havvann, oppdaget jeg en død måke liggende i en liten forsenkning i fjellet. Jeg kjente på den. Den var varm” (3: 396-397). Faren kommer for å se med en lommelykt i hånden:

⁴⁵ Store norske leksikon (bind 10) 2006: 692.

– En død måke, sa jeg. Han senket lysstrålen. – Få se, sa han. – Hvor ligger den? – Der, sa jeg og pekte. I neste øyeblikk lå den midt i lysskinnet, som på et operasjonsbord. Øynene blinket i refleks. – Da er det kanskje noen fugleunger et sted som ikke får det så greit, sa han. – Tror du det? sa jeg. – Ja, de har jo fremdeles unger i redene. Det var jo derfor de var så gale på oss (3: s 397).

Faren og sønnen betrakter den døde fuglen i lyset fra lommelykten. Dette er et slags ekko fra scenene i kapellet der brødrene ser sin døde far (s 225-227 og 435): Begge scenene har et ”klinisk” preg; måken ligger i gjenskinnet fra et kaldt lys, mens den døde faren ligger vasket og stelt på en bære midt i kapellet. Både den døde faren og måken ligger til åpen beskuelse, og betraktes med grådighet av jeg-fortelleren. Samtidig kan måkeungene representere en tapt uskyld; noe fint og vergeløst som er ødelagt og fornedret på en lignende måte som jeget selv.

Måken lever imidlertid både på bakken og i luften: ”I luften høyt over havnen kom en måke seilende innover. Den hadde kurs rett mot verandaen, og jeg merket at jeg smilte, det var farmors måke som var på vei inn for å få mat” (s 378-379). Det er påfallende mange himmelbeskrivelser i denne delen av romanen. Fra farmorens hus er det utsikt mot byen og havet, og slik beskrives himmelen fra et av vinduene: ”Utenfor hadde det skyet til igjen. Det gråhvite laget under himmelen dempet alle landskapets farger” (s 367). Under nedvaskingen beskrives himmelen slik: ”Et fint lag av yr la seg på vinduene, muren på terrassen mørknet såvidt, og ute i havgapet, hvor det måtte falle med større kraft, var skyene i horisonten stripete av regn” (s 375). Himmelen beskrives gjennomgående som grå eller regnfull, og speiler dermed jeg-fortellerens sorg over farens død. Sorgen sammenstilles også rent eksplisitt med den grå himmelen: ”for rundt den lå hele tiden sorgen, med sin grå og uklare himmel som jeg ante når som helst kunne fylle meg helt igjen” (s 385). Typisk nok er himmelen på sitt mørkeste under skildringen av farmoren og brødrene når de sitter sammen om kvelden og drikker: ”Lyset på himmelen over kollen på den andre siden av veien, som såvidt lot seg skimte gjennom gjenskinnet av kjøkkenet, hvor vi lignet tre submarine skikkelser, var gråblått. Dette var natten så mørk som den ble” (s 394).

Himmelen er i tillegg det bærende symbolet for noe hellig og guddommelig. At nettopp himmelen speiler jegets sorg, viser jegets *streben etter* en form for ”hellighet” og renhet. Himmelbeskrivelsene øker markant i hyppighet da brødrene ankommer huset, og de symboliserer på den måten hvordan behovet for noe hellig og rent forsterkes i møte med de fornedrende omstendighetene omkring farens død. Kristeva mener at dragningen mot Tingen *utlignes* ved dette ”hellige” som fungerer som en form for opprettholdelse av ”det symbolske”. Man kunne si at i møte med objektet i sin reneste form (liket av faren) og det

tilskitnede huset, øker jegets behov for en form for utligning, noe som kan forklare jegets dragning mot himmelen i spesielt denne delen av romanen.

Himmelen refererer dermed også til måkens andre element; det rene, det avklarte og opphøyde. Når måken er på bakken, beveger den seg klosset og får noe grådig og skittent ved seg, mens i luften glir den over himmelen, og fremstår som smidig og grasiøs. Dessuten representerer måken i seg selv det klassiske renhetssymbolet (den hvite fuglen); den er opphøyd, ren og ubesudlet. Måken henspiller dermed på noe hellig og urent på én og samme tid. Man kunne tenke seg måkens bevegelsesmønster som et *samspill* mellom himmel og jord, mellom det skitne og det hellige: Den kan like gjerne fly oppunder himmelen som å rote i søppel, den slåss om åtsel for siden å fly over sjøen. Måken fremstår på den måten som et bindeledd mellom himmel og jord, og representerer en form for dialektikk mellom det hellige og ødeleggelsen.⁴⁶

Kjersti Bale vektlegger nettopp *dialektikken* i Kristevas melankoli-oppfatning i *Om melankoli* (1997). På det før-språklige narsissistiske nivået i subjektet foregår det en dialektisk prosess; det før-språklige jeget har ambivalente følelser overfor Tingen, som Kristeva benevner som tiltreknings- og frastøtingspolen.⁴⁷ Kristeva tar i bruk Freuds begreper *Eros* (livsdrift) og *Thanatos* (dødsdrift), og disse kreftene trekker i motsatte retninger; Thanatos representerer dragningen mot Tingen, mens Eros representerer dragningen mot og en identifikasjon med ”den symbolske faren”. Målet for subjektet er å tre ut av dette dialektiske mønsteret ved å identifisere seg med ”den falliske faren”. Denne primære identifikasjonen skal fungere som en kompensasjon, slik at subjektet kan sørge over Tingen. Melankolikeren har imidlertid ikke gjennomført en slik fullstendig løsrivelse fra Tingen, noe som innebærer at han eller hun er bundet i et slikt dialektisk mønster, eller lever midt i splittelsen, der dragningen mot Tingen er den dominerende kraften. For melankolikeren rommer Tingen død og intethet (jf. dødsdriften), men også uoppnåelig kjærlighet: ”Helt siden den arkaiske bindingen har den deprimerte en følelse av å ha blitt fratatt arveretten til et overordnet, navnløst gode”.⁴⁸ Dette berømte sitatet fra *Svart Sol* uttrykker dialektikken mellom forelskelsen (*Eros*) og melankolien (*Thanatos*): ”dersom det ikke finnes noen skrift som ikke også er forelsket, finnes det heller ingen imaginasjon som ikke åpent eller i hemmelighet er

⁴⁶ Måken tematiserer to sider av det hellige også i *En tid for alt* (2004). Der gjenskriver Knausgård bibelske fortellinger og utlegger måkens ”himmelske” opphav. I en sentral scene finner faren og jeg-fortelleren (Henrik Vankel) en død måke på en holme (Knausgård 2004: 517-523). I den forbindelse sier faren: ”-Du visste at måkene en gang var engler?” (Knausgård 2004: 521).

⁴⁷ Kristeva 1994: 29

⁴⁸ Ibid.

melankolsk”.⁴⁹ Fantasien aksepterer ikke tapet av moren, mens skriften representerer kjærligheten og idealiseringen av den falliske faren. Men gjennom idealiseringen (forelskelsen), er det som om motsetningene mellom Eros og Thanatos bringes til et annet plan hvor motsetningene nivelleres. Den kunstneriske skapelsesprosessen har sitt utspring i dialektikken mellom melankoli og forelskelse, men i det ferdige verket opphører dialektikken til fordel for harmonien. Melankolikerens språk rommer derfor i utgangspunktet både den symbolske og den semiotiske funksjonen:

Den [den symbolske funksjonen] vedvarer også fordi de semiotiske prosessene slett ikke driver fritt (som i galskapens diskurs), men derimot organiserer en ny form, et nytt formelt eller ideologisk ”forfatterunivers” – en uendelig, udefinert produksjon av et nytt betydningsproduserende rom.⁵⁰

Det er med andre ord viktig å merke seg at ”det symbolske”, gjennom melankolikerens skapelsesprosess, organiserer en *ny form* og et *nytt betydningsproduserende rom* der det semiotiske må underordne seg den nye formen. Det er altså slik at Kristevas dialektikk på et vis *oppheves* gjennom skapelse av kunst. Den er, ifølge Bale, ”en form for dialektikk som ikke består av uoppløste antitetiske spenninger, (...), men hvor motsetningene løftes opp til et høyere nivå der de oppheves.”⁵¹ En vellykket separasjon fra Tingen, fører imidlertid til at subjektet har trukket en grense, slik at ”det semiotiske” holdes på *avstand* (jf. ”båndet”); det semiotiske og det symbolske er sammenbundet, men eksisterer som to motsetninger: ”Den symbolske funksjonen vedvarer som indre grense for denne bipolære økonomien.”⁵²

I måken som symbol hos Knausgård er det ingen definitiv *grense* mellom himmelelementet og jordelementet, for måken beveger seg fritt begge veier. Lest med Kristeva, ville måkens eting av åtsel kunne tolkes som en sammensmeltning med Tingen og en fullstendig invadering av grensen, mens kontakten med himmelen ville representere identifikasjonen og opphevelsen av det dialektiske mønsteret. Men måken beveger seg ubesværet mellom det å rote i det skitne søplet på bakken og det å gli under den rene himmelen; den krysser ingen *grense*. Måken bærer i seg abjektet til tross for ”himmelfarten”, noe som utelukker en fullstendig opphevelse av dialektikken. Mens den dialektiske prosessen hos Kristeva innebærer en draging i to ulike retninger (jf. Thanatos og Eros), der en entydig sammensmeltning med Tingen innebærer døden, og en entydig identifikasjon med den

⁴⁹ Kristeva 1994: 23.

⁵⁰ Kristeva 2003: 256.

⁵¹ Bale 1997: 198.

⁵² Kristeva 2003: 256.

falliske faren innebærer en overgang til det symbolske, består dialektikken hos Knausgård dermed av uoppløste antitetiske spenninger (jf. Bale). Måkens veksling mellom de to elementene viser med andre ord hvordan abjektet er en *integrert del* av det hellige. Abjektet og det hellige er dermed ikke fullstendige motsetninger; det er en del av måkens natur å bevege seg både i luften og på land. De to tilsynelatende uforenlige komponentene er dermed tett ”sammenfiltret” (jf. skitten som er ”gnidd inn” i de rengjorte overflatene i huset).

Måken fungerer dermed som et dødssymbol, og det er en billedlig tilknytning mellom måken og jegets far. Himmelen som symbol knyttes til måken, samtidig som den fungerer som et selvstendig symbol for jegets sorg over sin far. I stedet for å billedliggjøre *grensen* mellom abjeksjonen og det hellige, blir måken hos Knausgård et symbol på hvordan egenskaper ved det hellige og abjektet eksisterer side og side i den samme materien. Den knausgårdske dialektikken er statisk uten noen form for oppløsning, mens den kristevanske dialektikken innebærer en oppløftning til et tredje nivå, der dialektikken oppheves. Til tross for at abjeksjonen og det hellige er tett sammenfiltret hos Knausgård, symboliserer likevel måkens kontakt med himmelen jegets *streben* etter noe hellig og rent. På grunn av de tette båndene mellom abjektet og det helliges egenskaper, oppnår han imidlertid ingen fullstendig utligning i forhold til abjeksjonens nærvær.

3.4 Fornedrelsen i det vakre

Drikkingen sammen med farmoren (s 385-399) fremstår som et slags ødeleggelsens klimaks i denne delen av romanen. Brødrene innser at også farmoren (under farens opphold i huset) har blitt avhengig av alkohol, og tilbyr henne tilslutt en drink: ”De satt oppe i stuen og så på tv. Yngve satt i pappas stol. Han snudde på hodet da jeg kom inn, og reiste seg. - Vi tenkte vi skulle ta oss en liten drink, sa han til farmor. - Nå som vi har hengt i hele dagen. Vil du også ha en? - Det hadde vært koselig, sa farmor” (s 385).

I essayets kulturanalytiske undersøkelse, viser Kristeva hvordan tabuene i forhold til mat i Mosebøkene fungerer som en opprettholdelse av avstanden (eller grensen) mellom Gud og mennesket. Dette ser hun som en del av bibeltekstenes ”grundläggande strävan att separera och att konstituera strikt åtskilda identiteter utan blandning.”⁵³ Visse former for mat og drikke kan føre til en ”blandning, utsuddande av skillnader, hot mot identiteten”, og må dermed forbys.⁵⁴ Forbud mot alkohol er én av reglene som innføres: ”Varken du själv eller dina söner må dricka vin eller starka drycker, när I skolan gå in i uppenbarelsetältet, på det att I icke mån

⁵³ Kristeva 1991: 118.

⁵⁴ Kristeva 1991: 126.

dö.”⁵⁵ Alkoholen har dermed, i kraft av å være et abjekt, en utflytende, grenseoverskridende virkning på mennesket. I dette tilfellet dekker alkoholen også flere sider av det omfattende abjektbegrepet hos Kristeva: Den er den bakenforliggende årsaken til farens undergang og husets ødeleggelse, og dessuten kan det å skjenke sin egen farmor i en slik situasjon sies å være en grenseoverskridende, uhørt handling (jf. abjektet som overskridelse av samfunnets normer). At det drikkes i huset kun to dager etter farens død, og at brødrene fortsatt merker rusen da de ankommer begravellesbyrået dagen etter (s 401), understreker det normoverskridende i denne scenen. Dette skjer imidlertid ikke uten skrupler: ”Den første halve timen satt jeg som forsteinet, stiv av ubehag (...) Det var forferdelig, forferdelig” (s 386). Alkoholen fører imidlertid til at jeget glemmer ”det andre blikket”: ”Men så merket jeg virkningen av spriten selv, tankene ble mykere, bevisstheten åpnere, og det at hun satt her og drakk og lo to dager etter at hun hadde funnet sønnen sin død i stuen, fortonte seg ikke lenger som uhyggelig” (s 386).

Scenen når sitt klimaks ved at farmoren har tisset i stolen: ”Da vi var ferdige, reiste også hun seg. Litt piss rant ned fra stolen, uten at hun tok notis av det. Hun støttet seg mot dørkarmen da hun skulle ut, først den i kjøkkenet, så den i gangen” (s 398). Kristeva skriver følgende om kroppens avfallsprodukter: ”Innehåll som härrör från dessa [kroppspöppningarna] är tydligt och klart gränsämnen. Spott, blod, mjölk, urin, avföring eller tårar överskrider i själva sitt flöde kroppens gränser.”⁵⁶ Urinen tilhører det hun kaller den *ekskrementale* formen for urenheter. Ekskrementene representerer den faren som kommer fra utsiden av jeget selv, det vil si det som truer kroppens grenser og identiteten.⁵⁷ Farmoren tisser i stolen uten selv å legge merke til det; kroppen åpner seg, og hun makter ikke å sette noen grense. Det er ikke lenger et skille mellom henne og omverdenen; hun har mistet alle grenser og hemninger. Urinen billedliggjør dermed hennes grenseløse tilstand i en fornedrende situasjon, og hennes ønske om å trekke en grense.

Scenen med farmoren er et slags fornedrelsens nullpunkt, men på en lignende måte som at noe ”hellig” og rent er innfiltret i det urene på husets overflater, og likeledes som måken bærer i seg det skitne og det rene, er det en kime av noe vakkert også i denne situasjonen: Farmorens væremåte forandres betraktelig av alkoholinntaket: ”At farmor hadde godt av alkoholen, var det ingen tvil om. Øynene hennes begynte snart å få tilbake sin tidligere glans, det kom farge i de bleke, matte kinnene, bevegelsene hennes ble mykere (...)

⁵⁵ Kristeva 1991: 122 (3. Mos 10:9).

⁵⁶ Kristeva 1991: 94.

⁵⁷ Kristeva 1991: 96.

hun var som en vampyr som endelig fikk blod i seg igjen” (s 386). Midt i ødeleggelsen og fornedrelsen våkner farmoren til liv, både fysisk og mentalt: ”da hun hadde drukket opp den første drinken, og Yngve skjenket i en ny til henne, var det som om også sinnet hennes lettet, og snart satt hun der og pratet og lo som i gamle dager” (s 386). Det er imidlertid ikke bare farmorens ”gamle jeg” som våkner til liv, men også en ”forteller”:

Farmor øste av sin overflod av småfortellinger, samlet opp gjennom hennes femogåtti år gamle liv, men holdt det ikke der, for i samme takt som beruselsen steg, sank forsvaret, og hun førte noen av de kjente historiene videre, fortalte mer om det som hendte, på en slik måte at poenget ved dem forandret seg (s 388).

Farmoren reproducerer dermed ikke bare de gamle fortellingene, men gir dem en ny, og til dels farligere dimensjon: Historien om da hun arbeidet for en rik kvinne i Oslo, ender denne gangen med at farmoren innrømmer å ha stjålet penger fra henne: ”Hun var jo styrtrik, vet dere. Og pengene lå overalt. Hun merket ikke om noen av dem forsvant. Da spilte det vel ingen rolle om jeg tok litt?” (s 388). Historien om farmoren og farfarens første tid sammen får også en ny og uhørt vending (s 390-391). Dette viser at det i fornedrelsen finnes en annen dimensjon som før har vært skjult: Gamle stengsler faller, og det som har blitt holdt skjult og fortiet i årevis, fortelles nå med stor innlevelse. En forteller kommer på den måten til syne i den fornedrende situasjonen; det vakre og formessige har hele tiden vært en del av ødeleggelsen, men det er først nå at det trer frem.

Farmorens fortellinger kan sees som en parentesbemerkning til scenen der jeget og broren skal begynne reisen til Kristiansand og farmoren. Her finner jeg-fortelleren trøst i å omforme sin egen historie til ”en stor fortelling”:

Da jeg den morgenen trådte ut på framsiden av huset og gikk etter Yngve bort til bilen, var det for et øyeblikk som om jeg steg inn i en større historie enn min egen. Sønnene som drar hjem for å begrave sin far, den historien var det jeg med ett befant meg midt i (s 265).

Ved å transformere sin egen erfaring inn i ”den store fortellingen”, kan hans personlige sorg forstås i lys av den allmenne fortellingen. Dette oppleves forstrøtningsfullt, og underbygger, på lik linje med farmorens fortellinger, tanken om at i den destruktive kraften finnes også den fortellende kraften.

Alkoholen får dermed billedlig sett rollen som abjekt i denne scenen. Scenen er svært fornedrende; farmoren skjenkes full og tisser i stolen, og urinen (i kraft av også å være et abjekt) billedliggjør hennes behov for å trekke en grense. Midt i denne totale fornedrelsen,

finnes det imidlertid noe vakkert; en forteller og en fortelling (form). Denne scenen kan dermed leses som ytterligere et bilde på hvordan formen eller det hellige også rommer det mest avskyelige og ødeleggende.

3.5 Oppsummering

Farmorens hus kan dermed leses som en abjektliggende størrelse på flere plan. Nedvaskingen av huset fungerer billedlig sett som et forsøk på en grensedraining; jeget *streber etter* at egenskaper ved det hellige gradvis skal komme til syne under de tilskitnede overflatene. Sett i forhold til Kristeva, som fremhever motsetningene og grensen mellom abjeksjonen og det hellige, er det urene en integrert del av det hellige hos Knausgård. Under nedvaskingen av huset viser dette seg ved at overflatene ikke blir fullstendig rene, og at de døde fremdeles oppleves nærværende. Ønsket om en entydig grensetrekning fremstår dermed som en utopi.

Måken som symbol speiler den samme tematikken; egenskaper ved det hellige og det urene er begge elementer i måkens natur. Måken beveger seg ubesværet fra bakken og opp i luften; den forserer ingen kristevansk grense. Mens Kristevas dialektikk oppheves på et tredje nivå, er dialektikken hos Knausgård preget av uoppløste spenninger; det urene og det hellige eksisterer side om side, tett sammenfiltret.

Scenen der brødrene skjenker farmoren, er svært fornedrende, og farmorens urin underbygger det grenseløse i situasjonen. Men, på lignende måte som med huset og måken, finnes det en kime av noe vakkert i det destruktive og ødeleggende: Fra abjektet trer det frem noe formmessig (fortellingene), noe som illustrerer jegets hellighetsstreben.

4. Den døde faren og kunsten

I dette kapittelet vil jeg legge vekt på døden og kunsten som kategorier. Både i romanens refleksjoner omkring døden og kunstens vesen og i den deskriptive narrasjonen der jeget ser sin døde far, er kunsten og døden tett sammenbundet.

En sammenstilling av døden og traumet er ikke et uvanlig fenomen i traumenarrativer, mener Laura Vickroy:

The key link between literature and trauma is explained by this confrontation with death as a universal/essential element of human experience that cannot be fully confronted but can be symbolized. Our first confrontations with it in early life, says Robert Lifton, are “death equivalents: separation, fear with disintegration.”⁵⁸

De tidlige erfaringene som Lifton refererer til her, kan sees i sammenheng med Kristevas tanker om hvordan barnet blir et subjekt: Det er gjennom differensiering og identifikasjon at barnet kan tre inn i et språklig fellesskap. Og på samme måte som døden fremstilles som desintegrasjon og diskontinuitet (det ultimate brudd), representerer også traumet et *brudd* (jf. punkt 1.3). Synet på døden og traumet er dermed tett sammenvevd også hos Kristeva. Dette tydeliggjøres i Holbein-analysen, der Kristeva tolker Holbeins *Døde Kristus* som en fremstilling av at båndet som knytter Kristus til Faderen og til livet, er brutt. Maleriet billedliggjør på den måten det som for Kristeva er melankoliens essens: døden. I dette tilfellet er det imidlertid Gud selv som er død. Holbeins maleri er dermed en konkretisering av det ytterste og mest fundamentale bruddet: Guds død. Romantekstens traume kan vanskelig karakteriseres som et slikt ”brudd-traume”, og dette speiles også i hvordan døden fremstilles i romanen.

Jeg vil først gjøre en kortfattet narrativ analyse av hvordan brennpunktscenene kan plasseres i det narrative forløpet, før jeg vil tydeliggjøre hvordan traumet blir visualisert på en konkret og personlig måte i de to siste brennpunktscenene. Her vil jeg også se nærmere på hvordan kategoriene kunsten, døden, traumet og det hellige alle videreføres fra den første til de to andre brennpunktscenene. Deretter vil jeg fokusere på den sterke forbindelsen mellom synet av den døde faren og kunstverkets *form*. Etter dette vil jeg se Kristevas tanker om dødsdriften i forhold til det synet på døden og formen som fremkommer i *Min kamp 1*. Til sist vil jeg se nærmere på hva tanken om en fullkommen, ren form egentlig innebærer i romanen.

⁵⁸ Vickroy 2002: 223-224.

4.1 Brennpunktscenene i det narrative forløpet

Jeget ser liket av faren to ganger. Den første gangen er skildret to steder i romanen (s 225-227 og s 413), og disse scenene utgjør samlet det jeg har kalt den andre traumatiske brennpunktscenen.⁵⁹ Grunnen til at denne scenen er skildret to ganger, ligger i romanens komposisjon. Jeg vil derfor kort plassere brennpunktscenene i det narrative forløpet.

Både den andre og den tredje brennpunktscenen befinner seg i andre del av romanen, som i sin helhet er en *analepse* (jf. punkt 3.2). Fra kontoret i Stockholm i 2004 (s 189) tas leseren med på en lengre refleksjon over kunstens vesen, som deretter glir over i en kort abstrakt refleksjon over døden. Denne refleksjonen underbygger holdningen i romanens åpning, som understreker dødens tvetydighet (s 224-225). Fra disse refleksjonene tas leseren med tilbake til sommeren 1998, der jeg-fortelleren ser sin far ligge død (s 225-227). Dette er den første skildringen av det jeg kaller den andre traumatiske brennpunktscenen, og scenen fungerer som en ny anakroni, som danner en annetnivå-fortelling. Fra synet av den døde faren skjer det en forflytning tre dager tilbake i tid, til en scene der jeg-fortelleren får telefon om farens dødsfall (s 228). Ut av annetnivå-fortellingen springer dermed ytterligere en anakroni, og denne danner et tredje nivå. Dette tilbakeblikket er en *kompletiv analepse*, fordi de påfølgende sidene gir noen svar på omstendighetene omkring dødsfallet (s 228- 413).⁶⁰ Det springer flere anakronier ut av dette tredjenivået, men de har mindre relevans i denne sammenhengen. Deretter skjer det en forflytning tilbake til den andre traumatiske brennpunktscenen (s 413). Komposisjonsmessig danner dermed disse to scenene, som utgjør den andre brennpunktscenen, rammen omkring en kompletiv analepse. Andrenivå-fortellingen fortsetter deretter frem til romanens avslutning, der brødrene ser den døde faren for andre gang (den tredje traumatiske brennpunktscenen).

4.2 Fra det generelle og abstrakte til det personlige og konkrete

Det er en tydelig bevegelse i romanen fra at visualiseringene av traumet fremstår som abstrakte og generelle til at de i de to siste brennpunktene har blitt konkrete og personifiserte. Romanen åpner på metanivå, med en refleksjon med både litterære og filosofiske betraktninger omkring døden som fenomen. Romanens åpning understreker på den måten denne tematikkens sentrale posisjon i verket: "FOR HJERTET ER LIVET ENKELT: det slår så lenge det kan. Så stopper det" (s 7). "Hjertet" er i denne sammenhengen en personifikasjon, en *pars pro toto* for mennesket. *Pars pro toto* er en variant av en synekdoke, som innebærer at

⁵⁹ Det refereres til den andre og den tredje brennpunktscenen også i *Min kamp 5* (s 564-565).

⁶⁰ Aaslestad 1999: 48-49.

et snevrere begrep erstatter et mer omfattende, eller omvendt.⁶¹ I dette tilfellet står delen (hjertet) for helheten (mennesket). Videre beskrives de kroppslige prosessene som foregår etter et menneskes død i poetiske vendinger: ”blodet begynner å renne mot kroppens laveste punkt, hvor det samler seg i en liten kulp, synlig fra utsiden som et mørkt og bløtlig felt på den stadig hvitere huden” (s 7). Kroppen beskrives dermed nærmest som et landskap, og ordet ”kulp” er metaforisk ladet: Ved å anvende et begrep fra en annen sfære (naturen), får det en poetiserende virkning.

Videre beskrives det hvordan bakteriene sprer seg i kroppens indre: ”De når de Haverske kanaler, de Lieberkühnske krypter, de Langerhanske øyer. De når Bowmans kapsel i Renes, Clarks søyle i Spinalis, den svarte substans i Mesencephalon. Og de når hjertet” (s 7). Haverske kanaler, lieberkühnske krypter, langerhanske øyer, bowmans kapsel, renes, spinalis og mesencephalon er alle termer for ulike kroppsdeler, som i denne sammenhengen gir geografiske konnotasjoner. På romanens første side får vi dermed en poetisk skildring av en død kropp fra et *innenfraperspektiv*: Leseren blir hensatt til en ukjent verden med tilsynelatende fremmede livsformer; man foretar en slags reise og fraktes omkring så å si ved hjelp av blodomløpet.

Allerede i denne essayistiske åpningen vises den sterke sammenhengen mellom døden og traumat. Jeg-fortelleren reflekterer over *døden som forestilling* og *den materielle døden* som vi forsøker å fortrenge: ”På større sykehus gjemmes de ikke bare unna i egne, utilgjengelige rom; også veiene dit er skjulte, med egne heiser og egne kjellerganger” (s 8). Og påfallende nok skal ikke bare de døde skjules, men også fraktes ned mot bakkenivå: ”Et sykehus som frakter sine døde opp, som anlegger sine obduksjonssaler og bårerom i bygningens øverste etasjer, er nærmest utenkelig. De døde oppbevarer man så langt nede mot marken som mulig” (s 10). Den konkretiserte døden blir dermed fortrent og skjøvet ned mot bakkenivå, ned i det ubevisste, på samme måte som et traume. Her fremstilles døden som fravær, den stues bort, på en lignende måte som traumat kan karakteriseres som fravær av minner og erindring. Døden som forestilling, derimot, oppleves ikke truende, men som noe dagligdags, noe vi møter i nyhetsbildet hver dag: ”det vesentlige i denne sammenhengen er at vår forestilling om døden har et så sterkt feste i bevisstheten at vi ikke bare blir rystet når vi ser virkeligheten avvike fra den, men også forsøker å skjule den med alle midler” (s 9). Den materielle døden skal dermed tildekkes og holdes skjult. En traumatisert person forholder seg ofte på en lignende omsirkende måte til sitt eget traume: Traumat har et sterkt feste i

⁶¹ Vinje 1993.

bevisstheten, men det finnes ikke noen direkte tilgang til det. Romanen åpner altså med en abstrakt og universell versjon av en død kropp. Refleksjonen går først inn i denne døde kroppen, deretter ser vi døde kropper fra forskjellige perspektiver; døde kropper på sykehuset, uteliggere som fryser i hjel i vinterkulden og ulike dødsulykker (s 8-11).

Da det opplevende jeget for første gang trer inn i fortellingen, er det i forbindelse med en slik oppramsing av dødsulykker. Han ser et innslag om en drukningsulykke på Dagsrevyen, og plutselig ser han et ansikt som former seg i sjøen der ulykken inntraff (s 11). Dette ansiktet i sjøen er en visjon av en *form*: Havet hadde ”formet seg til et slags bilde av et ansikt” (s 18). Ansiktet er uten trekk og personlighet, og er dermed en uskarp visualisering. Jeget som ser på ulike manifestasjoner av masken og ansiktet, er et gjennomgangsmotiv i romanen, og ansiktet i sjøen er den første i rekken av disse visualiseringene. Ansiktet fungerer som en *prefigurasjon* av farens ansikt, og det knyttes tidlig en forbindelse mellom det upersonlige ansiktet i sjøen og farens ansikt (s 15). På dette tidspunktet i romanen er det imidlertid fremdeles en avstand mellom ansiktet som visualisering og farens konkrete ansikt. Fordi ansiktet i sjøen fremstår som et ”ekko” av de poetiske dødsskildringene i åpningen av romanen, og fordi dette karakterløse ansiktet fungerer som et forvarsel om den døde faren mot slutten, er det nærliggende å tenke seg at den døde kroppen som beskrives fra et innenfraperspektiv, er jegets døde far. Slik rammer den døde faren inn romanen rent formmessig.

Romanen avsluttes med synet av den døde faren, og det er et stort spenn mellom metarefleksjonene i romanens åpning, den uklare ansiktsvisualiseringen i sjøen og døden som møter jeg-fortelleren i de to siste brennpunktscenene, der jeget gransker den døde faren med et sultent blikk:

Tanken på at jeg for første gang kunne granske dette ansiktet uhindret, var nesten uutholdelig. Det føltes som om jeg forgrep meg på ham. Samtidig kjente jeg en sult, noe umettelig som krevde at jeg måtte se og se på ham, denne døde kroppen som noen dager tidligere hadde vært min far (s 225).

Fra den kliniske og samtidig poetiske beskrivelsen av en død kropp sett innenfra, og videre gjennom synet av dette første upersonlige, pregløse ansiktet i sjøen, går det en linje frem til romanens avslutning der døden skildres usminket og personlig og jeget for første gang kan se sin fars ansikt uhindret. Formuleringen ”det føltes som om jeg forgrep meg på ham”, gir konnotasjoner til et slags visuelt overgrep, og avslører et begjær etter å *se* faren. Det er i denne sammenhengen betegnende at den døde farens ansikt beskrives som en slags *stivnet*

maske: ”En mørk, gulnet teint i huden fikk sammen med den opphørte elastisiteten ansiktet til å se ut som om det var skåret ut i tre” (s 225). Farens maskeaktige ansikt kan dermed sees i forlengelsen av alle ansiktene og maskene som jeget har forholdt seg til gjennom romanen: Den døde faren representerer, på lik linje med ansiktet i sjøen, et ansikt uten blikk, og jeg-fortelleren kan dermed endelig se sin far uten å bli sett. Som barn tolket jeget stadig farens ansiktsuttrykk for å ligge i forkant og forhindre raseriutbrudd. Dette reflekterer han over i denne scenen: ”Det slo meg at jeg alltid hadde forsøkt å bestemme hva slags uttrykk ansiktet hans hadde. At jeg aldri hadde sett på det uten samtidig å forsøke å lese det av. Men nå var det stengt” (s 227). I døden kan farens ansikt skues uten hindringer. Scenen illustrerer dermed hvordan traumet blir tydeliggjort og konkretisert, og hvordan jeget begjærlig griper sjansen til å beskue sitt eget traume. Og mens jegets ansikt i vindusruten (s 29) er delvis skyggelagt, ligger den døde faren nå grelt opplyst, midt i kapellet, til fritt skue. Visualiseringen av traumet har derfor i de to siste brennpunktscenene blitt figurativ, den ikke-representerbare angsten blir representert, og jeg-fortelleren kan endelig skue sitt eget traume.

I det følgende vil jeg ta for meg hvordan kategoriene døden, kunsten og det hellige også personifiseres og konkretiseres i de to siste brennpunktscenene. Kategoriene er til stede i alle de tre brennpunktscenene, men manifesterer seg på ulikt vis. Ansiktet i sjøen har en tett forbindelse med de innledende poetiske dødsskildringene og ulykken med fiskebåten, og kan nærmest leses som en ”dødsåpenbaring”. Fra denne abstrakte koplingen til døden, har døden i de to siste brennpunktene blitt konkretisert og personifisert gjennom farens ansikt. Man ser dermed en bevegelse fra den essayistiske, abstrakte innledningen der døden omtales i generelle vendinger, til en gradvis innsirkling rundt den konkrete og personlige dødsopplevelsen.

Når det gjelder kunstkategorien, viste jeg i kapittel 2 hvordan ansiktet i sjøen kan leses som en ”notional ekfrase” med visjonslignende trekk, og som et drømmesyn som peker fram mot synet av den døde faren (jf. punkt 2.2). I scenen med den døde faren beskrives liket nærmest som en statue eller en byste:

Trekkene var jeg fortrolig med, men ikke det uttrykket de hadde fått. En mørk, gulnet teint i huden fikk sammen med den opphørte elastisiteten ansiktet til å se ut som om det var skåret ut i tre. Det treaktige umuliggjorde alle følelser av nærhet. Jeg så ikke lenger på et menneske, men på noe som lignet et menneske (s 225).

Den døde faren blir dermed noe mer enn den konkrete døde kroppen: Han fremstilles nærmest som et ”bilde av seg selv”. Farens døde kropp skildres paradoksalt nok som noe konkret og

personlig, samtidig som han er fratatt noe av sin individualitet. Litt senere i samme scene beskrives foldene i huden som *lagede*: ”De uforholdsmessige dype foldene i huden over knokkene, som nå så ut til å være laget, ikke skapt” (s 227). Også i dette sitatet fremkommer det hvordan faren er hevet opp over det individuelle: Han blir et ”bilde” som peker ut over seg selv, mot en allmenn erfaring av døden.⁶² I den tredje brennpunktscenen tillegges det upersonlige ytterligere vekt: Jeg-fortelleren opplever faren som livløs og innser at det ikke lenger er noen forskjell på den døde faren og bordet, gulvet, stikkontakten eller ledningen: ”For mennesket er bare en form blant andre former, som verden uttrykker igjen og igjen, ikke bare i det som lever, men også i det som ikke lever, tegnet i sand, stein, vann” (s 435). Det er som om formperspektivet fra det første brennpunktet er beholdt, men at denne formen i de to siste brennpunktene har blitt personifisert. Man ser derfor en linje fra ansiktet i sjøen til de to siste brennpunktscenene, der det upersonlige ansiktet og farens konkrete ansikt nærmest har smeltet sammen.

Det at den døde faren fremstilles nærmest malerisk, kan også knyttes til det hellige som kategori. Jeg har i kapittel 2 vist hvordan synet av ansiktet i sjøen forbindes eksplisitt med Jesus ved et spørsmål fra faren (s 12), og at jeget som voksen knytter et ”bilde” av Jesus i kontorgulvet til denne tidlige ansiktsvisualiseringen (s 190). De to siste brennpunktscenene (synet av jegets døde far i kapellet) har i mine øyne en parallell til Hans Holbein den yngres maleri ”Den døde Kristus i graven”. Bildet forestiller Kristus som nettopp er tatt ned fra korset: ”Holbeins maleri framstiller et lik, utstrakt alene, dekket av et lett drapert klede. Liket er avbildet i naturlig størrelse og viser seg i profil, med hodet lett vendt mot tilskueren og håret utslått over kledet.”⁶³ Det er i begge tilfeller snakk om et likskue; den døde er opphøyd og lagt til rette for å bli betraktet. De døde kroppene er også i begge tilfeller svært realistisk og detaljert fremstilt. I Holbeins maleri er den døde Kristus skildret direkte, man ser arrene etter tornekronen og såret etter spydet i siden. Kristus har dermed en rekke kroppslige arr og merker etter torturen, såkalt *stigmata* (gr. merke eller brennmerke): ”Denne brystkassen bærer det blødende merket etter en lanse, og på hånden kan man se stigmata etter korsfestelsen som har fiksert den utstrakte pekefingeren. Spor etter nagler merker Kristi føtter.”⁶⁴ Flere av farens kroppslige merker har sin konkrete foranledning i at han kjempet en hard kamp med døden: ”Begravelsesagenten hadde imidlertid ikke bare sagt at det var blod, men at det var mye blod.

⁶² I *Min kamp 6* uttrykkes dette eksplisitt: ”Historien om ham, Kai Åge Knausgård, er historien om meg, Karl Ove Knausgård. Den har jeg fortalt. Jeg har overdrevet, jeg har lagt til, jeg har trukket fra, og det er mye jeg ikke har forstått. Men det er ikke ham jeg har beskrevet, *det er mitt bilde av ham*” (6: 1003, min utheving).

⁶³ Kristeva 1994: 106.

⁶⁴ Ibid.

Og nesen, den hadde vært brukket. Så en eller annen form for dødskamp måtte ha funnet sted? Hadde han reist seg, i smerte, og falt mot peismuren?" (s 413). På lignende måte som Jesus i Holbeins maleri, er dermed også farens døde kropp fylt av "stigmata". Liket av faren har også dype folder i huden (s 227). Men i motsetning til de akutte, blødende sårene hos Holbein, er den døde farens folder et resultat av en langvarig tilstand; de har vokst fram over tid (jf. et langsomt voksende traume), noe som vitner om at farens fornedrende undergang har pågått i årevis. Foldene kan sees i sammenheng med jegets mørke furer i ansiktet (jf. punkt 2.3). Det finnes derfor koblinger fra synet av ansiktet i sjøen (som assosieres til Jesus), til det Jesus-lignende ansiktet i gulvet, og endelig til den døde faren som med sine sår og merker hentyder til den døde Kristus.

Det foregår dermed en bevegelse fra at traumet visualiseres på et uklart og generelt plan, til at det knyttes til jegets døde far (og dermed personifiseres). Romanens åpning og den tredje brennpunktscenen er begge beskrivelser av en død kropp, men perspektivet endres fra et innenfraperspektiv til et utenfraperspektiv. Den døde faren rammer derfor romanen inn rent formmessig. Ansiktet i sjøen er en visjon av konturene av et ansikt uten personlige trekk. Det går en linje fra dette ansiktets generelle, drømmeaktige preg og frem til den døde farens ansikt. Mens ansiktet i sjøen kan sees i forbindelse med kunsten, døden og det hellige i abstrakt forstand, møtes alle disse kategoriene også i de to siste brennpunktscenene, men da knyttet opp mot jegets far i mer konkret forstand. Jegets mange forsøk på å se sin far uten selv å bli sett, kulminerer i dette synet av den døde faren.

4.3 Den døde faren og formen

Den siste gangen jeget ser sin far død, er det døden som *form* som vektlegges: "For mennesket er bare en form blant andre former, som verden uttrykker igjen og igjen, ikke bare i det som lever, men også i det som ikke lever, tegnet i sand, stein, vann" (s 435). Det er dermed den døde farens formmessighet og dødens anonymitet som betones. Siden formbegrepet benyttes eksplisitt i denne siste brennpunktscenen, er det i forlengelse av kunsten som kategori relevant å se nærmere på hva slags tanker om kunstverkets form som fremkommer i andre deler av romanen. Det reflekterende jeget gir flere signaler om at skriving handler om å konstruere: "Å skrive er å trekke det som finnes ut fra skyggene av det vi vet. Det er det skriving handler om. Ikke hva som skjer der, ikke hva slags handlinger som utspiller seg der, men *der*, i seg selv. Der, det er skrivingens sted og mål" (s 192). Forfatteren trekker dermed det kaotiske ut av skyggene. Han holder imidlertid ikke et speil opp mot verden, men gir det som finnes i

skyggene en form. Formen og det formbevisste ligger i skrivingens natur: ”Det er dens eneste lov: alt må bøye seg under formen. Er noen av litteraturens øvrige elementer sterkere enn formen, så som stilen, intrigen, tematikken, legger noen av disse under seg formen, blir resultatet svakt” (s 196). Jeget gjør dermed en distinksjon mellom formen og stilen, intrigen og tematikken: Formen tar opp i seg alt, den blir altoverskyggende.

Dette synet på form underbygges også i en sentral scene under brødrenes opphold i farmorens hus, der jeg-fortelleren lager en ”skulptur” i hagen under en røykepause (s 341-342). Dette er en scene som ved første øyekast oppfattes parodisk, men som viser seg å romme mye av det kunstsynet som kommer til uttrykk i romanen. I mangel av et askebeger, stumper jeget sneipen i en tom Heineken-flaske:

En smal strime røyk kom bølgende opp av flasken inntil veggen. Så kunne ikke røyken ha sluknet helt. Jeg så etter noe å sette over tuten. Asjetten farmor hadde brukt til måkens mat, kanskje? Det lå fortsatt to biter karbonade på den, og litt størknet saus, men det fikk duge, tenkte jeg, og balanserte den forsiktig oppå flasketuten (s 342).

Videre gjør jeg-fortelleren selv en tolkning av ”skulpturen”:

-Det raffinerte er røyken som siver opp, sa jeg. -Det gjør at den er interaktiv med verden, på en måte. (...) Og ølflasken er tom, den har ikke lenger noen funksjon, for hva er en beholder som ikke beholder noe? Det er ingenting. Men ingenting har en form, forstår du? Den formen er det jeg har forsøkt å vise her (s 342).

Flasken billedliggjør dermed formen, røyken bølger (den har store friheter), men er likevel underlagt formen (den slipper ikke ut av flasken fordi asjetten er plassert over flasketuten). På den måten blir ”skulpturen” et treffende bilde på det kunstsynet som kommer til uttrykk i romanen: Formen og det formbevisste er litteraturens overordnede element. På lignende måte som røyken bøyer seg for formen (flasken), kan man altså ikke skape litteratur uten at den underlegges formen. Interessant i denne sammenhengen, er at røyken i ”kunstverket” kan leses som en subtil kommentar til farens kjederøyking og den tomme ølflasken som en lignende hentydning til farens alkoholisme. Som jeg viste i kapittel 3, er det en sterk billedlig sammenheng mellom jegets far og måken, og slik settes også asjetten med måkens mat indirekte i sammenheng med jegets far. Alle komponentene i ”kunstverket” kan derfor sees i sammenheng med traumet; både røyken fra sigaretten og den døde faren illustrerer hvordan alt er underlagt formen. Sett i forhold til debatten omkring *Min kamp*-verket, og det skinnete romanen gir av å være en mer eller mindre uredigert, ”autentisk” selvbiografi, kan dette

eksplisitt formulerte kunstsynet tolkes som et signal om at verket skal leses som en roman, som form.

Jeget benytter seg av begrepet ”postmodernisme” i sine refleksjoner; et mangfoldig og problematisk begrep, som det ofte refereres til mer eller mindre ukritisk. Begrepet er opprinnelig knyttet til sosiologen og filosofen Jean-Francois Lyotard,⁶⁵ men har siden blitt utsatt for massiv kritikk. Jeget i romanen anvender imidlertid begrepet flere ganger i sine kunstrefleksjoner, og av den grunn finner jeg det naturlig å referere til ”postmodernisme” i min videre analyse. Jeg-fortelleren reflekterer over hvordan kunsten i ”postmodernismen” har blitt en ”egen verden”, hvordan skillet mellom kunsten og verden nærmest er absolutt og hvordan man ser på verden som språklig strukturert. Disse tankene om kunst forbindes så med utlegningene av den tvetydige rollen døden har inntatt i det vestlige samfunnet: På samme måte som kunsten har blitt en egen, språklig strukturert verden, er døden vi møter i nyhetsbildet, døden som forestilling, den ”kroppsløse” døden. Denne kontrasteres mot den konkrete, fysiske, materielle døden som holdes skjult (s 223-224).

Et karakteristisk trekk ved mye av litteraturen skrevet i Norge på 1980-tallet, var opptattheten av litteraturens metanivå; formen ble ansett som langt viktigere enn budskapet (i motsetning til 1970-tallets sosialrealistiske litteratur). Det er altså på det komposisjonsmessige tekstnivået romanens kompleksitet viser seg.⁶⁶ 1980-tallet kan dermed sees som et ”nullpunkt” etter det politiske 70-tallet. Man kan se et tydelig ønske om å vende tilbake til litteraturens bestanddeler. Fiksjonen ble fremlagt som bevisst illusjon, og ”avslørt” ved hjelp av illusjonsbrudd. Flere steder i romanverket formuleres en kritikk av et slikt ”postmoderne” kunstsyn:

Det betydde at det store utenfor, som fram til opplysningstiden var det guddommelige, til oss brakt i åpenbaringen, og som i romantikken var naturen, hvor åpenbaringsbegrepet var det sublime, ikke lenger hadde noe uttrykk. (...) hos malerne etter Munch er det fargene selv, formene selv, ikke det de forestiller, som er følelsesladde (s 222, 223).

Det ”postmoderne” menneskebildet handlet ikke om bakenforliggende verdier, men om iscenesettelse, og et sentralt budskap var at ”de store fortellingene” hadde brutt sammen.⁶⁷ Det er denne ”kollapsen” jeg-fortelleren setter fingeren på i dette sitatet: ”Det store utenfor” har mistet sin mening. ”all vekt ligger på hva den [kunsten] uttrykker, altså ikke hva den er, men hva den tenker, hvilke idéer den bærer på, slik at den siste rest av objektivitet, den siste rest av

⁶⁵ *Den postmoderne tilstanden* (1979).

⁶⁶ Andersen 2003.

⁶⁷ Andersen 2003: 547.

noe utenfor det menneskelige, har blitt oppgitt” (s 223-224). Slik uttrykker jeg-fortelleren en kritikk av kunstens verdinihilisme. Det ligger et ønske om at kunsten igjen skal målbære en form for mening; kunsten skal fylles med innhold, som et slags ekko fra tidligere tiders kunstideal. Og mens postmodernistene oppfattet tapet av ”de store fortellingene” som en frisetting av individet, oppleves dette tapet som alt annet enn ”frihet fra menings tvang” for jeg-fortelleren: Den ”frie” iscenesettelsen har tvert imot blitt en tvangstrøye som jeget ønsker seg ut av.

Det er imidlertid døden som noe konkret og fysisk som møter jeg-fortelleren i de to siste brennpunktsscenenene, og interessant nok gir jeget den konkretiserte døde kroppen rollen som noe ”utenforliggende”: ”Og døden, døden er det siste store utenfor. Det er derfor den må holdes skjult. For vel er døden utenfor navnet og utenfor livet, men den er ikke utenfor verden” (s 225). Dette kan leses som en streben etter å visualisere og tydeliggjøre den materielle døden. Og siden det er etablert en sammenheng mellom døden som forestilling og den ”postmoderne” kunsten, kan ønsket om å trekke den materielle døden frem i lyset, leses som en streben etter å skape en mer ”virkelighetsnær” kunst. I denne sammenhengen blir dermed den døde kroppen, representert ved den døde faren, en billedliggjøring av dette ønsket. En slik streben kan sees i forbindelse med ønsket om å visualisere traumet for å få en direkte tilgang til det; på lignende måte som døden er en del av verden, bør også traumet og kunsten være det. Kunsten bør stå i en konkret relasjon til verden, bare på den måten kan den få allmenn betydning og gripe inn i den enkeltes liv. Dette understrekes ved det faktum at det er billedkunst malt *før* 1900-tallet som sterkest berører jeg-fortelleren:

Hva det var ved disse bildene som gjorde så stort inntrykk på meg, visste jeg ikke. Men det var påfallende at alle var malt før 1900-tallet, innenfor det kunstneriske paradigmet som aldri helt forlot referansen til den synlige virkeligheten. Det fantes således alltid en viss objektivitet i dem, det vil si en avstand mellom virkeligheten og avbildningen av virkeligheten, og det måtte være i dette rommet hvor det ”hendte”, hvor det kom til syne, det som jeg så, når verden likesom trådte fram fra verden (s 222).

Her formuleres eksplisitt et ønske om at ”verden skal tre fram fra verden” gjennom kunsten. Det er i ”rommet” mellom virkeligheten og avbildningen av den at transformasjonen foregår. Det er kunstens eller litteraturens rom som omformer det abstrakte og opphøyde til konkrete allmenne erfaringer. Jeget overfører disse tankene til litteraturen, og reflekterer på følgende måte over Adorno og egen skriving:

[...] denne bestemte tilnæringsmåten til virkelighetens stemning, disse setningenes skygge, som kunne vekke et vagt begjær i meg etter å anvende det språket med den bestemte stemningen på noe virkelig, på noe levende. Ikke på et argument, men på en gaupe, for eksempel, eller på en svarttrost eller på en sementblander. For det var ikke slik at språket innhyllet virkeligheten i sine stemninger, men omvendt, at virkeligheten steg fram fra dem (s 327).

I dette ligger en tanke om at det ikke er språket som skal bekle virkeligheten, men omvendt, at tanken skal vokse frem fra "virkeligheten". I den "postmodernistiske" litteraturen ble imidlertid selve fiksjonsbevisstheten skrevet eksplisitt inn i fiksjonen som en del av den. Man ønsket å avsløre fiksjonen som fiksjon, og vise frem virkemidlene.

Også "kunstverket" i farmorens hage må settes i forbindelse med denne kritikken. På ett plan må scenen oppfattes parodisk, noe som understrekes ved at jeg-fortelleren gir "kunstverket" en tittel på engelsk: "- Hva er det du holder på med, egentlig? sa Yngve og så på meg. - Lager en liten skulptur, sa jeg. - Karbonade og øl i hagen, heter den. Eller carbonade and beer in the garden, da" (s 342). Til sammenligning blir den "postmoderne" kunsten ironisk omtalt som "en uoppredd seng, noen kopimaskiner i et rom, en motorsykkel i et tak" (s 224). Skulpturen "Carbonade and beer in the garden" kan dermed sees som en parodisk fremstilling av "postmoderne" kunst som på en hermetisk og "verdensfjern" måte sammenstiller objekter som tilsynelatende ikke har noe med hverandre å gjøre, og omtaler det som kunst.

Dette kunstsynet tydeliggjøres i *Min kamp 2*: "De siste årene hadde jeg mistet mer og mer tro på litteraturen. Jeg leste, og tenkte, dette er det noen som har funnet på. Kanskje var det det at vi var fullstendig okkupert av fiksjon og fortellinger. At det hadde gått inflasjon i det" (2: 535). Jeg-fortelleren har et ønske om å minimere avstanden til virkeligheten: "Jeg klarte ikke skrive i det, det gikk ikke, hver eneste setning ble møtt med tanken; men det her er jo bare noe du dikter opp. Det har ingen verdi" (2: 535). Deretter konkluderer han slik: "Det eneste jeg så verdien i, som fortsatt ga fra seg mening, var dagbøker og essays, det i litteraturen som ikke handlet om fortelling" (2: 535). Den tradisjonelle fiksjonen kjennes tom og livløs fordi den er oppdiktet. Det eneste som fortsatt fanger interessen, er den skriften som finnes i fiksjonens randsoner; essays og dagbøker, tekster som ikke gir seg ut for å være litteratur.

Det kunstsynet som kommer til uttrykk i romanen, er imidlertid, i alle fall tilsynelatende, paradoksal: På den ene siden understrekes det hvordan konstruksjonen er en nødvendig del av arbeidet med å finne formen, mens det på den andre siden formidles et

ønske om å bryte ut av fiksjonsformen og en aversjon mot det oppdiktede. Jeget er smertelig klar over at den skjønnlitterære skrivingen er underlagt formen og at verden er ”språklig strukturert”, men han streber likevel etter å få ”virkeligheten” til å tre frem gjennom skrivingen: Formen er altså en overordnet forutsetning, men han har ikke noe ønske om å fremvise den. Disse tilsynelatende motsetningene møtes imidlertid i jegets døde far: Den døde faren betraktes på den ene siden som ren ”form”, samtidig som han representerer den materielle, fysiske døden, og dermed også en ”virkelighetsnær” kunst. Det er som om disse tilsynelatende motsetningene opphører der de samles i den døde faren; det å etterstrebe det autentiske og virkelighetsnære, og samtidig være klar over ”det litterære” og formmessige, behøver ikke være to forhold som utelukker hverandre.

Denne måten å tenke om litteratur på, er imidlertid ikke Knausgård alene om. Det er for tidlig å historisere dagens litteratur, men jeg vil likevel forsøke å antyde noen tidstypiske tendenser. Allerede på 1990-tallet kom en reaksjon mot den sterke formbevissthet på 80-tallet. Flere forfattere begynte å interessere seg for den store, episke fortellingen fortalt på en relativt tradisjonell måte, uten vekt på eksperimentering eller stilistisk nyskaping.⁶⁸ Andersen påpeker at også flere av 80-tallets forfattere forsøkte å gjenreise fortellingen på 90-tallet:

[...] for eksempel Roy Jacobsen, Jan Kjærstad og Erik Fosnes Hansen. Også disse forfatterne har kanskje fått noen etterfølgere, for eksempel Karl Ove Knausgård (f. 1968) og Linn Ullmann (f. 1966). Men begge disse forfatterne er altfor ferske til å kunne plasseres noe bestemt sted i landskapet foreløpig.⁶⁹

Andersen antyder altså at Knausgårds skrivemåte må sees i forhold til disse tendensene. Dette er jeg enig i. Men i *Min kamp*-verket kombinerer Knausgård illusjonen (den episke fortellingen) med en form for ”virkelighetsestetikk”, som man har sett flere andre eksempler på i den norske samtidslitteraturen. En tendens som allerede har pågått en tid, har på sett og vis fått sitt klimaks ved utgivelsen av *Min kamp*-verket. Andre eksempler på romaner som nærmer seg en lignende ”virkelighetsestetikk”, er Dag Solstads *16.07.41* (2002), Nikolai Frobenius’ *Teori og praksis* (2004), Espen Haavardsholms *Gutten på passbildet* (2004), Edvard Hoems *Mors og fars historie* (2005), Tomas Espedals *Gå (eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv)* (2006) og *Imot kunsten* (2009), Gaute Heivolls *Himmelarkivet* (2008) og *Før jeg brenner ned* (2010) og Beate Grimsmuds *En dåre fri* (2010). I Sverige har man sett denne tendensen noe tidligere, blant annet hos Stig Larsson og Lars Norén på 1990-tallet. I Danmark

⁶⁸ Andersen 2003: 560.

⁶⁹ Andersen 2003: 565.

har man lignende eksempler hos forfattere som Claus Beck-Nielsen og Pablo Henrik Llambías. Forfattere har til alle tider brukt seg selv og egne erfaringer som råstoff for diktning. Fiksjonsskriving som baserer seg på virkelige hendelser og personer, er heller ikke noe spesifikt nytt; allerede på 60-tallet utviklet forfattere som P.O. Enquist i Sverige og Torkild Hansen i Danmark en form for dokumentarisme som har blitt videreført helt frem til i dag. Det som kan synes nytt med 00-tallets litteratur, er at ”fiksjonsskillet” ser ut til å ha blitt mer utydelig, eller at man ønsker å problematisere eller framheve dette skillet på en mer eksplisitt måte. Dette kan for eksempel gi seg uttrykk gjennom at man lar være å anonymisere sine romankarakterer, og at man lager mosaikker av det virkelige og det fiksjonelle slik at en slags tredje dimensjon oppstår. Mange henter skrivekraft og skrivefascinasjon fra eget liv, noe som gir et signal om at dette ikke ”bare” er diktning. Litteraturen får dermed en ekstra ”sannhetsdimensjon”, den utstyres med en varselampe om at dette er fra ”virkeligheten”.

Det kunstsynet som kommer frem i romanen, kan tilsynelatende fremstå som paradoksalt: Jeget vektlegger formens innskrenkende virkning, samtidig som han ønsker å nærme seg ”virkeligheten”. Den ”kroppsløse” døden oppleves (i likhet med den ”postmoderne” kunsten) som ufarlig og dagligdags, mens den konkrete døden oppleves som truende, og dermed også som noe vesentlig (i likhet med en mer ”virkelighetsorientert” kunst). En form for kunst med en sterkere forbindelse med ”virkeligheten” enn idealet i den ”postmoderne” kunsten, forbindes dermed med den konkrete døde faren og visualiseringen av traumet. Dette fungerer også som en billedliggjøring av jegets streben etter å forholde seg til ”virkeligheten” og traumet på en direkte måte. Samtidig representerer den døde faren også den konstruerte kunsten som må bøye seg under formen (da farens døde kropp brytes ned oppstår formen). Dermed kan liket speile både den konkretiserte, virkelighetsnære kunsten og den konstruerte kunsten som har formen som sin premissleverandør. Det kunstsynet som kommer frem i romanen, illustreres dermed både på romanens metanivå og i den deskriptive narrasjonen.

4.4 Ødeleggelsen som en integrert del av formen

Den døde faren må kunne sies å være en personifisering av ”ødeleggelsen”: Han har ødelagt forholdet til sine barn og deretter bokstavelig talt ødelagt sin egen kropp ved å bli alkoholiker. Ødeleggelsens mange avskygninger samles dermed i denne døde kroppen, en ødeleggelse som fortsetter også etter at døden har inntruffet: ”kroppen hans, som måtte ha blitt enda mørkere i huden i løpet av det siste døgnet” (s 435). Ved at den døde kroppen brytes ned

(”ødelegges”), kommer imidlertid formen til syne, da den døde faren har blitt synonymt med form i den tredje brennpunktscenen (jf. punkt 4.4). Ødeleggelsen er på den måten en integrert del av jegets forståelse av den døde faren som form.

Denne tanken om ødeleggelsen er et sentralt element i kunstsynet som romanen forfekter, noe også ”skulpturen” i hagen illustrerer. Asjetten med matrestene tolkes på følgende måte av jeg-fortelleren: ”Og matrestene, det er jo forråtnelsen. Også det en interaksjon, en prosess, noe som er i bevegelse. Kanskje selve bevegelsen. Mot det statiske” (s 342). Matrestene kategoriseres som *selve* bevegelsen, fordi den fører frem til det statiske, altså formen: Det er ødeleggelsen som fører til skapelse av kunst. Nedbrytelsen, destruksjonen, er selve forutsetningen for at formen skal komme til syne. Ødeleggelsen er med andre ord en integrert del av verket, på samme tid som den representerer et prosessuelt aspekt: Matrestene er et av elementene i ”kunstverket”, samtidig som de råtner hen. Maten fungerer dermed indirekte som en illustrasjon av den døde farens forråtnelsesprosess, noe som viser den sterke billedlige sammenhengen mellom det kunstsynet som fremkommer i romanen, og jegets traume. Denne tilsynelatende uskyldige scenen med ”kunstverket” i hagen fremstår dermed nærmest som et destillat av de tankene om kunst som fremstilles i romanen.

En lignende tanke formuleres av det reflekterende jeget i forbindelse med den franske forfatteren Jean Arthur Rimbaud (1854-91):

Det sterke i tematikken og i stilen må brytes ned før litteratur kan oppstå. Det er denne nedbrytingen som kalles ”å skrive”. Å skrive handler mer om å ødelegge enn om å skape. Ingen visste det bedre enn Rimbaud. Det bemerkelsesverdige med ham var ikke at han kom til denne innsikten i så urovekkende ung alder, men at han lot den gjelde for også livet. For Rimbaud handlet alt om frihet, i skrivingen såvel som i livet, og det var fordi friheten var overordnet han kunne legge skrivingen bak seg, eller kanskje til og med måtte legge skrivingen bak seg, for den ble også et bånd, som måtte ødelegges. Frihet er lik ødeleggelse pluss bevegelse (s 196-197).

Rimbaud oppgav diktningen bare 19 år gammel, og levde siden et omflakkende og destruktivt liv. Jeg-fortelleren knytter denne livsførselen til Rimbauds diktning, og mener at ødeleggelsen av båndet er nødvendig for å komme inn i en flyt eller bevegelse, som igjen er nødvendig for å kunne skape. Også hos Rimbaud knyttes dermed kunstsynet opp mot livet selv, kunsten og livet er ikke to uforenlige størrelser, snarere tvert om. Det kan virke paradoksalt at det å skrive sammenstilles med å ødelegge, men jeg forstår utsagnet slik at en rekke elementer må brytes ned for deretter å kunne konstrueres på nytt i en fiksjon. Ødeleggelsen eller konstruksjonen er dermed ikke bare et nødvendig element i det formmessige, den er til og med ønsket: Uten denne ”integreerte destruksjonen” er formen selv uoppnåelig. Den er med andre ord et

fundament og samtidig et verktøy for kunstneren.

Er en tilsvarende ”ødeleggelse” eller destruksjon en del av den kristevanske forståelsen av skaperakten? Det nærmeste man kommer, må være den psykoanalytiske tanken om dødsdriften. Kristeva mener dødsdriften fremtrer som ”en biologisk og logisk mangel på evne til å overføre de psykiske energiene og inskripsjonene, og *vil ødelegge sirkulasjoner og bånd.*” Den omtales videre som en ”destruksjonsdrift.”⁷⁰ Med en slik ladet språkbruk er det nærliggende å tolke dette som en utelukkende negativ og ødeleggende drift. For Kristeva er dødsdriften sterkt knyttet til morssubstansen eller Tingen. Dette må sees i sammenheng med hennes tanker om at idealiseringen av en tredje instans innebærer et modermord: Jeget må løsriveres fra den ”moderlige” Tingen for å kunne identifisere seg med den ”faderlige” tredje instansen. Melankolikeren forneker splittelsen, internaliserer morssubstansen og skaper et fantasma om at det er hun som dreper meg: Morsvirkeligheten blir dermed et bilde av døden.⁷¹ Kristeva mener at den depressive ikke tåler Eros, fordi hun ”foretrekker Tingen inntil grensen for den negative narsissisme, som leder i Thanatos armer. Bedrøvelsen er et forsvar mot Eros, men ikke mot Thanatos, fordi han er betingelsesløst knyttet til Tingen. Den melankolske er Thanatos’ budbringer”.⁷² I drømmene til enkelte pasientgrupper kan man finne en indikasjon på denne dødsdriftens eksistens:

Borderlinepasientenes drømmer, drømmene til schizoide personligheter, og til de som har psykedeliske opplevelser, er ofte ”abstrakte malerier” eller kaskader av lys, intrikate linje- og stoffmønstre, hvor analytikeren kan utlese oppløsningen - eller ikke-integrasjonen - i den psykiske og somatiske enheten. Disse indisiene vil kunne fortolkes som døds-driftens endelige merke.⁷³

Dødsdriften kjennetegnes dermed av *hiatus* (lat. gap, kløft) eller intervaller, og Holbeins *Døde Kristus* må sees som et konkret uttrykk for et slikt tomrom eller brudd. Dødens merke er ”*formens oppløsning*. Idet formen de-formeres, abstraheres, de-figureres og uthules, er man ved den uskrivbare forflytningens og nytelsens ytterste grenser...”⁷⁴ Dødsdriften er med andre ord formens negasjon; den motsetter seg ethvert strukturerende prinsipp. Som en følge av dette, er melankolikerens språk fragmentert, fylt av tomrom og tømt for affekter, på grunn av bindingen til Thanatos. Hos Kristeva foregår det dermed en ”ødeleggelse” på det psykologiske planet: Melankolikeren har i utgangspunktet et fragmentert sinn og et språk

⁷⁰ Kristeva 1994: 32, min utheving.

⁷¹ Kristeva 1994: 40-43.

⁷² Kristeva 1994: 34.

⁷³ Kristeva 1994: 40.

⁷⁴ Ibid.

preget av tomhet.

”Kunstverket” i hagen kan leses som et bilde på hvordan jeget på et konkret, personlig plan er avhengig av ødeleggelsen (faren) for å finne formen og på den måten skape litteratur: ”Den første gangen jeg hadde forstått at det jeg skrev, virkelig var noe, og ikke bare noe jeg ville skulle være noe, eller lot som var noe, var da jeg skrev en passasje om pappa og begynte å grine mens jeg skrev” (s 428). I kontakt med ødeleggelsen oppnår jeg-fortelleren en emosjonell reaksjon, noe som tyder på at han tangerer noe ”ekte”, noe ”egentlig”, eller i denne sammenhengen; formen. Faren, som den personifiserte ødeleggelsen, symboliserer traumet i jegets liv, og på samme måte som liket av faren har blitt synonymt med form i det tredje brennpunktet, er jeget avhengig av en berøring med traumet i eget liv for å skape form. Så langt kan dette minne om Kristevas tanker om hvordan melankolikeren nærer seg på traumet, for deretter (ideelt sett) å løsrive seg fra Tingen (og dermed Thanatos) for å oppnå identifikasjon og tilgivelse.

Det viser seg imidlertid at jeget ikke bare er avhengig av ødeleggelsen for å kunne skrive; i et øyeblikks klarhet innser han at debutromanen er skrevet *til* ødeleggelsen: ”Jeg hadde skrevet den boken til pappa. Det hadde jeg ikke visst, men slik var det. Det var til ham jeg hadde skrevet. Jeg la fra meg manuset og reiste meg, gikk bort til vinduet. Betydde han virkelig så mye for meg? Å, ja, det gjorde han” (s 427). Det foregår en form for dialektisk prosess mellom ødeleggelsen og formen; jeget nærer seg ikke bare på traumet, men skriver også *til* det, og tillegger det en positiv dimensjon. Det er som om jeg-fortelleren stadig kretser omkring traumet; han har en sterk draging til det og nærer seg på det. Skrivningen kan på den måten forstås som et behov for anerkjennelse fra faren, noe som understreker traumets paradoksale, tvetydige karakter. Det faktum at *Min kamp 1* omhandler far- sønn-relasjonen, viser også hvordan formen i romanen er ugjenkallelig bundet til ødeleggelsen: ”I flere år hadde jeg forsøkt å skrive om min far, men ikke fått det til, sikkert fordi det lå for nært livet mitt, og dermed ikke så lett lot seg tvinge inn i en annen form, som jo er forutsetningen for litteratur” (s 196). Jeget kunne skape litteratur som, i alle fall ikke i konkret forstand, omhandlet traumet, og allikevel hente kraft fra traumet eller ødeleggelsen. I dette tilfellet speiles imidlertid traumet i romanens handling, noe som fører ødeleggelsen så nær formen at den vanskelig kan la seg skue. Dette er årsaken til jegets problemer med å skrive om dette temaet. Men også i debutromanen kommer de tette båndene mellom ødeleggelsen og formen til syne ved at den døde faren i konkret forstand har tatt plass i ”formen”, altså manuskriptet: ”Men det er en setning der, som blir gjentatt og gjentatt, sa jeg nå. –”Min far er død.” Husker

du den?”(s 351). Ødeleggelsen og formen er dermed tett sammenbundet i et slags dialektisk mønster.

Her ser vi altså hvordan den dialektiske prosessen som i billedlig forstand speiles i måkesymbolet, også viser seg i jegets forhold til eget traume. Til tross for at Kristevas melankoli-teori har en dialektisk grunnlinje, er allikevel hennes mål at subjektet skal tre ut av dette dialektiske mønsteret og gjennomføre en fullstendig løsrivelse fra Tingen (jf. punkt 3.4). Dermed representerer traumet for Kristeva noe subjektet i utgangspunktet nærer seg på, men ideelt sett legger bak seg under skapelsesprosessen, slik at det kan bevege seg over til en annen (og utvilsomt bedre) tilstand. I Holbein-analysen knyttes disse tankene både til kristendommen og til kunsten: Etter et kortvarig brudd av båndet som knytter Kristus til Faderen, gjenoppstår Sønnen, og tyngdepunktet forskyves til båndet mellom menneskene og Gud, altså tilgivelsen.⁷⁵ På lignende måte som ”den primære identifikasjonen”, representerer kunstverket ”subjektets kamp mot den symbolske oppløsningen.”⁷⁶ Kunsten blir en symbolsk kamp mot ikke-integrasjonen (dødsdriften). Ødeleggelsen eller tomheten for Kristeva er dermed en forutsetning for skaperakten, og melankolikerens dragning mot Tingen (dødsdriften) og mot identifikasjonen (livsdriften) er et dialektisk mønster som må overvinnes gjennom skapelsesprosessen.

I forlengelse av dette mener Kristeva at ”Holbeins farge- og komposisjonsmessige asketisme uttrykker formens konkurranse med døden”.⁷⁷ I konkurranse med døden og diskontinuiteten vil dermed formen og tilgivelsen ”vinne”, noe som fører til overvinnelse av melankoli. Slik knyttes formen til *mening*: ”Den lar den melankolske leve et liv nummer to, et liv med form og mening”.⁷⁸ Dette er punktet der det kristevanske og romanens kunstsyn skiller lag: Hos Knausgård er ødeleggelsen integrert i det formmessige; formen er ikke i konkurranse med døden, men derimot uløselig knyttet sammen med den. Hos Kristeva, derimot, utelukker dødsdriften formens eksistens. Kristevas terapeutiske siktemål er tydelig: Gjennom skapelse av kunst kan melankolien og traumet overskrides. Den melankolske lidelse oppheves i skaperakten, på samme måte som Gud opphever menneskets synder idet han tilgir dem. Ødeleggelsen eller dødsdriften anses på den måten verken som en del av selve skaperakten eller av det ferdige kunstverket.

Dette fraværet av negative krefter i kunstverket er et av hovedankepunktene Kjersti

⁷⁵ Kristeva 1994: 123.

⁷⁶ Kristeva 1994: 38.

⁷⁷ Kristeva 1994: 115.

⁷⁸ Kristeva 1994: 185.

Bale fremsetter mot Kristevas teorier i *Om melankoli* (1997). Hun uttrykker det blant annet slik: ”For henne [Kristeva] er det som oppfattes som skjønt utelukkende knyttet til Eros´ og ikke Thanatos´ virkninger i kunstverket. Det desintegreerte, disharmoniske og døde kan ikke være skjønt.”⁷⁹ Det skjer dermed en transformasjon fra ”ødeleggelse” (et fragmentert sinn og et språk fylt med semiotiske spor) til en meningsfull opplevelse av sammenheng mellom signifikant og signifikat. En konsekvens av dette er at Thanatos´ virkninger blir ekskludert fra det estetiske og at kunsten blir en utelukkende positiv størrelse:

Den sterke fokuseringen på livsdriftens betydning for kunstverket i *Soleil noir* innebærer at tomheten, til tross for at den anerkjennes som forutsetning for kunstverket, bare i liten grad blir sagt å være representert i kunstverket. (...) hun betrakter formoppløsning som et anti-estetisk trekk, som en regressiv bevegelse mot grensen for det som lar seg uttrykke.⁸⁰

En følge av den ”integreerte destruksjonen” hos Knausgård er at muligheten for transformasjon eller overvinnelse er utelukket. Det terapeutiske aspektet er dermed fraværende; båndet tillegges ingen vekt, og det er selve *ødeleggelsen* av båndet som er det essensielle i skapelsen. På den måten får det disharmoniske, desintegreerte og døde sin plass i kunstverket, i tillegg til at det er en integrert og ønsket del av jegets liv. Denne destruktive livsformen omtales flere steder eksplisitt i romanteksten av det refleksive jeget: ”Men lykke er ikke målet mitt, det har aldri vært målet mitt, hva skal jeg vel med den?” (s 39).

Mangelen på en kristevansk ”overgang” innebærer imidlertid ikke at skapelsesprosessen er preget av stillstand. Forråtnelsen (jf. matrestene og liket av faren) har også et prosessuelt aspekt; den representerer formens mulighet (jf. den døde farens formmessighet). Det prosessuelle og det skapende har dermed sin rot i selve ødeleggelsen eller traumat. På grunn av de tette båndene mellom det prosessuelle og ødeleggelsen vil en løsrivelse føre til kunstnerisk stillstand. Døden har hos Kristeva, på lik linje med den klassiske traumeforståelsen, brudd-karakter (jf. punkt 1.1). Hos Knausgård er imidlertid døden nært sammenbundet med forråtnelsen og ødeleggelsen, og den har dermed dette langsomme, prosessuelle aspektet. Dette viser hvordan romantekstens traume er et langsomt voksende traume; det har en prosessuell karakter sammenlignet med traumer i kristevansk forstand. En identifikasjon med ødeleggelsen er dermed hos Knausgård nødvendig for å kunne skrive, noe som igjen utelukker et ”vanlig”, meningsfullt liv, med lykken i sentrum av tilværelsen:

⁷⁹ Bale 1997: 222.

⁸⁰ Bale 1997: 224.

Hvorfor skulle det at jeg skriver, lukke meg ute fra den verdenen? Hvorfor skulle det at jeg skriver, føre til at barnevognene våre alle ser ut som noe vi har funnet på en søppelfylling? Hvorfor skulle det at jeg skriver, føre til at jeg kommer til barnehagen med forrykte øyne og ansiktet stivnet i en grotesk maske av frustrasjon? Hvorfor skal det at jeg skriver, føre til at barna setter alt inn på sin egen vilje, uansett konsekvenser? (s 39).

Den stivnede masken viser hvordan ødeleggelsen i billedlig forstand har satt seg i jegets ansikt, og den fungerer dermed som et bilde på jegets nære forhold til ødeleggelsen også på det personlige planet (jf. kapittel 2).

Kampen mot den symbolske oppløsningen er selve kjernen i Kristevas melankoli-teori, og skapelsesprosessen hos Knausgård innebærer også en kamp (jf. tittelen). Men målet for jegets kamp er verken beseiring eller lykke:

Det eneste jeg har lært av livet, er å holde det ut, aldri stille spørsmål ved det, og brenne den lengselen som da blir generert, opp i skrivingen. Hvor dette idealet kommer fra, aner jeg ikke, og når jeg ser det svart på hvitt foran meg, ser det nesten perverst ut: hvorfor plikt foran lykke? (s 39, 40).

Disse tendensene i Knausgårds menneske- og kunstsyn kan anskueliggjøres med et bilde: Jeget er som fanget, løpende i et ekornhjul. Han kommer ingen vei, men er allikevel midt i en prosess eller bevegelse. Løpingen billedliggjør dermed ødeleggelsen eller forråtnelsen. Prosessen er imidlertid underlagt formen (hjulet), og den evige løpingen illustrerer jegets kamp mot overmakten; han løper uten å oppnå et bestemt mål og uten å komme fremover. Løpingen fungerer også som et bilde på hjulets (formens) stadige berøring med ødeleggelsen. Jegets kamp er derfor en evig kamp mot overmakten, en kamp som umulig kan vinnes, men som jeget heller ikke har noe ønske eller mål om å vinne: ”Det er en kamp, og selv om den ikke er heroisk, er den mot en overmakt” (s 36). Lykken derimot, er en tilværelse utenfor dette hjulet:

Det jeg forsøkte på, og som kanskje alle forfattere forsøker på, hva vet jeg, var å bekjempe fiksjon med fiksjon. Det jeg burde gjøre, var å bejae det eksisterende, bejae tingenes tilstand, altså boltre meg i verden istedenfor å lete etter en vei ut av den, for på den måten ville jeg utvilsomt få et bedre liv, men det klarte jeg ikke (s 221).

For å finne lykken må derfor individet hoppe av hjulet (”bejae det eksisterende”). Men da mister han den nødvendige kontakten med formen (hjulet), og evnen og muligheten til å skape kunst opphører. Slik forbindes lykken med stillstand; uten kontakt med verken ødeleggelsen eller formen vil evnen til å skape svinne hen.

Traumets nære forbindelser med døden og jegets døde far billedliggjør dermed hvordan Thanatos' krefter hos Knausgård inkluderes i både kunstverket og jeget selv, og hvordan dødsdriften og ødeleggelsen er en essensiell del av både kunsten og mennesket. Konsekvensen av at ødeleggelsen er en del av kunstens iboende vesen, i tillegg en permanent del av jeget på det personlige planet, er at en transformasjon eller overvinnelse er umulig. Hos Kristeva er ødeleggelsen noe kunstneren i utgangspunktet nærer seg på, men som kan beseires gjennom skapelsesprosessen. En slik overvinnelse fører til at kunstverket blir en positiv størrelse; dødsdriftens virkninger utelukkes, kunsten motstår døden. I romanens kunstsyn er imidlertid destruksjonen villet; den er en integrert del av kunstverket (formen), samtidig som den også har et prosessuelt aspekt. Lykken er derfor verken ønsket eller innen rekkevidde for jeget, som er fanget i ekornhjulet.

4.5 Døden og formen i symbiose

Både i den andre og tredje brennpunktscenen sammenlignes den døde faren med interiøret i et hus. Slik beskrives liket i den andre brennpunktscenen: ”den gule randen av nikotin langs pekefingeren, likesom skjoldet som en tapet blir skjoldet” (s 226-227). I tillegg ser huden til den døde faren ut som om den er laget av tre: ”En mørk, gulnet teint i huden fikk sammen med den opphørte elastisiteten ansiktet til å se ut som om det var skåret ut i tre” (s 225). Slik blir liket på et vis ”tingliggjort”; farens pekefinger sammenlignes med skjoldene i en tapet, og huden minner om et stykke gulnet tre. Det lykkes ikke brødrene å vaske farmorens hus fullstendig rent; både rekkverket og vegg-til-vegg-teppet er ennå skjoldete og husets atmosfære er fremdeles ”ladet med fortid” (s 367). Når den døde faren sammenlignes med interiøret i et hus, henspiller dette altså på farmorens hus. Her er det imidlertid det personifiserte traumet, liket av faren, som har blitt forsøkt vasket rent, men som stadig fremstår som skittent og infisert: ”- Det er der inne, sa han [begravelsesagenten]. –Men før vi går inn, må jeg nesten forberede dere litt. Det er ikke noe helt pent syn, det var jo så mye blod, vet dere, så... ja, vi gjorde så godt vi kunne, men det er fortsatt synlig” (s 412-413). Spor og rester etter dødskampen og den nedrige livsførselen er dermed fremdeles synlig i ansiktet: ”Kinnene hans var rødlige, likesom mett med blod. Det måtte ha blitt værende i porene da de forsøkte å tørke det bort” (s 413). Liket henspiller dermed på farmorens hus *etter* nedvaskingen: Den døde faren blir, på lignende måte som huset, først brutt fullstendig ned (jf. likets forråtnelsesprosess), før egenskaper ved formen gradvis kommer til syne som noe ”hellig” når liket blir vasket og stelt. Til tross for vaskeprosessen, er imidlertid traumet (faren)

fremdeles infisert av ødeleggelsen. Slik fungerer også jegets døde far som en billedliggjøring av hvordan det skitne eller ødeleggelsen er ”gnidd inn” i egenskaper ved ”det hellige”. Liket speiler på den måten både ødeleggelsen og forråtnelsen i huset og huset etter nedvaskingen, som til tross for grundig innsats fremdeles rommer spor av noe skittent. Siden den andre brennpunktscenen er skildret på to steder i romanen, og den første skildringen kommer før nedvaskingen av farmorens hus, fungerer også antydningene om farens ”tingliggjøring” på sidene 225-227 som forvarsler om det tilskitnede huset som skal møte brødrene i Kristiansand.

I den andre brennpunktscenen ser jeget ”et slør av liv over det døde” (s 225). Da den samme scenen skildres for andre gang, ser jeg-fortelleren liket omgitt av en nærmest overjordisk livfullhet: ”Men selv om jeg så alt dette, så jeg det ikke likevel, for alle detaljer ved ham forsvant inn i noe annet og større, både det han utstrålte, som var død, og som jeg aldri hadde vært nær før, og det han var for meg, en far, og alt som lå av liv i det” (s 413). Han opplever heller ikke farens ansikt som ”tomt”, fordi det inneholdt ”spor av noe som jeg ikke hadde annet ord enn vilje for” (s 227). I den første brennpunktscenen opplever jeget synet av ansiktet i sjøen som både forlokkende og skremmende. Den andre brennpunktscenen inneholder en lignende ambivalens: Synet av den døde faren er skremmende, men samtidig betraktes faren med intenst begjær og fascinasjon. Sammenlignet med den første brennpunktscenen, som kun var en visualisering av ansiktets form, er den andre traumevisualiseringen håndfast og konkret.

I den tredje brennpunktscenen er den døde faren og formen nærmest synonymt med inventaret i et hus: ”At det ikke lenger var noen forskjell mellom det som en gang hadde vært min far, og det bordet han lå på, eller det gulvet bordet stod på, eller stikkontakten i veggen under vinduet, eller ledningen som løp over til lampetten ved siden av det” (s 435). Her presenteres også innsikten om at mennesket bare er ”en form blant andre former”, en form som fremstiller døden som noe svært lite opphøyd (jf. likets tingliggjøring). Døden sees dermed ikke lenger gjennom et filter; den er verken opphøyd, mystisk, attråverdig eller skremmende, ambivalensen har opphørt. Tanken om den døde farens formmessighet kan sees i forhold til en nærmest ”sekularisert” form for hellighet som fremkommer i *Min kamp 2*, der jeget tenker følgende om Kristus og kristendommen: ”for det var kropp og det var blod, det var fødsel og det var død, og vi var forbundet med det gjennom våre kropp og vårt blod, våre fødte og våre døde, stadig, konstant” (2: 432). Menneskets form forbindes dermed med det hellige; det er likheten, det formmessige hos mennesket som ligger som en grunntanke i

kristendommen i følge jeget. Innsikten om at mennesket bare er ”en form blant andre former”, indikerer at mennesket, på samme måte som kunsten, er fanget i formen. Formen blir på den måten en forutsetning både for det hellige, mennesket og litteraturen: Alt må bøye seg under formen.

Kristeva anser døden og liket som abjeksjonen i sin ytterste konsekvens; når døden inntreffer, invaderes vi av grensen eller ”den fortærende mor” (jf. punkt 3.3). Dermed representerer en sammensmeltning med Tingen en regresjon tilbake til det des-integrerte og dis-harmoniske. Som vist i punkt 4.5, representerer døden for Kristeva formens motpol. Gjennom min lesning av romanen har jeg vist hvordan døden, forråtnelsen og ødeleggelsen er en integrert del av det formmessige. Men til tross for denne ”integrerte destruksjonen”, både på et abstrakt, kunstteoretisk plan og på jegets personlige plan, har formen og ødeleggelsen ikke vært fullstendig sammensmeltet; de har tidligere vært å betrakte som to atskilte deler i kontinuerlig berøring av hverandre. Dette gjelder også for den andre brennpunktscenen, der liket av faren fremdeles fremstår som ”skittent”, til tross for at det er vasket og stelt. Inventaret som faren sammenstilles med i den tredje brennpunktscenen, er imidlertid nøytrale, upersonlige ting; et bord, et gulv, en stikkontakt, en ledning og en lampett. I denne brennpunktscenen har dermed formen og døden blitt en *symbiose*; den døde faren er ikke lenger bare underlagt formen, men har blitt innhentet av den og ”slukt” av den.

Frigjøringen, avklaringen, harmonien og læren om katharsis står sentralt i Kristevas melankoli-teori, og hos henne representerer nettopp formen nåden, tilgivelsen og frelsen. I den knausgårdske formen er det imidlertid ingen frelse eller tilgivelse. Vickroy beskriver et traume på følgende måte: ”She knows it is there, but it is numb and she cannot see it.”⁸¹ Traumet er dermed, på samme måte som døden, noe som vanskelig kan gripes. I dette siste brennpunktet ligger en erkjennelse av at man aldri fullt ut kan gripe verken døden, traumet, kunsten (formen) eller det hellige - før i døden: Jeg-fortelleren ser den rene formen som essens, men den fullkomne formen vil aldri kunne oppnås i livet; den manifesterer seg først i døden. Traumets form kan imidlertid sees som et bilde (jf. hvordan traumet kommer til syne i ulike deler av romanen), men den er ikke gripbar. Innsikten om den døde faren som ren form, fører også til at faren endelig kan ”legges død”, det er ikke lenger noe livfullt knyttet til liket: ”Nå var det det livløse jeg så” (s 435). Romanverket har med andre ord et gjennomgående pessimistisk menneske- og livssyn: I stedet for en form som peker ”oppover”, mot nåde, tilgivelse og frelse, faller formen til jorden i romanens siste setning, grundig devaluert: ”Og

⁸¹ Vickroy 2002: 183.

døden, som jeg alltid hadde betraktet som den viktigste størrelsen i livet, mørk, dragende, var ikke mer enn et rør som springer lekk, en gren som knekker i vinden, en jakke som glir av en kleshenger og faller ned på gulvet” (s 435).

Både i den andre og tredje brennpunktscenen sammenstilles dermed den døde faren med interiøret i et hus. Men mens både interiøret og den døde faren er skjoldet og infisert i den andre brennpunktscenen, er interiøret nøytralt og upersonlig i den siste brennpunktscenen, der den døde faren også eksplisitt beskrives som ren form. I den tredje brennpunktscenen ser jeg faren uten noen form for ambivalens, det er det livløse og formfullendte ved liket han betrakter. Mens Kristeva anser døden som det ultimate bruddet, som formens negasjon, får dermed døden og formen hos Knausgård en symbiotisk karakter. Jegets døde far blir på den måten et bilde på den fullkomne, rene formen som kun kan skues i døden. En uunngåelig konsekvens av dette er at en indre ”jubel” eller ”beseiring” fremstår som fremmedelementer i dette universet.

4.6 Oppsummering

Jeg har med dette vist hvordan visualiseringene av traumet går fra å være uklare og generelle til å bli personlige og konkrete. Denne bevegelsen er tydelig i forhold til både kunsten, døden, traumet og det hellige, og viser seg også i hvordan romanen er strukturert: I åpningen av romanen fremstilles døden fra et generelt innenfraperspektiv, og på romanens siste side beskrives den døde faren fra et utenfraperspektiv.

Kunstsynet som fremkommer i romanen, kan synes paradoksalt: Jeget understreker hvordan formen er altoverskyggende, samtidig som han har et sterkt ønske om å bryte ut av fiksjonen og nærme seg ”virkeligheten”. Det kunstneriske idealet om å skape en ”virkelighetsnær” kunst, kan sees i sammenheng med jeg-fortellerens streben etter en visualisering av traumet. Liket av faren speiler både den ”virkelighetsnære” kunsten og den konstruerte kunsten som må bøye seg for formen.

Sentralt i dette synet på form er formens nære bånd til ødeleggelsen eller traumet. Ødeleggelsen inkluderes ikke bare i kunstverket, men også i jeget på det personlige planet. Hos Kristeva nærer kunstneren seg på traumet, men gjennom skapelsesprosessen kan hun frigjøre seg fra de ødeleggende kreftene og det dialektiske mønsteret melankolikeren er fanget i. Dermed står den kunstneriske skaperakten i et motsetningsforhold til dødsdriftens oppstykkende virkning, og kunstverket kjennetegnes i følge Kristeva av harmoni. Siden det prosessuelle hos Knausgård er knyttet til ødeleggelsen, er jeget avhengig av kontinuerlig

kontakt med ødeleggelsen for å skape form. En løsrivelse fra traumet vil kanskje kunne føre til lykke, men med lykken følger, i motsetning til hos Kristeva, kunstnerisk stillstand.

Den siste gangen jeget ser sin far død, sammenlignes faren med upersonlig og nøytralt inventar i et hus, og her beskrives han også eksplisitt som ren form. På romanens siste side fremstilles dermed døden og formen som ett, som i en symbiose, noe som speiler en annen oppfatning av formen og døden enn den som fremkommer hos Kristeva, der formen snarere står i et konkurranseforhold med døden. Den rene formen hos Knausgård kan bare skues i døden, noe som utelukker en overskridelse av traumet i levende live.

5. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg forsøkt å belyse hvordan romantekstens traume visualiseres i *Min kamp 1* av Karl Ove Knausgård. Det jeg har kalt for de tre brennpunktscenene (ansiktet i sjøen og de to gangene jeget ser sin døde far), er de mest sentrale av disse visualiseringene. Den første brennpunktscenen fungerer som en prefigurasjon av farens ansikt, slik at det tidlig i romanen etableres en sammenheng mellom jegets far og ansiktet som symbol. I de to siste brennpunktscenene har det innholdsløse ansiktet blitt personifisert, og slik fungerer ansiktet i sjøen nærmest som et forvarsel om synet av den døde faren. Det finnes en rekke ansikts- og maskebeskrivelser i romanen: Farens ansikt beskrives flere ganger og på ulike måter. Jeget skildrer sitt eget ansikt slik han ser det i vindusruten. Kristi ansikt beskrives slik det synes å fremtre i kontorgulvet. Jeget observerer kjente og ukjente mennesker, og fascineres av dykkere og dykkermasker. Olav H. Hauges ansikt skildres som vergeløst, Rembrandts selvportrett fungerer som et ekfrasisk motiv og den døde farens ansikt granskes inngående i de to siste brennpunktscenene.

Også de andre av traumets visualiseringer har forbindelseslinjer til jegets far. Jegets dype, mørklagte furer kan henspille på farens graving i en revne i jorden, noe som antyder at det er faren som har skapt furene i jegets ansikt. Den døde faren har, som en parallell til dette, dype folder i huden. Furene og foldene illustrerer hvordan romantekstens traume er *langsomt voksende*. Det har blitt til over tid, i motsetning til et klassisk ”brudd-traume”, som ofte betegnes som et sjelelig *sår*. Farens slegge billedliggjør maktutøvelsen og invasjonen jeget er utsatt for i barndommen, og steinen han slår på, viser hvordan sønnen møter farens tilnærminger med motstand. Røyken fra farens sigarett som siver inn på kjøkkenet under brødrenes kveldsmat, billedliggjør den samme formen for invasjon; den er langsom, nærmest umerkelig, og umulig å unnsnippe.

Når det gjelder farmorens hus, knyttes det forbindelse mellom den døde faren og huset i den andre brennpunktscenen, der den døde faren på et vis ”tingliggjøres” ved å sammenlignes med skjoldene i en tapet og et stykke gulnet tre. Liket er også, på lignende måte som huset, vanskelig å få fullstendig rent. Slik henspiller liket på farmorens hus *etter* nedvaskingen. Dette underbygger min lesning av nedvaskingen som jegets forsøk på å ”vaske sitt eget traume rent”.

Måken som er i og omkring huset, fungerer også som en billedliggjøring av jegets far; både faren og måken kan leses som abjektlignende størrelser og begge inntar de farmorens

hus. Scenen der far og sønn betrakter en død måke på Torungen fyr, kan leses som en parallell til scenene der brødrene ser sin døde far. ”Kunstverket” i farmorens hage har også en indirekte forbindelse til jegets far, siden måkens mat inngår i ”kunstverket”. Røyken fra sigaretten (i bunnen av flasken) minner oss om farens kjederøyking, og røyken som bøyer seg for formen (ølflasken), henspiller på farens alkoholisme.

Også den døde kroppen som beskrives i åpningen av romanen, har en viss forbindelse til den døde faren. Dette fordi ansiktet i sjøen (som igjen fungerer som en prefigurasjon av farens ansikt) har en tett forbindelse til disse poetiske skildringene. I tillegg gjentas en lignende refleksjon over dødens vesen i forbindelse med den andre brennpunktscenen (s 224-225). Det er derfor nærliggende å lese den indre beskrivelsen av en død menneskekropp som en beskrivelse av farens døde kropp. Slik har alle traumets visualiseringer i romanen en mer eller mindre direkte forbindelse til jegets far (traumet).

5.1 Å se sitt eget traume

Et viktig litterært motiv i romanen dreier seg om det å *se*. Romantekstens traume er langsomt voksende, uklart og diffust, noe som fører til at jeget har et behov for å se sitt eget traume klarere. Dette behovet for visualisering kan også sees i sammenheng med det skjerpede sanseapparatet jeget utviklet som barn; ved å ha et alternativt blikk på verden, arbeider han nærmest metaforisk på et ubevisst plan.

Flere av visualiseringene billedliggjør nettopp traumets diffuse karakter; ansiktet i sjøen er vagt og karakterløst, og både farens ansikt under arbeidet i hagen og jegets ansikt i vindusruten er skyggelagte og uklare. Furene i jegets ansikt og forsenkningen faren arbeider i, er også dype og fylt av mørke. Den første traumevisualiseringen, ansiktet i sjøen, fremstår dermed som abstrakt og generell. De to siste brennpunktscenene (synet av jegets døde far) fremstår imidlertid som konkrete og personifiserte. Denne bevegelsen er tydelig i forhold til alle de fire kategoriene; både koplingen til døden, kunsten og det hellige konkretiseres i de to siste brennpunktscenene. Traumet er derfor ikke lenger like mørklagt i romanens avslutning; den døde faren ligger opplyst midt i kapellet, til åpent skue. Sammenlignet med den uskarpe ansiktsvisualiseringen i den første brennpunktscenen, har dermed visualiseringen blitt figurativ og formen personifisert.

Et sentralt poeng i forhold til dette motivet er at ansiktet i sjøen er et ansikt uten blikk; jeget kan granske det uforstyrret uten selv å bli sett. Ønsket om å se uten selv å bli sett, henger sammen med barnets behov for å ligge i forkant av begivenhetene og tolke farens

ansiktsuttrykk, for på den måten forhindre raserianfall. Også vindusruten billedliggjør denne problematikken: Man ser verden utenfor, samtidig som man selv kan bli sett. Dette manifesterer seg i en sterk selvbevissthet i samvær med andre; jeget ser seg selv på et vis utenfra (jf. speilbildet), samtidig som han ikke kan unnsnippe andres blikk. Jegets fascinasjon for dykkermasker understreker det samme poenget; han kan se ut av masken, men blir selv ikke iaktatt. Det fastlåste fortellergrepet illustrerer også dette; den gjennomført personale fremstillingen gjør at leseren ser verden kun gjennom jegets blikk. I Rembrandt-ekfrasen uttrykker det reflekterende jeget denne problematikken eksplisitt: Det faktum at maleriet er et selvportrett, fører til at Rembrandt ser sitt eget blikk, samtidig som han blir sett. Dette motivet kulminerer i de to siste brennpunktscenene: Den døde faren er uten blikk, og jeget kan endelig begjærlig granske sitt eget traume uforstyrret uten selv å bli sett.

I det reflekterende jegets kunstbetraktninger fremkommer en lignende tanke om synliggjøring. Jeget sammenstiller den ”postmoderne” kunsten med døden som forestilling eller idé, mens den materielle, fysiske døden er noe som holdes skjult og fortrenses. Den billedlige sammenhengen mellom den døde faren og kunsten, fører til at dette kan leses som et ønske om en mer ”virkelighetsnær” kunst, noe som igjen fungerer som en billedliggjøring av hvordan jeget streber etter å forholde seg til ”virkeligheten” og traumet på en direkte måte.

Slik knyttes dermed blikk-motivet til det som kan sies å være et av romanens prosjekter, nemlig en synliggjøring og visualisering av romantekstens traume. Dette motivet innebefatter jegets behov for å se uten selv å bli sett, noe som kulminerer med synet av hans traume in persona, den døde faren. Motivet knyttes også til romanens kunstsyn (et ønske om en mer ”virkelighetsnær” kunst).

5.2 En vedvarende kamp

Det kan leses inn et dialektisk mønster i jegets eget forhold til traumet: Jegets *identifikasjon* med traumet og hans streben etter å *overskride* dette. Tett forbundet med jegets identifikasjon, er traumets *invasjon* av jeget: Farens forsøk på å forme eller sette sitt stempel på sønnen bidrar både til en forsterkning av båndet mellom jeget og traumet, og til et ønske om avstand og overskridelse. Dette dialektiske mønsteret går imidlertid ikke opp i en syntese i klassisk forstand, men forblir fastlåst og ambivalent.

Jegets draging mot eller identifikasjon med traumet viser seg for første gang da jeget søker anerkjennelse fra faren etter han har sett ansiktet i sjøen. Ønsket om anerkjennelse gjentar seg i forbindelse med debutromanen, som jeget i et øyeblikks klarhet innser at er

skrevet *til* faren eller traumet. Det faktum at *Min kamp 1* omhandler far-sønn-relasjonen, og at debutromanen stadig henviser til ”en død far”, viser dragningen mot ødeleggelsen i eget liv. Dykkerleken illustrerer også identifikasjonen; jeget dras mot sitt eget traume (masken), og ”forvandles” nærmest til en froskemann. De mange parallellene mellom farens og jegets liv, underbygger denne identifikasjonen.

Samtidig invaderes altså jeget av faren eller traumet. Denne invasjonen illustreres første gang i scenen der faren slår med en slegge mot stein. Også gravingen i jorden underbygger det samme; det er faren som har skapt furene i jegets ansikt. Røyken fra farens sigarett, viser både metaforisk og konkret hvordan brødrene invaderes av farens nærvær til tross for at han oppholder seg i et annet rom. Følelsen av den døde farens nærvær i farmorens hus henspiller også på denne altomfattende invaderingen av jeget. Invasjonen uttrykkes tidvis eksplisitt i romanteksten; jeget er nærmest ”okkupert” av minner fra barndommen og det beskrives hvordan faren har ”preget sitt bilde av seg” i sønnen. Masken som figur illustrerer dermed både dragningen mot traumet og invasjonen fra faren; traumet har rent fysisk tatt bolig i jegets ansikt, den har blitt en del av jeget selv.

En konsekvens av farens invasjon, er nødvendigheten av å spille ”rollespill” i farens nærhet. Dette forplanter seg som en sterk følelse av inautentisitet, noe som igjen fører til et ønske om autentisitet eller noe ekte og rent. Jegets streben etter å skyve traumet fra seg (trekke en grense) eller å overskride det, fremkommer på ulikt vis gjennom hele romanen. Spesielt i ungdomstiden gjør jeget flere forsøk på overskridelse av sin egen maske, men verken alkoholen, gitarspillingen eller den gjentatte gråtingen bringer han nærmere noe autentisk. Skildringen av møtet med Olav H. Hauge viser hvordan et maskeløst ansikt heller nærmer seg ”galskapen” enn det autentiske og rene. Dette har sammenheng med at traumet selv fungerer som en form for beskyttelse omkring jeget; beskyttelsen står dermed ikke i et entydig motsetningsforhold til traumet (jf. Kristevas motsetningsforhold mellom den erotiserte lidelsen og Thanatos). Jeget får imidlertid en *anelse* av noe ”autentisk” ved å se Rembrandts tidløse blikk, men også dette glipper for ham. En lignende streben etter autentisitet finnes også rent tekstmessig i romanen, der det dreier seg om å skape en illusjon av sammenheng mellom signifikant og signifikat. Dette viser seg gjennom de mange virkelighetseffektene verket er utstyrt med, noe som bidrar til å skape det de Man omtaler som ”autobiographical moments”. Slik er det en parallell mellom jegets og tekstens streben etter autentisitet og overskridelse av de gitte vilkårene.

Brødrenes nedvasking av farmorens hus kan leses som jegets streben etter å trekke en grense, for å på den måten frigjøre seg fra traumet. I stedet for at fokuset ligger på overgangen til "det symbolske", fokuseres det her på fraskyvningen og *grensetrekningen* som en del av prosessen til å oppnå idealisering av den tredje instansen; jeget ønsker nærmest å "vaske seg fri" fra faren i ham selv. Men i likhet med forsøkene på å unnslippe masken, lykkes han heller ikke her med å frigjøre seg fullstendig fra traumet. Dette billedliggjøres ved at huset ikke blir fullstendig rent, det skitne er nærmest etset inn i overflatene og lar seg ikke skrubbe bort, i tillegg til at huset etter nedvaskingen fremdeles er preget av et slags dødens nærvær. De tette båndene til traumet fører dermed til at en grensetrekning fremstår som utopisk for jeget.

Kristeva anser det estetiske produktet som "trofast mot subjektets kamp mot den symbolske oppløsningen."⁸² Hos Kristeva ligger fokuset på subjektets beseiring og overvinnelse av denne kampen. Vekten bør ideelt sett legges på båndet, slik at subjektet kan gjennomgå en overgang til "det symbolske" og på den måten opprettholde avstanden til Tingen. I *Min kamp I* pågår det imidlertid en vedvarende kamp: Dialektikken mellom å ønske seg nær traumet (identifikasjon) og forsøket på å frigjøre seg fra det, viser hvordan romantekstens traume er konstant; dialektikken består av uoppløste anti-teser, snarere enn en tradisjonell dialektikk som forløses i en syntese (jf. Kristeva). Dette fordi den sterke identifikasjonen forhindrer en form for kristevansk idealisering av en tredje instans. Identifikasjonen med traumet oppleves imidlertid som ambivalent; den er på den ene siden noe jeget ønsker frigjøring fra, mens den på den andre siden er villet og ønsket av jeget selv. Dette fordi masken fungerer beskyttende, men også på grunn av jegets evne til å skape: Rent eksplisitt i teksten fremkommer det hvordan lykken er et liv uten skriving, og at skapelsesprosessen, det prosessuelle, er sterkt knyttet til traumet. En overskridelse av traumet ville føre til at evnen til å skape ville opphøre (jf. løpingen i ekornhjulet og lykken utenfor hjulet). Nærheten og identifikasjonen med traumet fungerer dermed som grobunn for de skapende kreftene, og en eventuell heling eller beseiring ville føre til et opphør av skaperkraft. Den knausgårdske kampen er dermed både ønsket og forhatt.

5.3 Traumet og døden i det hellige og formmessige

En lignende dialektikk speiles også på et mer abstrakt plan, da knyttet til kategoriene kunsten, døden og det hellige. Sett i forhold til kunsten som kategori, ser vi at allerede den første traumevisualiseringen (ansiktet i sjøen), er visjon av en *form*. Begrepet *form* har en bred

⁸² Kristeva 1994: 38

betydning hos Kristeva: Den kristevanske formen er motsatsen til bruddet, og den fungerer som en anskueliggjøring av de psykoanalytiske begrepene *idealisering* og *identifikasjon*. I likhet med at det symbolske språket gir det semiotiske, bruddfylte språket form, betydning og mening, fungerer kunstverkets form som en abstrakt *tilgivelse* eller *nåde* på et kunstteoretisk plan. Dermed representerer formen også noe ”hellig” hos Kristeva.

Mens den kristevanske formen fremstilles som ren, ubesudlet, harmonisk og meningsskapende, er formen hos Knausgård i konstant berøring med traumet, ødeleggelsen, og ikke minst, døden. Dødsdriften hos Kristeva fremstår som en utelukkende destruktiv, oppstykkende kraft, som deformerer og fungerer formoppløsende. Hos Knausgård inkluderes imidlertid traumet og døden *i* det hellige og formmessige. Dette eksemplifiseres gjennom hele romanen: Under nedvaskingen av farmorens hus eksisterer egenskaper ved det formmessige *bak* de skitne overflatene. Skitten er imidlertid umulig å få fullstendig fjernet, noe som billedliggjør nærheten, eller det dialektiske forholdet, mellom det hellige og abjeksjonen. Nedvaskingen av huset illustrerer jegets forsøk på å ”skrubbe seg ned” til formen, men på grunn av det tette båndet mellom ødeleggelsen og det hellige, fremstår den rene og fullkomne formen som en utopi. Også det vedvarende nærværet av død i huset viser hvordan jegets forsøk på grensetrekning mot abjeksjonen ikke lykkes. Dødens nærvær fremstår heller ikke som en *grense* (jf. Kristevas forståelse av liket som en objektifisert grense), men snarere som et altomfattende nærvær (jf. romantekstens traume som lite brudd-basert). Farmorens fortellinger representerer ikke bare *egenskaper* ved formen; hun skaper noe faktisk formmessig og vakkert i en ytterst fornedrende situasjon. Jegets uferdige debutroman representerer rent konkret noe formmessig i de ellers skitne og kaotiske omgivelsene. Måken symboliserer også hvordan egenskaper ved det hellige og abjektet eksisterer side om side; den beveger seg fritt mellom de ulike dimensjonene uten å måtte krysse noen form for grense (jf. dialektikken mellom formen og traumet). Også måken illustrerer dermed hvordan romantekstens traume ikke er fundert på noen form for brudd eller grense, og dialektikken mellom det høye og det lave.

”Kunstverket” i hagen er nok et eksempel på billedliggjøringen av det dialektiske forholdet mellom traumet og formen: Flasken representerer formen, og røyken er underlagt den. Slik kommenterer ”kunstverket” det synet på form som fremkommer eksplisitt på romanens metanivå; formen er litteraturens overordnede element. Matrestene på asjetten plasseres oppå flasketuten, og representerer traumet. Disse innehar et prosessuelt aspekt (maten råtner), og det reflekterende jeget formulerer eksplisitt hvordan forråtnelsen er en

bevegelse mot det statiske (formen). Matrestene (traumet) knyttes på den måten til skaperkraften; det er ødeleggelsen som fører til skapelse av kunst. Den tette forbindelsen mellom traumet og formen billedliggjøres ved at asjetten med matrestene er i berøring med flasken (formen). Både den døde faren i den andre brennpunktscenen og matrestene er i en forråtnelsesprosess, og disse prosessene fører begge til *form* (jf. utviklingen fra den andre til den tredje brennpunktscenen).

De tette båndene mellom traumet og formen hos Knausgård peker dermed på hvordan skapelsen av kunst er avhengig av denne ødeleggelsen, siden det er der det prosessuelle og skapende har sitt opphav. Kristeva anser døden og traumet som brudd, der målet er å skape kontinuitet, identifikasjon og et intakt bånd. Dette kan oppnås ved en overgang til ”det symbolske”, til det formfullendte. Slik fremstår døden og traumet på den ene siden, og formen og det hellige på den andre siden, som motsetninger og ytterpunkter hos Kristeva. Hos Knausgård er det imidlertid tette bånd mellom disse størrelsene; døden og traumet fremstår ikke som brudd, men som noe altomfattende, vedvarende, langsomt voksende og konstant. Det hellige og formen er hele tiden er i berøring med disse ødeleggende kreftene, og fremstår dermed på sin side ikke som fullstendig rene, avklarte og harmoniske. Slik fungerer dialektikken som preger forholdet mellom de fire kategoriene som en billedliggjøring av jegets dialektiske forhold til traumet på det personlige planet.

5.4 Dødens fullkomne form

Det dialektiske mønsteret som finnes hos Knausgård består, i alle fall tilsynelatende, av uoppløste antitetiske spenninger. Det skjer imidlertid, på romanens siste side, en form for oppløsning av denne dialektikken. Gjennom hele romanen har de ødeleggende kreftene på et vis ”misfarget” formen og det hellige. I den siste brennpunktscenen er det imidlertid som om dette dialektiske mønsteret endelig løftes opp i en syntese – og dermed oppløses. Her fremstilles den døde faren som ren, fullkommen form; det er ikke lenger noen spor av forråtnelsesprosessen. Her er det som om traumet, døden, det hellige og kunsten har smeltet sammen til en symbiose.

Jeget har gjennom hele romanen på ulike måter forsøkt å overskride traumet, noe som har syntes umulig på grunn av hans tette bånd til ødeleggelsen. Han har også kontinuerlig forsøkt å *se* sitt eget traume, og har i blant fått en anelse eller et glimt av hva det består i. Hva som har satt seg i jegets ansikt, er imidlertid noe som ikke kan anskueliggjøres i levende live:

Det er først i døden at den fullkomne formen og det hellige kan gripes. Det er først i døden at dialektikken oppløses.

Det er først i døden at traumet kan opphøre.

Kildeliste

Primærlitteratur:

- Knausgård, Karl Ove, 2009. *Min kamp 1*, Oslo: Forlaget Oktober
- Knausgård, Karl Ove, 2009. *Min Kamp 2*, Oslo: Forlaget Oktober
- Knausgård, Karl Ove, 2009. *Min kamp 3*, Oslo: Forlaget Oktober
- Knausgård, Karl Ove, 2010. *Min kamp 4*, Oslo: Forlaget Oktober
- Knausgård, Karl Ove, 2010. *Min kamp 5*, Oslo: Forlaget Oktober
- Knausgård, Karl Ove, 2011. *Min kamp 6*, Oslo: Forlaget Oktober

Sekundærlitteratur:

- Aaslestad, Petter, 2005. *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*, Oslo: Cappelen Akademiske Forlag
- Andersen, Per Thomas, 2003. *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: Universitetsforlaget
- Bale, Kjersti, 1997. *Om melankoli*, Oslo: Pax Forlag
- Barthes, Roland, 2003. ”Virkelighetseffekten”, i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget
- Caruth, Cathy, 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press
- Freud, Sigmund; 1955. *Beyond the Pleasure Principle. Group Psychology and Other Works*, London: The Hogarth Press
- Haarberg, Jon, Skei, Hans H., 1996. *Dikt fra antikken til vår tid. Vestens lyrikk gjennom 2700 år*, Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Henriksen, Petter (red.), 2006. *Store norske leksikon (bd. 10)*, Oslo: Kunnskapsforlaget
- Karlsen, Ole, 2003. *Ord og bilete – Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Oslo: Det Norske Samlaget
- Kittang, Atle, 1988. ”Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning”, i Atle Kittang: *Møtestader. Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*, Oslo: Samlaget
- Knausgård, Karl Ove, 1999. *Ute av verden*, Oslo: Tiden Norsk Forlag

- Knausgård, Karl Ove, 2004. *En tid for alt*, Oslo: Forlaget Oktober
- Kolk, Bessel A. van der, Onno van der Hart, 1995. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", i Cathy Caruth (red.): *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press
- Kristeva, Julia, 1994. *Svart Sol - depresjon og melankoli*, Oslo: Pax Forlag
- Kristeva, Julia, 2003. "Fra én identitet til en annen" i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget
- Kristeva, Julia, 1991. *Fasans makt. En essä om abjektionen*, Göteborg: Bokförlaget Daidalos
- Lund, Erik, Mogens Pihl, Johannes Sløk, 1997. *De europæiske ideers historie*, København: Nordisk Forlag
- Man, Paul de, 1984. "Autobiography as De-facement", i Paul de Man: *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press
- Proust, Marcel, 1999. *På sporet av den tapte tid*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag
- Tjønneland, Eivind, 2010. *Knausgård-koden*, Oslo: Spartacus Forlag
- Vickroy, Laurie, 2002. *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville og London: University of Virginia Press
- Vinje, Eiliv, 1993. *Tekst og tolking*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag