

En af Knausgårds kampe: Manden i *Min kamp*

Jonas Munk Jensen

10. semester

Kandidatspeciale

Vejleder: Jens Lohfert Jørgensen

Aalborg Universitet 2019

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	3
Teori	5
Performativ biografisme.....	5
Fiktionsfri fiktion.....	6
Performativ biografisme og (forfatter)identitet.....	7
Maskulinitetsstudier	8
En pluralistisk forståelse af mænd	9
Hegemonisk maskulinitet	9
Kønspolicing.....	11
Skam	12
Skam og normer	13
Skammens smertefulde kraft	14
Ambivalent skam	15
Affekt	15
Affektiv narratologi.....	17
Metode.....	22
Tidligere læsninger af <i>Min kamp</i>	27
Analyse	29
Barndom, maskulinitet og kønspolicing	29
En 'femi' i omklædningsrummet	29
'Femi' = bøsse = " Så var der ikke noget at leve for" ?	31
Far som maskulinitet selv	36
Opbygning og nedbrydning	38
Den maskuline far og den feminine søn.....	40
Mellem konkurrence og frihed: Yngve	42
Spændinger mellem brødre: Alkohol og affekt	43
Cutting, del 1.	48
Affektiv respons.....	53
Mellem cutting og hverdag: Linda.....	55
Biskops Arnö	55
Cutting, del 2	56
Hvorfor cutter man?	58
Diskussion: Mændene i <i>Min kamp</i>	60

Hvad er en mand?	60
Maskulinitet som affektiv impulskilde.....	62
Skammens formål	63
Glædelig maskulinitet.....	64
Homoerotik og litterære traditioner	64
Knausgårds forfatterbillede.....	65
Konklusion	66
Abstract	69
Litteraturliste	71

Indledning

Jeg rejste mig og gik ind på lokum for at pisse. Pisset var lyst, næsten helt blankt, og jeg tænkte på min fars pis som jeg havde set de gange af en eller anden havde glemt at træk ud efter sig om morgenen. Mørkegult, næsten brunt havde det været. Hvor var det dog skræmmende. Jeg havde associeret farven med hans sind. Og med maskulinitet. Mit eget lyse, næsten hvide pis var feminint, hans mørke var maskulint. Hans raseri var også maskulint. Min frygt feminin. (6:1039)

Manden, der fortæller dette, er Karl Ove Knausgård, som er hovedperson i Karl Ove Knausgårds monumentale *Min kamp*-serie (2009-11), der breder sig over ca. 3600 sider og seks bind. Som indgang til dette speciale illustrerer passagen en række karakteristika, der er typiske for den omfangsrige romanserie. Sammenfaldet mellem hovedperson og forfatter er, som vi skal se, et af de grundlæggende forhold, som præger romanen og den nyere litterære strømning, som den er en del af. Dertil kommer Knausgårds fokus på det intime: Som læsere kommer vi med bag kulisserne, med ud på lokummet for at høre om, hvordan hovedpersonen og forfatterens pis ser ud. Dette er blot et af mange tilfælde af, at forfatteren endevender sit liv og offentliggør en række forhold, som ellers oftest forbliver private. Pis-sammenligningen bliver til en undersøgelse af forholdet mellem Karl Ove og hans far, og det rejser spørgsmålet om, hvem de er i relation til hinanden, både når det kommer til pis og personlighed, hvilket blot er et af mange eksempler på en tematisering af faderens rolle i Karl Oves liv. Dette udvikler sig til en bredere diskussion af, hvad det vil sig at være mand i Skandinavien i slutningen af det 20. århundrede og begyndelsen af det 21. århundrede, spændt ud mellem polerne maskulin og feminin. *Min kamp* kan derfor blandt meget andet læses som en karakteristik af denne tidsperiodes moderne skandinaviske mand, men er også en refleksion over, hvordan Knausgård selv passer ind i dette billede.

Spørgsmålet om maskulinitet og mænd generelt er på mange måder nærværende i den offentlige debat, der præger Skandinavien og de lande, vi ellers orienterer os imod, i disse år. Den såkaldte hvide, heteroseksuelle mand er truet: ”Verden er blevet svær at finde rundt i for hvide heteroseksuelle mænd” hedder det blandt andet i *Politiken* (Rasmussen 2019). Spørgsmålet om øremærket barsel til mænd er et genkommende emne i den offentlige debat herhjemme (se fx Lauridsen 2018). I forbindelse med #metoo-bevægelsen har fra 2017 sat fokus på overgreb mod kvinder særligt begået af mænd (Sørensen 2017), og bevægelsen har særligt i USA givet anledningen til en diskussion af begrebet ’toksisk maskulinitet’ (se fx Topping, Lyons & Weaver 2019), som er en maskulinitet præget af et hårdt ydre, en afstandtagen til følelser og vold (Salam 2019). Inden for den akademiske verden

er dette begreb også kendt som hegemonisk maskulinitet, og kan ifølge maskulinitetsteoretikeren Ami Lynch, kort beskrives som de karaktertræk, som til sammen udgør en ”rigtig mand” (Lynch 2009: 412).

Som årstallene i henvisningerne afslører, er maskulinitet et særdeles aktuelt emne i den kultur, der omgiver os i foråret 2019, og det er dermed et oplagt emne at undersøge. Men hvorfor Knausgårds *Min kamp*? *Min kamp* er blevet beskrevet som en litterær kassesucces (Haarder 2014: 266) og serien har fået enorm mediebevågenhed, har vakt offentlig debat og er efter sigende blevet diskuteret i forbindelse med Nobelprisen i litteratur (Broeng, Clark & Jelsbak 2010: 4). Dertil kommer, at *Min kamp* har været dagsordensættende for diskussioner af samtidslitteratur i Norden i de seneste år (Stidsen 2015: 441). Knausgård har i den forbindelse fået opmærksomhed inden for den akademiske verden, hvor der findes en større mængde litteratur om hans forfatterskab. Det er endda blevet skrevet, at *Min kamp* er et værk, der er ”umuligt ikke at forholde sig til” (Andersen 2016: 10), men indtil videre har maskuliniteten primært optrådt som et bitema i den forskning, der er offentliggjort om Knausgård. Som det gerne skulle fremgå af min appetitvækker, er der i *Min kamp* et stort potentiale for at undersøge, hvilken rolle maskulinitet spiller romanen og Karl Ove (Knausgård)s liv. Dette speciale vil tage udgangspunkt i følgende problemformulering:

Hvordan fungerer maskulinitetskomplekser som affektiv impulskilde i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-serie (2009-2011), og hvilken betydningen har det for værkets behandling af maskulinitetsnormer?

Som det fremgår af min problemformulering, vil jeg bruge affektstudier, nærmere bestemt Per Thomas Andersens begreb om affektiv narratologi, til at undersøge spørgsmålet om maskulinitet i *Min kamp*. Denne beslutning er taget på baggrund af, at man inden for maskulinitetsforskningen ser særligt skam og udskamning som et af de midler, som bruges til at opretholde kønsnormer, det som også kaldes kønspolicing (se fx Ahmed 2014). Derudover vil min tilgang til teksten være baseret på Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme, fordi han foreslår strategier til mødet med tekster som *Min kamp*, hvor der er sammenfald mellem hovedperson og forfatter.

I det følgende vil jeg gennemgå de tre felter, der ligger til grund for min undersøgelse af Knausgårds *Min kamp*, nemlig performativ biografisme, maskulinitetsstudier og til sidst affektstudier. Denne gennemgang leder op til en diskussion af, hvordan disse felter er forbundet, og hvilke metodiske konsekvenser, der er forbundet med at anvende dem. Efter en oversigt over tidligere læsninger af *Min kamp* følger min analyse, som er bygget op i fire afsnit på baggrund af romanpersonen Karl Oves

relationer. Første del handler primært om Karl Oves relation til og forståelse af sig selv. Herefter følger relationen til faderen, som også efter sin død påvirker Karl Oves livsudfoldelse. Derefter følger et kapitel om relationen til broren Yngve, der også er en vigtig figur i Karl Oves liv, særligt i de perioder, hvor faderen er fraværende. Sidste del analyser Karl Ove som ægtemand i relation til konen Linda frem mod romanseriens kulmination. Dette vil blive efterfulgt af en diskussion af forbindelsen mellem maskulinitet og særligt skam i *Min kamp*, og hvilken betydning, det har for værkets behandling af spørgsmålet om skandinavisk maskulinitet.

Teori

Performativ biografisme

En af de forståelser, der har været central for receptionen af *Min kamp*, er Jon Helt Haarders begreb performativ biografisme. Performativ biografisme er en strømning, der er kendetegnet ved at ”kunstnere bruger sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaktion med læserens og offentlighedens reaktioner” (2004:9). Haarders definition er dermed todelt: For det første indgår kunstneren selv i sit værk, og for det andet indgår offentlighedens reaktioner på værket også som en del af værkets mening. Som det er tilfældet for Knausgårds *Min kamp*-serie, kan disse reaktioner antage form af en hel begivenhedskultur (ibid.:202), hvor de mange, ofte stærke, reaktioner indtages i værket, som det sker i 6. bind af *Min kamp*.

Ifølge Haarder er værker inden for performativ biografisme kendetegnet ved en såkaldt tærskel-æstetik. Værkerne sætter sin læser ”på tærsklen mellem kunstreception og livsverdenreaktion (Haarder 2014:105), hvilket vil sige, at læseren er klar over, at der er tale om kunst, men reagerer på dette stykke kunst, som var det virkelighed (115). Når dette er tilfældet, er det fordi performativ biografisme er en form for performativ talehandling. Rodney Jones definerer performative talehandlinger som ”certain utterances, [that] when they are spoken have the effect of actually performing some action in the physical world” (2012:55). Denne type talehandlinger er kendetegnet ved, at de ved at blive udsagt ændrer virkeligheden, som når de to spændte personer erklæres for ægtefolk at være (Haarder 2014:110). Værker med reference til bestemte personer kan føre til konsekvenser for og reaktioner hos virkelige personer, og dermed bliver virkeligheden ændret af en sproglig handling, og der er dermed tale om en performativ talehandling (ibid.:111).

Det performative i den performative biografisme består i, at værket fungerer som en performativ talehandling (jf. Austins talehandlingsteori), og men også i at forfatteren med sit værk performer sin identitet. Det biografiske består i, at Haarder sætter fokus på relationen mellem forfatter og værk, som

ellers er blevet afvist i megen litteraturteori (2014:103). Værkerne er kendetegnede ved at være autentiske i kraft af de biografiske referencer, men samtidigt at være tydeligt markeret som iscenesatte (ibid.:102). Ifølge Haarder er (selv)biografiske referencer provokerende, og derfor er værker inden for performativ biografisme kendetegnet ved at skabe feedbackloops af reaktioner (ibid.:105). Disse feedbackloops – som i princippet ligger uden for værket – får ofte stor opmærksomhed, og kommer ofte til at indgå i værkerne (ibid.). Disse reaktioner og diskussioner, som opstår i forbindelse med sådanne bogudgivelser, vil typisk enten handle om moral eller sandhedsværdien i værkerne (ibid.). At disse reaktioner spiller en vigtig rolle inden for den performative biografisme, er blandt andet tilfældet med Knausgårds *Min kamp*, som fik en del af sin betydning i kraft af disse feedbackloops. Der er tale om en begivenhed, hvor værkets mening ikke blot består i det, der står mellem omslagene i de første bind, men også reaktioner værket førte til, hvor familiemedlemmer og andre ikke holdt sig tilbage med at give deres mening til kende bl.a. i pressen og pr. e-mail. (ibid.:114;202). I sin behandling af *Min kamp* skriver Haarder, at Knausgårds dokumentation og diskussion af de reaktioner, som bøgerne har medført, er afgørende for, at der er tale om performativ biografisme, fordi Knausgård dermed beviser, at romanerne kan påvirke virkeligheden, og fordi disse påvirkninger igen påvirker Knausgårds videre skrivelser, her med hele sjette bind som eksempel (ibid.:222).

Fiktionsfri fiktion

Hans Hauge introducerer under termen 'fiktionsfri fiktion' et lignende koncept, der har fokus på det fiktive ved litteraturen. I begrebet 'fiktionsfri fiktion' har ordet fiktion to forskellige betydninger. 'Fiktionsfrit' skal ifølge Hauge forstås normativt, og det dermed skal læses positivt, at der ikke er tale om fiktion (2012: 54). Det følgende 'fiktion' er en genrebetegnelse, men denne genrebetegnelse fungerer også som juridisk rygdækning snarere end, at der opstilles en ny verden i teksten (ibid.). Fiktion i den forstand, som Hauge her taler om, er ytringsfrihed, idet begrebet kan beskytte forfatteren i eventuelle retssager (ibid.:55). Hauge anser hverdagskommunikation for at være fiktion, fordi vi aldrig siger, hvad vi mener (velsagtens for at undgå eget og andres ansigtstab), mens forfatteren i den fiktionsfrie fiktion kan sige, hvad vedkommende mener. Det har dog den konsekvens, at forfatteren optræder grænseoverskridende, og fiktionsfri fiktion er dermed en asocial praksis (ibid.). Fiktionsfri fiktion betyder altså, at forfatteren kan sige, hvad vedkommende mener (modsat i det sociale), men er beskyttet mod konsekvenserne gennem fiktionens genrebetegnelse.

Baggrunden for fiktionsfrie fiktioner er ifølge Hauge markeds kræfterne, fordi disse kræfter kræver at romangenerne fornyer sig (2012: 23). Litterær fornyelse består ifølge Hauge i at skrive om tabuer, og fordi områder, der tidligere var tabuiserede, nu ikke længere er det (til dels takket være litteraturen,

kunne man forestille sig), må litteraturen behandle nye tabuer (ibid.:46). Af tabuer gennem tiden nævner Hauge sex, homoseksualitet, incest og pædofili (ibid.:47). Fiktionsfrie fiktioner repræsenterer ifølge Hauge den seneste og sidste fornyelse af romangenren, fordi det sidste tilbageværende tabu er brugen af rigtige navne (ibid.: 23;47). Det er sandsynligvis også i forlængelse af denne tankegang, at Hauge beskriver fiktionsfrie fiktioner som ofte værende kunstnerromaner, fordi omdannelse af selvet til forfatter er det eneste, der endnu ikke er skrevet om, og derfor kan fiktionsfrie fiktioner ikke være plagiater (ibid.: 52;72).

Ifølge Haarder er Hauge og hans eget begreb meget nært beslægtede: ”Hvad jeg kalder performativ biografisme, hedder hos Hans Hauge fiktionsfri fiktion” (2014:140). Hauge skriver da også, at ”en fiktionsfri fiktion er en begivenhed, der sætter en ny sandhed ind i verden” (2012: 14), og der er dermed også i dette tilfælde tale om en performativ talehandling. Fiktionsfrie fiktioner er ofte kunstnerromaner, der handler om, at forfatteren bliver forfatter i og med, at vedkommende skriver den bog, som læseren sidder med (ibid.:24).

Performativ biografisme og (forfatter)identitet

Ifølge Haarder har den performative biografisme mere at gøre med senmoderne identitetsdannelse end den klassiske selvbiografi, fordi selvbiografien skuer tilbage, mens performativ biografisme er forsøg på at præge fremtiden (2014: 124), og fordi forfatterens positionering af sig selv – dvs. identitet – står centralt (ibid.: 88). “Broadly speaking,” skriver Chit Sung, “identity refers to our sense of who we are and our relationship to the world. It describes a person's conception of “self” and the expression of her or his individuality or group affiliations, such as national, ethnic, and cultural identities.” (2012: 173). For forfatteren er udgivelsen af et performativt-biografisk værk en performativ talehandling, som ændrer forfatterens identitet. Begrebet om performativ biografisme repræsenterer dermed en genaktualisering af forfatteren. Hos Haarder er forfatteren en tredelt størrelse. Der er den empiriske forfatter, der er det konkrete, empiriske menneske, der skriver. Derudover er forfatteren underlagt en historisk bestemt forfatterfunktion samt sit forfatterbillede. Forfatterfunktionen, betegner kort sagt de historiske, kulturelle og samfundsmæssige betingelser, en forfatter har for at skrive. Forfatterbilledet er, som navnet antyder, det billede af forfatteren og vedkommendes værk, som offentligheden har på baggrund af værker, paratekster og øvrige optrædener (Haarder 2014: 30).

Forfatterbilledet kan i nogen grad bestemmes af den empiriske forfatter, men ingen kunstner er eneforfatter til sit forfatterbillede. Dette kan synes unødvendigt at pointere, idet paratekster bl.a. tæller interviews og øvrig presseomtale m.m. (Toft-Nielsen 2018), men denne betragtning er vigtig i forhold til, hvad en forfatter vinder ved at skrive tekster, der kan kategoriseres som performativ biografisme.

Inddrager forfatteren sig selv i sit værk, kan denne i højere grad skabe sit eget forfatterbillede i stedet for at andre – det kunne være litteraten eller journalisten – gør det, og på den måde er performativ biografisme en måde, hvorpå forfatteren bedre selv kan skabe sit forfatterbillede (Haarder 2014: 92). Performativ biografisme repræsenterer ”forfatterens forsøg på at generobre den biografiske relation” (ibid.: 94), hvilket vil sige, at forfatterens inddragelse af sig selv bliver et middel til at signalere, hvilken del af biografen, der er den væsentlige i tekstforståelsen, i stedet for, at andre mere eller mindre kvalificeret skal gætte. Haarder tilføjer, at forfatterbilledet og forfatteren som brand som resultat af iscenesættelse og markedsføring er vigtige størrelser, idet de i mange tilfælde kan være afgørende for, hvordan en bogudgivelse klarer sig på markedet (ibid.:56).

Med begrebet om performativ biografisme bliver det muligt at undersøge, hvordan forfattere inddrager sig selv og andre for at forme sit forfatterbillede. Forfatterne har ”deltaget i mig-generationens generelle interesse for ... sig selv” (Haarder 2014: 8). Spørgsmålet om identitet står centralt, men Haarder fokuserer ligesom Hauge på, hvordan forfatteren bliver forfatter: ”*Min kamp* under et kan beskrives som historien om hvordan Knausgård blev sig selv som kunstner og menneske” (ibid.: 223). Haarder sætter kategorier som køn, klasse, seksualitet og etnicitet i baggrunden (ibid.:8f), hvilket er påfaldende, da der ellers er tale om aspekter, der kan tænkes at påvirke forfatterbilledet og det liv, som forfatteren kan afbillede og forsøge at påvirke i sine værker.

Maskulinitetsstudier

En af de måder, hvorpå man kan forstå tilværelsen, er gennem studiet af køn. En mulighed er bruge det felt, der hedder maskulinitetsstudier. Ifølge Kristen Kidder er maskulinitetsstudiernes genstandsfelt ”the complex, contradictory and at times oppressive cloak of masculinity men are expected to assume.” (2004: 305). Maskulinitetsstudier, der altså – ikke overraskende – har manden som fokus, er et interdisciplinært felt, som bl.a. omfatter sociologi, psykologi, uddannelsesvidenskab, litteraturvidenskab, historie (Heasley 2013:9). Den brede vifte af discipliner, der bidrager til feltet, har det til fælles, at de undersøger forskellige elementer af mænds liv. Det kan være kønsroller, seksualitet, (mande)kroppen, faderskab, arbejde, sport, ægteskab, familieliv i øvrigt og mange andre (Phillips 2009: 513). Ifølge Phillips undersøges både konkrete mænd, men også andre områder, der vedrører maskulinitet, herunder også mænds forhold til kvinder og andre mænd (ibid.: 514)

Hele bevægelsen omkring men’s studies forekommer ifølge Kidder usammenhængende, idet det brede fokus på mænd både har givet anledning til de såkaldte men’s rights-bevægelser, som fra et antifeministisk udgangspunkt sætter fokus på de områder, hvor mænd klarer sig dårligere end kvinder, samt udbredt profeminisme (2004: 305). Den brogede sammensætning er også grunden til, at

nogle feminister tøver med at anerkende maskulinitetsstudier (Storey 2015:166). Men, skriver Calvin Thomas, hvis ikke man undersøger maskulinitet, bidrager man til at naturalisere den, hvilket betyder, at den bliver sværere at ændre, fordi den fremstår som naturgiven i stedet for som konstrueret (2002: 61).

En pluralistisk forståelse af mænd

I arbejdet med maskuliniteter i flertal, som fremstår som et af feltets centrale indsigter, trækker maskulinitetsstudierne bl.a. på feminisme, queerteori, postkolonialisme og lignende (Kidder 2004: 306; Brod 2013:55), fordi disse skoledannelser hver især har vist, hvordan éns tilværelse påvirkes af eksempelvis klasse, race, seksualitet m.fl. (ibid.:54). Brod pointerer, at Judith Butler også er en central figur inden for maskulinitetsstudierne, fordi maskulinitet også er en kønsperformance (ibid.). Michael Kimmel skriver: "Our efforts to maintain a manly front cover is everything we do. What we wear. How we talk. How we walk. What we eat. Every mannerism, every movement contains a coded gender language." (2014: 132). Den mandlige facade, Kimmel henviser til, er mænds kønsperformance, og den er et forsøg på leve op til maskulinitetsidealene. Når Novikova et al. hævder, at mænd er lige så kønnede som kvinder (2005: 143), er det, fordi mænds kønsperformance svarer til kvinders forsøg på at leve op til femininiteten som ideal, som det ses hos Butler.

Både Heasley og Phillips pointerer, at maskulinitetsstudier er forbundet med feminismen, som i 60'erne begyndte at undersøge normer omkring maskulinitet i forbindelse med arbejdet med kvinder (2013:9;2009:513). Men's studies udgør et supplement og korrektiv til feminismen, som kritiseres for at have en unuanceret opfattelse af, hvad det vil sige at være mand. Mænd er ifølge Brod blevet fremstillet som en universalistisk umarkeret norm, der står over kvinder i kønshierarkiet (2013:59). Brod skriver andetsteds, at det, at mænd er blevet opfattet som normen, har betydet, at mænds liv ikke er blevet set som noget, der skulle forklares, mens kvinder, som i kraft af at de har afvejet fra mændenes norm, har skullet forklares (2014: 40). I stedet for at se mænd som én umarkeret, homogen gruppe skal mænd i stedet ses som individuelle, kønnede væsner (Kidder 2004: 306), der er formet af samfund, historie og kultur, og som dermed er foranderlig over tid (Brod 2014: 40). Det er også denne modsætning mellem abstrakt norm og konkrete individer, som Brod henviser til, når han skriver, at man i maskulinitetsstudier undersøger "men's lives as experienced by men" (2013: 54).

Hegemonisk maskulinitet

I maskulinitetsstudier taler man derfor om, at der findes et væld af maskuliniteter (Heasley 2013:10; Kidder 2004:305; Phillips 2009:514; Brod 2014: 54), som dog alle må forholde sig til den

maskulinitetsnorm, som også kendes fra feminismen. Inden for men's studies benævnes denne undertrykkende norm som hegemonisk maskulinitet, hvilket signalerer, at det er én blandt flere maskuliniteter. Begrebet henviser til Gramscis begreb om hegemoni, hvilket i denne sammenhæng referer til, hvordan maskulinitet konstruerer og bibeholder dominans (Lynch 2009: 412). Dette er tilfældet, fordi de egenskaber, der forbindes med hegemonisk maskulinitet, har med styrke, agens og dominans at gøre og dermed kan bruges til fysisk at underkaste andre (Kimmel 2014: 122). Listen over karakteristika for den hegemoniske maskulinitet er omfattende, idet Kimmel påpeger, at den er hvid og heteroseksuel (1994: 125), mens Lynch nævner fysisk styrke, økonomisk succes og at være i kontrol over sine følelser (eller i det hele taget fortrænge dem) (2009: 413), mens Adams & Coltrane tilføjer, at det derudover handler om at være aktiv, uafhængig, magtfuld, dominerende og aggressiv (2005: 237). Der er altså tale om en ganske lang liste over ting, man(d) skal være eller være i stand til at gøre for at kunne falde ind under den hegemoniske maskulinitet og dermed være en 'rigtig mand'. Hegemonisk maskulinitet er imidlertid heller ikke en opnåelig form for maskulinitet, idet den ligesom femininiteten hos Butler udgør et uopnåeligt ideal (Pascoe & Stewart 2016: 861). Derfor er hegemonisk maskulinitet også en konstruktion, der skader alle mænd, idet den sætter begrænsninger for, hvordan mænd kan udtrykke sig uden at blive udskammet (Gardiner 2002: 5). Det er dog også nødvendigt at tilføje, at definitionerne af hegemonisk maskulinitet er selvmodsigende, fordi de også inkluderer selvsikkerhed (Kimmel 1994: 125), så en "rigtig mand" bør dermed også være ligeglad med de krav, der stilles til ham, og dermed undergraves de andre dele af definitionen. Dertil kommer, at den hegemoniske maskulinitet let bliver en kliché eller, som Butler og andre påpeger, en fiktion: Den "rigtige mand" som den heroiske, store, stærke enegænger med en afstumpet emotionalitet, og som tjener pengene til familien derhjemme, som han samtidig tager afstand fra i frygt for at blive feminiseret. I en nordisk sammenhæng er det tydeligt, at den hegemoniske maskulinitet let bliver en nærmest komisk kliché, for det denne "ægte" mand ikke har nogen realistisk gang på jorden i de nordiske velfærdssamfund.

Kimmel, og i forlængelse deraf også Phillips, opfatter maskulinitet som en homosocial praksis, idet maskulinitetsperformancen skal gøre indtryk på andre mænd (Kimmel 1994:129; Phillips 2005:223), fordi det er andre mænd, der kan tildele en mand mandlighed (Kimm 1994: 129). Mandlighed eller maskulinitet er altså afledt af hegemonisk maskulinitet, og handler om at bevise over for andre mænd, at man er mand nok (ibid.: 130).

Kønspolicing

Denne tildeling af maskulinitet sker gennem den proces, som kaldes kønspolicing. Pascoe & Stewart definerer kønspolicing som "the ways in which individuals are socialized into culturally sanctioned gendered categories, enactments, characteristics, and bodily practices." (2016: 861) Kønspolicing handler altså om de måder, hvorpå enkelte individer får internaliseret de kulturelt konstruerede kønsnormer. Ifølge Pascoe & Stewart finder denne kønspolicing især sted i barndommen, men fortsætter gennem hele livet (ibid.). Hos Adams & Coltrane hedder det sig, at alle samfund socialiserer børn til at internalisere normer, herunder altså også køn (2005: 234). Forældre tager også del i kønspolicing og norminternalisering, når de med udgangspunkt i barnets kønsdele træffer en række valg (ibid.: 233), det kunne eksempelvis være valg af tøj, frisure eller legetøj. Her kommer Campion med eksemplet om 'pigefarven' lyserød, der også fungerer som et godt eksempel på kønsnormernes konstruerede, og dermed foranderlige, karakter, idet farven tidligere blev forbundet med drenge (2016: 80). Andre steder, der konstruerer, udbreder og normaliserer maskulinitetsnormer, er skolen og populærkulturen, herunder medierne, men også litteratur (Phillips 2005:220). Hele det økonomiske marked er også med til at bibeholde kønsnormerne, idet en binær kønsforståelse, hvor mænd eller drenge eksempelvis ikke 'må' gå i pigetøj, er med til at øge markedet for børnetøj. Phillips fremhæver, at medierne står centralt i at producere og opretholde "the dominant fictions of normative and non-normative identities within which most adolescent boys are immersed" (ibid.:221), og dermed vender vi tilbage til Butlers pointe om en køn som en uopnåelig norm; Phillips kalder maskuliniteten en fiktion (ibid.). Til dette tilføjer hun: "Ideal masculinity and gender therefore are not 'real' in the sense that they refer to innate capacities or potentials of a biologic body, but only real in the sense that their image or discursive representation continually generates a real without an origin." (ibid.). Selvom hegemonisk maskulinitet er en uopnåelig norm, er den altså virkelig i den forstand, at den udøver en effekt på, hvordan mænd (og kvinder) lever deres liv.

Kønspolicing kan foregå på mange måder, herunder gennem fysisk mobning eller vold (Phillips 2005:224) samt gennem sprog, og særligt når der er tale om mænd og maskulinitet, gennem sprog, der har med seksualitet at gøre (Pascoe & Stewart 2016: 861). Phillips foreslår, at spørgsmålet om seksualitet står centralt, fordi det generelt er blevet sværere at vise, at man(d) er idealmanden, fordi flere typer mænd og kvinder nu kan gøre traditionelle 'mandeting' så som at bestride 'mandeerhverv', opnå lederstillinger eller gå med bukser, og derfor bliver skiltning med heteroseksualitet vigtig, fordi heteroseksualiteten er meget håndgribelig som maskulinitetsmarkør (2005:222).

Et af de centrale begreber inden for kønspolicing er begrebet om shaming eller udskamning, som henviser til handlinger, hvor man påfører andre skam (Pascoe & Stewart 2016: 861),

Udskamning synes at have et særligt potentiale blandt mænd, fordi en vigtig komponent i mandskulturer er at tage afstand til følelser (Brod 2013: 50). At bekæmpe udskamning er en anerkendelse af, at man føler skam. Anerkendelsen af et følelsesliv, vil i den hegemoniske maskulinitet ses som et svaghedstegn ('følelser er for kvinder'), og derfor er udskamning en effektiv strategi. Som vi senere skal se i gennemgangen af den affektive vending, taler Sarah Ahmed eksempelvis om, at følelser er blevet forbundet med det feminine (2014: 3), og derfor er det farligt at vise følelser i forhold til at udføre en acceptabel maskulinitetsperformance i henhold til de hegemoniske principper. Ifølge Michael Kimmel er den vigtigste følelse inden for maskuliniteten frygt, fordi en maskulin performance skal forsøge at skjule over for andre mænd, at man ikke er mand nok, hvilket er skamfuldt (1994: 133). Denne frygt skammer vi os som mænd over, fordi følelser skulle være kvindelige. Denne skam gør, at vi tier om de problemer, normerne skaber, og på den måde bliver udskamning et middel til at opretholde rigide og undertrykkende kønsnormer (ibid.).

Skam

Skam er en blandt mange følelser, men den er kendetegnet ved at være særligt smertefuld på grund af den måde, som den udstiller forholdet mellem selvet og andre. En af de teoretikere, der har skrevet om skam er psykologen Dan Zahavi. Skam er en af de såkaldte komplekse følelser, idet den indebærer selvbevidsthed og selvrefleksion (Zahavi 2011: 211). Zahavi taler dog også om, at skam ikke kun er selvrefleksion, men at det handler om vores væren-for-andre (ibid.: 214). Den anden behøver dog ikke være til stede, fordi skam er spændingen mellem idealer, som andre er med til at opstille i samfundet (dvs. normer), og selvets begrænsninger i forhold til at leve op til disse idealer eller normer (ibid.:217). Skam handler, når man er alene, i stedet om at have internaliseret den andens perspektiver, altså normerne (ibid.: 221). Skam er derudover en selvevaluerende følelse, fordi den kræver, at man kan internalisere normer, regler, mål og derefter evaluere og sammenholde sin adfærd med disse (ibid.: 212).

I stedet for at skam skulle være afhængigt af andre hævder Zahavi, at skam er en selvrelation, der dog medieres gennem den anden: "The other is the mediator between me and myself" (2011: 216). Skam handler altså om at se sig selv gennem andres øjne, og derefter at blive vejet og fundet for let. I den henseende er det at føle skam at acceptere den andens (antagne) mening og at anerkende, at man er på den måde, som andre ser én (ibid.). Zahavi tager udgangspunkt i Sartres læsning af skam, når han skriver, at det er selve objektiviseringen, hvor man ser sig selv udefra og som man forestiller

sig, at andre ser én, der er forårsager skammen (ibid.), fordi man bliver opmærksom på sig selv, og at man er én, som andre har meninger om (ibid.:220).

Spørgsmålet om den andens tilstedeværelse er også en af de et af de punkter, hvor skam adskiller sig fra pinlighed, som skam ofte grupperes med. Pinlighed handler om vores faktiske fremtræden for andre i kraft af en konkret pinlig hændelse, og den er altså knyttet til et specifikt publikum og en specifik kontekst. Derfor er det også muligt at afhjælpe pinlighed, fordi man kan fjerne sig fra den pinlige sammenhæng, mens skam er mere absolut. Skammen er ikke knyttet til en specifik handling; det er i stedet hele personen, som dømmes til ikke at leve op til normerne (Zahavi 2011: 218). Dertil tilføjer pinlighedsteoretikeren Michael Billig, at det pinlige senere er noget, man kan grine af, fordi det er specifikt og momentant, mens skammen ikke er noget, man kan grine af (Billig 2001:23; 29), hvilket kan skyldes, at skam involverer en nedvurdering af hele personen (Zahavi 2011:218).

Som supplement til Zahavi definerer Ahmed skam som “an intense and painful sensation that is bound up with how the self feels about itself, a self-feeling that is felt by and on the body” (2014:103). I tråd med Zahavi pointerer Ahmed, at skam handler om følelsen af at blive betragtet af andre, idet skam ifølge hende føles som en afsløring, hvor en anden har set, at jeg’et ikke har levet op til normerne (ibid.). Skam handler altså om selverkendelsen af, at man har gjort noget forkert ved ikke leve op til forventninger eller normerne (ibid.: 101). Skam handler dermed også om idealer, og hvem gerne vil være (ibid.:106), og det smertelige består i, at man ikke kan leve op til disse idealer og sine egne forventninger (ibid.). Disse forventninger er som sagt selvets internalisering af samfundets idealer eller normer. Fordi skam handler om ikke at leve op til samfundets normer, er skam også kulturelt specifik, idet normerne er kulturelt specifikke (Zahavi 2011: 224).

Skam og normer

Skam er altså en proces, hvor andres mening om en selv tillægges stor vægt, og derfor er det også en følelse, der kun kan iværksættes af andre, hvis mening man sætter højt (Zahavi 2011: 216; 218). I en maskulinitetssammenhæng betyder det, at andre mænd bliver i stand til at udskamme os, fordi det er dem, der accepterer vores maskulinitet, og hvis mening derfor sættes højt. Hvis man ikke bekymrer sig om andres mening, kan man ikke udskammes (ibid.: 218), men i forlængelse af Butlers diskussion af kønnet som det, der menneskeliggør os, kan det være svært ikke at bekymre sig om andres mening, når det kommer til køn, fordi ens menneskelighed er på spil.

Zahavi gør gennem en henvisning til Platon opmærksom på, at skam har en samfundsmæssig funktion, hvor skam afholder folk fra at gøre ting, der anses som vanærende (ibid.:217). Dette er interessant i en kønssammenhæng, idet den vanærende opførsel her er ikke at leve op til samfundets

kønssammenhæng. I Platons moralsammenhæng synes dette regulerende aspekt at være positivt, men i kønssammenhæng, hvor normerne anses som restriktive og undertrykkende, bliver skam et middel til at tvinge individer til at performe i henhold til de givne kønssnormer.

Skam er også centralt inden for moral, idet moral handler om reproduktion af sociale normer, særligt dem der har med seksualliv at gøre – og dermed også køn (Ahmed 2014: 106). Skam er her et middel til at opretholde normerne. Ahmed skriver, at frygten for skam gør, at vi ikke forbyrder os mod normerne og idealerne, mens oplevet skam minder os om, hvorfor idealer findes (ibid.). Når man skammer sig, er det netop en bekræftelse af, at de normer, man ikke føler, at man lever op til, eksisterer. For at undgå skam må man leve op til de sociale normer (ibid.: 107), og her tilføjer Ahmed: Shame can also be experienced as *the affective cost of not following the scripts of normative existence*” (ibid., original kursiv). Skam er altså en af de måder, hvorpå man kan opleve, at ikke-materielle normer er virkelige.

Skammens smertefulde kraft

Når skam fungerer effektivt som middel til at opretholde normer, er det, fordi skam er en intens og overrumplende følelse. Zahavi skriver: ”shame is an emotion that in an accentuated manner targets and involves the self in its totality. In shame, the self is affected by a global devaluation: it feels defective, objectionable, condemned” (2011: 211). Zahavi henviser til psykologen Lewis, når han siger, at skam er en så intens følelse, fordi det involverer, at man føler sig ansvarlig for ikke at leve op til normerne, og at det reflekterer, at man ikke er en duelig person (ibid.:222).

Det regulerende potentiale i skammen ligger i det skamfulde individs bevidsthed om, at det er én selv, og ikke andre personer, der forårsager skammen (Ahmed 2014: 104). Skam er en grænseoverskridende følelse, fordi den nedbryder grænsen mellem subjekt og objekt: ”In shame, I am the object as well as the subject of the feeling.” (ibid.: 106), altså: Jeg er den, der føler skammen, og det, jeg føler skam over, er mig selv. Det er ud fra denne betragtning, at den overvældende følelse af skam skal forstås. For at vise, hvor nedbrydende skam kan være, sammenligner Ahmed skam med afsky, som er karakteriseret ved, at man vender sig væk fra objektet, og hvor man kaster det afskyede objekt bort. Dette er imidlertid ikke muligt med skammen, fordi det er en selv, man ville skjule fjerne sig fra, så er der ingen steder at flygte til (ibid.:105). Her kan man, som Sánchez gør det, tilføje, at skam også indebærer, at selvet føler sig reduceret til kun den skamfulde del af sig selv, så den overskridende opførsel forekommer at være hele ens identitet (2018: 51).

Ambivalent skam

Selvom skam ovenfor fremstår som en ubehagelig og ydmygende følelse, hævder Alba Montes Sánchez, at skam er en ambivalent følelse (2018: 64). Skammen er negativ, fordi den virker undertrykkende, men samtidig positiv, fordi den viser, at vi bekymrer os om andre, forhindrer os i at tilsidesætte andre, og fordi det er ”tilbøjeligheden til at føle skam, der sætter os i stand til at lære af vores fejltagelser og ændre os til det bedre.” (ibid.). Alt det lyder jo meget godt, men ud fra en kønsvinkel mener jeg, at der er grund til at stille spørgsmålstegn ved denne udtalelse. Sánchez’ udtalelse forudsætter nemlig, at normen er det gode, man skal stræbe efter, og at det derfor er positivt, at man bliver udskammet til at efterleve normen. Som min gennemgang af både Butlers kønsopfattelse og maskulinitetsstudiernes centrale principper dog viser, er normerne for både maskulinitet og femininitet konstrueret på en sådan måde, at de undertrykker de enkelte individer, der ikke lever op til de mere eller mindre arbitrære normer. I en kønsmæssig sammenhæng kan man derfor næppe tale om, at skam kan virke positivt. Det er tilfældet, da skam bliver et smertefuldt undertrykkelsesmiddel til at tvinge kønnede individer til at leve op til og understøtte en række mere eller mindre arbitrære karakteristika, der sikrer at magten tilfalder en meget begrænset gruppe mænd, der (tilnærmelsesvist) lever op til normerne.

Afslutningsvist kan det siges, at skam og dens virkemåde illustrerer, at produktionen af selvet, eller identitetsdannelsen, er tæt forbundet med de mennesker og det samfund, som omgiver os (Zahavi 2011: 224), fordi skam fungerer som en kulturel reguleringsmekanisme, hvormed identitet udskammes, hvis de ikke lever op til samfundsmæssige normer.

Affekt

Min kamps Karl Ove Knausgård føler meget, og han føler ofte. Følelserne og affekternes betydning er omdrejningspunkt for den såkaldte affektive vending, der tog sin begyndelse i det første årti af 2000-tallet, selvom dele af det teoretiske grundlag kan spores til 1600-tallet (Reestorff & Stage 2018: 315). Inden for affektstudierne kan der ifølge Reestorff og Stage optegnes to positioner inden for affektstudierne baseret på teoretikernes syn på skellet mellem affekt/emotion/følelse (ibid.:316).

Den ene tradition er bl.a. repræsenteret af Brian Massumi, og her skelnes der mellem affekt og følelse. Hvor affekt betegner ”kroppens umiddelbare og ofte komplekse sansninger af intensiteter i verden,” betegner følelser ”den kognitive, sproglige og diskursive kategorisering af denne umiddelbare erfaring” (ibid.). Den anden tradition repræsenteres af blandt andre Sarah Ahmed, og her er det synspunktet, at affekt og sprog ikke kan skilles ad, fordi affekt og følelse erfares samtidig, og affekten

kun kan beskrives gennem sproget. Her er fokus i stedet på, hvordan forskellige tekster på samme tid er skabt af og medformer historiske affektive reaktioner (ibid.:317).

Inden for Massumitraditionen er affekt en del af enhver hændelse i livet (Massumi 2002: 1). Affekt betegner kroppens overgang fra én energitilstand til en anden (ibid.: 2). Affekt er hos Massumi forbundet til idéen om mikrochok, som er små, umærkelige skift i éns opmærksomhed, som kroppen bliver påvirket af (dvs. kroppen bliver sat i affekt, *affected*) (ibid.:4). Disse mikrochok føles kun indirekte, fordi det er effekten af affekten, der registreres. Det er først, når man reflekterer over eller fortolker mikrochokket, at der bliver tale om en følelse (ibid.: 5).

Grundlaget for Massumis affektteori er Spinozas læresætning om kroppens evne til at påvirke (to affect) og lade sig påvirke (to be affected) (2002: 1). At påvirke og at lade sig påvirke er ifølge Massumi to sider af samme sag, som handler om at subjektet påvirkes af andre og samtidig har mulighed for at påvirke objekter (ibid.). Affekt forbinder subjekt og objekt, og fordi affekten er kropslig, bliver kroppen det sted, hvor det indre og ydre forbindes (ibid.: 2).

Ifølge Massumi efterlader affekter sig spor i kroppen, hvilket vil sige, at der skabes en form for kropsligt minde enten bevidst eller ubevidst (ibid.). Lagrede affekter påvirker, hvordan kroppen vil blive sat i affekt af fremtidige input (ibid.). Dette danner grundlag for begrebet om differentieret affektiv attunement, hvilket vil sige, at ingen vil reagere/sættes i affekt på præcis samme måde, fordi kroppene har forskellige minder på baggrund af de forskellige affekter, de har oplevet (ibid.: 6). Sarah Ahmed, der repræsenterer den anden position, kommer frem til en lignende pointe, når hun skriver, at de emotioner, vi oplever, afhænger af de erfaringer, vi har gjort os gennem livet (2014: 8).

I Ahmed-traditionen skelnes der i praksis ikke mellem den kropslige reaktion og den sproglige kategorisering af denne. Selvom Ahmed bruger begreberne 'sensations,' som betegner kropslige reaktioner (og som derfor er lig Massumis affektbegreb), og emotioner, understreger hun, at disse begreber i hendes optik kun teoretisk kan skilles ad, fordi de altid følges ad (2014: 6). Ahmed skriver, at hun snarere end at være interesseret i, hvad emotioner/affekter er, fokuserer på, hvad de gør, herunder hvilket potentiale, der ligger i emotioner i kulturel og samfundsmæssig sammenhæng (ibid.:4). Ahmed pointerer, at emotioner er centrale i opretholdelsen af sociale hierarkier (ibid.:), hvilket tager afsæt i den status, som følelser historisk set har haft. Traditionelt har følelser eller emotioner været en modsætning til tankerne og fornuften, hvilket eksempelvis ses ved, at det at være emotionel kan defineres som at lade sin dømmekraft blive påvirket af følelser (ibid.: 3). Ikke nok med, at følelserne dermed har været underordnet fornuften, er de også, siger Ahmed baggrund af en læsning af Darwin, blevet opfattet som primitive og nærmest dyriske, og derfor farlige ud fra en evolutionsmæssig

tankegang (ibid.). Fordi kvinder er blevet forbundet med det emotionelle, skal underordningen af følelserne ifølge Ahmed også ses i sammenhæng med en større underordning af det feminine (ibid.).

Selvom der er forskelle mellem de to traditioner, understreger Reestorff & Stage, at forskellene mellem dem ikke bør overdrives (2018: 317). Begge traditioner anerkender i et vist omfang, at der eksisterer et skel mellem kropslige sansninger og følelser i en traditionel forstand, selvom de er uenige hvilken vægt, skellet skal tillægges. Ifølge Reestorff & Stage er der blandt de to traditioner enighed om, at affekt påvirkes af de affekter, som kroppen tidligere har oplevet (ibid.). Teoretisk er den skellen mellem affekt og emotion, som Massumitraditionen bidrager med, vigtig, men det er ”som regel decideret uinteressant” at bestemme, om der er tale om affekt eller emotion i en given tekst (Reestorff & Stage 317). Når det affektive begrebsapparat skal bruges i tekstanalyse, er Ahmed generelt set mere interessant, fordi hendes position giver mulighed for at undersøge, hvordan enkelte tekster er indskrevet etablerede, ofte normative affekthistorier (Reestorff & Stage: 318). Massumitraditionen er dog også oplagt at anvende samtidig, fordi det analytiske fokuspunkt bliver transformationerne og overgangen fra én tilstand til anden, og den kan dermed bruges til at undersøge, hvad der skaber affekten (Reestorff & Stage 318). Reestorff & Stage anbefaler, at man i affektive tekstanalyser inddrager begge positioner, fordi de forskellige metodiske fokuspunkter, som de forskellige teoretiske opfattelser af affekter og emotioner lægger op til, supplerer hinanden godt (318). Massumitraditionen kan især bruges i selve næranalysen, mens Ahmedtraditionen kan bruges til at kontekstualisere den enkelte tekst og vise, hvad affekten eller følelserne bliver brugt til.

Affektiv narratologi

Inden for litteraturens verden udgør feltet affektiv narratologi en del af den affektive vending. Per Thomas Andersen lancerer i *Story and Emotion* (2016) et forsøg på at udvide narratologien, så den også kan rumme affekt (30). Dette er også forsøgt af Patrick Hogan, som Andersen dog kritiserer for at bruge affekten til at generalisere over forskellige genrer, der tager afsæt i forskellige affekter, og som derfor går mod en uheldig universalisme (2016: 29). Dette er måske især uheldigt, når affektteoretikere som Ahmed og Massumi insisterer på, at affekt er formet af den enkelte krops historie og dermed er forskellig fra person til person. Andersens fokus er derimod det mere specifikke, idet han undersøger, hvordan affekter og emotioner kan påvirke det litterære plot og fortællingens karakterer (38). Dette sker ud fra en betragtning om, at det er følelser, der skaber (litterære) begivenheder, og ikke omvendt: Situationen og de andre karakterer, der måtte være til stede, må tilpasse sig og agere efter følelserne og den verden, de skaber (Andersen 54).

Følelser i litteratur tillægges altså stor vægt hos Andersen, der tilføjer, at hvis man fjerner følelserne fra en given tekst, står man tilbage med en helt anden fortælling (92). Man kan i øvrigt bemærke, at Andersen tilskriver sig Ahmed-traditionen i benævnelsen af de følelser, der optræder i litterære tekster, fordi han finder det svært at opretholde Massumi-traditionens skel i analyserne (22).

Affekt og litteratur

Ifølge Andersen er koblingen mellem litteratur og affektteori oplagt, fordi følelser er centrale for, hvad kunst er, og hvad det gør ved os som læsere eller beskuere (10). Ifølge Andersen er den romantiske opfattelse af kunstneren, som en unik og original figur, der gennem sin anelse formå at udtrykke det indre (og dermed også sine følelser), stadig relevant i dag (15). Andersen henviser også til Wilkinson, der hævder, at god kunst skabes med udgangspunkt i en emotionel krise hos kunstneren (10). Koblingen mellem litteratur og følelse er også oplagt, fordi litteratur bliver vedkommende, fordi vi føler noget, når vi læser (Andersen 115).

Mødet mellem litteratur og affekt er ikke uskyldigt, idet litteraturen spiller en vigtig rolle i forhandlingen af normer i samfundet. I dette spil er litteraturens rolle ambivalent, fordi den er med til at udbrede og internalisere samfundets normer, men samtidig viser litteraturen også bagsiden af disse normer, når den viser, hvordan normerne undertrykker især afvigende individer (Andersen 25). Når litteraturen gang på gang har vist eksistenser, hvis liv er blevet ødelagt af samfundsmæssige normer, lægger den op til, at normerne skal ændres, og dermed udgør litteraturen også en modstand mod normerne (Andersen 25). Her kan man tilføje, at litteraturen gennem fiktionens kraft kan tilbyde alternativer til virkelighedens normer, og dermed også sætte fokus på, hvordan virkeligheden *kunne* være, hvis samfundsnormerne var konstrueret anderledes.

Andersens tilgang i forbindelse med udviklingen af den affektive narratologi har været at tage udgangspunkt begreber fra psykologien og affektforskning og tilpasse dem til litteraturanalyse ved at kombinere dem med narratologiske begreber som varighed, karakterer, rum og kausalitet.

Emotionelle rum

Emotionelle rum er de steder, hvor emotionelle hændelser finder sted. Ifølge Andersen er disse aldrig bare neutral: "The room is not just a container for the individual emotional display of the people who are present. The room is emotionally encoded" (42). I analysen af emotionelle rum bør man undersøge, hvilke forventninger, der er forbundet med rummet, og hvordan disse forventninger – eller normaltstanden som det også kaldes – påvirke, hvilke emotioner, der kan udtrykkes og hvordan (Andersen 42). Der kan være tale om både miko- og makrogeografi (Andersen 42), så kan man gå fra analyser af konkrete steder til nationer i en bestemt tidsalder (Andersen 71). Derudover kan det

emotionelle rum være symbolske eller emblematiske (Andersen 52), hvilket skal ses i forlængelse af de forventninger, der er indkodet i ethvert sted. I analysen af emotionelle rum kan man, udover at undersøge, hvilke følelser og emotionelle hændelser, som rummet lægger op, undersøge, om emotionaliteten passer til rummet eller om rummets emotionelle kodning er så stærk, at den fungerer bestemmende for, hvilke emotionaliteter, der kan udtrykkes (Andersen 71f).

Emotionelle karakterer

Andersens bearbejdning af narratologiens karakterbegreb bliver til begrebet om emotionelle triggerfigurer. Lidt forvirrende er der trods betegnelsen er ikke tale om karakterer, der udløser emotionalitet, men i stedet karakterer, der fungerer som emotionelle termometre på situationens emotionelle spænding (Andersen 45). Der er ofte tale om bikarakterer, der ofte blot primært observerer og ikke har nogen direkte indflydelse på plottet. I stedet repræsenterer triggerfiguren en normal reaktion på situationer og viser dermed den implicite læser, hvordan teksten forventer, at vedkommende skal reagere på de situationer, der udfolder sig (Andersen 45). Fordi emotioner er respons på ændringer i situationens normalt tilstand, er det vigtigt, at læseren forstår normalt tilstanden, for at emotionaliteten kan forstås og vurderes (Andersen 42). Andersen tilføjer, at fortælleren også kan fungere som triggerfigur (46). Selvom fortælleren ikke nødvendigvis er en karakter, der befinder sig i det fortalte univers, som det er tilfældet med heterodiegetiske fortællere, lever fortællerfunktionen op til triggerfigurens definition. Gorm Larsen skriver eksempelvis, at formålet med en analyse af fortællerforhold er ”at få styr på, hvem der har ansvar for det sagte, hvordan domme over karakterer og refleksioner over begivenheder skal forankres og placeres i forhold til hinanden” (57). Uanset hvilken tekstlig instans, der fungerer som triggerfigur, er formålet at indikere episodens stemning – enten gennem at vise hvordan de andre karakterer har det eller gennem fortællerens domme – og dermed fungere som målestok for, om hovedpersonens reaktioner er passende (Andersen 72).

Emotionel fremstilling

Hvis der er tale om fortællinger med fortalt gennem første person – en homodiegetisk fortæller med indre fokalisering – kan det have betydning for de typer af emotionalitet, der forekommer i fortællingen. Når fortælleren og det fortalte er så tæt forbundne betyder det, at der ikke findes ydre, korrigerende instans, der kan opveje det bias, der nødvendigvis må opstå (Andersen 138). Andersen tilføjer, at en førstepersonsfortæller typisk lægger op til den emotionelle fremstillingsform, som kaldes performativ emotionalitet, og hvis modsætning er analytisk emotionalitet (138). Skellet er mellem de to er baseret på, hvordan emotionaliteten fremstilles i teksten.

Performativ emotionalitet er den type emotionalitet, som opføres i en teatralisk forstand, som fremstilles gennem handlinger, som vises. Analytisk emotionalitet er derimod, som navnet antyder, en analyse af de disse handlinger (Andersen 43).

Der vil ofte være en diskrepans mellem den performative og analytiske emotionalitet, og ofte vil den analytiske vinkel i tekster efter romantikken være overladt til læseren (Andersen 43). Andersen tilføjer, at det er denne diskrepans eller slet og ret udeladelsen af det analytiske lag, der har givet anledning til den form for litteraturvidenskab, vi kender i dag, hvor vi analyserer og fortolker tekster (43). Diskrepansen mellem performativ og analytisk emotionalitet medfører ofte en narrativ spænding, hvor følende jeg bliver fremstillet som, at det mangler selvindsigt (Andersen 72).

Emotionel tid/varighed

Andersen giver en omfattende typologi af emotioner med udgangspunkt i deres varighed og hvad der udløser dem. Med udgangspunkt i psykologen Keith Oatley taler Andersen om reaktive emotioner, moods, sentiments og preferences. Oatleys begreb om reaktive emotioner svarer til affektbegrebet hos Massumi, idet det betegner en pludselig kognitiv og fysisk reaktion på noget uventet, som fører kroppen fra én tilstand til en anden. Reactive emotions er kendetegnet ved at have en tydelig kilde (Andersen 17). Moods er længerevarende sindstilstande, som ikke altid kan tilskrives en bestemt kilde. Der er tale om stemninger, som i time- eller dagevis kan præge individets syn på de omkringliggende situationer. Andersen bruger glæde og eksempler på denne kategori (2016: 17). Sentiments er indstillinger eller anskuelser, som kan vare i årevis, og som kan præge vores relationer til andre, som det er tilfældet med kærlighed. I modsætning til reaktive emotioner, som betegner et skift i opmærksomhed, er sentiments kendetegnet ved vedvarende engagement; nøgleordet er altså kontinuitet (Andersen 17). Præferencer er endnu vagere defineret, idet er følelsesmæssigt funderede tilbøjeligheder, der påvirker de valg, man som person træffer. Andersen citerer Oatley: "a silent emotion waiting for an opportunity to express itself in a choice we make" (2016: 17). Andersen taler også om, at præferencer som emotionelle tilbøjeligheder kan ses som karaktertræk (2016: 46). Her kan der også trækkes tråde til Massumis affektteori, idet præferencerne er et udtryk for differentieret affektiv attention. Tidligere affekter eller reaktive emotioner betinger, hvordan fremtidige affekter eller valg vil komme til udtryk. I forhold til litterære fremstillingsformer er reaktive emotioner showing, mens moods, sentiments og præferencer generelt er telling (Andersen 2016: 47).

Med udgangspunkt i Schank og Abelson taler Andersen om scripts, som er handlingssekvenser, der gentages gennem livet (2016: 18). Disse scripts kan igangsættes af en enkelt komponent, som så fører til en bestemt, genkendelig sekvens af emotioner eller valg (Andersen 2016: 18). I mange

tilfælde vil enkelt emotion efterfølges af et forventeligt mønster af begivenheder som svar på disse emotioner (Andersen 2016: 48). Et grundlæggende eksempel kunne være fight- eller flightreaktioner på farlige situationer. I en litterær sammenhæng er det interessante, når reaktionen eller scriptet ikke synes at passe med kilden, fordi det viser, at karakteren er kompleks (Andersen 2016: 48). Scriptbegrebet kan også bruges til at forklare forbindelsen mellem de korte reaktive emotioner og de langvarige præferencer, idet en bestemt følelsesmæssig impuls kan lede til en række bestemte tilstande, der til slut vil påvirke fremtidige reaktive emotioners udtryk (Andersen 2016: 18). Her bliver spørgsmålet så, hvad det er for nogle tidligere oplevelser – dvs. affekter – der gør, at karakteren giver en usædvanlig reaktion (Andersen 2016: 49).

Affektive impulskilder

Et centralt begreb er kausal attribuering, som Andersen låner fra Hogan. Med udgangspunkt i tanken om skiftet i opmærksomhed, som også findes hos Massumi, kausal attribuering den proces, hvor vi retter vores opmærksomhed mod de elementer, der bryder med normaltstanden (Andersen 2016: 49). Denne undersøgelse af, hvad årsagen til reaktionen er, er vigtig, fordi årsagen er bestemmende for, hvordan vi skal reagere; er der fx tale om en farlig situation eller ej, når der sker noget uventet. Ifølge Andersen er situationer, hvor almindelig kausal attribuering ikke kan forklare affekten, centrale narratologiske begivenheder (Andersen 2016: 49), og det er derfor situationer som disse, analysen bør fokusere på (ibid.: 50).

Når der tales om attribuering er det også relevant at skelne mellem indre og ydre impulskilder. De indre impulskilder er ifølge Andersen forskelligartede mentale størrelser så som drømme, minder, fantasi, forestillinger, forventninger og ideologier, mens ydre impulskilder er udefrakommende impulser, som igangsætter en affektiv respons (2016: 59). I en maskulinitetssammenhæng ville kønsnormer skulle kategoriseres som en indre synsvinkel. Der er tale om en række internaliserede normer eller en ideologi, om man vil, som ens handlinger (dvs. kønsperformance) bliver vejret op imod. Kønsnormerne kan dog siges at være blevet internaliseret gennem en række ydre impulskilder (dvs. kønspolicing), enten verbalt, fysisk eller affektivt eksempelvis i form af hhv. mobning, vold eller udskamning.

Man må dog også overveje, om i hvert fald visse af de nævnte typer af indre impulskilder er tilpas abstrakte til, at de snarere udgør en slags normsystemer eller præferencer, som blot er med til at bestemme, hvordan en karakter reagerer på en ydre begivenhed eller impulskilde. Tager man maskulinitetsnormer som udgangspunkt, vil det netop udgøre en gennem kønspolicing internaliseret præference, som jf. maskulinitetsteorien former mandens reaktioner i en retning, der kan genkendes som

maskuline. Dette antydes også af Andersen, når han skriver, at selv dybe følelser er præget af sociale forhold (2016: 94). Her henviser Andersen desuden til filosofen Alison Jaggar, der skriver, at følelser er sociale konstruktioner, der er påvirket af det samfund, de skabes i (2016: 107). En mand kan skamme sig over sin maskulinitetsperformance, hvis den ikke lever op til de maskulinitetsnormer, der opstilles af og er specifik for det samfund eller den gruppe mænd, han omgiver sig med.

Metode

Udgangspunktet for min undersøgelse af Karl Ove Knausgårds *Min Kamp*-serie er de tre felter, jeg har redegjort for ovenfor, nemlig performativ biografisme, maskulinitetsstudier og affektiv narratologi. Ved første øjekast kan de tre synes uensartede, men ved nærmere eftersyn viser det sig, at de forbindes af affektstudier, selvom det i sagens natur primært er i forbindelse med den affektive narratologi, at affekten er i højsædet.

Haarders performative biografisme er blandt meget andet også en affektiv tilgang til litteraturstudier. Dette kommer til udtryk i begrebet om tærskelæstetik samt de feedbackloops, som præger og ofte udgør (dele af) de performativt-biografiske værker. Haarder skriver om den performative biografismes tærskelsituationer, at det er de situationer, hvor vi som læsere samtidig læser teksten som litteratur og *reagerer* på det, som om det var en virkelig handling uden for kunsten (2014: 115). Når jeg her fem år efter Haarder skriver om performativ biografisme, kan disse reaktioner genkendes som affekt. Dertil kommer de feedbackloops, som er typiske, endda definerende ifølge Haarder (2014: 105), for performativ biografisme. Disse feedbackloops igangsættes af det performativt-biografiske værk (eller et tidligere værk), som har givet anledning til reaktioner i den læsende offentlighed. Disse reaktioner bliver så diskuteret i et senere værk, som dermed bliver en reaktion på reaktionerne på det første værk og så fremdeles. Et eksempel er *Min kamp 6*, hvor Knausgård kommenterer på modtagelsen af (dvs. reaktionen på) de tidligere bind. De feedbackloops, der skabes, kan betegnes med begrebet om affektive feedbackloops som beskrevet af Reestorff & Stage: En tekst ”skaber affektiv respons [...] som eventuelt skaber ny kommunikation [...], som skaber ny affekt [...] som skaber ny kommunikation” (2018:325). Selvom Haarder ikke direkte skriver det, virker performativ biografisme gennem affekter.

Performativ biografisme som teoretisk grundlag påvirker, hvordan en tekst som Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-serie kan læses. Fordi Haarders definition af performativ biografisme indebærer, at forfatteren bruger sig selv og andre virkelige personer i sine værker i et forsøg på virkelighedsintervention, er der tale om det, som Wellek & Warren kalder en ekstrinsisk tilgang. Disse er kendetegnede

ved at inddrage ydre forhold i tekstanalysen (Wellek & Warren 1963: 73). Som to af de centrale skikkelser inden for nykritikken, var Wellek og Warren modstandere af ekstrinsiske tilgange, men i analysen af performativt-biografiske værker er det nødvendigt at inddrage ekstratekstuel stof, som ofte tilgås gennem medierne, fordi forfatterne til disse værker aktivt inddrager eksempelvis omgivelsernes reaktioner på tidligere værker. Når disse ekstratekstuelle forhold indoptages i teksten, kan man også stille spørgsmålstegn ved, om de i virkeligheden er ekstratekstuelle, når nu de også dukker op inden for teksten. Disse tekstlige valg, som forfatteren foretager, fordrer en analysemetode, der involverer en analyse af kontekstuelle forhold, fx receptionen. Når eksempelvis tidligere værkers reception og de måder, som forfatteren med udgivelsen af sine værker har præget sine relationer til omgivelserne på, indoptages i teksterne, betyder det også, at en nykritisk, værkaunom læsning, hvis normer Haarder i høj grad synes at have internaliseret, ikke ville kunne slå til, fordi disse værker netop adskiller sig fra andre værker ved netop ikke at være autonome, men afhængige af kontekstuelle forhold så som anmeldelser m.m.

Med begrebet om performativ biografisme bliver det muligt at undersøge, hvordan forfattere inddrager sig selv og andre for at forme sit forfatterbillede. Forfatterne har ”deltaget i mig-generationens generelle interesse for ... sig selv” (Haarder 2014: 8). Spørgsmålet om identitet står centralt, men der er visse aspekter af identiteten, der er vigtigere end andre for Haarder. Haarder skriver, at ”det kunstneriske interessante” ved denne form for litteratur ”hænger sammen med spørgsmålet om *hvordan* litteratur er biografisk” (ibid.: 9). Udgangspunktet er altså forfatteren selv (biografi), og hvordan denne med sin udgivelse forsøger at påvirke virkeligheden (performativitet) (ibid.: 9). Som Hauge lidt tydeligere end Haarder gør opmærksom på, er performativ biografisme/fiktionsfri fiktion forfatterlitteratur, dvs. litteratur, der handler om, at forfatteren bliver forfatter ved at skrive den bog, som læseren sidder med i hånden. Dette er imidlertid helt centralt, fordi det er dette forhold, der gør, at litteraturen bliver performativ i den forstand, som Austin taler om med performative talehandlinger. Den meddelelse, forfatteren kommer med i performativt-biografiske værker, er ”jeg er forfatter” eller ”jeg bliver forfatter”, og ved netop at skrive – og udgive – denne ytring, bliver forfatteren da forfatter, og vedkommende har dermed foretaget en virkelighedsintervention, hvor vedkommende går fra ikke-forfatter til forfatter.

Fokuspunktet for Haarder er forfatteridentiteten, og han sætter andre identitetskategorier som fx køn, klasse, seksualitet og identitet på sidelinjen, hvilket forekommer paradoksalt, når den performative biografisme er forfatterens mulighed for at undersøge sin identitet (2014: 8f). Derudover er alle de kategorier, som Haarder afviser, nogle, der påvirker, hvordan ens liv former sig, og disse kategorier

vil derfor også forme det biografiske materiale, forfatteren kan bruge i sine værker. Særligt Haarders udeladelse af kønsategorien skurrer i øjnene, når nu der eksempelvis i en leder i et nummer af *Den blå port* står: ”Knausgårds selvbiografiske roman bliver til i en ambivalent kamp mellem en feminint kodet, fællesskabssøgende bekendelsestrang overfor en mere maskulint kodet længsel efter at stå uden for socialiteten og realisere sig selv gennem kunsten.” (Broeng, Clark & Jelsbak 2010: 5). En del af spændingen i værket kommer altså ifølge lederskribenterne af modsætningen mellem en genre, der angiveligt skulle være feminint kønnet, og en mandlig forfatter med en ”maskulint kodet længsel.” Det er udtalelser som disse, der viser, at køn spiller en for vigtig rolle – også inden for litteraturvidenskaben – til at kunne blive ignoreret.

Med performativ biografisme åbnes der for, at også den faktiske forfatter skal og må inddrages i analysen, men som jeg har vist ovenfor, kræver en ordentlig undersøgelse af forfatterbilledet, at også spørgsmål om køn – og herunder også hvordan andre identitetskategorier præger køn – inddrages. Det vil jeg gøre gennem brugen af maskulinitetsteori.

Ligesom med performativ biografisme er der med maskulinitetsteori tale om en tilgang, der i hvert fald i et vist omfang kan forstås og kvalificeres med affektstudier. Som jeg har redegjort for tidligere, bliver samfundets kønsnormer opretholdt gennem kønspolicing, der ifølge en række maskulinitetsteoretikere primært er sprogligt funderet, men, som Ahmed gør opmærksom på, også kan være affektivt funderet. Det lægger op til en analyse af, hvordan maskulinitet polices *Min kamp*, både sprogligt og affektivt i form af kønspolicing og -shaming. Det vurderes ikke at være noget problem også at betragte kønspolicing sprogligt i en affektiv tilgang, da også sprog og sprogbrug kan fungere som affektive impulskilder.

Ifølge Phillips er det en central poststrukturalistisk pointe, at normer, herunder kønsnormer, reproduceres og udbredes gennem medie- og kultursystemer (2005: 220). Andersen har en lignende pointe, når han skriver, at litteraturens rolle i opbygning og nedbrydning af normer er ambivalent, og at dette sker gennem tematisering af en række følelser, der i sidste ende kan ledes tilbage til samfundets undertrykkende normer (2016: 25). Hos Reestorff & Stage ses affektstudierne som modsætning til poststrukturalismens fokus på sprog, fordi affektteoretikerne mener, at ”sprogligt orienterede analyser og teorier ikke kan forklare hele den menneskelige erfaring og sansning” (2018: 316). Her tilbyder affektstudierne en forklaringsmodel, hvor *oplevelsen* af den omkringliggende verden undersøges ved at undersøge, hvordan individer fysisk og psykisk påvirkes af affektive impulser fra omverdenen. Det er netop mænds *oplevelse* af at være mænd, der er fokuspunktet for maskulinitetsstudier (Brod 2013: 54). En affektiv tilgang er en af de måder, man kan undersøge maskulinitet, fordi den har fokus på

oplevelsen. Konkret foreslår Knudsen & Stage, at man eksempelvis kan undersøge sproglig stil (fx gentagelser og redundans) og kroppsbevægelser, fordi de vil give et praj om de affekter, en person sættes i af ydre impulser (2015: 9).

Ifølge Nanna Bonde Nielsen har kønsstudier generelt – og derfor også maskulinitetsstudier – ingen specifikke analysemetoder (2014: 108), men Ditte Campion foreslår diskursanalyse som metode (2016: 24), hvilket også er det, Phillips lægger op til (2005: 221). Her kunne man så eksempelvis undersøge, hvordan maskulinitet italesættes; hvordan afvigere italesættes; hvad der rent kønsmæssigt er muligt i teksten; hvilke normer teksten naturaliserer; eller om der gøres op med normerne. Dette er første led af Andersens model for litteraturens ambivalente forhold til normer. Vi mangler dog det andet, det potentielt normnedbrydende element, som litteraturen besidder. Det nedbrydende består i, at litteraturen kan vise, hvordan det *føles* at være på den forkerte side af normerne og at få sit liv ødelagt af dem. Her kommer affektstudierne ind i billedet, fordi de kan forklare, hvorfor kønspolicing – et eksempel på opretholdelse af normer – er så effektivt, nemlig fordi det kan få os til at *føle* os forfærdeligt til møde, eksempelvis gennem skam.

I en artikel om maskulinitetsteoriens metodiske konsekvenser i litterære tekstanalyser skriver James Riemer, at det centrale punkt er maskulinitetsstudiernes opgør med synet på manden som umarkeret norm til fordel for et syn på mænd som specifikke kønnede individer (2014: 294). Inden for litteraturvidenskaben har der ifølge Riemer været for stort fokus på at se mandlige karakterer som abstrakte, almene figurer i stedet for partikulære og menneskelige væsner (ibid.:293). Riemer kommer med et eksempel, der er ganske relevant i forbindelse med *Min kamp*, nemlig forholdet mellem to brødre. Læses dette forhold abstrakt-symbolisk, får vi ikke nogen indsigt i, hvilken rolle en bror spiller i mænds liv (ibid.:294). Et eksempel på sådan en læsning kunne være David Bugges læsning af forholdet mellem Karl Ove og Yngve som forholdet mellem Kain og Abel (2015:27). Med Riemers pointe in mente forekommer det særligt paradoksalt, at Bugge går den symbolske vej, når nu der er tale om to meget specifikke mænd, som findes i virkeligheden. Omvendt kan man argumentere for, at fordi den akademiske reception af *Min kamp* har været præget af et fokus på virkeligheden (jf. performativ biografisme), er en symbolsk fortolkning i dette tilfælde supplerende og forfriskende.

Når man laver litteraturanalyse med udgangspunkt i maskulinitetsstudier, ser man ifølge Riemer generelt på, hvordan idéen om (hegemonisk) maskulinitet påvirker de interaktioner, mænd har (2014:294). I forlængelse af opfattelsen af mænd som norm inden for litteraturvidenskaben mener Riemer, at det med maskulinitetsstudier bliver muligt at vende perspektivet om, så mandlige karakterer ikke bare afspejler universelle problemer, men ses som specifikke mænd, der er underlagt en

række maskulinitetsnormer. Sagt med andre ord: hvordan påvirker hegemonisk maskulinitet mandens muligheder for at leve sit liv (ibid.). Der er altså i sidste ende tale om et frigørende projekt, der søger at nedbryde normer og dermed give mænd flere muligheder for at udtrykke sig. Dette er muligt, fordi litteraturen kan tilbyde alternativer til hegemonisk maskulinitet (Riemer 298): ”in the end, it will be easier for men to revise the way they live their lives if we can help them recognize the possibilities of what they might become (ibid.:299), hvilket er i overensstemmelse med Andersens pointe om litteraturens potentiale. Tekstanalyse ud fra et maskulinitetsteoretisk udgangspunkt tager dermed udgangspunkt i de mandlige karakterer og de forhold, som de indgår i. Diskussionspunktet bliver så, hvordan disse forhold er præget af samfundets maskulinitetsnormer.

I maskulinitetsteoriene er kønnet ligesom hos Butler performativt, hvilket betyder, at det er snart sagt alle elementer af en mands liv, der indgår i hans maskulinitetsperformance, så derfor er der rigeligt med udgangspunkter for analysen. Når kønnet er performativt, betyder det, at man i en analyse kan se på, hvordan en mandlig karakter performer sin maskulinitet. Det kunne være gennem sin krop, beskæftigelse, ægteskab, familieliv i øvrigt og venskaber. Faldgruben, når (næsten) alle dele af mænds liv bliver et led i en maskulinitetsperformance, er, at alt andet end det mandlige subjekt potentielt bliver et middel til at performe maskulinitet. Det betyder også, at eksempelvis kvinder i et ægteskab kan blive reduceret til, hvordan hun som statussymbol bidrager til mandens maskulinitetskonstruktion. For at anerkende, at andre mennesker har en værdi i sig selv, er det oplagt i stedet at se på forholdet mellem det mandlige subjekt og de andre mennesker i hans liv, hvorved man undersøger, hvordan de påvirker hinanden, og hvordan forholdet formes af idéen om hegemonisk maskulinitet. En anden mulig faldgrube er at komme til at fokusere for meget på overskridelser af den hegemoniske maskulinitet. Det ville føre til en ensformig og stereotyp analyse af, hvilken adfærd der er maskulin, og hvilken der ikke er. Det er ikke overskridelsen, der skal være fokuspunktet for analysen, men i stedet en forståelse af, hvad det vil sige at være mand i teksten.

Som min gennemgang har vist, vil jeg her i mit speciale brug tre teoretiske felter i min analyse af Knausgårds *Min kamp*-serie. De tre felter har imidlertid tre forskellige funktioner i specialet. Performativ biografiske er det teoretiske udgangspunkt, der viser, at romanseriens karakterer ikke blot er karakterer, men også er virkelige mennesker uden for værket. En anden pointe fra performativ biografisme er, at forfatteren indskriver sig selv i værket, og at værket fungerer som en form for virkelighedsintervention, der påvirker forfatterens forfatterbillede. Her vælger jeg at supplere Haarders teori med maskulinitetsteori, fordi køn antages at udgøre en vigtig, men af Haarder overset del af en forfatters forfatterbillede. I specialet bruger jeg maskulinitetsteori til at kvalificere min læsning af,

hvordan det er at være manden Karl Ove i *Min kamp*, og feltet kan derfor siges at understøtte en tematisk læsning (idet maskulinitet udgør temaet i min læsning). Den affektive narratologi vil jeg primært bruge til at strukturere speciallets fremgangsmåde. Andersen lægger op til, at man kan lave en række affektive situationsanalyser, og med et så omfangsrigt materiale som *Min kamp*-serien synes det nødvendigt med et så effektivt struktureringsværktøj, som den emotionelle situation udgør.

I analysen af disse emotionelle situationer vil jeg tage udgangspunkt i de begreber, Andersen introducerer, men jeg har dog fokus på situationer, hvor maskulinitet og deraf afledte komplekser spiller en rolle. Fordi både køn og affekt er kropsligt, er det oplagt at se på, hvordan kroppen sættes i affekt eller påvirkes emotionelt, og hvordan disse affekter kan forbindes til idéen om maskulinitet.

Ifølge Andersen er en vigtig del af analyser, der tager udgangspunkt i hans begreber, at man undersøger de episoder, hvor de affektive reaktioner ikke synes at give mening i forhold til situationen (2016:143), dvs. episoder hvor man ikke kan tilskrive kausalitet til dem, og her vil jeg så undersøge, om maskulinitetsnormer kan bruges som forklaringsmiddel.

Jeg udvælger situationer, hvor maskulinitet og deraf afledte komplekser spiller en vigtig rolle. Fordi maskulinitet jf. maskulinitetsteoretikerne forhandles over en bred vifte af forhold, er der også mulighed for at inddrage Karl Oves forhold til en række forskellige personer. Her vil jeg undersøge Karl Oves forhold til sig selv og sin maskulinitet og siden se på forholdet mellem Karl Ove og hans far, Karl Ove og Yngve og til sidst Karl Ove og Linda.

Tidligere læsninger af *Min kamp*

Som nævnt har *Min kamp* tiltrukket sig en del akademisk opmærksomhed. Claus Elholm Andersen skriver om *Min kamp*, at den i en dansk sammenhæng primært er blevet læst i en såkaldt autofiktiv kontekst (2016b: 149) Dette sker sandsynligvis med henvisning til Jon Helt Haarder og Hans Hauge, der begge bruger *Min kamp* som det gennemgående eksempel i deres teorier om hhv. performativ biografisme og fiktionsfri fiktion. Både Haarder og Hauge ser *Min kamp* som et af de værker, der gør, at man overhovedet kan tale om disse strømninger; værket er ikke bare et eksempel på strømningerne, men har været med til at etablere dem. Således læses Knausgård her eksemplarisk for at introducere strømningerne, men der kommer også interessante tekstanalytiske pointer. Ifølge Haarder handler *Min kamp* om Knausgårds forfatteridentitet, altså hvordan han blev forfatter (2014: 223). Haarder undersøger også Karl Oves reaktion til Linda med udgangspunkt i, hvordan hendes reaktioner på det skrevne bruges i sjette bind (ibid.), hvilket Haarder – med udgangspunkt i Knausgård – hævder er et typisk træk for den performative biografisme. Som et bevis for sin tese om, at den fraværende far er

et topos i den performative biografisme (ibid.: 195) undersøger Haarder relationen mellem Karl Ove og faderen og kommer frem til, at Karl Ove samtidig er og ikke er sin fars genganger (ibid.: 229f).

Hans Hauge læser *Min kamp* som et opgør mod både fiktion, fordi Knausgård ved ikke at skrive fiktion både udfordrer andre forfattere (som i Hauges optik er uoriginale) (2015: 14) og litteraturteorien, fordi den mangler begreber til at beskrive *Min kamp*, som Hauge ser som litteratur om litteratur (2012: 154). Hauge læser imidlertid også som en kærlighedserklæring til familien: ”Kampen var hård, men den endte godt” (ibid.: 153).

Poul Behrendt har i to forskellige artikler læst *Min kamp* ud fra en kompositionel vinkel, hvor to scener, hvor Karl Ove cutter, spiller en centrale rolle i at vise, at romanen ikke blot er en gengivelse af Karl Oves liv (2015; 2017: 113). Behrendt analyserer cuttingscenerne, der er centrale i Karl Oves relationerne til Linda og Yngve, men ender dog med at diskutere forholdet til Yngve som led i en diskussion af identitet og autoritet.

Spørgsmålet om identitet og ideologi undersøges af Eivind Tjønneland i den berygtede ”Knausgårdkoden” (2010), der blev udgivet før hele *Min kamp*-serien var udgivet. Ifølge Tjønneland er *Min kamp* et udtryk for narcissisme, og hans projekt bliver en kritisk læsning af den liberalistiske narcissistiske ideologi, som han mener, at værket udtrykker. Marianne Stidsen skriver i en artikel, der fungerer som svar til Tjønneland, at *Min kamp* er en kritik af den narcissisme, der findes i det 21. århundredes Skandinavien. Karl Ove er så omstillingsparat, at det bliver et problem, og *Min kamp* er derfor en kamp for at finde sig selv i en moderne verden (Stidsen 2014: 442;444). Stefan Kjerkegaard ser medialiseringen, som det vilkår, ingen i det 21. århundrede kan undgå, og han anser derfor *Min kamp* som et forsøg på at skabe en virkelig, der ikke er gennemmedialiseret (2017: 166).

Andre har undersøgt identitet mere tematisk, som det er tilfældet for David Bugge. Forholdet til Yngve og andre aspekter af Karl Oves identitet undersøges i Bugges artikel ”Mennesket” (Bugge 2015). Forholdet til Yngve læses som en kainsk broderstrid, og Bugge ser Karl Ove som en mand, der påvirkes dybt af feminisering. Jørgen Lorentzen læser *Min kamp* som en ”klassisk dannelsesroman”, hvor en umoden mand vokser sig til en reflekteret, moden mand (2013). Ifølge Lorentzen sætter faderen spor i Karl Oves liv langt ind i voksenlivet. Faderens indflydelse er også omdrejningspunktet i Claus Elholm Andersens artikel ”Som far, så søn” (2013) bliver *Min kamp* læses som et værk, der gør op med sine fædre – den litterære fader Proust og den biologiske Kai Åge.

Per Thomas Andersen, manden hvis begreber om affektiv narratologi jeg anvender, har også lavet en læsning af *Min kamp*. Her fokuserer han på, hvordan *Min kamp* viser Nordens overgang fra æres-samfund til velfærdssamfund (2016: 165). Knausgård frygter ikke skammen, men stiller den offentligt

til skue. Og Knausgårds brud med æressamfundet består, at han med offentliggørelsen skader den nære families ære, hvilket især faderens side reagerer kraftigt på: "by showing an apparent indifference to one's own shame and a corresponding disloyalty to traditional honor groups" (ibid.: 167f). At Knausgård har opnået succes, er for Andersen et bevis på, at det nordiske æressamfund er blevet svækket (ibid.). Andersen fremhæver, at æressamfund er mandsdominerede kulturer (ibid.:161), men laver ikke affektivt-narratologiske næranalyser af *Min kamp* med fokus på maskulinitet, hvad der skal være mit fokus i det følgende.

Analyse

Barndom, maskulinitet og kønspolicing

Den maskulinitetspolicing, som Karl Ove er underlagt, og som dermed præger hans liv som mand, begynder allerede i barndommen, hvilket ligger i tråd med maskulinitetsteoretikerne Pascoe & Stewarts tese om, at barndommen er en central periode, når det kommer til kønspolicing (2016: 861) I bog tre, som omhandler Karl Oves barndom, er der således mindst to episoder, hvor Karl Ove kaldes feminin, og hvor det udforskes, hvordan disse udsagn opleves affektivt. Som vi siden skal se, er der flere episoder senere i Karl Oves liv, der antyder, at den kønspolicing, han oplever i barndommen, har vidtrækkende virkninger.

En 'femi' i omklædningsrummet

Bemærkningen om, at Karl Ove er feminin, falder i forbindelse med en diskussion i omklædningsrummet efter en fodboldkamp:

- Jeg går fandeme ikke snobbet klædt, sagde jeg.
- Men femi, det er du, kom det fra John.
- Femi? Hvad betød det?
- Ha ha ha! lo Jostein. – Hvad så, femi?
- Sagde du noget, fars lille dreng? (3:415)

Umiddelbart synes situationen ikke at føre til anden reaktion hos Karl Ove end forundring og tøven. Han forstår ikke, hvad "femi" betyder, og derfor synes han ikke at forstå fornærmelsen, som den er tiltænkt fra Johns side. I stedet svarer Karl Ove igen som om, at intet var hændt. Man kan dog se på Josteins respons, at udsagnet er ment fornærmende, og at han modsat Karl Ove forstår fornærmelsen. Der skabes gennem latteren et maskulinitetspolicende fællesskab mellem John og Jostein, som Karl

Ove er ekskluderet fra, dels fordi han bliver kaldt for feminin, og dels fordi han ikke engang forstår fornærmelsen.

Det emotionelle rum for episoden er omklædningsrummet, hvilket er et interessant rum, fordi det er et prototypisk homosocialt rum, som er funderet i en binær kønslogik baseret på biologisk køn. I henhold til maskulinitetsteoretikernes tese om, at maskulinitetsperformance sker over for andre mænd, er omklædningsrummet en oplagt arena, bl.a. fordi man kan påpege sin maskulinitet ved at fremhæve sin evner inden for sport, som omklædningsrum i sagens natur er knyttet til. Omklædningsrummet er dog også et rum, hvor man kan performe sin maskulinitet på andre fronter. Ifølge maskulinitetsforskeren Kenneth Reinicke er omklædningsrummet et rum, hvor mænd ”bogstavelig talt kan måle pikke,” og hvor nøgenheden og den fysiske nærhed præger interaktionerne (Reinicke i Gaonkar 2016: 2). Omklædningsrummet er med nøgenheden og den konkrete og symbolske blottelse også et potentielt sårbart rum, hvis man ikke lever op til den hegemoniske maskulinitets kropsidealer om at være veltrænet og have en stor pik. Når Karl Ove bliver kaldt feminin i omklædningsrummet, får udsagnet i kraft af det emotionelle rum ekstra vægt: I dette emotionelle rum som typisk er et sted, hvor man kan performe og få bekræftet sin maskulinitet, bliver Karl Ove i stedet vejet og fundet for let.

Som læseren vil forstå, er optrinnet særligt ydmygende, fordi Karl Ove slet ikke forstår fornærmelsen og er nødt til at spørge sin mor, hvad det betyder. Moren spørger, om han er blevet kaldt feminin, men han benægter: ”– Nej. Nej-nej. Det var bare noget jeg hørte efter kampen i dag. Det var en anden der blev kaldt det. Jeg havde bare ikke hørt det før. Hun kiggede på mig, jeg kunne se at hun havde tænkt sig at sige noget, og rejste mig.” (3:417). Karl Oves svar er gennemsyret af skam. Den første ”Nej. Nej-nej.”-reaktion antyder med den redundante gentagelse, at han reagerer umiddelbart, tøvende og samtidig overkompenserer, fordi sandheden, som læseren ved, er en anden. I Karl Oves korte reaktion lyver han intet mindre end tre gange. Spørgsmålet er så hvorfor Karl Ove lyver. Nu hvor Karl Ove ved, hvad ’femi’ betyder, er det for det første skamfuldt, at han er blevet kaldt det. Derudover kan det være skamfuldt, at andre uden for omklædningsrummet ved, at der er blevet stillet spørgsmålstejn ved hans maskulinitet. Det er for Karl Ove skamfuldt ikke at leve op til maskulinitetsnormerne, men også skamfuldt at det kan blive synligt for udenforstående, at han ikke lever op til normerne. Dermed sættes han i en situation, hvor han potentielt kan afsløres som én, der ikke hører til i drengenes omklædningsrum, fordi han ikke er mand nok. Den skam, som Karl Ove her føler er performativ. Skammen kommer til udtryk ved, at Karl Ove forsøger at distancere sig selv fra det at være feminin gennem sit sprog: De tøvende, redundante benægtelser og løgnene. Denne distancering

bliver også konkret, idet han skynder sig at forlade rummet, inden moderen når at sige noget. Faktisk berøres den slet ikke analytisk; det ville kræve, at Karl Ove skulle forholde sig til følelsen af ikke at være mand nok – og slet ikke at have opfattet at holdkammeraterne ikke mente at han var det – hvilket ville være endnu mere smerteligt. Det er muligt, at seancen simpelthen er for skamfuld til, at Karl Ove vil analysere skammen.

'Femi' = bøsse = " Så var der ikke noget at leve for"?

Mod slutningen af tredje bog vender spørgsmålet om, hvorvidt Karl Ove er feminin, tilbage. I skolen går Karl Ove forbi et par piger, herunder Lise, som han på daværende tidspunkt havde et godt øje til, og hun siger, at han er ulækker. Hertil siger en af de andre, Mariann, at hun ikke synes, at Karl Ove er ulækker, og tilføjer:

- Og jeg synes heller ikke at du er femi.
- Femi?
- Ja, det siger alle at du er.
- Hvad?
- Vidste du ikke det?
- Nej? (3:458).

Citatet gengiver den komplette udveksling, der sker mellem Mariann og Karl Ove, og i den er der ikke mange tegn på reaktive emotioner. Man kan dog argumentere for, at Karl Oves korte replikker og det faktum, at de alle er fremstillet som spørgsmål, udtrykker eller performer en vis overraskelse eller forundring fra Karl Oves side. Overraskelsen signalerer, at Karl Ove ikke selv er klar over, at han bliver kaldt 'femi' af "alle", og at han heller ikke er feminin i sin selvopfattelse, på trods af, at han er blevet kaldt det før. Men måske skal Karl Oves begrænsede reaktion, hvis intensitet synes lav, ses som et udtryk for, at informationen alligevel ikke er så chokerende og overraskende.

Efter udvekslingen mellem Mariann og Karl Ove følger en komprimeret passage, hvor konsekvenserne over tid kortlægges. Karl Ove fortæller, at øgenavnet spredes "med lynets hast" efter samtalen med Mariann:

Pludselig hed jeg ikke andet end femi. Alle kaldte mig det. Pigerne i klassen, pigerne i andre klasser, nogle af drengene i klassen, drenge i andre klasser, ja, tilmed på fodboldholdet kaldte de mig det. Pludselig så John på mig til træning og sagde: – Du er altså skide femi. Også mindre unger, drenge i villakvarteret der gik fjerde, havde opsnapet det, og

kunne finde på at råbe det efter mig. Femi, femi, femi, lød det overalt omkring mig. (3:458f).

Blandt det mest bemærkelsesværdige ved passagen er de mange gange gentagelser, der kan synes redundante. Når Karl Ove fortæller, at "alle" kalder ham 'femi,' må det nødvendigvis inkludere alle de folk, han bagefter lister op. Dertil kommer "femi, femi, femi"-gentagelsen efter, at ordet allerede inden er blevet brugt to gange. Med gentagelserne performer Karl Ove, hvor overvældende hele situationen er, og hvor led og ked af det, han er. Ekspliciteringen af, hvem der kalder ham feminin, på trods af, at de nødvendigvis må være inkluderet i "alle," indikerer også, at Karl Ove suger alle de gentagne 'femi'-ytringer til sig og nærmest lever i skammen.

At Karl Ove skammer sig over at blive kaldt 'femi' er ikke til at tage fejl af. Karl Ove bringer en grundig analyse af de emotionelle omkostninger, det har at blive kaldt feminin som ung mand:

Dommen var fældet, og den kunne ikke have været værre. [...] Din femi. Hej femi! Kom her, femi! Det tyngede mig, jeg tænkte næsten ikke på andet, det stod som en sort væg i bevidstheden og var umuligt at undgå. Det var det værste, der var ikke noget jeg kunne gøre. Det var ikke sådan at jeg kunne opføre mig lidt mindre feminint et par dage, og så ville alle sige at du er jo ikke feminin alligevel! Nej, det sad dybt, og det ville altid sidde der. De havde noget på mig, og de brugte det flittigt. (3:459).

Karl Oves analyse af situationen signalerer, at der er tale om en intens og altoverskyggende følelsesmæssig tilstand, "jeg tænkte næsten ikke på andet" og "det stod som en sort væg i bevidstheden". Analysen afslører imidlertid også Karl Oves holdninger til som mand at være feminin: "dommen kunne ikke have været værre." En feminin mand er altså i Karl Oves verden det værste, man kan være. Andre af hans udtalelser signalerer også, at han accepterer præmissen for, at det som mand er skamfuldt som mand at være feminin, som når han fortæller, at "de havde noget på mig". At nogen kan have noget på nogen indikerer, dels at Karl Ove accepterer, at de har ret (i at han er feminin), og at han accepterer, at de har ret i, at det at være feminint er skamfuldt.

En mulig triggerperson er Yngve, der til Karl Oves frustration ler, da Karl Ove fortæller ham, at han bliver kaldt feminin: "Hvordan kunne han *le*? – Det er da lige meget, Karl Ove, sagde han." (3:460, original kursivering). Fortællerens kursivering indikerer, at Karl Ove enten er uforstående eller vred over Yngves reaktion, der ligesom Lars' er mere afdæmpet og lægger op til, at Karl Ove ikke skal tillægge det nogen større værdi, men faktisk på opfordrende vis henviser til David Bowie som et positivt eksempel på en androgyn man: "Inden for rock er det godt." (ibid.). At der er flere

triggerfigurer, der repræsenterer alternative, mere afdæmpede reaktioner til 'femi'-øgenavnet, maler et billede af, at Karl Ove er bevidst om, at den korrekte kønsperformance er enormt vigtig i en social sammenhæng, hvilket fører til intens skam, når han ikke kan leve op til de maskulinitetsidealer, han har internaliseret. Hvor Yngves reaktion kan skyldes den selvsikkerhed, der følger med alderen, er den jævnaldrende Lars' reaktion interessant, fordi han med sin stoiske afvisning af præmissen om, at spørgsmålet om femininitet skulle være relevant, og derfor skamfuldt, netop fremstår selvsikker, hvilket er noget, der inden for maskulinitetsteoriene karakteriserer den hegemoniske mand.

Et par af Karl Oves andre venner deler i øvrigt denne holdning, idet de heller ikke kalder Karl Ove feminin, men alligevel gør denne 'femi'-episode et stort og varigt indtryk. Med udgangspunkt i Andersens begreber om emotionel varighed er skammen over at være feminin som minimum et mood, fordi det er en følelsesmæssig tilstand, der strækker sig over længere tid: Først "efter et par uger" (3:460) snakker Karl Ove med Yngve om epitetet, og dertil kommer, at Karl Ove fortæller: "Det var ikke sådan at jeg kunne opføre mig lidt mindre feminint et par dage, og så ville alle sige at du er jo ikke feminin alligevel!" (3:459). Citatet kan også sammenhæng med, at Karl Ove senere fortæller: "Udtrykket slog benene væk under alle mine andre egenskaber, det spillede ingen rolle hvad jeg lavede eller kunne, jeg var femi." (ibid.). Det interessante ved disse to citater er Karl Oves opfattelse af, hvad (socialt) køn er. Udover at Karl Ove bestemmer køn som en central identitetskategori i tilværelsen ("slog benene væk under alle mine andre egenskaber"), antyder citaterne også, at femininiteten nærmest får karakter af essens: "jeg var femi" modsat af at femininitet er noget, han måske eller måske ikke performer. Dette fremgår også, når han fortæller, at det er lige meget, om han "opfører [s]ig lidt mindre feminint" og at det "spillede ingen rolle hvad jeg lavede eller kunne". At Karl Oves omgivelser gør hans påståede femininitet til uforanderlig essens, og at Karl Ove accepterer dette, indikerer en omfattende internalisering af hegemoniske maskulinitetsnormer. Taler man om en uforanderlig essens, som Karl Ove gør det, taler man også om 'naturlighed'. Inden for diskursanalysen taler Norman Fairclough om, at naturalisering er et diskursivt greb, hvor en diskurs etableres som en naturlighed, hvorved den får indtryk af at være en uforanderlig størrelse (2015: 113). Når Karl Oves femininitet italesættes som hans natur, betyder det, at han i andres øjne ikke kan slippe væk fra dette 'naturgivne' faktum.

Det er også interessant, at udsagnet om, at Karl Ove skulle være 'femi,' fungerer som en performativ talehandling. Fordi nogen siger, at Karl Ove er 'femi' bliver det for Karl Ove en sandhed, som han ikke kan løbe fra og accepterer ("jeg var femi"), hvilket overordnet set står i skarp kontrast til hans øvrige kønsperformance og den forestilling om køn som essens, der blev skitseret ovenfor. Her

kan man, selvfølgelig også lidt stereotyp, bemærke, at han går i herretøj, går til fodbold, og har et heteroseksuelt begær, der eksempelvis på et tidspunkt er rettet mod Kajsa fra nabokvarteret: ”I det andet billede lå hun nøgen foran mig på en eng. Det sidste forestillede jeg mig næsten hver aften før jeg faldt i søvn. Tankerne om de store, hvide bryster og de lyserøde bryster skød som en smerte gennem mig. Jeg lå og vred mig mens jeg forestillede mig forskellige vage, men intense ting jeg gjorde med hende” (3:412).” Den eksplicitte, men dog stadig vage seksualisering af Kajsa indikerer et heteroseksuelt begær, som peger i retning af hegemonisk maskulinitet. Når Karl Oves omgivelser trods alle disse dele af hans maskulinitetsperformance kan overbevise ham om, at han i sin essens er feminin, antyder det, at hans omgivelserne har stor magt over ham, fordi han tillægger dem stor værdi.

At Karl Ove i forbindelse med sin maskulinitetsperformance tillægger andres holdninger stor værdi ses også i en biologitime, hvor han bliver kaldt bøsse: ”fru Sørsdal talte om homoseksualitet, og Jostein sagde, det ved Karl Ove jo alt om! Han er jo bøsse! [...] Latteren der fulgte, var spredt, han var gået for langt og blev øjeblikkeligt smidt ud, men et frø var sået. Var jeg måske også bøsse?” (3:459). Bare det at Jostein nævner, at Karl Ove kunne være bøsse, er nok til at afføde en tvivl i ham, hvilket illustrerer Karl Oves afhængig af andre, især andre drenge, i hans maskulinitetsperformance. Episoden afslører også omgivelsernes holdning til bøsser: Selvom ytringen er ment fornærmende, er latteren spredt, og det konstateres, at Jostein alligevel ”var gået for langt”. Hvorfor? De andre kan godt le ad, at Karl Ove bliver kaldt ’femi,’ men når ’bøsse’ ikke er noget, man kan le ad, indikerer det, at det er *for* skamfuldt at være det. Denne læsning understøttes af Karl Oves egen kommentar: ”Var det det der var galt med mig? Jeg begyndte selv at spekulere på det. Jeg var femi, måske var jeg også bøsse, og så var alt håb jo ude. Så var der ikke noget at leve for. Mørkt, aldrig havde der været så mørkt som nu.” (3:460). Passagen er prægnant i forhold til, hvor mange måder, Karl Ove, udtrykker sin foragt over for bøsser. For det første er homoseksualitet i Karl Oves verden noget, der er ”galt” med én. Dernæst kommer den bombastiske udmelding om, at så var ”alt håb jo ude. Så var der ikke noget tilbage at leve for,” der signalerer, at det at skulle være bøsse, er det værste, der overgår for ham. Det er åbenbart så skamfuldt at være bøsse i Karl Oves verden, at det antydes, at det ville være grund nok til at tage sit eget liv. Man kunne indvende, at udsagnet er et af mange udtryk for Karl Oves ofte teatraliske emotionalitet, men man kan dog konstatere, at Karl Ove reproducerer en brændende homofobi. Ydermere fremstilles udsagnet som en sandhed, ikke en blot en holdning (fx ’jeg mente, at...’ eller ’som barn troede jeg, at...’), og også som en selvfølge (”så var alt håb *jo* ude”, min kursivering). Man kan derfor sige, at Karl Ove selv laver maskulinitetspolicing, mens han underlægges Josteins policing. Gennem sine udtalelser om, at det at være bøsse, er det værste, der kan ske, og at man som

bøsse ikke har noget tilbage at leve for, policer Karl Ove homoseksuelle mænd ved at udtrykke, at de er mindre værd som mænd end han selv er.

Bøsse-udsagnet er også et af de punkter, man bruger til at undersøge, hvilken varighed emotionaliteten omkring 'femi'-problematikken, som bøsse-spørgsmålet er en del af, har. Yngve hævder?, at hele 'femi'-episoden vil gå i sig selv, Karl Ove tvivler, og bagefter lyder det: "Jeg havde ret, det gik ikke over, men på en på måde blev jeg vant til det, det var sådan det var, jeg var femi, og selvom tanken om det plagede mig på en måde jeg aldrig tidligere havde oplevet, og skyggerne det kastede, var lange, skete der nok omkring mig ellers, det meste med en sådan intensitet at det ophævede alt det andet der foregik." (3:461). Når Karl Ove hævder, at sindstilstanden ikke går over, men at han i stedet bliver vant til den, er der som minimum tale om en sentiment, som er følelsesmæssigt baserede, årelange indstillinger eller anskuelser, som kan præge relationer til holdninger. Inddrager man senere eksempler, kan man endda overveje, om ikke der er tale om emotionelle præferencer, som betegner de tilbøjeligheder, som tidligere affekterne har lært én at have, som kommer til udtryk i de valg, man træffer.

I begyndelsen af sjette bog, hvor Karl Ove er midt eller sidst i 30'erne lyder det: "vinden blæste håret ind i øjnene, jeg strøg det til side, foldede det ligesom bag øret med en bevægelse som jeg alt for godt vidste var feminin, men alligevel brugte" (6:47). Erkendelsen af, at hans bevægelse er feminin, er en indikation af, at Karl Ove har internaliseret de maskulinitetsnormer, som blev policet i hans barndom, Modsat i barndommen bliver han ikke policet af andre, men af sig selv. Policingen har form af udskamning, idet formuleringen indikerer skam: Han ved "alt for godt," at normen eksisterer, hvilket indikerer, at han er blevet gjort opmærksom på, hvad der maskulint, og hvad der ikke er, utallige gange. Oplevelserne fra barndommen, hvor ikke-maskulin adfærd er blevet udskammet, har sat sig så varige spor, at en simpel feminin bevægelse, hvad det så end er, er nok til at udløse skam. I og med at Karl Ove indikerer, at det langt fra er første gang, at han har sådan en selvudskammende opførsel, ville det sandsynligvis være muligt at identificere et script: Ikke-maskulin opførsel → opmærksomhed på egen fremtoning → skam. David Bugge skriver, at bekymringen om at være feminin bliver en tvangstanke for Karl Ove, og at denne bekymring er hans mest feminine træk, fordi det er et udtryk for forfængelighed (2015:42). Det er rigtigt, at Karl Ove er meget opmærksom på, at han er feminin, men min påstand vil være, at dette ikke er særligt for Karl Ove. Med mindre man er meget sikker på sin maskulinitet og hviler i sig selv, er tanken om det feminine aldrig fjern, i hvert fald ikke indirekte. Køber man en stor bil eller træner sine overarme store, er det for at vise, at man er maskulin, og

vigtigst af alt, ikke feminin, så tvangstanken om det feminine ligger indlejret i mænds higen efter det maskuline.

Bøsse-episoden fra barndommen synes også at have antaget form af en præference, der leder Karl Ove til intense affektive reaktioner, når han tror, at andre mænd er bøsser. I slutningen af sine teenageår sidder Karl Ove alene i en bil i Nordnorge med medvikaren Nils-Erik, og de begynder at snakke om forhold: ”Var han bøsse? Åh nej, bare han ikke var!” (4:94) om medvikaren Nils-Erik. Karl Ove bliver ”helt kold indeni” (ibid.:95) ved tanken, men kan ånde lettet op, da Nils-Erik udtrykker interesse for en af de kvindelige vikarer. Frygten, som Karl Ove fyldes af, er performativ; det er en håndgribelig og intens fornemmelse af kulde, der illustrerer Karl Oves ubehag. En lignende episode finder sted under Karl Oves studietid i Bergen, hvor han er inviteret til middag hos venen Tore. Da Karl Ove finder ud af, at han er den eneste gæst, fyldes han af uro, fordi der er dækket op til en romantisk middag for to (5:525). Endnu engang slipper Karl Ove med skrækken, da han finder ud af, at Tore har en kvindelig kæreste. Skulle man pege på en kønsbaseret tvangstanke, kunne man derfor se frygten for, at andre mænd er homoseksuelle, når han er i en rum med dem. Den homofobi, som Karl Ove udtrykker, er ikke funderet i afsky, men snarere bogstavelig frygt. Frygten kan skyldes en frygt for et seksuelt overgreb, hvor offeret indtager en passiv, stereotyp feminin position. Spillet mellem maskulint og feminint er også et, der står centralt i Karl Oves forhold til sin far.

Far som maskulinitet selv

At forholdet til faderens rolle i *Min kamp* ikke skal underkendes, bliver tydeligt med den scene, Knausgård har valgt at åbne serien med. Efter en kort essaypræget refleksion over døden, erindrer Knausgård en scene fra da han var 8 år, hvor han i en nyhedsudsendelse ser et ansigt i vandet, hvor en fiskekutter uforklarligt er sunket aftenen forinden. Der er ikke tale om et lig, men snarere ”en slags billede,” som Karl Ove udtrækker det, da han vil forklare det til sin far (1:13). Faderen spørger, om det var Jesus, som Karl Ove så i vandet, og Karl Ove fortæller: ”Hvis ikke det havde været for den venlige stemme og den lange pause inden, ville jeg have troet at han gjorde nar ad mig. [...] Men det var et rigtigt spørgsmål. Jeg mærker et strejf af glæde fordi han virkelig er interesseret, men samtidig bliver jeg lidt stødt over at han undervurderer mig sådan.” (ibid.). Denne udtalelse signalerer, at det ikke er usædvanligt, at faderen gør nar ad Karl Ove. At det ligefrem forårsager glæde, vidner om at det hører sjældenhederne til, at faderen ”virkelig er interesseret” i det, Karl Ove fortæller ham.

Karl Ove er dog fast besluttet på at bevise over for sin far, at han rent faktisk så et ansigt i vandet, så han bliver oppe, selvom han ikke må, og sniger sig ned i stuen, da aftenyhederne begynder: ”Nyhedsoplæseren indledte udsendelsen med at tale om den savnede fiskekutter, og mit hjerte slog

hurtigere i brystet. Men det var en anden reportage de viste" (1:29), hvilket vil sige, at billedet af ansigtet ikke bliver bragt. Karl Oves hurtige hjerteslag indikerer, at sagen er en stor følelsesmæssig investering for ham, og da han ikke kan bevise, at han rent faktisk så et ansigt, udebliver reaktionen ikke:

Da indslaget var forbi, hørte jeg min fars stemme derinde, derefter latter. Skamfølelsen der bredte sig i mig, var så stærk, at jeg ikke kunne tænke klart. Det var som om jeg blev helt hvid indeni. Kraften i den pludselige skam var den eneste af følelserne i barndommen der i intensitet kunne måle sig med frygt, sammen med pludseligt raseri selvfølgelig, og alle tre havde det til fælles at *jeg* ligesom blev udraderet. Det var *kun* den ene følelse der gjaldt (1:29).

Når Karl Ove fyldes med skam, er det, fordi han føler, at latteren er rettet mod ham; latteren er et udtryk for, at han er fjollet, og den fungerer som en ydre affektiv impulskilde. I Karl Oves selvopfattelse er han sådan én, der taler sandt, og det skal aftennyhederne bevise, men i stedet afslører faderen ham ikke at tale sandt. Dette giver anledning til skam, fordi Karl Ove ikke kan leve op til sine forventninger til sig selv, og fordi han bliver set af sin far og latterliggjort. Skammen, han føler, er intens og alt omsluttende; den udraderer ham, omslutter ham og bliver til hele hans eksistens. Når Karl Ove bruger hvid til at beskrive skammen, kan det skyldes, at hvid er et fravær af farver (glæde?), og i skammen er kun tomheden og følelsen af ikke at være god nok. Da han lægger sig i sengen, bliver skammen fysiologisk: "da mørket omsluttede mig, trak jeg vejret dybt så mit åndedræt skælvede samtidig med at musklerne i maven strammede sig og ligesom pressede de klynkende lyde frem" (1:30). Skamfølelsen er så intens, at Karl Ove ikke længere har kontrol over sin krop. I stedet er det kroppen, der har agens, idet der er musklerne, der frembringer reaktionerne. De klynkende lyde, hævder Karl Ove, hjælper "omtrent som det hjalp at kaste op når man havde kvalme" (ibid.), hvormed skammen sammenlignes med noget klamt, afskyvækkende. Forskellen er dog, som skamteoretikerne skriver, at Karl Ove ikke kan slippe væk fra det afskyvækkende objekt, fordi det er ham selv.

Claus Elholm Andersen kommer med en lignende læsning af tv-episoden, men tilføjer en alternativ læsning, der er baseret på, at Karl Ove – og dermed også læseren – ikke kan høre, hvad faderen faktisk griner af. I denne læsning skammer Karl Ove sig over "at trænge ind på forældrenes enemærker og opleve intimiteten mellem dem, uden deres vidende, og hvor det ekskluderende ved deres latter tydeliggør denne skam." (2013: 174), hvilket ifølge Andersen lægger op til en psykoanalytisk læsning, fordi latteren i tråd med Ødipuskomplekset beviser, at moderen ikke blot elsker Karl Ove: "Oplevelsen af forældrenes ekskluderende latter, og at de tydeligvis har et samliv, som ikke har noget med

Karl Ove at gøre, betyder, at Karl Ove resignerer: I kampen om moren kan han ikke vinde over faren – og han «vender sig bort fra ødipuskomplekset,» som det lyder med Freuds ord.” (ibid.).

Tv-episoden er interessant, fordi den fungerer som eksposition. Episoden viser, at skam, frygt og raseri er de følelser, der dominerer Karl Oves barndom, og at skammen er den centrale af de tre. Episoden viser også, at den måde, som Karl Ove føler skam, er usædvanligt stærk. Skammen er altomsluttende og så intens, at Karl Oves krop synes at dominere over hans sind. Slutteligt viser episoden også, hvor stor magt faderen har over Karl Ove, når han kan sætte ham i sådan en situation. Det er også tilfældet i et af ”den sene barndoms traumer” (1:48), hvor faderen latterliggør Karl Ove, fordi han ikke kan udtale bogstavet r: ”Han skulle ikke få glæden af at se mine øjne blanke. Skammen over at jeg var ved at græde, femten snart seksten år gammel, var stærkere end ydmygelsen over at han abede efter mig. Jeg græd normalt ikke længere, men min far havde et greb om mig jeg ikke kunne slippe ud af” (1:49). Selvom Karl Ove bliver ydmyget af faderen, er det mest skamfulde dog ikke at være i den undertrykte position, men snarere, at han som en ung mand græder. Denne skam kan læses som Karl Oves selvpolicing af sin kønsperformance. ”Femtenårige drenge græder ikke,” synes mantraet at være, og fordi han ikke kan leve op til denne norm, skammer han sig. Fordi skammen er smertefuld, bliver Karl Ove også husket på, hvorfor det er bedst ikke at græde, når man er en ung mand; livet er ikke smertefuldt, hvis man opfører sig mandigt. Selvom der er tale om selvregulering, spiller faderen en vigtig rolle. Faderen ved præcis, hvordan han kan få Karl Ove til at græde, og dermed skamme sig, og er ikke bleg for at udnytte dette kendskab til sin søn. Læser man citatet bogstaveligt, fremstår faderen sadistisk, fordi han ”finder glæde i” at se sin søn græde.

Opbygning og nedbrydning

Faderen fremstår i disse barndomserindringer, som en ondsindet figur, der afføder frygt og skam i Karl Ove. Hvor Jørgen Lorentzen mener, at faderen med sit panoptiske blik og sine kontante og nådesløse natur hører fortiden til (2013), hævder Hauge, at faderen hverken var autoritær eller patriarkalsk (2012:8), hvilket forekommer uforståeligt. Min analyse viser, at faderen dominerer sin søn og udviser sadistiske tendenser, hvilket også bakkes op af fx Claus Elholm Andersen og Camilla Schwartz.

Andersen ser faderen som en tugtende og alvidende gammeltestamentelig Gud, som Karl Ove konstant frygter (2013: 173;175). Denne fremstilling kan ifølge Andersen knyttes til Knausgårds mission med *Min kamps*, som Andersen her identificerer som at overgå faderen, hvilket også kan ses i forbindelse med den ødipale læsning fra tidligere (ibid.: 161). Ud fra denne mission er det nødvendigt, at faderen fremstår stærk for at Karl Oves løsrivelse fra ham bliver kraftfuld (ibid.: 175). Schwartz

læser romanværket som et forsøg på at skrive sig væk fra faderen. I stedet for at være en helende selvterapi handler *Min kamp* om at destruere de ”relationelle og formelle betydningsdannelser, som jeget føler sig determineret af” (2017: 95), hvilket vil sige faderen. Schwartz er enig i, at Karl Ove fremstiller sin far som en autoritær patriark, og at han er meget optaget at bevare dette billede og holde det endimensionelt, og ”det er derfor truende for det fortalte jeg, når faderen optræder som feminin, sårbar, venlig og/eller udflydende. Han lukker øjnene for faderens bløde sider, eller løber væk når han ser ham græde, for derved desperat at fastholde faderrepræsentationen” (ibid.:99). Dette kan læses som en forlængelse af Andersen, hvor faderen skal være så stærk så mulig, så Karl Ove fremstår stærkere, fordi han udholder tyranniet. Fremstillingen er faderen er ifølge Schwartz aldrig ambivalent, men svinger mellem de absolutte yderpoler konge, som præger Karl Oves barndom, og klovn, som forekommer i dokumentationen af faderens alkoholinducerede deroute (ibid.:100). Når faderen ophøjes i første del af første bog, bliver faldet frem mod døden desto mere markant, hvilket passer med Schwartz’ tese om, at det første bind er et fadermord, der skal bane vejen for, at Knausgård kan frigøre sig fra frygten for faderen (ibid.: 109).

Da Karl Oves far ender med at drikke sig selv ihjel, var det ”jo ikke ligefrem uventet” (1:259), fortæller han sin daværende kone Tonje. Karl Oves første reaktion, da Yngve ringer og fortæller, at faderen er død, er et ”Åh,” som efterfølges af et spørgsmål om, hvad faderen døde af, og siden af beskrivelse af indretningen af den Karl Ove og Tonjes nye lejlighed, som han befinder sig i (1:255). I femte bind, hvor Karl Ove også fortæller om faderens død, fortæller han blot, at han ”skulle lige til at gå ned til bussen da telefonen ringede. Det var Yngve. Han sagde at far var død” (5:649), hvorefter springer fire dage frem i den. Den fraværende reaktion og skiftet til beskrivelsen af indretningen kunne på overfladen indikere, at Karl Ove ikke påvirkes synderligt af nyheden, men det er måske snarere en performativ fremstilling af chok. Beskrivelsen fra femte bind er endnu mere kortfattet, og reaktionen er udeladt – måske fordi den bringes i første bind – men det kan også tolkes som, at chokket er så voldsomt, at tiden flyder sammen uden, at Karl Ove kan afgøre, hvad der er sket. Choktilstanden kommer tydeligt til udtryk i første bog, hvor han ”gik rundt i et par minutter og forsøgte at give det at var død, mening, men kunne ikke. Det gav ikke mening” (1:256), og når han nærmest messende tænker: ”Far var jo død. Død, død, far var død. Død, død, far var død.” (1:258). Chokket performes gennem de mange gentagelser. Karl Ove er så chokeret, at han ikke kan samle sine tanker, men i stedet gentager dem.

Herefter følger det, som Claus Elholm Andersen kalder en af litteraturhistoriens grundigste hovedrengøringer, da Karl Ove og Yngve gør rent i farmorens hus, som faderen fyldte med flasker, da

han op til sin død boede der. Andersen læser rengøring som en menneskeliggørelse af faderen, hvor han fjernes fra sin piedestal og tages ned på et menneskeligt niveau, når vi hører om stanken, flaskerne, blodet, muggen, afføringen og de andre uidentificerbare pletter: ”Således bliver rengøringssekvensen et forsøg på at få faren ned på et niveau, hvor Karl Ove kan være med” (2013: 179f). Med rengøringen vendes forholdet endda om, så Karl Ove bliver som en far for sin far, fordi han gør rent efter ham, når han ikke har kunnet styre sine kropsvæsker m.m. (ibid.). Schwartz skriver om rengøringen, at den har en dobbelt funktion. For det første udgør den en sadistisk ydmygelse af faderen, fordi den fokuserer på hans fornedrede tilværelse, men den er samtidig en symbolsk reparation af faderen, hvor faderbilledet og ordenen genoprettes, hvor genoprettelse er knyttet til det fortalte jeg, Karl Ove anno 1998, mens ydmygelsen er knyttet til det fortællende jeg, Karl Ove anno 2008 (2017: 102). Når Knausgård forsøger, som Lorentzen skriver, at fremskrive en identitet uden for faderens tyranni (2013), sker det ifølge Schwartz ved at demontere hele faderskikkelsen, hvilket muliggøres af omstændighederne ved faderens død.

Den maskuline far og den feminine søn

Selv efter sin død spiller faderen en vigtig rolle i Karl Oves liv. Faderen udgør et vigtigt sammenligningspunkt for Karl Ove. I flere tilfælde sammenligner Karl Ove sig selv med faderen, når det handler om maskulinitet. Et af de mest åbenlyse er pis-passagen:

Pisset var lyst, næsten helt blankt, og jeg tænkte på min fars pis som jeg havde set de gange af en eller anden havde glemt at træk ud efter sig om morgenen. Mørkegult, næsten brunt havde det været. Hvor var det dog skræmmende. Jeg havde associeret farven med hans sind. Og med maskulinitet. Mit eget lyse, næsten hvide pis var feminint, hans mørke var maskulint. Hans raseri var også maskulint. Min frygt feminin. (6:1039)

Her bruger Karl Ove pissets farve til at etablere en forskel mellem sig selv og faderen. Faderen forbindes med mørkt pis, et mørkt sind, vrede og maskulinitet, mens Karl Ove er hans modsætning: lyst pis, frygt og femininitet. I passagen bliver følelser også kønnet, idet vrede kaldes en maskulin følelse og frygt en feminin. Faderen er den maskuline mand, der nærmer sig den hegemoniske maskulinitet, mens Karl Ove er en feminin mand, hvilket han ikke lægger skjul på, men fortæller alle sine læsere. Fokus er altså på, hvordan Karl Ove er sin far ulig, fordi han er feminin, men i andre tilfælde ser han sig selv som et maskulint væsen.

Karl Ove reflekterer blandt andet over, hvordan hans skæg påvirker hans maskuline fremtoning. Hans ”skægvekst var ikke imponerende, der voksede næsten ingenting på kinderne” (6:24) og

beslutter sig derfor at barbere det væk, fordi han synes, han ser for ynkelig ud med skæg. Når skægget fremstår ynkeligt, kan det skyldes, at det fremstår 'ukomplet'. Det kraftige fuldskæg er det komplette, det maskuline ideal, og hvis han beholdt det, ville han skilte med, at han ikke kunne leve op til idealet om fuldskæg og maskulinitet. Noget tid senere får han dog fremkaldt nogle billeder fra perioden med skæg: "Jeg så usædvanligt godt ud tænkte jeg, der var noget med skægget og solbrillerne som gjorde mig ... ja, så *maskulin*. Og med John på aren lignede jeg desuden en ... ja, sgu, en *far*" (ibid.:25). Det interessant ved fotografiet er, at det giver Karl Ove en mulighed for at se sig selv med fotografens øjne, udefra og på afstand af sin egen opfattelse af, om han er maskulin. Når Karl Ove bliver betragtet udefra, er der så lidt tvivl om, at han er maskulin, at han selv bliver overbevist om det. Fremhævnin-gen af, at han også ligner en far (hvad han er), indikerer, at faderskabet betyder, at man når et nyt niveau blandt mænd, og Karl Ove påpeger da også, at et mandligt ideal er et faderideal (6:561). Karl Oves skæg bliver også udsat for en sammenligning med faderen: Karl Ove var "lidt ligesom min far, bortset fra at hans skæg var tæt og mit tyndt, hans overkrop kraftig og min spinkel" (5:1066). Så selvom Karl Ove med sit skæg er maskulin, er han ikke *lige så* maskulin som sin far. Rent kropsligt er Karl Ove mere feminin, mens faderens er typisk maskulin.

Jon Helt Haarder undersøger, om Karl Ove er sin fars genganger og kommer frem til, at han sam-tidig er og ikke er det. Når det kommer til alkoholkonsumtionen, slægter Karl Ove sin far på, men de adskiller sig ved at vende sine frustrationer andre steder hen end sine børn. I stedet er skriveriet – *Min kamp* – stedet, hvor Karl Ove udlever sine frustrationer i stedet for at lade det gå ud over børnene, og det er ifølge Haarder den centrale forskel på de to. At Karl Oves børn har tillid til ham, er ifølge Haarder det endegyldige bevis på, at Karl Ove ikke er sin far (2014: 229f).

Med skriveprojektet opnår Karl Ove også en indsigt i sin far, og det går op for ham, at han først rigtigt kan forstå faderen, da han selv bliver far: "Børn bader i alt, også lyde [...] De sidste par år var jeg blevet mere og mere følsom over for lyd [...] og pludselig gik det op for mig at det var sådan far også måtte have haft det, for hvis der var noget han reagerede på, noget han ikke tolererede, så var det alt som afgav lyd" (6:1005). Der er tale om en mindre åbenbaring, fordi Karl Ove ved at blive far kan sætte sig selv i hans sted, og de trods forskellene også er ens: "Han var vores far. Jeg er hans søn. Historien om ham, Kai Åge Knausgård, er historien om mig, Karl Ove Knausgård." (6:1160). Karl Ove karakteriserer faderen som "det menneske der havde skabt mig, hans krop havde bestemt min, og jeg var vokset op under hans overopsyn, han var det vigtigste og mest indflydelsesrige menneske i mit liv" (6:199). Mod slutningen af sjette bind, og dermed også skrive- og bearbejdningsprocessen, går det op for Karl Ove, at det må have forholdt sig på samme måde for faderen. Faderen blev, som

han blev, på grund af *sin* far. Synet på faderen er mod slutningen af *Min kamp* ambivalent: ”Jeg hadede ham, og jeg frygtede ham, og jeg elskede ham. Sådan var det.” (6:1160).

Faderfiguren i *Min kamp* er ambivalent, både hadet, frygtet og elsket. På den ene side er faderen den ubehagelige, ufejlbarlige konge, der synes at have styr på det hele. Han er en rigtig mand, en legemliggørelse af hegemoniske maskulinitet. Karl Ove vil altid uundgåeligt måle sin maskulinitet op imod, fordi det er hans far. Men det entydigt maskuline er en konstruktion, fordi Knausgård har nedtonet de blødere sider for at gøre faderopgøret så meget desto stærkere. Faderen ender som en nedbrudt klovn, en knækket mand, der også er præget af *sin* far, ligesom Karl Ove selv er det.

Ifølge Behrendt er faderen mest af alt forfærdelig, fordi han holder op med at være den autoritet, som han var i Karl Oves barndom og dermed tvinger Karl Ove til at spørge sig selv, hvem han er (2015: 72). Da faderen forsvinder ud af Karl Oves liv, er det Yngve, der bliver Karl Oves autoritet: ”ikke i faderens sted, slet ikke, men som farens modsætning: som en repræsentant for ungdomskulturens nye autoritet, jegidealet”, skriver Behrendt andetsteds (2017: 133).

Mellem konkurrence og frihed: Yngve

Karl Oves forhold til storebror Yngve ændrer sig over tid. Yngve synes at spille en særlig stor rolle i Karl Oves liv i barndomsårene samt i studietiden i Bergen, hvilket også er de to perioder, hvor de fysisk befinder sig tæt på hinanden.

Som allerede beskrevet i forbindelse med Yngves reaktion på, at Karl Ove bliver kaldt feminin, udgør Yngve en affektiv triggerfigur, der tilbyder mere afdæmpede reaktioner end Karl Ove, og generelt en mere moden tilgang til livet, hvilket kan skyldes, at han er ældre end Karl Ove.

I løbet af Karl Oves studietid i Bergen, som skildres i femte bog, er hans vel nok vigtigste relation i byen den til Yngve. Det er bl.a. hos Yngve, Karl Ove bor, inden han får sin egen bolig, og det er Yngve, han låner penge af, når han selv er løbet tør (5:36). Selvom Karl Ove tidligere har besøgt Yngve, er det først den dag, hvor han flytter til Bergen, at han bemærker, at der ”var noget næsten helligt ved hans lejlighed for mig, den repræsenterede den han var, og den jeg gerne ville blive” (5:29). Ud fra citatet kan der ikke være nogen tvivl om, at Karl Ove ser umådeligt meget op til Yngve. Udover at være meget utvetydig er Karl Oves ytring om Yngve også interessant, hvis den læses bogstaveligt. Karl Ove siger ikke blot, at han vil være sådan én *som* Yngve, men at gerne vil blive Yngve. Af denne læsning af Karl Oves syn på Yngve følger også et billede af, at studietidens Karl Ove misforstår, hvad spørgsmålet om identitet egentlig handler om.

Spændinger mellem brødre: Alkohol og affekt

Når der kommer spændinger mellem Karl Ove og Yngve, optræder alkohol ofte som løsningen. Allerede da Karl Ove bor hos Yngve, før han får sin lejlighed, bliver forholdet anspændt pga. huslige pligter, men det retter alkoholen op på: ”irritationen der kunne melde sig, det var som om vi pludselig ikke kunde finde berøringspunkterne mellem os, selvom der var så mange, alt det forsvandt i den voksende iver [...] Vi så på hinanden og vidste hvem vi var” (5:41). Den poetiske, nærmest drømmende sidste del af citatet understreger alkoholens virkning. Alkoholen sætter de to brødre i stand til at se, hvem de er, og hvem de er for hinanden. De mange berøringspunkter, som Karl Ove refererer til, indikerer også, at de to brødre *har* meget til fælles, og at forholdet er gensidigt, og ikke lige så ensidigt, som min analyse indtil videre har antydnet. I dette tilfælde fungerer alkoholen som, hvad man kunne kalde en affektiv impuls*inhibitor*, fordi den fjerner de spændinger, der blevet opbygget mellem de to, og dermed bliver potentielle konflikter undgået.

I langt de fleste tilfælde virker alkoholen dog som en affektiv impulskilde for Karl Ove. I ét tilfælde kommer Karl Ove hjem med en blodig cowboyjakke, som ikke er hans, men lyver om det, da hans daværende kæreste Gunvor spørger til den. Senere fortæller Karl Ove: ”Jeg kunne ikke huske noget som helst [...] Iskold og bange gik jeg ud i entréen og så på jakken der hang der. Jeg havde aldrig set den før. Det behøvede ikke at betyde noget. [...] Men blodet?” (5:402). I denne situation er det den tvivl, som Karl Ove deler med læseren, der illustrerer hans frygt. Tvivlen kommer til udtryk gennem det kortfattede spørgsmål, kommentaren om, at ikke *behøvede* (men kunne?) betyde noget, og det faktum, at læseren ved lige så lidt som Karl Ove om, hvad der er sket i løbet af natten. At Karl Ove er ”iskold”, er endnu et eksempel på, at frygten efter byturen er performativ, selvom han dog også giver en analyse (”bange”).

Det er imidlertid påfaldende, at Karl Ove godt er klar over, at drukturene har konsekvenser. Han er endda i stand til at konstruere et emotionelt script for byturene: ”Normalt tog det et døgn tid før angsten forsvandt efter en tur i byen; hvis der var sket noget specielt, to, måske tre. [...] Jeg forstod ikke hvorfor den kom, hvorfor angsten og skammen blev så stor, og faktisk blev større for hver gang” (5:416). Dertil kommer, at Karl Ove ved, at der er en stor risiko for, at han mister kontrollen, når han drikker med Yngve og hans venner (5:402). Som citatet illustrerer, er Karl Ove i stand til at lave en så detaljeret emotionel selv- og scriptanalyse, at han kan udlede, hvilke bytyre, der er risikable, og at de ukontrollable byture medfører skam- og angstfuldt mood, der kan vare i flere dage. Analysen har dog visse begrænsninger: Karl Ove forstår ikke, hvorfor han skammer sig: ”det var jo ikke fordi jeg havde dræbt nogen eller skadet nogen. Jeg havde heller ikke været utro” (5:416). Den analytiske

bestemmelse af skammen indikerer, at Karl Ove kan genkende reaktionerne som udtryk for skam, men tilsyneladende ikke er i stand til at vurdere, hvorfor hans opførsel er skamfuld. Fordi skam handler om ikke at leve op til idealer og forventninger, kunne det tyde på, at Karl Ove ikke er klar over, hvordan han ikke lever op til socialitetens idealer. Når han kan føle skam, betyder det, at er klar over, at der findes en række normer, men er ikke bevidste om, hvad de præcis indebærer.

Karl Ove-karakteren er således en karakter, der i en vis grad er i stand til at analysere sit eget følelsesliv, men som ikke altid forstår, hvorfor han føler, som han gør. Dette er også tilfældet, når han fortæller ”Jeg kunne ikke stole på mig selv, en øl kunne jeg drikke, men hvis jeg drak to, ville jeg bare have flere, og hvis jeg drak flere, kunne hvad som helst ske.” (5:440), hvorefter han ”drak et par øl alene,” (5:441), mens han venter på Yngve, som han skal mødes med. Senere samme aften lyder det: ”inden i mig var der ingen tvivl, jeg var begyndt at følge hver en impuls jeg fik” (5:444). Disse selvanalyser indikerer, at Karl Ove er bevidst om, hvad han gør, og hvilke konsekvenser, det har, når han drikker, fordi han er i stand til at opstille emotionelle scripts for de affekter, der indfinder sig, når han har indtaget alkohol. Alligevel vælger han at handle imod denne ret detaljerede viden. Hvilke impulser er det, der driver ham mod drukken? I sjette bind, som på mange måder fungerer som en afsluttende, affektiv analyse af hændelserne fra de tidligere bind, hvor han som voksen og erfaren har et større overblik, skriver Knausgård:

Længslen efter at drikke til jeg segnede, var længslen efter i nogle timer at komme væk fra det hele [...] Det var ikke en flugt fra det trivielle, for det trivielle er livet, men det var en flugt fra det trivielle livs invasion af mit eget jeg, det der hele tiden sagde til mig at jeg ikke var et godt nok menneske, at jeg ikke var et ordentligt menneske, at jeg var en tåbe, indbildsk og utilstrækkelig, og som havde det helt fra jeg som sekstenårig begyndt at drikke i Kristiansand under min indre onkels overopsyn. Det jeg længtes efter, som jeg dengang ikke vidste hvad var, men tyve år senere havde identificeret, og som var fuldstændig umuligt at realisere, var det Hölderlin havde sagt da han skrev den enkle opfordring. »Kom ud i det åbne, min ven.«. Hvad var »det åbne«? Det var friheden, det var utopien.”(6:398f).

Ifølge sjette binds voksne Karl Ove drikker han for at blive fri, for at nå utopien. Den frihed, som Karl Ove taler om, og som alkoholen tilbyder ham, er frigørelsen fra omgivelsernes kritiske blik, i hvilket han føler, at han ikke slår til. Karl Ove drikker altså, fordi han skammer sig.

Ved at negere de ord og begreber, Karl Ove bruger om sig selv, kan man identificere de idealer, som han gerne vil leve op til, men hvor han føler, at han fejler: Han vil være et godt, ordentligt menneske, som er tilstrækkeligt, som hverken er en tåbe eller indbildsk. Karl Ove vil som så mange andre være et godt og autentisk menneske, men synes ikke selv, at han er det, og den tyngende skam, han føler ved ikke at leve op til disse idealer, kan han blive fri for ved at drikke. Drukken bliver for Karl Ove en måde at håndtere bevidstheden om, at han ikke er et godt menneske; at sætte skammen på pause og gøre livet tåleligt. Som sjette binds Karl Ove skriver, er det dog ikke en indsigt, den yngre Karl Ove har gjort sig, og det er måske derfor, at det aldrig lykkes ham at finde kilden til skammen. Når Karl Ove i femte bog skriver, at det særligt er med Yngve og hans venner, at alkoholen tager over, og han ikke er i stand til at kontrollere sig selv, indikerer det, at det er i Yngves selskab, at han føler sig utilstrækkelig og skammer sig.

Med udgangspunkt i Sánchez' teori om ambivalent skam kan man dog tale om, at denne skam også er positiv, fordi den viser, hvor vigtig Yngve er for Karl Ove. Skammen er så intens, fordi Karl Ove så gerne vil leve op til de krav, som han forestiller sig, at Yngve og hans venner har til ham. Men det er netop, fordi Karl Ove så gerne vil leve op til forventninger, at han ikke lever op til dem, men i stedet kommer til at opføre sig ubehageligt: "pauserne gjorde ham ikke noget, han behøvede ikke fylde dem for enhver pris, han hvilede i sig selv. Det var af samme grund han havde venner og jeg ikke havde. Han opførte sig uanstrengt" (5:300), hvorimod Karl Ove ifølge sig selv lægger så meget betydning i enhver handling, at han bliver ubærlig at være sammen med: "Hvem kunne holde ud at være sammen med så meget unaturlighed?" (5:301). Når Karl Ove lægger så meget betydning i alt, hvad han gør, kan det være, fordi han er så afhængig af andres mening om ham, og det er tilsyneladende der, hvor han afviger fra Yngve, der har en "kappe af omgængelighed" (ibid.).

Selvom alkoholen fungerer som et middel til at distancere sig fra skammen, fungerer den også som en affektiv impulskilde, der ofte sætter ham i situationer, hvor han senere skammer sig over de handlinger, som alkoholen medfører. At alkoholen snarere end at løse Karl Oves problemer ved at holde skammen på afstand, ofte skaber nye problemer og skamfulde situationer. Et prægnant eksempel er femte binds foreløbige klimaks, hvor Karl Ove i fuldskab kaster et glas mod Yngves ansigt, hvilket resulterer i, at han må sys. Hændelsen sker en aften i slutningen af studieåret, hvor Karl Ove er med Yngve og hans venner ude for at fejre eksaminer, og der er dermed lagt an til fest. Karl Ove bliver "så fuld at det føltes som jeg var inde i en tunnel, mørke til alle sider, kun lys forude, der hvor jeg så hen eller i det jeg tænkte på. Jeg var fri." (5:263). Sammenligningen med den mørke tunnel signalerer på samme tid, at Karl Ove er meget fuld, selv efter sin egen standard, men også at fuldskaben er

præget en melankoli – mørket til alle sider – og en indsnævring af virkeligheden. Det er interessant, at han allerede som 20-årig identificerer fuldskeen som frihed, når nu det ifølge sjette binds Karl Ove først er, da han er 36, at han indser, at han drikker for at frigøre sig. Det kan dog også være, at den frihed, som den 20-årige Karl Ove henviser til, er en midlertidig frihedsfølelse, der kommer til udtryk ved, at han ikke begrænser sine handlinger.

Da Karl Ove umotiveret siger, at de andre skal kigge på en nærliggende park, fungerer Yngve endnu engang som en emotionel triggerfigur, da han siger ”Hej, psycho, nu tager du den lidt med ro” (5:265). Psycho-prædikamentet signalerer, at Karl Oves opførsel er så grænseoverskridende, at den er nærmest sygelig. Læseren kan næppe være i tvivl om, at Karl Oves opførsel ikke er forenelig med situationens normaltilstand, så Yngves rolle som triggerfigur bevirker, at Karl Ove isoleres fra det sociale fællesskab, som resten af festen udgør. Eksemplet er imidlertid også et eksempel på Behrendts pointe om, at Yngve nu er Karl Oves autoritet (2017: 133). Med psycho-udtalelsen har Yngve også overtaget faderens fordømmende blik, og det er måske en af grundene til, at situationen udvikler sig, som den gør. Yngves autoritet er ikke baseret på et terrorregime ligesom faderens, så oprøret fra Karl Oves side er pludselig en mulighed, godt hjulpet på vej af den intense druk. For Karl Ove fungerer Yngves ytring som en ydre affektiv impulskilde, idet den igangsætter en selv for Karl Ove ekstrem affekt: ”Jeg rejste mig, tog mit glas og kastede det efter ham så hårdt jeg kunne. Det ramte ham i ansigtet.” (5:265). Med Karl Oves tidligere udtalelser om alkoholens virkning på ham står det klart, at alkoholen også er en ydre impulskilde, der gør det muligt, at situationen eskaleres så vidt. Selve handlingen at kaste glasset er en reaktiv emotion, som performativt udtrykker ekstrem vrede, fordi den fysiske vold er så grænseoverskridende og uacceptabel, særligt når det er hans bror, der er målet.

David Bugge læser forholdet mellem Karl Ove og Yngve som forholdet mellem Kain og Abel i scenen med glasset: ”Kun tilfældet havde begrænset blodsudgydelsen; havde han haft en kniv i hånden, kunne han vel også have stukket den i ham” (Bugge 2015: 34). Ifølge Bugge er Yngve ”den elskede og beundrede storebror, der altid er et skridt foran og besidder de sociale evner, Karl Ove selv mangler” (ibid.). Det indebærer, at Karl Oves handlinger kan baseres på en opsparet misundelse af bibelsk karakter. Man kan dog argumentere for det modsatte, nemlig at handlingen også i høj grad er impulsiv. Det er klart, at forholdet mellem Karl Ove og Yngve længe har knaget, men der er også noget øjeblikkeligt i Karl Oves reaktion. De korte, elliptiske sætninger og pludseligheden i overgangen fra nogenlunde normaltilstand til handling, antyder, at Karl Ove gribes af en impuls eller affekt. At han i det hele taget er i en tilstand, hvor han handler efter sin impulser, skyldes alkoholen. Så

selvom Bugge har ret i, at der er en opbygget misundelse, som dog oftest kommer til udtryk som afmagt og skam, er det alkoholen, der gør, at situationen kommer så vidt.

Hele situationen igangsætter et affektiv feedbackloop, hvor alkoholens virkning på Karl Ove får ham til blot at forlade festen og derefter får ham til at tænke: ”Følelsen af endelig at have handlet, var stærk” (5:265). Karl Oves reaktionsmønster efter at have kastet glasset mod Yngve understreger hans grænseoverskridende adfærd: I stedet for at skamme sig eller angre, fryder han sig. Aftenen stopper dog ikke dér for Karl Ove, idet han vågner på en plejehjemsgang, som han tilsyneladende er brudt ind på, og efterfølgende bliver kørt på stationen af politiet (5:266). Efter at have sovet rusen ud får Karl Ove lov at tage hjem, men fordi han ikke kan huske, hvordan han er endt på plejehjemmet, tager han hjem til Yngve for at opklare sagerne uden at kan huske episoden med glasset. Da han kommer hjem til Yngve og ser bandagerne, kommer der langt om længe en passende reaktion fra Karl Ove: ”Jeg begyndte at græde. – Det var ikke meningen, sagde jeg. – Det var ikke meningen. Jeg ved ikke hvorfor jeg gjorde det. Det var ikke meningen. Kan du tilgive mig? Åh, Yngve, kan du tilgive mig?” (5:271).

Sorgen og skammen, som følger Karl Oves indsigt, er performativ i kraft af beskrivelsen af gråden samt de mange gentagelser og interjektionen i Karl Oves tale. At emotionaliteten er performativ, indikerer i dette tilfælde indikerer i dette tilfælde også, at sorgen og skammen er ægte. Det er ikke et af de tilfælde, hvor Karl Ove kommer med en emotionel analyse, der undsiges af hans opførsel, men i stedet viser hans kropslige og sproglige reaktioner, at han rent faktisk skammer sig og angre sin opførsel. Imens Karl Ove skammer sig, bliver Yngve ophøjet, og det fører os tilbage til det Kain- og Abel-motiv, som Bugge udpeger: ”Han sad som en kejser på stolen midt i værelset” (ibid.). Derefter udtrykkes skammen og sorgen også performativt som en reaktiv emotion i Karl Oves blik og kropsholdning: ”Jeg kunne ikke møde hans blik, jeg kunne ikke se på ham. Jeg bøjede hovedet og hulkede højt.” (5:271). Skammen er så total, at Karl Ove føler sig uværdig til overhovedet at se på Yngve.

De beskrevne skamperformances er alle udtryk for skammen som reaktiv emotion, men rent narratologisk signalerer Karl Ove som fortæller også, at skammen bliver et sentiment, der præger forholdet til Yngve. ”Jeg bøjede hovedet og hulkede højt” er den sidste sætning i romanseriens del 6 og efterfølges af følgende sætning: ”Tre og et halvt år senere, mellem jul og nytår i 1992, stod jeg inderst i studiecentret [...]” (5:275). Springet i tid og udeladelsen af Yngve og Karl Oves yderligere reaktioner på glaskasteriet er en affektiv-narratologisk måde at performe skam. Hele situationen er tilsyneladende så skamfuld for Karl Ove, at han ikke vil fortælle, hvad der skete siden, men i stedet tager læseren med tre et halvt år frem i tiden. Udeladelsen af reaktionerne giver dem stor vægt, fordi læseren

må forestille sig skammen. Man kunne argumentere for, at springet i tid måske skyldes, at der ikke skete noget særligt i Karl Oves liv i mellemtiden. Som Hans Hauge dog skriver, er *Min kamp* og Knausgårds liv generelt kendetegnet ved at skildre det almindelige liv (2012: 151), og derfor kan springet i tiden læses som en indikation af, at Karl Oves skam er så altomfattende, at han er nødt til at springe flere år frem i tid for at kunne leve med sig selv og sine handlinger.

Noget senere i femte bog giver Karl Ove dog en opsummering af forholdet mellem ham og Yngve: ”uanset hvor dumt jeg opførte mig, var jeg stadig hans bror, det kom han ikke udenom, og ville måske heller ikke. At jeg havde kastet glasset i hovedet på ham, gav ham en føring, gjorde at jeg altid ville stå under ham, noget jeg i grunden fandt rimeligt og tænkte at jeg fortjente” (5:301). Forholdet mellem Karl Ove og Yngve kan dermed siges at være præget af en vis uforanderlighed. Selvom Karl Ove gjorde skade på Yngve, ændrer det ikke på, at de to er brødre. Citatet afslører dog også, at de affekter, der er forbundet med scenen med glasset, udgør en emotionel præference (”altid”), og at hændelserne fremadrettet altid vil præge Karl Oves omgang med Yngve, fordi den sætter Yngve i en ophøjet, ufejlbarlig situation; en Abel, hvis man skal fortsætte Bugges billede. Man kan dog overveje, om hændelsen egentlig ændrer forholdet mellem de brødre så meget endda. Indtil videre har der ikke været nogen indikation af, at de to brødre skulle være lige, snarere tværtimod. Yngve har hele tiden optrådt som det ideal, Karl Ove ser op til, og som emotionel triggerfigur repræsenterer han de normer, som Karl Ove ikke kan leve op til, og som han ofte heller ikke forstår. Den reelle forandring består måske snarere i, at Karl Ove nu accepterer, at der er forskel på ham og Yngve; at han indser, at han aldrig vil kunne blive som Yngve, fordi han er ’bagud’. På sin vis kan man derfor argumentere for, at episoden med glasset frigør Karl Ove for hans egne forventninger om at skulle leve op til Yngve. Som allerede nævnt kan han aldrig blive en god og succesfuld forfatter, hvis ikke han er original, og ønsket om at være (som) Yngve gør ham til en efterligning frem for en original. Karl Ove ender – som dette speciale også er udtryk for – dog med at trække det længste strå. Det er ham, der bliver den store forfatter, mens Yngve er broren til den store forfatter.

Cutting, del 1.

En anden situation, hvor forholdet mellem Karl Ove og Yngve spiller en central rolle, er den scene, hvor Karl Ove skærer sig selv i ansigtet i Bergen. Karl Ove er lige blevet kæresten med sit livs kærlighed, Tonje. En aften er Karl Ove, Yngve og Tonje ude at drikke øl efter en koncert. Umiddelbart er Karl Ove glad for, at de snakker så godt sammen, for ”de var de to vigtigste mennesker i mit liv” (5:580). Karl Ove ”begyndte at blive lidt fuld” og bemærker, at Tonje ikke var ”helt til stede”, hvorefter ”noget indeni mig forandredes, jeg blev mere og mere ked af det, købte flere øl, og da vi satte

os ned igen, havde jeg ikke noget at sige, al glæden havde forladt mig, jeg drak og så ud i luften” (5:581). Når fortælleren tre gange nævner øl eller fuldkab, fungerer gentagelsen som et signal om, at det massive alkoholindtag kommer til at have en indflydelse på det, der følger. For læseren, der igennem femte bind er blevet kendt med Karl Oves opførsel, når han er fuld, må det også stå klart, at katastrofen lurder i kulissen.

”Jeg drak og blev mere og mere fortvivlet. Til sidst tænkte jeg at jeg ville give fanden i det hele. Til helvede med alt det lort.” (5:581), fortsætter Karl Ove med endnu en henvisning til druk i en passage, hvor ”til sidst” indikerer, at frustrationen henover aftenen har bygget sig op, men selve cuttingen forekommer også tilfældig, idet den rent praktisk muliggøres af, at der ligger et knust ølglas på toilettet:

Jeg rejste mig og gik på toilettet. Jeg støttede panden mod væggen. Jeg så et knust ølglas på gulvet. Jeg bøjede mig ned, tog et glasskår i hånden, så på mig selv i spejlet. Jeg trak glasskåret over kinden. Der kom en rød stribe til syne, lidt blod piblede ligesom frem over kanten. Jeg tørrede blodet væk, der kom ikke mere. Jeg trak glasskåret over den anden kind, denne gang så hårdt som jeg kunne. (5:581f).

Det er klart, at Karl Oves frustration og ulykke har bygget sig op i løbet af aftenen, men da han går mod toilettet, har han næppe planlagt, at han skal skære i sig selv. Det er først, da han får øje på glasset, at cuttingen bliver mulig. Her kan man huske på Massumis begreb om mikroperceptioner, idet impulsen til, at handlingen netop skal være cutting, fødes af, at Karl Oves opmærksomhed drages mod glasskårene. Selvom cuttingen som reaktiv emotion som sagt forekommer øjeblikkelig og tilfældig, antyder den kendsgerning, at Karl Ove ser sig i et øjeblik i spejlet, at handlingen er relativt velovervejet; han udfører ikke handlingen med det samme, og han har mulighed for tvivle, men gør det ikke, hvilket kan indikere, at der er tale om en længerevarende emotionel proces. De frustrationer, der bygger sig op i løbet af aftenen, indikerer, at der er tale om et affektivt mood, hvilket kan forklare, hvorfor cuttingseancen forekommer så velovervejet, da Karl Ove står på toilettet. Her kommer baren som affektivt rum også ind i billedet, fordi det ikke er usædvanligt, at der ligger glasskår på toiletterne, men velsagtens uden for normen, at disse bliver brugt til selvskade. Derudover er barer kendetegnet ved mørke og høj musik, og disse kendetegn er også medvirkende til, at Karl Oves foretagende ikke bliver opdaget, og at han derfor får mulighed for gentagne gange at gå ud og skære videre: ”Der var mørkt i lokalet, det vrimlede med gæster, og både Tonje og Yngve drak og var optaget af hinanden, så ingen af dem så hvad jeg havde gang i” (5:582). Karl Oves handlinger tiltrækker sig dog noget

opmærksomhed, idet Yngve spørger, om han har skåret sig, da han barberede sig, og ”Tonje tog min hånd og pressede den mod sit lår mens hun snakkede med ham, hun havde måske en fornemmelse af hvad jeg tænkte på og ville trøste mig” (ibid.), hvilket dog efterfølges af en abrupt afvisning fra Karl Oves side:

Jeg tog hånden til mig, drak halvdelen af øllen i en slurk, pludselig længtes jeg tilbage til toilettet, pludselig ville jeg derud igen, og jeg rejste mig og gik derop igen, låste døren efter mig, tog glasskåret frem og skar to lange snit ved siden af de andre, og så et over hagen, hvor huden var blødere og det gjorde mere ondt. Jeg tørrede blodet væk og der kom lidt til, jeg skyllede ansigtet i koldt vand, tørrede mig og gik ned til dem igen. (5:582).

Når fortællingen er sekvenseret således, at den grammatiske periode, som igangsættes med ”Jeg tog hånden til mig...” følger lige efter, at Tonje tager fat i Karl Oves hånd, skaber det et indtryk af, at det er Tonje, der fungerer som en ydre impulskilde og igangsætter Karl Oves drift mod toilettet og cuttingen. At Tonjes bevægelse skulle være den direkte årsag, antydes også af, at hele Karl Oves handlingssekvens fra håndbevægelse over cutting til smerte er holdt i én grammatisk periode, og alt derfor kan føres tilbage til Tonje. De mange handlinger i samme periode skaber også et indtryk, at det ene tager det andet for Karl Ove, hvilket også indikerer, at alkoholen sætter ham en tilstand, hvor han bliver ekstremt impulsiv. Gentagelsen af ’pludselig’ indikerer ligeledes, at Karl Ove reagerer hurtigt på de impulser, der opstår. Ligesom i beskrivelsen af de første snit, er Karl Ove situationen taget i betragtning ekstremt nøgtern, når han fortæller om cuttingen: at han i første omgang ”trak glasskåret over kinden” (5:582), og ”skar [han] to lange snit [...] og så et over hagen” i anden omgang og i begge tilfælde med simple beskrivelser af smerte ”så hårdt jeg kunne” og ”mere ondt”. Disse to beskrivelser er blottet for følelser og er i stedet blot præget af sansninger af smerte, hvormed Karl Oves apatiske og ekstreme sindstilstand performes, mens den mod slutningen af passagen også analyseres:

Hele resten af aftenen gjorde jeg det, koldt og metodisk, del efter del af ansigtet blev dækket af snit, og blev mere og mere brændende, til sidst, da jeg sad der ved siden af dem og drak, gjorde det så ondt at jeg kunne have skreget, hvis det ikke var fordi jeg samtidig nød det. Der lå en glæde i smerten, der lå en glæde i at tænke på at jeg holdt den ud, at jeg holdt det hele ud, alting. (5:582f).

Det kolde og metodiske performes i de tidligere beskrivelser, hvor bare bevægelserne beskrives, og smerten blot registreres, der her er tale om en analyse, hvor Karl Ove bestemmer sin sindstilstand som kølig og bestemt, samtidig med at smerten nu også tillægges en intensitet. At Karl Ove på

masochistisk vis også finder nydelse i den smerte, han påfører sig selv, er interessant, fordi den er med til at tegne et billede af ham som en ekstrem og utilregnelig person, der nyder nedgørelsen, fordi den betyder, at han ikke giver op. Dette forhold påpeges også, når fortælleren siger: ”Af en eller anden sindssyg grund var det som om det jeg havde gjort, gav mig nye kræfter” (5:582). Det er uklart, om dommen ”sindssyg” stammer fra den unge Karl Ove, der ellers er fortæller i femte bind, eller om dommen skal tilskrives den ældre Karl Ove, som sidder og skriver *Min kamp*. Man kan dog overveje, om den unge Karl Ove, der i så høj grad er i sine følelsers vold, at han fortsætter med at skære i selv, ville være i stand til kunne identificere handlingerne som ”sindssyge”. Dette kunne indikere, at den stemme, der kalder opførslen sindssyg, i stedet er den ældre Karl Ove, der dermed fungerer som en slags triggerfigur for sig selv, fordi han i kraft af sit overblik og sine livserfaringer er i stand til at forstå, hvordan hans opførsel brød med normaltstanden.

Når Karl Ove skader og nedbryder sig selv, har det paradoksalt nok den modsatte effekt, nemlig at han styrker og opbygger sig, fordi han viser, at han har styrke nok til at udholde smerten. Denne passage kan også ses som symptomatisk for hele *Min kamp*-projektet, fordi den omhandler selvpåført smerte. *Min kamp* er på mange måder en gennemgang af passager, hvor Knausgård udstiller sig selv i skamfulde situationer, hvilket han også kommenterer i sjette bind: ”Jo mere ondt det gjorde, desto mere berettiget var det at jeg skrev om det” (6:1083). De mange skamfulde situationer, der indgår, er med til at nedbryde læserens billede af Karl Ove (Knausgård), fordi de sætter fokus på, hvordan han sjældent lever op til de forventninger, som samfundet, familien eller han selv har til ham/sig. Men ved at offentliggøre alle disse skamfulde episoder tager Knausgård også tyren ved hornene og kommunikerer, at han er stærk nok til at udholde smerten. Med udgangspunkt i de hegemoniske maskulinitetsidealer, der blandt andet tilsiger, at en hegemonisk mand er en stærk mand, bliver Karl Ove Knausgårds forfatterbillede et af en rigtig mand, fordi han udholder den smerte, han påfører selv ved at henlede den læsende offentligheds opmærksomhed på alle de sider af sig selv, hvor han ikke slår til. At et af disse aspekter er Knausgårds fokus på, hvordan han på mange måder ikke er en maskulin mand, er dog paradoksalt, men kan dog også fungere som indikation af, hvor usammenhængende de hegemoniske maskulinitetskriterier er. Spørgsmålet om maskulinitet kan også siges at udgøre en af de impulsilder, der igangsætter den affektive handling, som cuttningen udgør. Karl Ove fortæller:

De nød hinandens selskab. Og hvorfor skulle de ikke det? Yngve var Yngve, charmerende, morsom, erfaren, på alle måder en bedre mand end mig. Hun lod ad ham. Han lod ad hende. Hvad var det der skete? Jeg følte mig tung, jeg kunne næsten ikke bevæge mig,

jeg var helt sort indvendig. Hvert blik de sendte hinanden, stak i mig. Han var bedre end mig. Det vidste hun nu. Hvorfor skulle hun vælge mig, når hun kunne få ham? (5:581)

Den citerede passage er kendetegnet ved at være stilistisk tung ved på få linjer at indeholde en jeg-anafor og en hun-ham-han-hende-kiasme, der skaber en 'tætpakket' fornemmelse af intensitet; episoden er ladet. Derudover er kiasmen et stilistisk middel til at skabe en forbindelse og samhørighed mellem Yngve og Tonje, som Karl Ove står udenfor. Men passagen er også stedet, hvor Karl Ove direkte forbinder sine maskulinitetskomplekser med den cuttinghandling, som han kort efter udfører. Ifølge Karl Ove er Tonje mere optaget af Yngve, fordi han "på alle måder [var] en bedre mand end mig," hvilket indikerer, at maskulinitet i Karl Oves optik er det centrale kriterie for Tonjes tiltrækning. Disse mandlige egenskaber inkluderer charme, humor og erfaring, hvilket indikerer, at det ikke er typiske hegemoniske kvaliteter, der for Karl Ove er centrale for at være en rigtig mand, men snarere karakteristika, der handler om selvsikkerhed og udstråling. Interessant er også, at Karl Ove projicerer sine tanker ind i Tonjes sind, så hendes handlinger begrundes med Karl Oves tanker om, hvordan han ikke kan måle sig med Yngve som mand og partner. At Karl Ove ikke reflekterer over, at de tanker og de årsager, han tillægger Tonje, er hans egne kan være en indikation af, hvor indgroede disse tanker er. Betragter man femi-episoderne fra barndommen, kunne man sige, at Karl Ove også i sit voksenliv har internaliseret og dermed accepteret omgivelsernes påstande om, at han ikke er mand nok. Dertil kommer, at den tautologiske bemærkning om, at Yngve er Yngve, kan læses som en indikation af, hvor selvfølgeligt det er for Karl Ove, at Yngve skulle være en bedre mand (og bedre i det hele taget) end Karl Ove. I denne passage er broderskabet fremstillet som en konkurrence, hvor Yngve for Karl Ove har overtaget, fordi han er mere mand end Karl Ove. David Bugge læser forholdet mellem Karl og Yngve som en kainsk broderstrid, hvor Yngve er "den elskede og beundrede storebror, der altid er et skridt foran og besidder de sociale evner, Karl Ove selv mangler" (2015: 34). Her er det også interessant, at Bugge fokuserer på sociale egenskaber, ligesom Karl Ove selv gør det, i stedet for at fokusere på det fysiske-kropslige egenskaber, som den hegemoniske maskulinitet ellers også fremhæver. Hos Knausgård er maskulinitet ikke bare en konkurrence, hvor det handler om at være størst og stærkest, men hvor succes, der er forbundet med ikke-fysiske aspekter af en mands identitet, er det vigtigste i en maskulinitetsperformance. I den forbindelse bemærker Poul Behrendt, at Karl Ove i en kort overgang er foran på point i Bergen, da han bliver optaget på Skrivekunstakademiet, "stik imod sin storebrors forudsigelser. Hvormed han i realiteten havde overhalet alle universitetsbyens medie- og litteraturstuderende indenom. Inklusive storebroren" (2017: 128). Det er altså

Karl Oves æstetisk-akademiske meritter, der kortvarigt gør ham til den mest succesfulde af de to brødre, men den tid er ovre, idet Tonje synes at foretrække Yngve til koncerten.

En af årsagerne til, at Karl Ove reagerer som han gør, på at Tonje og Yngve nærmer sig hinanden, kan være, at noget lignende tidligere er sket. Før episoden med glaskasteriet bliver Yngve kærester med den Ingvild, som Karl Ove i begyndelsen af studietiden ser frem til at lære at kende og blive kærester med. På interessant vis skriver Behrendt, at Yngve ”hugger [Ingvild] fra sin lillebror” (2017: 128), hvilket fratager Ingvild agens, fordi hun *bliver* hugget og dermed i Behrendts fremstilling ikke selv spiller en nævneværdig rolle i det broderlige forråd, der antydes, når Karl Ove blot benævnes som lillebroren. Den katastrofe, som Bugge karakteriserer hændelsen som (2015: 34), er dermed i Behrendts optik et anliggende mellem de to brødre og i mindre grad et trekantsdrama, selvom man ikke kan forestille sig, at Ingvild bliver kærester med Yngve ufrivilligt. I denne fremstilling bliver Ingvild dermed et udtryk for, hvem af de to brødre, der er den bedste partner, og i sidste ende derfor også den bedste mand. Bugge opfatter i øvrigt episoden med, hvor Karl Ove kaster glasset mod Yngve, som Karl Oves kainske hævn, da ”kun tilfældet havde begrænset blodsudgivelsen; havde han haft en kniv i hånden, havde han vel også stukket den i ham” (2015: 34). Men cuttingseancen kan også læses som et selvpåført kainsmærke, fordi Karl Ove mærker sig selv med glasskårene i en episode, der i påfaldende høj grad spejler scenen, hvor han kaster glasset mod Yngve (ibid.: 33)

Man kan altså sige, at minderne om ”Yngves seksuelle ekspropriering af den eneste ene” (Behrendt 2017: 129), dvs. Ingvild, fungerer som en indre, affektiv impulskilde for Karl Ove, og som i kombination med det massive alkoholindtag som en ydre impulskilde får Karl Ove til at følge de impulser, han oplever, da han i sin frustration ser Yngve og Tonje komme hinanden lidt for nært ved. I den forstand er cuttingscenen i Bergen kulminationen på et emotionelt sentiment, som har varet siden Yngve og Ingvild blev kærester: ”[Karl Ove] kommunikerer tværtimod ordløst og desto mere talende det tab af ansigt, han ved Yngves mellemkomst blev udsat for, ved tabet af Ingvild. [...] som en advarsel til Yngve om at holde fingrene for sig selv” (Behrendt 2017: 131), hvilket også taler til fordel for Bugges kainlæsning af forholdet mellem de to brødre. Som Behrendt påpeger, handler cuttingscenen snarere end om Karl Ove og Tonjes forhold om Karl Ove og Yngves forhold (2017: 128;131) og bliver dermed også afslutningen på den kærlighedsmæssige rivalisering, der begyndte med Ingvild.

Affektiv respons

Da Tonje og Yngve langt om længe opdager, hvad der er sket, da de tre har forladt koncerten, begynder Tonje at skribe og siden græder hysterisk, og hvor hendes chokerede sindstilstand markeres med

ordrette gentagelser og versaler (5:583), imens Karl Ove ”fortsatte uden at vende sig om” (ibid.), hvilket antyder, at han er kommet så langt ud emotionelt, at han slet ikke påvirkes af Tonjes affekt. Karl Oves reaktion forsinkes i stedet og oprinder først i hans søvn: ”Allerede mens jeg sov, vidste jeg at jeg ikke burde vågne, at noget forfærdeligt ventede mig” (5:584). Den efterfølgende dag går med grublerier over, om Tonje og han stadig kan være kæresten, en joke med vennen Tore om, at det ikke var en god idé at skære i sig selv, før Karl Ove får snakket med Tonje, lover aldrig at skære i sig selv igen, og de forsones, hvorefter fortællingen springer et år frem i tid, da det fortælles, at de to flytter sammen (5:585-588), hvormed sagen løses og lukkes.

Cuttingscenen med Tonje er en af de passager, hvor det er muligt at tale om tærskelæstetik, som er det forhold, at teksten ”skaber følelser og kræver stillingtagen som var disse handlinger del af verden uden for kunsten” (Haarder 2014: 210), eller hvordan læseren sættes i affekt af teksten, som man nok ville sige her fem år efter Haarders udgivelse. Haarder peger på, at den gennemgående kropslighed i *Min kamp* er fundamental for denne tærskelæstetik, fordi den har fokus på kropsåbninger og -væsker (ibid.). I denne scene er det muligt, at læseren føler både afsky og smerte i gennemlæsningen. Man kan levende forestille sig et uhumsk bartoilet med smadrede glas osv., som ikke just virker som det mest hensigtsmæssige sted at begynde at skære sig selv i ansigtet. Dertil kommer blodet, som kan virke klamt, fordi det er på det forkerte sted; det bliver et eksempel på det abjekte. Vores blod hører til inde i kroppen, ikke udenpå og ved at befinde sig på den forkerte side af vores hud – vores ydre grænse – kan det forårsage ubehag. Dertil kommer smerten, som man som læser også kan forestille sig, når Karl Ove lader et glasskår perforere hans kinder. Når Karl Ove bare fortæller, hvordan han lægger snittene og blot konstaterer, at han føler smerte, men ikke i hvilken grad, bliver det op til læseren selv at fornemme den smerte, der er forbundet med at skære sit ansigt op med et glasskår.

En anden mulighed er, at læseren bliver overrasket, når hun læser passagen. Ikke over Karl Oves reaktion, men over at det sker *igen*. Cuttingscenen i Bergen er nemlig anden gang, at læseren oplever Karl Ove skære sig selv i ansigtet. Første gang, læseren møder Karl Oves selvskade, er i anden bog, hvor det indgår i fremstillingen af hans første møde med Linda, hvor hun afviser ham til fordel for en af hans venner. I værkets fabula, som naturligvis er Karl Oves liv, cutter Karl Ove for første gang i Bergen i 1994, mens han cutter for anden gang på Biskops Arnö, da han møder Linda, i 1999, mens selvskaden med Linda optræder først i værkets sjuzet. Denne forskel i rækkefølge betyder, at fokus skifter fra Tonje til Linda, fordi det er sidstnævnte, der optræder i forbindelse med de chokerende hændelser, som læseren møder for første gang. Ifølge Behrendt var det slet ikke den oprindelige plan,

at cuttingen med Linda skulle optræde før cuttingen med Tonje i sjuzettet, men Linda-episoden blev flyttet frem, fordi Knausgård mente, at det ville kræve for meget af Linda, at der ville gå tre bøger og hundredvis af sider, før deres forhold også blev fremstillet positivt (2015: 82). Her kommer Haarders performative biografisme også ind i billedet, fordi Knausgårds frygt for Lindas reaktion på de første dele af værket fik ham til indskrive passagen tidligere i sjuzettet. Et virkeligt menneskes forventede reaktion kom dermed til at påvirke, hvordan hele romanen kom til at se ud. Og der er ikke tale om en hvilken som helst episode, idet Karl Ove selv kalder handlingen den ”mest intense” i sit liv (6:1120), mens Behrendt betegner mødet med Linda på Biskops Arnö som kernen i Karl Oves liv (2017: 115) og tilføjer, at Biskops Arnö overgår alle andre skamfulde episoder, der indgår i *Min kamp* (ibid.: 125). Når Knausgård har valgt at flytte Biskops Arnö-episoden frem til andet bind, betyder det, at cuttingen kommer uden varsel (ibid.: 127), hvilket må gøre episoden særligt chokerende, og det er for læserne uklart, hvad der ligger bag episoden, fordi den, som man først ved, når man har læst femte bind, ikke bliver forklaret til fulde. Når man har læst femte bind, hvor Karl Ove selv fortæller, at en af impuls-kilderne er hans mindreværdskomplekser, fordi Yngve er en bedre mand end ham, ved man, at Biskops Arnö ikke kun handler om, at Karl Ove bliver afvist af Linda, men også kan føres tilbage til spørgsmålet om maskulinitet.

Mellem cutting og hverdag: Linda

Biskops Arnö

Biskops Arnö er stedet, hvor Karl Ove første gang ser Linda, og med det samme følte ”en slags eksplosion” (2:211). De er der begge i forbindelse med et nordisk debutantseminar. Som det affektive rum, hvor Karl Oves kronologisk set anden cuttinghandling foregår, er det kendetegnet ved at være afgrænset i tid og rum, hvilket også betyder, at opholdet på øen bliver en intens oplevelse. Der ikke er nogle steder at gemme sig, og fordi der er en række forventninger til, hvad der skal foregå der, bl.a. at man ska tilegne sig viden, samtidig med at man gerne vil gøre et godt indtryk. Forfatterne skal skrive og læse tekster op; det er en *make it or break it*-situation, hvor det enten kan gå godt eller dårligt. Det må Karl Ove sande, da hans tekster en af de første dage sammenlignes med Tor Ulvens, men senere overskygges fuldstændigt af den anden nordmand Arve. Karl Oves reaktioner er imidlertid påfaldende ens, da han skammer sig i begge tilfælde. Da han får ros, lyder det ”Jeg nikkede og så ned. Ingen måtte se at blodet brusede i mine årer, at trompeter gjaldede og riddere red derinde i mit indre [...] Jeg så ned, ønskede intenst at han ville holde op og går over til den næste, og da han gjorde det, sank jeg sammen i lettelse” (2:212). Karl Ove kommer ikke selv med emotionel analyse, hvor

han identificerer følelsen som skam, men hans performative emotionalitet indikerer skam: Det sænke blik, blodet der brusede i årene (dvs. at han muligvis rødmer) og det intense ønske om ikke at blive set, fordi skam netop er følelsen af at blive set eller afsløret. Selvom skammen kan forekomme paradoksal, når nu han tilsyneladende også føler glæde (gjaldende trompeter og riddere), giver Karl Ove også en antydning af, hvorfor han føler skam: ”Åh, men jeg vidste jo at han tog fejl, at han overvurderede det” (ibid.). Karl Ove føler skam, fordi han forestiller sig, at de andre afslører ham i ikke at leve op til idealet Tor Ulven, fordi han ikke synes, at han lever op til idealet. I det lange løb kan man dog diskutere, om ikke sammenligningen er på sin plads, når man tager Knausgårds nutidige succes i betragtning. Når Karl Ove relativt sjældent føler glæde eller stolthed, men i stedet bruger meget af *Min kamp* på at skamme sig, indikerer denne passage, at det skyldes, at han ikke mener, at han lever op til den ros, han får. En anden grund kan være, at rosen øger hans ego til uhensigtsmæssige højder: ”Var der virkelig noget i det jeg havde skrevet der kunne minde om Tor Ulven” (ibid., oprindelig kursiv), hvilket også påvirker en af de efterfølgende oplæsninger: ”Jeg glædede mig til at det blev min tur. Linda var der jo, jeg skulle vise hende hvem jeg var. [...] Men her gik det ikke godt [...] den var latterlig, og jeg fyldte mindre og mindre, lige til jeg rødmende af skam satte mig ned igen. Så var det Arves tur. Der skete noget da han læste. Han tryllebandt alle. Han var magiker” (ibid.: 214). Den skam, som Karl Ove føler, er både analytisk, når han siger, at føler skam, og performativ, når han forsvinder i rummet og nærmest bliver ligegyldig, hvilket sættes på spidsen, da Arve bagefter tryllebinder de andre. Når Karl Ove nævner, at han glæder sig, fordi Linda er der, antyder det, at han kan bruge sine tekster til at imponere hende og dermed fremstå attraktiv. God litteratur er dermed en af de måder, hvorpå Karl Ove kan fremstå som en succesfuld mand og attraktiv potentiel partner, men det falder til jorden, da Arve skriver bedre, og den stakkels Karl Ove blot må nikke og smile, da Linda siger ”Åh, hvor var *det* godt!” (ibid.)

Cutting, del 2

Herefter forlader Karl Ove ”rasende og fortvivlet” lokalet (ibid.), hvilket er en illustration af, hvordan forfatterseminaret er et affektivt rum karakteriseret ved jalousi og konkurrencementalitet som led i en bredere pubertær stemning, der præger seminaret. Karl Ove fortæller om sit ”fald ind i sekstenårsalderen” (ibid.:215), men han drikker sig også fuld hver aften og behøver knap nok sove (ibid.:211) som var han en teenager. Generelt er ølivet præget af en løsslupenhed, der præger stemningen, også erotisk, når Linda ”snoede et græsstrå om sin finger, kiggede af og til smilende på mig” (2:215).

Denne pubertære løsslupenhed, som kendetegner seminaret, og Lindas blandede signaler er forudsætningerne for den affekt, der bliver udløst, da Linda afviser ham til fordel for Karl Ove, nemlig

cuttingen. ”Den sidste aften oprandt,” (2:218) fortæller Karl Ove, der på den måde lægger op til den store kulmination. Karl Ove drikker fuldere og fuldere og fortæller Linda, hvad han føler, men bliver afvist: ”Du er en fin fyr. Men jeg er ikke interesseret i dig. Det beklager jeg, men din ven han er fantastisk. Ham er jeg interesseret i.” (2:218f). Efter at have snakket kort med Arve går Karl Ove ind på sit værelse: ”Jeg hev kontakten ud og slukkede den, gik ud på badeværelset, tog glasset, der stod på servanten, og kylede det ind i væggen af fuld kraft. Jeg ventede lidt for at høre om der var nogen der reagerede. Så tog jeg det største glasskår jeg kunne finde, og begyndte at skære mig op i ansigtet” (2:219). Den emotion, der umiddelbart præger Karl Ove, er performativ vrede (”hev”, ”kylede”), men Karl Oves opførsel er også præget af en vis barnlighed. Efter han har kastet glasset, venter han på reaktionen fra sine omgivelser, hvilket tyder på, at glaskasteriet kan handle om et barnligt ønske om opmærksomhed, ligesom selve cuttinghandlingen også forekommer barnlig, fordi sådan en adfærd tit forbindes med teenagepiger. I modsætning til cuttingscenen i Bergen virker cuttingen ikke tilfældig, fordi det er ham selv, der skaber redskaberne, de ligger der ikke bare tilfældigt. Når Karl Ove afventer en reaktion, kan det derfor også skyldes, at han vil sikre sig, at han ikke bliver forstyrret. Handlingen beskrives detaljeret: ”Jeg gjorde det metodisk, forsøgte at gøre snittene som muligt og dækkede hele ansigtet. Hagen, kinderne, panden, næsen under hagen. Med jævne mellemrum tørrede jeg blodet væk med håndklædet. Skar videre. Tørrede blodet væk. Til sidst var jeg tilfreds, da det næsten ikke var muligt at få plads til eneste snit til, og gik i seng” (ibid.). Stilen minder om den, der bruges i femte bind, og altså dermed med til performe den kolde, nærmest følelsesforladte sindstilstand, som man må besidde for metodisk at kunne skære sit ansigt op. Stilen er karakteriseret ved at være handlingsbåret, og de emotionelle analyser er fraværende. Det er kun Biskops Arnös Karl Ove, der er til stede; den ældre Karl Ove, som i femte bind bemærker, at handlingen er sindssyg og dum, er ikke til stede, når Biskop Arnö fortæles, og vi er som læsere dermed overladt til en karakter, der tilsyneladende ikke aner, hvor ekstreme hans handlinger er. Men det må Biskops Arnös Karl Ove fuldt ud være klar over, fordi han fem år forinden har været igennem et lignende forløb. Ved man, hvad der sker i femte bind, får Karl Oves egen reaktion, da han vågner ny mening: ”Længe før jeg vågnede, vidste jeg at der var sket noget forfærdeligt [...] Det her overlever jeg ikke, tænkte jeg.” (ibid.). Før Karl Ove forlader værelset, hedder det: ”ansigtet brændte, og inden i mig brændte det også, en skam så stor som jeg aldrig før havde følt.” (ibid.:220). Den skam, Karl Ove her føler, får en ekstra dimension, når man ved, at han allerede før har været konfronteret med Tonjes sorg og forskrækkelse over cuttingen, så han behøver ikke blot forestille sig, hvordan det er at blive set udefra med et opskåret ansigt, for han har allerede prøvet det før, og måske derfor kalder han det sin livs største skam. Det er også

interessant, at hans ydre – ansigtet – afspejler hans indre, det vil sige hans brændende følelse af skam. Her er det oplagt at overveje, hvad cutting i det hele taget for en handling. Behrendt forbinder selvskamferingen som Goffmans begreb om facework: Det tab af ansigt, der sker i forbindelse med Lindas afvisning, som man ellers normalt knytter til en persons backstage, fordi den er så skamfuld, flytter Karl Ove i stedet til sin frontstage, fordi han bogstaveligt skader sit ansigt som reaktion på sit ansigtstab, som dermed synligt for alle (2017: 131f). Cutting som handlinger også interessant, fordi Karl Ove, når han skærer sin hud op, bogstaveligt talt gør det muligt for andre at se hans indre. Hvis man ser 'det indre' som metafor for hans følelser, gør Karl Oves cutting, at andre får mulighed for at se hans følelser. Karl Oves cutting er på mange måder grænseoverskridende, hvilket blandt fremgår af de andre kursisters reaktioner, som bl.a. tæller lamslået stilhed samt gråd og andre udråb (2:220). Også rent kropsligt er cutting grænseoverskridende, fordi huden er den håndgribelige grænse mellem det indre og det ydre, os og omverdenen. Denne grænse nedbryder Karl Ove, og han bliver i mere end én forstand grænseløs: Når huden – grænsen – er brudt ned, skåret over, hvornår stopper Karl Ove, og hvornår begynder omgivelserne? Dermed cuttingen også læses som en allegori, fordi dette er et centralt spørgsmål for *Min kamp*, da Karl Ove så ofte forsøger at tækkes andre. Ofte opfører han sig som han tror, at han vil have det, og det bliver dermed svært at afgøre, om det er Karl Ove selv eller omverdenen, der dikterer hans handlinger.

Hvorfor cutter man?

Haarder finder det også muligt at læse cuttingscenerne allegorisk, fordi de ligesom hele romanprojektet tematiserer og inddrager selvlemlæstelse, skam og omverdenens reaktioner (2014: 211). Her består selvlemlæstelsen også i at åbne for sin indre verden, denne gang dog metaforisk, og krænge alle de skamfulde livsbegivenheder ud. Som Stefan Kjerkegaard skriver, formår Knausgård ved at udlevere sig selv at hæve sit ansigt og står ved sig selv (2017: 170), hvilket indikerer, at romanen (også) er et personligt frigørelsesprojekt.

Det chok og den gråd, som Karl Oves medkursister reagerer med, adskiller sig en del fra den reaktion, som vennen Geir har, da Karl Ove fortæller ham historien, idet han blot så ned i bordet foran sig (2:224) og siden siger: "Du vender *alt* indad. Al smerte, al aggression, alle følelser, al skam, alting. Indad. Det er dig selv du skamferer, ikke nogen derude" (ibid.), og man kan overveje om Geir fungerer som en triggerfigur, der i modsætning til Karl Ove bevarer det kølige overblik og tilbyder en analyse. Spørgsmålet er dog, om Geir har ret. Cutting som handling er i sagens natur kendetegnet ved at vende skarpe genstande ind mod kødet, og målet for handlingen er jo selvfølgelig Karl Ove selv, men det er også en enormt ekstrovert handling: Når man skærer sig i ansigtet, gør man det et sted,

hvor alle kan se det. Behrendt ser ligeledes begge tilfælde af cutting som en handling, der er rettet udad; Karl Ove skjuler ikke skammen, men gør den synlig for alle (2017: 131). At cuttingen er rettet mod andre er også tydeligt, idet Karl Ove vælger at gå ud til de og blive konfronteret med deres reaktioner, hvilket Behrendt også bemærker: ”intet havde forhindret ham i næste morgen at låse sin dør og meddele dem, der bankede på, at han var for syg til at rejse tilbage til Stockholm med de andre,” hvis bare han havde været fuld (ibid.). Dette passer også med en læsning af hele Biskops Arnö som pubertært affektivt rum, fordi det bliver en søgen efter opmærksomhed og reaktioner fra omverdenen. Selv hævder Karl Ove over for Geir, at han bare gør noget, som ”en hvilken som helst teenagepige gør” (2:224), hvormed han endnu engang forbinder sig selv med dele af en feminin kønsperformance og dermed udskammer sig selv.

Spørgsmålet om maskulinitet og femininitet må af flere årsager regnes som en af de centrale impulskilder for Biskops Arnö-episoden. Som Behrendt påpeger, kan Biskops Arnö føres tilbage til tiden i Bergen, hvor Karl Ove to gange bliver valgt fra til fordel for en mere succesfuld mand, da Ingvild og Tonje knytter sig til Yngve (2017: 127). Arve fremstilles også som en mere succesfuld og erfaren end Karl Ove, idet han skriver bedre og er ældre, men når det kommer til udstråling, er Arves ikke traditionel maskulin: Linda siger, at Karl Ove går som en fodboldspiller, og at Arve ”går som en balletdanser. Let og æterisk” (2:217), hvor fodboldspillerens gang repræsenterer noget traditionelt maskulint og balletdanseren noget traditionelt feminint. Det at Linda er interesseret i Arve signalerer, hun ikke vægter det traditionelt maskuline højt hos en kommende partner. Det er dog også muligt, at det lette og æteriske skal læses som en utvungen opførsel, idet Linda, efter de er blevet gift, siger, at Karl Ove havde en ”næsten performanceagtig” opførsel (6:1034), som minder om Karl Oves opførsel i Bergen, hvor han var optaget af at spille rollen som studerende.

Når de to cuttingepisoder minder så meget om hinanden, er det oplagt at prøve at identificere et emotionelt script. Begge episoder er knyttet til Karl Oves ønske om at blive forfatter, idet Bergen-episoden sker, da udsigterne begynder at lysne efter katastrofen på Skrivekunstakademiet, og Karl Ove befinder sig Biskops Arnö, fordi han har debuteret. Begge episoder er også kendetegnet ved, at Karl Ove føler en forelskelse ulig noget andet, han har oplevet, først Tonje og siden Linda. Begge episoderne indeholder også en mandlig konkurrent til disse kvinder. Scriptets første fase består en lovende fase, hvor Karl Ove oplever succes i livet og siden møder sit livs kærlighed, hvorefter han så opdager, at han har en mandlig konkurrent, som kvinden i hans liv foretrækker. Dette gør Karl Ove både skamfuld og frustreret. Den stolthed, han har følt, gøres til skamme, og det viser sig, at han ikke kan leve op til omgivelsernes (Tonjes og Lindas) krav til at være en attraktiv partner. Den frustration,

han føler, retter han fysisk indad ved at skære i sig selv, men i begge tilfælde på en måde, der er synlig for andre, og som fungerer som et signal til omverdenen.

Særligt på Biskops Arnö kan man se cuttingen som en meddelelse til Linda, hvis reaktioner Karl Ove også fokuserer mest på (2:220). Ved at skære i sig selv gør Karl Ove opmærksom på sin eksistens, hvilket også støtter en læsning af Biskops Arnö som en gennemgående pubertær situation. Behrendt ser Karl Oves cutting som manifestation af, at han besidder de samme karaktertræk som Linda, der er ”*villig til at gå så langt som det skulle være*” (2017: 132, original kursiv), og det bliver derfor muligt at læse cuttingscenen som en kærlighedserklæring, hvor Karl Ove viser Linda, hvor meget de to ligner hinanden, og hvor langt han er villig til at gå for hende som en kavalier.

Diskussion: Mændene i *Min kamp*

Hvad er en mand?

Et af de spørgsmål, Karl Ove Knausgård tager op i *Min kamp*, er spørgsmålet om, hvad det vil sige at være mand i nutidens Skandinavien. Tager man udgangspunkt er traditionelle kønsroller, er manden i nutidens Skandinavien blevet feminiseret. Det gælder også for Karl Ove, der trasker gennem de svenske storbyer med et barn i barnevognen og dermed påtager sig en traditionel kvinderolle. Han sørger for rengøringen, tøjvasken, opvasken, madlavningen, henten og bringen af børn osv. Kasper G. Krejberg kalder derfor Karl Ove for et domesticeret handyr (2015: 58), hvilket vel aldrig kan opfattes positivt.

Knausgård lancerer også en idé om, at et samfund på samme tid kan rumme flere idéer om, hvad en mand er. I sjette bog optræder der også scene med en række indvandrerdrengene, som er meget bevidste om deres maskulinitetsperformance:

Den machoagtige opførsel, der virkede overdrevet i deres ufærdige kroppe, ligesom flere numre for stor, og derfor forekom komisk, var alligevel reel, i den forstand at det var idealet der gjaldt, og ikke noget andet. Disse drenge ville være hårde, stærke og seje, og de var i flertal. De andre, nogle blege og tynde drenge med briller og lidt voks i håret, havde ingen chance sammenlignet med det disse indvandrerdrengene kom med (6:276).

De svenske drenge er nørdede og feminiserede i den forstand, at de i hvert fald ikke er hegemonisk maskuline, fornemmer man. Og disse drenge har altså ”ingen chance” overfor den hegemoniske maskulinitet i form af at være hårde, stærke og seje, som indvandrerdrengene kommer med. Efter Knausgårds mening kan man ikke vinde, hvis man er en feminiseret svensk mand. Er man det, er det kun

på de ”rigtige mænds” nåde, at man overlever. Skylden lægger Knausgård hos de kvinder, der begærer ”disse mænd med tynde arme, brede hofter, barberede hoveder og sorte designerbriller som lige så gerne talte om fordelene med babybjørn sammenlignet med bæresjal som om hvorvidt det var bedst at lave sin egen babymad eller købe den økologiske på glas” (2:101). Det er kvinderne, der skaber feminiserede mænd, fordi de går efter forfængelige mænd, der går op i deres børn, og derfor har kvinderne altså fået magten i det moderne Skandinavien.

Hvis man som Krejberg og Knausgård ser det som et problem, at mænd udfører sådanne huslige pligter, må det skyldes, at man mener, at der er opgaver, som mænd skal tage sig af, og opgaver, som kvinder skal tage sig af, og så ender vi tilbage ved de traditionelle kønsroller og den hegemoniske maskulinitet: Kvinderne skal blive hjemme og passe hjemmet og børnene, mens manden er ude at tjene pengene. Karl Ove opfylder begge roller, men af nødvendighed, fordi alternativet er værre. Det er ham, der tjener pengene – endda relativt passivt gennem forfatterlegater – og styrer hjemmet, selvom det gør ham ulykkelig, men hvis ikke han også passer hjemmet, kommer Linda efter ham, fordi hun ikke anerkender hans indsats i hjemmet og føler, at det er hende, der styrer husholdningen. Hvis ikke Karl Ove holdt styr på hjemmefronten også, er det muligt, at han var blevet endnu mere ulykkelig. I stedet føjer han Linda, og man kunne derfor hævde, at han bliver en tøffelhelst. Løsningen bliver at skrive *Min kamp*, hvilket signalerer, at han er så konfliktsky, at han hellere bruger årevis på at skrive tusindvis af sider end at tage kampen op mod Linda.

Karl Ove fortæller læserne, at han ikke har noget imod at skulle stå for det huslige, det er det faktum, at han samtidig skal tjene penge, som er problemet. Alligevel påpeger Karl Ove, at han går ”moderne og feminiseret rundt i Stockholms gader med en rasende attenhundredtalsmand i mit indre” (2:101). Når den rasende attenhundredtalsmand findes i Karl Oves indre, er det svært ikke at læse det som en identitetskerne eller en essens. Passagen antyder, at kønnet er essentielt og ikke performativt hos Knausgård. Mænd kan være feminiserede og opføre sig feminint, ligesom han selv gør, men de er stadig mænd. I begrebet om essens ligger der også en uforanderlig naturlighed, og det er dermed et naturligt, mandligt træk at være rasende.

Raseriet forbindes også med maskulinitet, når Karl Ove sammenligner sit og faderens pis. I *Min kamp* spiller faderen en vigtig rolle, når det kommer til maskulinitet. Når Karl Ove så ofte differentierer sig fra faderen, forsøger han at skabe et billede af, at faderen er alt det, som Karl Ove ikke er. Som Claus Elholm Andersen og Camilla Schwartz påpegede, fortrænger Karl Ove de bløde, feminine sider fra sin fremstilling af faderen, og han dermed til at nærme sig det hegemoniske ideal for, hvad en mand er. Faderen er aggressiv, nådesløs, sadistisk, har et flot tæt skæg, har en kraftig kropsbygning

og pisser mørkt. På mange måder er Karl Ove faderens spejlbillede med tjavsede skæg, den spinkle krop og det lyse pis, men han opdager dog, at han bliver mere mand af at blive far. At være far indebærer, at man beviser over for omverdenen, at man er seksuelt duelig, og man får automatisk magt over, men også et ansvar over for, børnene.

I sine andre relationer får Karl Ove afdækket andre måder, hvorpå en mand i det 21. århundredes Skandinavien kan performe sin maskulinitet. Det gælder blandt andet om at humor, være succesfuld inden for fx sport, erhverv eller skrivekunst, have en stor pik og vise den frem, have livserfaring og selvsikkerhed. Karl Ove viser dog også, at man kan markere sin maskulinitet ved at pointere, hvordan andre *ikke* er maskuline. Det gør Karl Ove, når han tror, at Tore og Nils Erik er bøsser. Han møder dem med en frygt, der måske kan skyldes, at han frygter, at andre vil fejlslagne deres maskulinitetsperformance (pga. deres forestillede ikke-heteroseksualitet) med ham. I skolen er det derimod Karl Ove, der bliver feminiseret gennem en performativ talehandling, hvor han ser sin opførsel som feminin efter, at han er blevet kaldt det af nogle af de andre. I skolesituationen bliver det tydeligt, at han tillægger andres mening stor vægt, når det kommer til hans maskulinitetsperformance. Modtageligheden over for omgivelsernes meninger betyder, at han uden videre accepterer det og selv tror det, når hans klassekammerater kalder ham feminin og antyder, at han er bøsse, selvom han på mange måder udfører en konventionel maskulinitetsperformance og udtrykker et heteroseksuelt begær. Det skaber et indtryk af, at Karl Ove på paradoksvis er så desperat efter at passe ind (ved at indordne sig andres meninger), at han lader sig udskille (ved ikke at leve op til maskulinitetsnormerne) i håb om at tækkes andre.

Maskulinitet som affektiv impulskilde

Maskulinitetskomplekser er en genkommende affektiv impulskilde i *Min kamp*. Den affekt, som Karl Ove typisk forbinder med spørgsmålet om maskulinitet er skam. Ser man på affektteoretikernes definition af skam, er maskulinitetsnormerne det ideal, som Karl Ove gerne vil leve op til. Det gør han imidlertid sjældent, og så skammer han sig, fordi han føler, at han bliver afsløret i ikke at være mand nok. Kombineres maskulinitetskomplekserne med alkohol, bliver Karl Ove også aggressiv, fordi alkoholen sætter ham i en impulsiv tilstand. Aggressionen retter han ofte mod sig selv, men også en enkelt gang mod Yngve, fordi han bemærker, hvor upassende Karl Ove opfører sig. Som svar opfører Karl Ove sig upassende ved at kaste et glas mod Yngve. Aggressionen kan læses som hegemonisk, men er også grænseoverskridende, inkompatibel med det moderne samfund. I stedet er Karl Oves reaktion nærmest oldnordisk; kasteriet er en reaktion på den ærekrænkende handling, det er at blive

kaldt en psycho. I cuttingepisoderne vender Karl Ove i stedet aggressionen mod sig selv, men i begge tilfælde med et ønske om at skabe en reaktion hos sine omgivelser.

Skammens formål

Skammen, der er smertefuld og definerende for Karl Oves liv, bruges aktivt som autencitetsmarkør og til paradoksal frigørelse fra skammen. Skammen bruges dog også til kønspolicing, både når Karl Oves kønsperformance polices af andre, men også når Karl Ove selv policer andres kønsopfattelse ved at tale nedladende om andres mænds kønsperformance.

Skam som smertefuld selvudslettelse bruges som autencitetsmarkør: ”Jo mere ondt det gjorde, desto mere berettiget var det at jeg skrev om det” (6:1083). Når Karl Ove gang på gang oplever skamfulde episoder og fortæller om den, er det en del af sandhedsdiskussionen, der har omgivet romanværket. Hele tiden at gå til sig selv og påføre sig selv smerte ved at genkalde og publicere skamfulde episoder er en måde, hvorpå Knausgård kan vise, at han ikke har pyntet på tingene, at han ikke har ladet sig selv slippe.

Omvendt kan man også sige, at det at vise skam og svælge så meget i den, som Karl Ove gør, er en frigørelsesproces. For Hans Nørkjær ”er *Min kamp* i sit udgangspunkt drevet af en voldsom frustration, en trang til at nå sine følelsers dyb samt et ønske om forsoning med sig selv som menneske” (2015: 105). Når Karl Ove så gennemgående gennem skamfulde situationer sætter spot på de punkter, hvor han fejler som menneske ved at ikke at leve op til de forventninger, han mener, at hans omgivelser har til ham, viser han, at han ikke lader sig styre af skammen. Når man skammer sig, er det som affektteoretikerne anfører, fordi man føler, at man bliver afsløret. Ved at åbne op og ofte lade læseren føle skammen med sig viser Karl Ove de sider, han måtte skamme sig over, i stedet for at skjule dem, og dermed frigør han sig fra skammen. Paradoksalt nok kan Karl Ove komme fri af skammen ved at vise de situationer, hvor han skammer sig, fordi han derved demonstrerer, at han ikke tillægger andres mening betydning. Dermed bliver offentliggørelsen af de mange skamfulde situationer, hvor Karl Ove ikke slår til, en måde hvor Karl Ove kan gøre op med den Karl Ove, han har været, nemlig den Karl Ove, der er så bevidst om andres tanker og meninger om ham, at det bliver begrænsende for hans livsudfoldelse og glæde. Som Karl Ove redegør for, da han forklarer, hvorfor han drikker, frygter han andres domme, men ved at skrive og offentliggøre *Min kamp* ser han sin frygt i øjnene og frigør sig fra socialiteten og normerne. Eller som Per Thomas Andersen formulerer det: “He can feel intense shame but he is not ashamed of that. The point is that shame never causes him to conceal himself or go into hiding” (Andersen 2016: 166). Det vigtigste for Karl Ove er da ikke

andres domme, men selvaccept, som opnås ved at se sine handlinger og mangler i øjnene, som Kjerkegaard også pointerer (2017: 170).

Glædelig maskulinitet

Selvom mit fokus på maskulinitet som affektiv impulskilde primært har tegnet et billede maskuliniteten som en undertrykkende indflydelse i *Min kamp*, er der også eksempler på, at Karl Ove finder glæde i sin maskulinitet. Det kommer især til i Karl Oves venskab med Geir, som han kan tale om det ”indre og inderlige” med (5:287). De ting, Karl Ove ikke kan snakke med kærester om, kan han fortælle til Geir (ibid.). Claus Elholm Andersen påpeger, at Karl Oves selvopfattelse ændrer sig radikalt, når han er sammen med Geir. Karl Ove føler sig aldrig kedelig eller uinteressant, når han er sammen Geir (2014:106), hvilket står i skarp kontrast med den skam over at ikke være god nok, som jeg har opridset indtil videre.

Fordi Geir ligesom Karl Ove er en mand, er opvokset i Sydnorge og nu bor i Stockholm, forstår han de problemer, som Karl Ove kommer ud for, men det er primært forskellene på de to, der er værd at lægge mærke til ifølge C. E. Andersen. Hvor Karl Ove forstår verden bogstaveligt, forstår Geir den ironisk, og hvor Karl Ove er etiker, er Geir æstetiker, hvilket ifølge C.E. Andersen er en fordel for Knausgårds selvfremsstilling, fordi det øger indtrykket af hans ærlighed:

For hvor Karl Ove tror på ærligheden i ægteskabet, går Geir efter den øjeblikkelige nydelse og har en mere afslappet holdning til både sandheden og enhver tro på noget finalt. I romanens optik øger det kontrasten mellem de to, fordi Geirs konstante udfordring af Karl Ove medfører, at Karl Ove kan fremstille sig selv som etiker uden at blive skinhellig, og at Geirs ydre pres til og med får det etiske ved Karl Ove til at virke endnu stærkere (Andersen 2014: 107).

Homoerotik og litterære traditioner

I forhold til min maskulinitetsvinkel er det interessant, når Andersen påpeger, at Knausgård antyder en romance mellem ham og Geir, da de to mødes første gang i Bergen, og da de siden genforenes i Stockholm ”kunne det lige så godt være en gammel kæreste, som han skulle genforenes med: »Hjertet mitt slo fortere,« lyder det” (Andersen 2014: 108). Hertil kan tilføje, at de to aftaler at mødes ved ”bøgringen” (2:166), dvs. bøsseringen, et tidligere mødested for homoseksuelle på Stockholms hovedbanegård, hvilket bekræfter, at der også synes at være en romantisk-seksuel spænding mellem de to. Ved at fremstille venskabet som homosocialt begær indskriver Knausgård sig ifølge Andersen i en større litterær tradition (2014: 108). Der finder lignende proces sted, når Geir fremstilles som den

filosofiske bagmand til *Min kamp*. Ifølge Andersen er det Knausgårds håb at blive kanoniseret gennem en imitation af litteraturhistoriens store forfattere (2014: 111), hvilket er en *pointe*, som Andersen også berører i artiklen ”Som far, så søn” (2013). Her diskuterer Andersen, hvordan Knausgård ved at skrive sig tæt op ad Prousts *På sporet af den tabte tid* i både komposition og omfang forsøger at markere sig som en af de helt store forfattere (2013: 161). Dette er en *pointe*, som også findes hos Inge van de Ven: Med inspiration i Prousts ligeledes omfangsrige værk ønsker Knausgård med *Min kamp* at opnå udødelighed (2016: 57). Det er også muligt, at der ligger en *pointe* i *Min kamps* længde. Rent fysisk er det svært at ignorere et værk på 3600 sider, og omfanget i sig selv skaber uden tvivl også omtale. Men det må også være en indikation af talent, at man Knausgård har været i stand til få masser af læsere til at pløje sig igennem de mange sider, når nu han skriver om et liv, hvor der ifølge Hans Hauge ikke er sket det store (2012: 151).

Knausgårds forfatterbillede

“The text is a performative speech act. It creates a celebrity, a prominent member of a late-modern honor group. And it disgraces traditional honor groups,” skriver P. T Andersen. om *Min kamp* (2016: 170). Med udgivelsen af *Min kamp* har Knausgård vendt op og ned på sin tilværelse. Som Andersen skriver, er Knausgård med udgivelsen blevet en litterær rockstjerne og har derfor sat sig selv i ærefuld position. Denne ærefulde opstigning er sket på bekostning af familien, hvis ære historisk set har været den centrale. Dette er særligt tilfældet for faderens side af familien, hvor slægten vanæres af den detaljerede beskrives af faderens alkoholiske deroute, som nu ikke længere kun hører privaten til, men som i læsere i hele verden nu kender til. Knausgård udleverer dog også sin nære familie, særligt Linda, som nu må forholde sig til det billede, som læserne af romanserien har af hende. Ud fra æresbegreberne tegner der sig et billede af Knausgård, som en kynisk forfatter, der er villig til at udlevere sin familie for at blive en stor forfatter. Anskuer man denne kynisme ud fra en hegemonisk maskulinitetsvinkel, kan man ironisk nok sige, at fremstår som en hegemonisk mand.

Ironien består i, at Knausgård gennem *Min kamp* fremstiller sig selv som en ukomplet mand. Det store maskulinitetsideal er faderen, som han aldrig kan leve op til. Meget af romanen er en gennemgang af, hvordan Knausgård ikke slår til som man, og hvilken skam, der er forbundet hermed. Men eftersom at Knausgård stiller sig selv til offentligt skue som en ufuldstændig mand, fremstår han paradoksalt nok som en stærk mand, der kan overleve offentlighedens granskende og kønspolicende blik. Og fordi styrke og selvtillid også er hegemoniske træk, er det ødipale fadermord komplet: Han overlever faderens terrorregime, demonterer faderen, overgår ham, og bliver både en litterær superstjerne og en ”rigtig” mand.

Konklusion

Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009-2011) er et værk inden for den performative biografisme, hvor både maskulinitet og affekter spiller en væsentlig rolle. At *Min kamp* hører til inden for den performative biografisme, betyder, Knausgård selv er hovedperson i romanen, og at han med romanen kan præge den læsende offentligheds billede af ham som forfatter samt påvirke relationerne til de mennesker, han omgiver sig med. Udgangspunktet for min analyse af maskulinitetskomplekser som affektive impulskilde i *Min kamp* har været en sammensætning af Jon Helt Haarders teori om performativ biografisme, maskulinitetsteori samt Per Thomas Andersens teori om affektiv narratologi.

Maskulinitetsnormer er et af de gennemgående temaer i romanen, og Knausgård udforsker affektivt, hvordan det opleves ikke at leve op til de maskulinitetsnormer, som præger nutidens skandinaviske samfund. Affekterne er hos Knausgård midlet til at undersøge, hvordan kropsligt og mentalt påvirker en mand, når han ikke kan leve op til de gældende normer. Den affekt, der primært karakteriserer Knausgårds møde med maskulinitetsnormerne, er skam. Skam er kendetegnet ved at være den følelse, man sættes i, når man bliver opdaget i ikke at leve op til idealerne. I Knausgårds barndom er det primært hans omgivelserne, aktivt udskammer ham, når de opdager, at han ikke er mand nok, fx når han har en blomstret badehætte på. Senere i livet internaliserer han dette kritiske blik på sig selv, og han føler skam, når han ikke føler, at han lever op til maskulinitetsnormerne.

Min kamp præsenterer en række forskellige måder, hvorpå den moderne skandinaviske mand kan performe sin maskulinitet. Knausgårds far fremstår som det gennemgående maskuline ideal, som Karl Ove sammenligner sin egen maskulinitet med. Faderen er kendetegnet ved et tæt skæg, en kraftig kropsbygning samt en aggressiv og nådesløs adfærd, der grænser til det sadistiske. Andre måder at vise sit værd som mand inkluderer humor, generel succes inden for fx erhverv, sport, skrivekunst, livserfaring eller at have en stor pik. Desuden fremstilles faderskabet som en rolle, der automatisk tildeler en mand maskulinitet, fordi han får ansvaret for et andet menneskes liv.

Det er gennemgående for Knausgård, at han ikke lever op til disse normer for, hvad en mand er. Gentagne gange gennemgår Knausgård situationer, hvor det bliver tydeligt for omgivelserne, ham selv og læserne, at han på mange måder ikke en "rigtig" mand. Oplevelsen af ikke at slå til som man kan gennem min affektanalytiske tilgang siges at være karakteriseret ved skam. Skammen er gennemgående følelse for *Min kamp*, og den sætter fokus på alle de punkter, hvor Knausgård ikke føler, at han lever op til samfundets normer. Knausgård udleverer dermed sig selv til offentlighedens kritiske blik, der potentielt kan få ham til at skamme sig. Paradoksalt nok fungerer offentliggørelsen af de skamfulde episoder som en frigørelse af skammen, hvor han gør sig fri af frygten for skammen.

Det er imidlertid ikke kun Karl Ove, der ikke kan leve op til de hegemoniske maskulinitetsidealer. Den moderne, skandinaviske mand er ifølge Knausgård blevet feminiseret i så høj grad, at han ikke ville have nogen chance, hvis han blev konfronteret med en hegemonisk mand.

De maskulinitetsnormer, der lanceres i *Min kamp*, er ekskluderende. Med udgangspunkt i de normer, der præsenteres, er Knausgård ikke en "rigtig" mand. Selvom maskulinitetsidealerne er smertefulde, idealiserer Knausgård dem alligevel. Beviset på denne læsning er, at Karl Ove føler skam. Skam fungerer som en et bevis på og accept af normerne. Hvis ikke maskulinitetsnormerne eksisterede, som de fremstilles i *Min kamp*, ville Knausgård ikke kunne skamme sig over dem. Når han skammer sig over ikke at være mand nok, indikerer det, at maskulinitet er en central del af hans tilværelse.

Spørgsmålet om maskulinitet kommer imidlertid til udtryk på forskellig vis alt afhængig af hvilket relationer, romanens Karl Ove indgår i. I relationen til faderen er Karl Ove den feminine modsætning til faderen, der på mange måder repræsenterer den hegemoniske maskulinitet. Dette kommer især til udtryk i de følelser, de to repræsenterer. Faderen repræsenterer det stereotyp maskuline raseri, mens Karl Ove repræsenterer en stereotyp feminin frygt og skam. Denne fremstilling er imidlertid led iscenesættelse af faderen, der leder op til et litterært fadermord. Ved at nedtone faderens blødere, knap så traditionelt maskuline sider, bliver effekten større og mere dramatisk, når Knausgård på detaljeret vis piller faderen fra hinanden i forbindelse med hans alkoholrelaterede død.

Yngve udgør for Karl Ove en mellemposition mellem ham selv og faderen. I en overgang udgør han Karl Oves identitet, da faderen forsvinder ud af Karl Oves liv, men han formår også at agere en form for guide til livet som ung mand. Det kan han, fordi han er et par år ældre og dermed har mere livserfaring, og derfor har han ofte større overblik. Yngve fungerer dog også som direkte konkurrent til Karl Ove, når det kommer til kvinderne i hans liv. Da Tonje, Karl Oves kæreste, viser større interesse i Yngve, reagerer Karl Ove kraftigt. Han retter skammen over ikke at være lige så meget mand som Yngve mod sig selv ved at skære sit ansigt op, og sender samtidig et signal til Yngve om, hvad han er i stand til at gøre.

Denne tankegang genfindes i relationen til Linda. Da han møder hende første gang, afviser hun ham. Hun vil hellere have den mere succesfulde, Arve, der skriver bedre. Linda sammenligner Karl Oves og Arves fremtoninger og karakteriserer Karl Ove, som den mest maskuline af de to, men er stadig mest interesseret i Arve. Karl Oves reaktion på afvisningen fra kvinden, som han er stormende forelsket i, mimer hændelserne mellem Tonje og Yngve, idet han endnu en gang skærer sit ansigt op. Denne gang fungerer cuttingen som en kærlighedserklæring til Linda, som dog bliver forfærdet. De

to ender senere med at blive gift og få tre børn sammen, og hverdagens skænderier tager over. Frustrationen over at være et ”domesticeret handyr,” som Krejberg udtrykker det (2015: 58) er medvirkende til, at Knausgård i det hele taget begynder at skrive *Min kamp*. Knausgård dokumenterer i sjette bind af serien, hvordan Linda reagerer på de første bind, hvilket i sidste ende fører til en indlæggelse på psykiatrisk afdeling, hvorefter Karl Ove lover, at han aldrig vil være forfatter igen.

Maskulinitet har mange facetter, og det er et aspekt af tilværelsen, som mænd ikke kan undslippe. Maskulinitetsnormer kan være undertrykkende, men blandt mænd ligger der også et potentiale for mange gode venskaber, hvor mænd hjælper hinanden til gensidig forståelse, som venskabet mellem Karl Ove og Geir illustrerer. Romaner som *Min kamp*, der dokumenterer, hvordan det opleves at være mand under de gældende maskulinitetsnormer, kan være ved til at på rokke på disse normer. Det er det smukke ved litteraturen, det er det, litteraturen kan.

Abstract

Karl Ove Knausgård's monumental *My Struggle* has at once achieved being both a commercial hit and the focal point of many academic pieces. The series of six novels spanning more than 3,600 pages follows the life of Karl Ove Knausgård from his childhood to the period following the publication of the first few books of the series. *My Struggle* is an integral part of Jon Helt Haarder's development of the notion of 'Performative Biographism' which Haarder has found to be a literary trend on the rise in Scandinavia. Works that belong to this literary trend are characterized by having the author as the protagonist as well as featuring other real-life persons. They are performative in that they are a type of Austinian performative speech act. By publishing the book, the author becomes an author. Another aspect of the performativity is that these works anticipate reactions from the public.

Using the foundations of Per Thomas Andersen's work *Affective Narratology*, this master's thesis examines how issues related to the notion of masculinity function as affective stimuli in the novels. To accomplish this, the field of men's studies serves as the theoretical foundations for the study of masculinity.

The thesis finds that the issues related to masculinity in Karl Ove's life will often induce an intense feeling of shame, which takes over Karl Ove's entire body. Karl Ove's gender performance is often viewed as rather feminine by his surroundings, which leaves him feeling ashamed. This process begins in Karl Ove's childhood when the gender shaming is mostly carried out by his peers at school and carries on until adulthood. In his adult life, Karl Ove has internalized the ideology of hegemonic masculinity and thus shames himself whenever he behaves in a manner which he does not find compatible with male behavior.

Three of his main relationships; the one to his father, the one to his brother Yngve; and the one to his wife Linda are all shaped by the notion of masculinity. Karl Ove's father represents a hegemonic version of masculinity and engages in emotionally abusive behavior towards Karl Ove. In Karl Ove's childhood, Yngve represents a more experienced, calm voice that tries to reassure Karl Ove that things are not always as serious as they seem. When they are both university students, however, Yngve serves as a direct competitor to Karl Ove. One night, Karl Ove starts to sever his face with broken glass as a reaction to what he sees as Yngve's advances on his girlfriend. Years later, this scene is repeated as Karl Ove meets his to-be wife, who rejects him. Sending a message to Linda about how much the two are alike, he once again severs his face with broken glass.

Knausgård's attitude to masculinity norms in *My Struggle* is ambiguous. On the one hand, the norms cause him pain because he is ashamed of not being masculine enough, although the notion of

masculinity is not the only cause for shame in his life. Rather, Karl Ove seems to identify himself with the feeling of shame because he feels that he cannot fulfill the demands of society. Paradoxically, by showing how much he fails at almost all aspects of his life, masculinity performance included, he breaks free of the shame, holding his head up high.

Litteraturliste

- Adams, Michele and Scott Coltrane. "Boys and Men in Families: The Domestic Production of Gender, Power, and Privilege." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn and R. W. Connell. (red.) Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2005. 230-248. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781452233833.n14.
- Ahmed, Sarah. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Second Edition. 2014.
- Andersen, Claus Elholm "Kort om Knausgård" i Hansen, Søren, Ivan Z. Sørensen, og Mads J. Elf (red.). *Jeg' er fandme til!: litteratur og identitet til debat*. København: Press, 2016. Print.. p. 149-158
- Andersen, Claus Elholm. "Forfatteren Og Sociologen – Om Karl Ove Knausgård Og Geir Angell Øygarden." *Edda*, no. 02, 2014, pp. 104–118.
- Andersen, Claus Elholm: »Som far, så søn. Om fædre, sønner og litterær indflydelse i Karl Ove Knausgårds Min kamp, i: Heming Gujord og Per Arne Michelsen: Norsk litterær årbok 2013, Det norske samlaget, Oslo, 2013
- Andersen, Per Thomas. *Story and Emotion: A Study in Affective Narratology*. Universitetsforlaget, 2016.
- Behrendt, Poul "Face off" i Andersen, Claus (red). *Så tæt på livet som muligt: perspektiver på Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Hellerup Bergen: Spring Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 2017. Print. P. 113-147
- Behrendt, Poul.. "Fra skyggerne af det vi ved." *Kritik*, nr. 213. April 2015, pp. 69-94.
- Billig, Michael. "Humour and Embarrassment: Limits of 'Nice-Guy' Theories of Social Life." *Theory Culture and Society*, vol. 18, no. 5, 2001, pp. 23–44.
- Brod, Harry. "Men's Studies: A Retrospective View." *The Journal of Men's Studies*, vol. 21, no. 1, Jan. 2013, pp. 49–61, doi:[10.3149/jms.2101.49](https://doi.org/10.3149/jms.2101.49).
- Brod, Harry."The Case for Men's Studies" i Harry Brod (red.) *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. London New York, NY: Routledge, 2014. Print. P. 1-18.
- Broeng, Gitte, Matilde Walter Clark & Torben Jelsbak "Leder" *Den blå port*.. 85: september 2010. p4-5
- Bugge, David "Mennesket" i Bugge, David, Søren R. Fauth og Ole Morsing (red). *Knausgård i syv sind*. København: Forlaget Anis, 2015. Print. P.27-54

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. Print.
- Campion, Ditte. *Blik for køn: kønsdiskurser, hate speech, queerteori*. Frederiksberg: Dansk lærerforening, 2016. Print.
- Fairclough, Norman. *Language and Power*. 3. ed., Routledge, 2015.
- Gaonkar, Anna M. "Vi taler om mænd, der måler pikke i omklædningsrummet". Politiken.dk. Mar 21. 2016. <https://politiken.dk/debat/art5616007/Vi-taler-om-m%C3%A6nd-der-m%C3%A5ler-pikke-i-omkl%C3%A6dningsrummet>
- Gardiner, Judith Kerrigan. "Introduction" in Judith Kerrigan Gardiner (red.) *Masculinity Studies and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2002. Print. P. 1-25
- Haarder, Jon Helt. *Performativ Biografisme: En Hovedstrømning i Det Senmodernes Skandinaviske Litteratur*. 1. udgave ed., Gyldendal, 2014.
- Hauge, Hans. *Fiktionsfri fiktion: om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers, 2012. Print.
- Heasley, Robert. "Twenty Years and Counting: The Relevance of Men's Studies in a Gendered World." *The Journal of Men's Studies*, vol. 21, no. 1, Jan. 2013, pp. 9–13, doi:[10.3149/jms.2101.9](https://doi.org/10.3149/jms.2101.9).
- Jones, Rodney H. *Discourse Analysis: A resource book for students*. Milton Park, Abingdon, Oxon New York, NY: Routledge, 2012. Print.
- Kidder, Kristen M. "Men's Studies." *American Masculinities: A Historical Encyclopedia*. Ed. Bret E. Carroll. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2004. 305-306. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781412956369.n157.
- Kimmel, Michael S. "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity." *Theorizing Masculinities*. Harry Brod and Michael Kaufman. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 1994. 119-141.
- Kimmel, Michael S. "The Contemporary "Crisis" of Masculinity in Historical Perspective" i Harry Brod (red.). *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. London New York, NY: Routledge, 2014. Print. P. 121-153.

Kjerkegaard, Stefan "Roman, selfie, selvstigma" i Andersen, Claus (red). *Så tæt på livet som muligt: perspektiver på Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Hellerup Bergen: Spring Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 2017. Print. P. 166-183

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 1*. København: Lindhart & Ringhof. 2009

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 2*. København: Lindhart & Ringhof. 2009

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 3*. København: Lindhart & Ringhof. 2009

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 4*. København: Lindhart & Ringhof. 2010

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 5*. København: Lindhart & Ringhof. 2010

Knausgård, Karl Ove. *Min kamp 6*. København: Lindhart & Ringhof. 2011

Knudsen, Britta, and Carsten Stage. "Introduction" i Knudsen, Britta og Carsten stage (red) *Affective methodologies : developing cultural research strategies for the study of affect*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. Print.

Krejberg, Kasper G. "Hvorfor den titel?" i Bugge, David, Søren R. Fauth og Ole Morsing (red). *Knausgård i syv sind*. København: Forlaget Anis, 2015. Print. P.55-78

Lauridsen, Emma K. "Forskere enige: Sådan løser vi problemet med diskriminering af kvinder på arbejdsmarkedet". Nov. 11. 2018. Stiften.dk. <https://stiften.dk/aarhus/Forskere-enige-Saadan-loeser-vi-problemet-med-diskriminering-af-kvinder-paa-arbejdsmarkedet/artikel/543384>

Lorentzen, Jørgen "Knausgaards kamp om faderskabet" kvininfo.dk Apr 30. 2013. <https://kvininfo.dk/knausgaards-kamp-om-faderskabet/>

Lynch, Ami. "Hegemonic Masculinity." *Encyclopedia of Gender and Society*. Ed. Jodi O'Brien. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2009. 412-413. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781412964517.n206.

Massumi, Brian (2002). "'Of Microperception and Micropolitics. An Interview with Brian Massumi.'" *Micropolitics: Exploring ethico-aesthetics*. Særnummer af *Inflexions: A Journal for Research-Creation* vol. 3. S. 1-20

Nielsen, Nanna Bonde "For det tredje. Queeteori" i Larsen, Gorm, and René Rasmussen (red). *Blink: litterær analyse og metode*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2014. Print. P. 101-122

Nørkjær, Hans. "Knausgårds troldspejl" i Bugge, David, Søren R. Fauth og Ole Morsing (red). *Knausgård i syv sind*. København: Forlaget Anis, 2015. Print. P.103-124

- Novikova, Irina, et al. "Men, Masculinities, and "Europe"." *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Michael S. Kimmel, Jeff Hearn and R. W. Connell (red.). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2005. 141-162. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781452233833.n9.
- Pascoe, C. J. and Lauren Charles Stewart. "Policing Masculinities and Femininities." *The SAGE Encyclopedia of LGBTQ Studies*. Ed. Abbie E. Goldberg. Thousand Oaks,: SAGE Publications, Inc., 2016. 860-863. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781483371283.n306.
- Phillips, Debby A. "Masculinity Studies." *Encyclopedia of Gender and Society*. Ed. Jodi O'Brien. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2009. 513-517. *SAGE Knowledge*. Web. 2 Apr. 2019, doi: 10.4135/9781412964517.n259.
- Phillips, Debby A. "Reproducing normative and marginalized masculinities: Adolescent male popularity and the outcast". *Nursing Inquiry*, 12: 3 09-2005. 219-230. doi:[10.1111/j.1440-1800.2005.00271.x](https://doi.org/10.1111/j.1440-1800.2005.00271.x)
- Rasmussen, Anders H." Privilegietab: Verden er blevet svær at finde rundt i for hvide heteroseksuelle mænd".Feb 7. 2019 Politiken.dk. <https://politiken.dk/debat/kroniken/art6995644/Verden-er-blevet-sv%C3%A6r-at-finde-rundt-i-for-hvide-heteroseksuelle-m%C3%A6nd>
- Reestorff, Camilla Møhring & Stage, Carsten. "Medier og affektteori". I Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen (red.): *Medieteori*. Samfundslitteratur. S. 312-329. 2018.
- Riemer, James D. "Rereading American Literature from a Men's Studies Perspective: Some Implications" I Harry Brod (red.) *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. London New York, NY: Routledge, 2014. Print. P. 289-299
- Salam, Maya. "What Is Toxic Masculinity?" nytimes.com. Jan 22. 2019.<https://www.nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html>
- Sánchez, Alba Montes. "Er skam en moralsk følelse? En sammenligning af individuel og gruppebaseret skam." *K&K* 46:125 (2018) p.49-70
- Schwartz, Camilla "'Å skrive handler mere om å ødelægge enn om å skape' Formelle og tematiske splittelses- og reparationsstrategier i *Min kamp*" i Andersen, Claus (red). *Så tæt på livet som muligt: perspektiver på Karl Ove Knausgårds Min kamp*. Hellerup Bergen: Spring Alvheim & Eide Akademisk Forlag, 2017. Print. P. 95-114

Sørensen, Rasmus Bo: “#MeToo er blevet en social bevægelse. Det tog tre dage”. Information. 21. oktober 2017.

Stidsen, Marianne. *Den ny mimesis: virkelighedstolkningen i dansk og nordisk litteratur efter Anden Verdenskrig*. København: U Press, 2015. Print.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London New York: Routledge, 2015. Print.

Sung, Chit Cheung Matthew. "Identity." *Encyclopedia of Gender in Media*. Ed. Mary Kosut. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., 2012. 172-174. *SAGE Knowledge*. Web. 23 Apr.. 2019, doi: 10.4135/9781452218540.n75.

Thomas, Calvin. “Reenfleshing the Bright Boys” in Judith Kerrigan Gardiner (red.) *Masculinity Studies and Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 2002. Print. P. 1-25

Tjønneland, Eivind. *Knausgård-koden: et ideologikritisk essay*. Oslo: Spartacus, 2010. Print.

Toft-Nielsen, Claus. ”Paratekst” i Kolstrup, Søren (red.) *Medie- og kommunikationsleksikon*. Elektroniskudgave. Frederiksberg: Samfundslitteratur. 2018

Topping, Alexandra, Kate Lyons & Matthew Weaver “Gillette #MeToo razors ad on 'toxic masculinity' gets praise – and abuse”. Jan 15. 2019. Theguardian.com. <https://www.theguardian.com/world/2019/jan/15/gillette-metoo-ad-on-toxic-masculinity-cuts-deep-with-mens-rights-activists>

Wellek, René and Warren, Austin. *Theory of Literature*. 3rd (revised) ed., Penguin, 1963.

Zahavi, Dan: "Shame and the exposed self". I: J. Webber (red.): *Reading Sartre: On Phenomenology and Existentialism*. London: Routledge, 2011, s. 211–226.