

Blindhet och klyvnad

Maxim Grigoriev

Under inledningsfasen till det emotionellt ojämna och romantiskt ojämlika förhållande som utgör den bärande intrigen i Lena Anderssons roman *Egenmäktigt förfarande* bjuder Ester, ”poet och essäist med åtta förtätade broschyrer bakom sig vid trettioett”, över konstnären Hugo Rask hem till sig själv på middag.¹ Konversationen är spänd, oväntat stel. Efter att ha avklarat huvudrätten ”kyckling i grädd- och gruyèresås med ris och grönsallad” och därefter de italienska desserterna, två olika sorters glass, cannaroni och kaffe, slår de två sig ner i soffan.² Ester slår på teven, som visar vinter-OS, ”första skidloppet, trettio kilometer herrar”.³

”Även till det förhöll han sig en aning avståndstagande och liksom undrande”, konstaterar tredjepersonsberättaren, som texten igenom konsekvent följer Esters perspektiv, ”som om han inte begrep hur någon kunde förvänta sig att han ville titta på skidor på tv. Och det kunde man förstås finna besynnerligt men eftersom samtalet varit förstrött under middagen, vilket aldrig hänt förut, måste de ju ägna sig åt något. Dessutom ville hon inleda deras normalitet. Man kan inte sitta på krogen ett helt liv och se varandra i ögonen och samtala. Någon gång måste man se på tv tillsammans också.”⁴

Som läsare reagerar man kanhända på det märkliga bruket av ordet ”normalitet”. Ester är å ena sidan intresserad av att den svärdefinierade kvasiförälskelsen som de två har varit inbegripna i skall övergå i någonting mer tydligt och mindre ångestladdat – ett stabilt, jämlikt, erotiskt exklusivt parförhållande. Hemmamiddagen innebär inledningen till deras första fysiska kontakt – fram till dess har de två varit vänner, varvid Ester framstått som den förälskade och Hugo som ”passiv”, till synes ointresserad av att relationen skall genomgå en metamorfos (och därtill engagerad på annat håll). Denna vilja att stabilisera situationen, att transponera relationen från en oklar och utsatt position till ett tydligt uttalat, klargjort och definierat heterosexuellt tvåsamhetsförhållande utgör den ena dimensionen av det som här kallas ”normalitet”. Den förbinds med en moralisk position som gör gällande att den ena parten utövar förtryck över den andra genom ett odefinierat utnyttjande av den erotiska, emotionella eller intellektuella relationen, utan att därvidlag intressera sig för de andra aspekterna av den andras liv (”Ingen av dem var riktigt intresserad av henne men båda var intresserade av honom”).⁵ I boken beskrivs denna position som en allmänmoralisk agenda: ”Moralen börjar hos individen. Man måste kräva den av alla.”⁶ En kärleksrelation – eller en vänskapsrelation – där den starke och oberoende (Hugo) vilseleder den mer intresserade och därmed beroende (Ester) är således ett moraliskt dilemma, i det att det andra subjektets starka känslor och därmed beroende utnyttjas i lustsyfte.

Hugo beskrivs av berättaren som en varelse i grunden ointresserad av Ester som oberoende subjekt – han är uteslutande intresserad av Esters relation till honom. Denna etiska position har under bokens mottagande diskuterats i feministiska termer och gett upphov till tolkningar om ”kulturmannen” som heterosexuell, erotiskt predativ egocentriker.⁷ Den har också placerat boken i förgrunden till en ny svensk romanvåg som tematiserar köns- och maktrelationer inom kulturvärlden.

Den önskade övergången till ”normalitet” förbinds emellertid inte uteslutande med stabiliseringen av ett parförhållande, där den ena parten när större eller djupare känslor än den andra, eller äger mer kulturellt eller erotiskt kapital som utnyttjas för egennjutning. Övergången sker i texten även symboliskt mellan två olika rum: från den offentliga ”krogen” till den privata, intima ”tevesoffan”. Förvandlingen av det abnormala till det normala, steget ut från undantagstillfället till vardagslyckan associeras med viljan att slappna av, att inte behöva göra sig till, det vill säga, med en fundamental önskan om att kunna uppträda som sitt privata, ”verkliga” jag i stället för den offentliga, tillgjorda personan. Det autentiska jaget, som Ester äntligen vill att Hugo skall se, förbinds i denna övergång oväntat med det passiva tevetittandet, medan det över föreställningen att man skulle kunna tillbringa sitt liv med att ”se varandra i ögonen och samtala” av berättaren förmodas vila en aura av romanticism, naivitet och världsfrånvändhet. Denna umgängestyp betraktas här som någonting extraordinärt, ett uppträdande i ett syfte. Någonting annat, mer grundläggande ligger under och bakom förälskelsefasens intellektuella uppvisningar och flörtar. Förr eller senare måste *vardagen* inledas, menar berättaren, och med den ett stilla, avslappnat hemmaliv: normaliteten.

Fram till denna punkt i romanen har Ester själv beskrivits som medlem av kulturintelligentsian, med ett genuint intresse för intellektuellt liv, konst, litteratur och filosofi (främst etik). Hon har aldrig dittills försatt sig i situationer, menar berättaren, som tvingat bort henne från det hon ville ägna tiden åt: ”att läsa, tänka, skriva och samtala”.⁸ Nu sker emellertid ett skifte i både språk och lokalitet: ”Fram till nu hade de alltid varit i hans kvarter, i hans lokaler och på hans stamställen, bland hans medarbetare och i hans värld.”⁹ Ester, om hon vill vinna över Hugo, måste vinna över honom till en annan värld, som antas vara väsensskild från hans. Denna värld är emellertid inte en annan krog eller en annan vänskapskrets, inte ett bibliotek, konsthall eller ens en parkbänk, utan en tevesoffa och en hemmamiddag. När kulturmannen Hugo ställer sig frågande eller ouppskattande till detta framkallar det hos poeten Ester en känsla av att han är tillgjord eller möjligen rädd, att han inte riktigt förmår visa sitt verkliga,

privata jag. Övergången från det exceptionella till det normala förknippas med att den miljö som Hugo representerar – den intellektuella offentligheten – skingras som en naiv illusion. Hugos värld är en form av arbete, och precis som vilket arbete som helst måste det intermitterat upphöra och ge plats åt det som verkligen räknas: hemmalivet, känslor, erotik. Ester ser det som sin uppgift att dekonstruera Hugos föregivet intellektuella tillvaro, och nå in till hans verkliga jag, där sådant som räknas hålls gömt.

Hugos liv beskrivs som ett evigt arbete som både utgör en flykt från förtryckta underströmmar av mänskliga känslor och samtidigt en alltid tillgänglig, funktionell undanflykt: ”Han arbetade. Han arbetade hårt och alltid.”¹⁰ Hugos bohemiska tillvaro och ett visst ointresse inför det vardagsliv som Ester sätter så högt och erbjuder tolkar berättaren och Ester som utopisk, naiv och i grunden olycklig *väntan*. Hans hem ser i hennes ögon inte ut som ett hem, och hon finner det märkvärdigt att han till exempel saknar klädskåp. ”Det var som vore han på resa, eller på flykt. Av sådant han sagt och det hon nu såg anade Ester något mer om hans mentalitet. Hon förstod att han tänkte sig framtiden som ett helt annat tillstånd än det nuvarande. Framtiden var något som skulle komma med den stora förändringen och vilan. En dag skulle det riktiga livet börja, bara det där arbetet var avklarat. [...] På det sättet kunde ett liv gå. Man fick mycket gjort i väntan på att livet skulle börja.”¹¹ Arbetet är väsensskilt från livet: det utförs *i väntan* på att någonting *verkligt, riktigt* skall inträffa. Som läsare anar vi förstås att detta är en ödesdiger feltolkning från Esters sida, precis som ytterligare en feltolkning som följer strax därpå, och däri ligger bokens tragiska ironi, som delvis har gått förlopad i kulturmansdebatten och fokuseringen på mannen snarare än på kvinnan.

Som synes ovan konstrueras i romanen, aldrig explicit men tillräckligt tydligt, en traditionellt könsbetonad dikotomi, där mannen står för det offentliga och det konstruerade medan kvinnan huserar i det privata och det genuina. Mannen arbetar, det vill säga verkar, medan kvinnan är. Det som emellertid skiljer romanens föreställningsvärld från mer klassiska prefeministiska dikotomier är att den sfär som Hugo representerar betraktas i romanen med ironi och distans, medan det klassiskt kvinnligt konnoterade hemmet och känslolivet i stället för att betraktas som fängelse eller åtminstone dubbelarbete och begränsande patriarkalt verktyg får en status av ontologisk realitet: det är inte bara den enda sfären i livet som är av betydelse, det är det enda som är verkligt. En ontologisk omkastning av essens och accidens tilldrar sig framför läsarens ögon, av vara och handling, med den moraliska implikationen att det bara är i det privata, i det vardagliga som människan verkligen finner sitt sanna, autentiska jag.

Inte bara Ester, utan berättarrösten som sådan ansluter sig i romanen till en föreställning vars implikationer innebär att den kulturintellektuella verksamheten – liksom i längden vilken annan intellektuell verksamhet som helst – är en performativ överbyggnad, någonting man gör i ett eller annat *syfte* och för att uppnå ett eller annat resultat. Den förbinds tematiskt med förälskelsefasen i början av ett förhållande, då båda parter är involverade i förställning i syfte att imponera på den andra eller knyta henne närmare. Det är därför Hugos arbete å ena sidan är ett slags tidsfördriv och flykt, i väntan på att någonting större skall inträffa. Å andra sidan är det ett sätt att utöva makt, inflytande och tillskansas sig praktiska fördelar. I dess ontologiska grund ligger emeller-

tid den enkla, jordnära och verkliga vardagen, ”normaliteten” – den sfär inom ens liv där man *är*. Det är dit Ester vill nå, eftersom det är slutmålet för den relationstyp hon är ute efter. Det är också detta som Ester verbaliserar när hon, äntligen fysiskt nära objektet för sin passion, kärleksfullt viskar: ”Det här är det högsta, viskade hon. Det högsta i människans liv. Mötet vi är med om nu. Det största som finns.”¹² Hugo – som möjligen saknar språk för att uttrycka sig inom denna sfär, vill undvika en metafysisk diskussion, eller möjligen, som Ester gissar, är rädd för sina egna känslor – svarar henne ”med händerna” – en signal som läsaren tolkar som olycksbådande men som Ester ånyo fullständigt missförstår.¹³ Denna hennes blindhet ger upphov till den intrigbärande överskattningen av den hon älskar och hans egentliga intresse för henne, det vill säga, gör historien till en historia om en olycklig snarare än lycklig kärlek.

Ester förälskar sig i Hugo redan innan de möts, men inte så mycket i honom som han är, poängterar berättaren, som i den intellektuella potential som han väcker hos henne. Hon förälskar sig med andra ord just i den intellektuella offentliga personen, inte i privatjaget Hugo. ”Det lilla och det vardagliga var inte deras giv”, konstaterar berättaren med en viss ironi om Hugo och hans manlige vän Dragan. ”Inte heller var det Ester Nilssons.”¹⁴ ”Hon tänkte att det skulle bli en vänskap och en valfrändskap. [...] De skulle diskutera de stora frågorna och utveckla varandra genom samtal”, föreställer sig Ester alldeles i början av relationen.¹⁵

Krackeleringen av den intellektuella, innerliga relationen går emellertid mycket fort och den sammanträffar exakt med inledningen av den erotiska, vilket sker samma kväll som Ester menar att hon vill inleda parets ”normalitet” och en annan form av innerlighet. I mötet med denna normalitet skiljs deras vägar åt. Den ”totalitära” förälskelseerfarenheten bryter ner den intellektuella kvinnan Ester. Redan under första besöket i Hugos ateljé måste hon förhålla sig till saker och beteenden hos sig själv som hon aldrig engagerat sig i tidigare. Hon dras in i en roll hon känner sig främmande inför. Men det är när hon visar sitt allra mest privata jag som Hugo tystnar och flyr.

Den intellektuella krackeleringen genom kärlekserfarenheten är även en konstnärlig krackelering. Den erotiska relationen gör inte bara de två oförmögna att prata, den gör även poeten Ester oförmögen att skriva. Först när hon någorlunda frigör sig från Hugo kan hon återgå till sitt eget arbete. Ester är fullt medveten om denna märkliga apori: att de ”gick till sängs och slutade prata”.¹⁶ Det hon inte är medveten om är varför detta har skett.

–

Ovan anförda uppdelning i det autentiska, *normala* privatlivet å ena sidan och den illusoriska, offentliga intellektualismen å andra sidan genomgår inte bara Lena Anderssons framgångsrika roman. Denna klyvnad kan iaktas i ett flertal av de senaste årens omdiskuterade skandinaviska skönlitterära verk, från Karl Ove Knausgårdss autofiktiva succévit *Min kamp* till Isabelle Ståhls, Therese Bohmans och Elise Karlssons *campus novels*. Här nedan följer ett försök att spåra uttrycken för denna föreställning hos dessa texter, liksom den större ideologi som de gestaltar: vad en konstnär gör, vad en människa vill med sitt liv och hur detta liv bör levas. Föreliggande text är sålunda inte så mycket en kritik av romaner-

na som litterära verk, som ett försök att extrahera deras inre moraliska ställningstaganden och pröva dem mot såväl deras egna utgångspunkter som resultat. Särskilt fokus ligger här på berättarrösternas och rollfigurernas förhållanden till det verksamhetsfält som kan kallas för det intellektuella – det vill säga konst, litteratur, kritiskt tänkande, akademiskt arbete. Vad innebär detta förhållande för karaktärskonstruktionen och för föreställningen om konstnärens, författarens och kritikerns roller? Är romanerna en form av gestaltad bekräftelse av den egna världsbilden eller tvärtom motståndshandlingar? Vad gör de för att bjuda motstånd mot den omvärld de alla gestaltar som främmande och tragisk, men samtidigt ”normal”? Hur ser de på kritiskt tänkande som sådant och vad innebär det för människans själsliga liv?

Ovannämnda verk är sinsemellan olika till storlek, genre och narrativ modell, men de förhåller sig alla på ett eller annat sätt till intellektuell, konstnärlig eller akademisk verksamhet, det vill säga aktiviteter beroende av abstrakt tänkande. De opererar alla med en central uppdelning mellan autentisk och förställd, verklig och överklig.¹⁷ Deras rollfigurer är alla tänkande och inte sällan även skrivande människor. Akademin, konsten och litteraturen förbinds i alla dessa romaner emellertid med en särskild form av besvikelse. Det görs på olika sätt, men detta tema, liksom dess förhållande till och betydelse för livet i övrigt, utgör ett centralt motiv i dessa verk – i flera fall så pass centralt att de bärande intrigerna är helt beroende av det.

–

Ett explicit avståndstagande från det som kan kallas ”kritiskt tänkande” hittas redan i andra volymen av den stora autofiktiva sviten *Min kamp*. Här analyserar Knausgårds pseudosjälvbiografiska jag Karl Ove sin relation till distanserad, abstrakt intellektuell verksamhet och anländer snabbt i negativa slutsatser. Denna verksamhet var, anser han, ”av godo fram till en viss punkt, och att det bortom den punkten vändes till sin motsats och blev något av ondo, eller i sig själv ont”¹⁸. Denna insikt – en besvikelse över vad det abstrakta tänkandet tycks ha utlovat men inte förmått leverera – når Karl Ove när han är en bit över trettio, vilket presenteras som alldeles för sent och förklaras av jagets ursprungliga godtrogenhet. Karl Ove har under uppväxten naivt satt vissa förhoppningar till det abstrakta tänkandet, närmast som en godtrogen tonåring eller kusin från landet. Därvidlag, inser han i trettioårsåldern, har han låtit sig duperas av de avancerade tankesystemen, som möjligen utlovat svar på vardagens frågor men i grunden visat sig vara inte bara världsfrånvända utan ontologiskt åtskilda från den verkliga existensen. Karl Ove beskriver situationen:

I likhet med många i min generation hade [jag] fått lära mig att tänka abstrakt, det vill säga tillägna mig kunskap om olika tankeriktningar inom olika ämnesområden, tolka dem mer eller mindre kritiskt, gärna med referenser till andra tankeriktningar, och sedan bli bedömd utifrån det, men också ibland för min egen insikts skull, för min egen kunskapsörst skull, utan att tankarna av den anledningen övergav det abstrakta, så att det att tänka slutligen helt och hållet blev en aktivitet som utfördes bland sekundära fenomen, världen som den framstod i filosofin, littera-

turen, samhällsvetenskapen, politiken, medan den värld som jag bebodde, den jag sov i, åt i, pratade i, älskade i, sprang i, den som luktade, smakade, lät, som regnade och blåste, som kändes mot huden, den hölls utanför, den var inte ett ämne för tänkandet. Det vill säga, tänkte gjorde jag ju där också, men på ett annat sätt, ett mer praktiskt, fenomen för fenomen-inriktat sätt, och med andra syften: Medan jag i den abstrakta verkligheten tänkte för att förstå den, tänkte jag i den konkreta verkligheten för att hantera den. I den abstrakta verkligheten kunde jag skapa mig ett jag, ett jag av åsikter, i den konkreta verkligheten var jag den jag var, en kropp, en blick, en röst.¹⁹

Man kan föreställa sig att det Karl Ove här beskriver är en klassisk dualism mellan kropp och själ, där kroppen för ovanlighetens skull ges företräde. Det talas om olika ”världar”, åtskilda från varandra, som dröm och verklighet eller kropp och ande. Men det är samtidigt inte tankens värld som är cartesianskt åtskild från kroppens, utan en sfär av mänsklig tillvaro från en annan. Tänker gör Karl Ove i båda – liksom han förekommer som kropp i de två. Det talas snarare om två olika jag och två olika sfärer (den abstrakta versus den konkreta eller den intellektuella versus den emotionella) eller tankesätt vilka saknar beröringspunkter med varandra – annat än att de båda stammar ur samma subjekt. I den ena sfären skapar sig subjektet ett intellektuellt jag, medan det i den andra sfären är vad det är. Det som sägs och görs i den ena sfären har ingen giltighet i den andra, och vice versa.

Det intellektuella spelet, tankens abstrakta och till intet förpliktande lek är för Karl Ove en besvikelse just för att den inte har någonting att säga om hans verkliga vardagsliv. Han förekommer visserligen som agent och aktör i båda, men förmår inte transponera, översätta kunskapen från den ena ”verkligheten” till den andra, i synnerhet från den abstrakta till den konkreta, kroppsliga – den ”autentiska” sfär av emotionell tillvaro som Karl Ove värderar, som vi skall se, mycket högre på en existentiell betydelseskala. Genom hela sviten framstår den intellektuella tanken och dess litterära och konstnärliga uttryck som språkligt maktlös inför kroppens känsloliv, och följaktligen existentiellt underlägsen, reserverad för ett mindre område av den vidare mänskliga existensen.

Den intellektuella domänen har för Karl Ove att göra med skolning och drillning, där man, som han noterar, blir ”bedömd” för hur bra eller dåligt man gör ifrån sig. Det kritiska tänkandet äger rum inom skolans – eller universitetets – väggar. Den intellektuella verksamheten är en uppvisning som eleven eller studenten ägnar sig åt för att få fördelar, för att göra bra ifrån sig. Som en tonåring på historielektionen tvingas lära sig årtal för viktiga historiska skeenden uteslutande för att skriva ett prov och sedan glömma bort dem så fort som möjligt – det verkliga livet pågår utanför lektionstid – känner sig Karl Ove inskolad i ett kritiskt förhållningssätt som han använder sig av för att ”bli bedömd utifrån det” – medan det verkliga, autentiska livet äger rum utan koppling till allt detta.

Kan det med andra ord vara så att vi här kan ana en tydlig besvikelse över och ett avståndstagande från inte så mycket det intellektuella livet som sådant som den akademiska världen i synnerhet, och då särskilt den typ av kunskap som där produceras, traderas och lärs ut? Universitetet som miljö spelar en stor roll i

den moderna svenska romanen och utgör en tydlig lokalitet, jämte ovannämnda tevesoffa, för konflikten mellan det kritiska tänkandets devalverade högspråk och det vardagliga livets uppvärderade autentiska känsleregister. Flera *campus novels* från de senaste åren behandlar denna dikotomi.

–

Jagberättaren i Elise Karlssons *Klass, Hélène*, är en ung student i litteraturvetenskap. Hon skriver på ett mycket enkelt, spartanskt, vardagligt språk som för tankarna till Young Adult Fiction. Det är fyllt med talspråkliga markörer som ofullständiga meningar, frånvaro av bisatser och inskjutna ”så”. Det autentiska talspråkets korta och ofta ofullständiga meningar ger upphov till en högtravande ton och ett uppskruvat tempo, som lätt associeras med särskilt laddade partier i deckare eller hårdkokt prosa. Här används den emellertid både för enkla vardagsbeskrivningar och självframställning. Romanen genomsyras av en viss resignation inför det främmandegörande greppet, en känsla den delar med många andra moderna svenska romaner som här tas upp och som är signifikant för förståelsen av vardagens autenticitetsideologi. Den domineras i stället av en känsla av att vi alla ändå vet vad berättaren pratar om, varför det inte finns någon vidare mening med att försöka breda ut sig alltför mycket och förklara det som är uppenbart: ”Där lärde jag mig att bli någon jag kunde vara. De flesta kallar det väl uppväxt.”²⁰ Denna lite livströtta ton, som bäst kan beskrivas som melankoliskt blasé, skapar en lätt aggressiv stämning i texten: vardagliga aktiviteter, som att sitta på en föreläsning eller äta, är genomsyrade av oro och passiv aggressivitet. Det är också så Hélène, som vi förstår kommer från ”förorten”, i det här fallet Rinkeby utanför Stockholm, känner sig och ser på världen. Utanförskap är formulerat för henne i termer av klass och etnicitet; Hélène tänker ofta på sådant som ”svenskhet” och sin oförmåga att tala inför andra, sitt utanförskap som verkar ha att göra med uppväxten och möjligen härkomsten. ”Jag har ingen röst”, konstaterar berättaren metonymiskt – i motsats till Karl Ove som redan från början äger en röst i den tillvarosfär som han kallar den verkliga.²¹ Hon befinner sig i ett ursprungligt utanförskap.

Universitetet, där en stor del av berättarjagets vardagsliv utspelar sig, är för henne fyllt av klichéer. Att lära sig att fungera, att ”komma någonvart” i denna miljö, är för henne detsamma som att lära sig att operera med dessa schabloner, det vill säga att lära sig spelets regler, att följa dem och därmed nå framgång genom förställning. Hélène misslyckas med det boken igenom, först och främst på grund av den enorma och något håglösa distans hon erfar men också, menar hon själv, på grund av sin härkomst och den sociala paralis den orsakar. Hon tänker i stället mycket på sin högstadietid och det som då hände. Relationen till det intellektuella fältet som ligger framför henne är motvillig, obligatorisk och handlar som bäst om att utverka humoristiska poänger kring mer svärgenomträngliga verk som Derridas. Ämnet som hon studerar tycks inte intressera henne det minsta. Hélène är besatt av tankar om karriär, uttryckt i rörelsetermer: ”på väg vidare”, ”komma någonstans”, ”ta sig vidare”, ”komma vidare”. Den hierarkiska rörelsen förbinds tematiskt också med en faktisk, geografisk rörelse: flytten från uppväxtförorten som tas för självklar av omgivningen men inte alls förefaller lika

självklar för Hélène, som alltjämt bor kvar hos föräldrarna. Nästan alla människor i romanen beskrivs av henne antingen som sådana som är ”på väg upp” eller sådana som inte är det, som berättarjaget självt, som liksom betraktar det hela från ett visst ironiskt, resignerat avstånd. Pojkvännen Rickard utgör en kontrast till henne: han tycks besitta ett naturligt intresse inför ämnet, har sina karriärplaner färdiga och engagerar sig i diskussioner om det han håller på att lära sig. I stället för att arbeta på uppsatsen inser Hélène, när hon får veta att en gammal lärare har skrivit en bok om hennes gamla klasskamrater, att hon själv kan skriva ett motverk om hur uppväxten i förorten verkligen var, för att bestrida den forna lärarens lögner och von oben-perspektiv. Det ska bli ”den *äkta* inifrånberättelsen från ghetton”.²² Framåt slutet av boken, när inget egentligen går särskilt bra, funderar Hélène på sin relation till universitetsmiljön:

Har jag valt än, valt den här platsen? Den torra luften i biblioteket, är den min? Salarnas surrande lysrör. Är universitetet ett hem för mig? Det är klart att det inte är. Universitetet är transportsträckor, som tunnelbanemörker och bussvagnningar. De ska föra en någon annanstans. Blir man kvar blir man som en som sover på tågterminaler, hållplatser. En excentrisk akademiker i ett rum med papper staplade från golv till tak. Närsyntheten och den specialiserade kunskapen ingen kan göra något av.

Universitetet ska ta mig någonstans. Vart? Alla tycks födda till att veta hur man navigerar genom kurserna och fram dit där man ska vara.²³

Besatt av sin föreställning om att alla omkring henne vet vad de gör medan hon är den enda som är vilsen och därmed på riktigt, ser Hélène alltså i alla en enorm och tristessframkallande förutsägbarhet, ett slags naturlighet och självklarhet som utifrån framstår som fullständigt robotlik, konstruerad, eller tvärtom övermänsklig. De andra, i synnerhet de som delar det som hon kallar ”svenskhet”, har smält ihop med sina roller så intimt att de är autentiskt inautentiska, eller tvärtom. Alla sociala relationer är för Hélène uttryck för olika typer av maktspel. Universitetets slutprodukt är från hennes position sett en sorglig, förutsägbar schablon, i grund och botten en förlorare: urtypen för en världsfrånvänd, närstynt, ”excentrisk” akademiker vars kunskap inte är värd någonting. Den som ägnar sig åt akademisk verksamhet jämförs här rent av med en hemlös, som inte har någon annanstans att ta vägen och ingenting bättre för sig, ingen roll att spela ”i den verkliga världen” utan metaforiskt uttryckt måste sova på platser som andra skyndar förbi. Med andra ord *utanför* den hierarkiska rörelsen som hon är så plågsamt medveten om och som hon ser överallt omkring sig. Även här är det intellektuella arbetet ett slags *väntan* – stillastående i en rörlig värld, vilket liknelsen med att sova på en tågterminal understryker – men nu närmast på ingenting. Den kunskap detta arbete producerar är närstynt. Ingen kan göra någonting av den. Föreställningen om att det tänkande som man ägnar sig åt inom akademien skulle vara åtminstone ett uns relevant lyser fullständigt med sin frånvaro i Hélènes konceptuella värld, precis som i Karl Oves.

Även hennes konstnärliga verk, som hon under bokens gång då och då arbetar på, blir emellertid en besvikelse för henne, av ett skäl som är strukturellt snarare än har att göra med hennes litte-

rära förmågor och som är av största vikt för förståelsen av normalitetsjargonen och dess själsliga konsekvenser. ”Det skulle vara manuset om hur allt egentligen är, men det är bara ett manus om hur jag är”, konstaterar hon missbelåtet i en senkommen insikt²⁴. Insikten – och romanens explicita slutsatser – förklarar emellertid inte *varför* detta misslyckande äger rum. Hennes litterära förmågor tvivlar varken hon själv eller den välvillige läsaren på – boken vi läser är ju, strukturellt sett, just resultatet av detta hennes nya skrivförsök. Förklaringen impliceras i stället av hela hennes gestaltade ideologi som sådan – den har att göra med den diglossi som skisserats ovan och dess relation till autofiktionen som genre och kommer att belysas senare.

–

Också protagonisten i en annan samtida *campus novel*, Isabelle Ståhls *Just nu är jag här*, är en högst motvillig och i grunden av sitt ämne ointresserad student. Elise, en metafysiskt plågad ung kvinna, studerar konstvetenskap och när romanen inleds är hon på distans förälskad i – eller snarare, precis som huvudpersonen i *Egenmäktigt förfarande* – besatt av en man med intellektuell aura. Elises kärlek till kurskamraten Victor är emellertid full av inte beundran, utan hån; en rent fysisk och närmast motvillig attraktion som inte intresserar sig för objektets själsliga liv. Det är en attraktion blandad med hat: ”Plötsligt känner jag hur jag hatar honom för att hans liv är så lätt och att han inte vet om det.”²⁵ Victor är en man som läser morgontidningen, varför Elise drar slutsatsen att han ”hör hemma i den här tiden, i den här världen”²⁶. Han talar en ”akademisk stockholmska”.²⁷ Han är mer intresserad av att prata teori med sina manliga kamrater än att tillbringa tid med Elise, som han till en början, precis som motsvarigheten Hugo, ignorerar men så småningom närmast motvilligt låter sig förföras av. Till sist är han mer förälskad i henne än hon i honom. Hans ”ovanliga och intressanta ansikte” intresserar berättarjaget mer än vad han har att säga om sina ”italienska situationister” eller Rancièrre.²⁸ När han berättar att han redan är utbildad arkitekt frågar hon förvånat varför han i så fall alls bryr sig om att fortsätta studera. Hennes grundläggande ointresse fortsätter även när de ses på tu man hand, när hon uttråkad måste gå på konstutställningar (”Jag brukar alltid gå igenom utställningar på fem minuter, men nu tvingas jag stanna vid varje verk i flera minuter för att få stå bredvid honom. Jag har googlat utställningen och upprepar några fraser jag läst i recensioner av den, han lyssnar intresserat och säger ’Ja, verkligen.’”) eller låtsas fälla omdömen om böcker hon inte orkat läsa ut.²⁹ Elises intellektuella deltagande i mannens liv är ett slags ständig ”som om”-fernissa; här är det snarare den naive kulturmannen som är duperad av hennes skickliga iscensättning av sig själv som ”intressant”. Även hon misstänker att universitetet är något som ”tillhör förra årtusendet”, den tid man tillbringar där ”lönar sig” inte i längden.³⁰

Också Elise skriver på ett sammanhängande skönlitterärt verk, men arbetet går trögt eftersom Victor, nu i rollen som hennes gode men tråkige pojkvän, ”distraherar” henne. ”Ser han inte hur provisoriskt allting är?” frågar hon sig mitt i en relation som läsaren redan från början vet är dömd att rasa samman, eftersom de två kontrahenterna saknar såväl gemensamma intressen som ömsesidig förståelse. ”Jaget, livet, tillvaron vi har tillsammans.

Allt han gör verkar kännas så äkta och naturligt, han lever som om han skulle leva för alltid, som om det är meningsfullt att bygga upp någonting. Jag avundas honom.”³¹ Victors autentiska relation till sig själv och omvärlden motsvaras av den tomhet som berättarjaget erfar inom sig själv. Pojkvännens naturlighet förmår inte igenkänna denna tomhet och dödsångest hos henne. Han verkar tro att hennes vardagliga teaterspel är autentiskt. Redan i början av relationen misstar han hennes allvar, som orsakats av en lugnande tablett hon tog den kvällen, för en livshållning. Ur detta utvinns romanen sin dramatiska ironi: Victor framstår som blind och naiv i sin naturlighet: platt och endimensionell. Denna autenticitetsillusion är typisk för nästan alla karaktärer förutom Karl-Ove: autenticiteten placeras alltid hos någon annan, men den implicerar också alltid en viss endimensionalitet och begränsade själsliga resurser. Jaget däremot är alltid det enda som är komplicerat, upprivet eller konfliktfyllt. Vi får inte veta mycket om det omaka parets intellektuella samvaro, annat än att de sitter i soffan och tittar på serier, utan måste anta att Victor ger upp sina intellektuella krav på sin flickvän när de träder in i tvåsamhetens vardagliga normalitet. Elise orkar inte engagera sig i ett intellektuellt liv, trots att det är vad hon tidigare föreställt sig. I början, konstaterar hon, ”gör [hon sig] dum för att det är så skönt att inte tänka”.³² Under dessa stunder ser hon i honom en egendomlig förmåga att tala om saker utan att blanda in ”sig själv”. ”Han har förmågan att göra åtskillnad mellan sig själv och den värld han lever i”, menar hon med ett visst främlingskap.³³ I stället fokuserar romanen på den icke-fungerande vardagen: Elise går upp i vikt och känner sig äcklad, blir ständigt tillsagd av pojkvännen om hur hon bör bete sig, är ointresserad av parets sexliv och sopsortering. Hennes inre tomhet driver henne så småningom till en bdsm-relation med en, inte oväntat, kåt och dominant akademiker. Med andra ord: från en akademisk schablonkaraktär till en annan.

–

Om huvudfigurens relation till universitetet och den karriärslystne, naturligt integrerade och intellektuelle mannen som är dess sinnebild är entydigt negativ i de ovanstående två verken, är den desto mer komplicerad i Therese Bohmans *Aftonland*. Universitetsprofessorn Karolina uppvisar inte samma avståndstagande inställning till den verksamhet som bedrivs inom akademien eller kulturvärlden, även om inte heller hon är odelat positiv. I en rak motsats till Hélénes spydiga beskrivning av akademikern som den hemlöse, har Karolina, som själv känt sig ”hemlös” i världen, tvärtom i universitetet, ”en plats där kunskap genererades”, funnit ett hem.³⁴ Hon beskriver till och med institutionen som ”allt som tunnelbanan inte varit”.³⁵ Hon var ”ett tomt kärll, som allt det som förvaltades i universitetsbyggnaderna blåste liv i: kunskapen, konsten, kulturen, traditionen. Det var värden hon älskade med ett patos och en övertygelse som hon förstod var omodern, kanske rentav opassande.”³⁶

Karolinas kärlek är inte bara omodern till den grad att den för omgivningen framstår som förlegad; den är också udda och på det viset radikal, vilket i boken förbinds med en viss typ av postmodern relativism som betraktar allting som likvärdigt, vilket Karolina inte förmår sig till att acceptera: ”[D]e virkade grytlappar och tv-såpor som anfördes som exempel [var] helt enkelt inte

lika bra som de bästa romaner hon läst, de bästa målningar hon sett, eller den bästa arkitektur som hon i de flesta fall inte hade sett, men som hon inlevelsefullt kunde föreställa sig efter att ha studerat hundratals bilder av den: Akropolis, Colosseum, Notre Dame.³⁷

Karolinas konflikt är snarare intern än extern: motsättningarna finns inte bara utanför henne, i andras livsstil eller framgångar, utan inom henne själv. Den språkliga och själsliga klyvningen är för huvudfiguren mer uppslitande: både det intellektuella livet och den enkla vardagen upplevs som eftersträvsvärda, men Karolina förmår aldrig finna ett sätt att förena dessa två sfärer. Riktningen på Karolinas blick är rakt motsatt Karl Oves och de unga kvinnliga studenterna ovan. När hon betraktar det intellektuella livets tillkortakommanden, tittar hon inte på andras avlägsna pappersfigurer, utan in i sig själv, eftersom det är hon själv som representerar högskolans problematiska världsfrånvändhet. Men också hon anar samma artificialitet inom sina akademiska kollegor: från hennes position är det emellertid inte det intellektuella livet som är källan till artificialiteten, utan de föregivet autentiska medelklassmänniskorna som framstår som skådespelare och den vardagsvärld där den moderna medelklassen tillbringat sitt liv tycks vara en skenvärld.

Ibland fick hon en känsla av att de låtsades. Att människorna hon betraktade på torget ständigt upprätthöll en mängd fasader, en distans till själva livet, som samtidigt kanske var en förutsättning för att kunna leva på det sätt som förväntades av en vuxen människa, med familj och karriär och ett rikt socialt liv och en meningsfull fritid, enligt alla de bilder som salufördes av helgbilagor och inredningstidningar, och som skulle infrias i berättelser om helgens aktiviteter inför kollegerna i lunchrummet [...]³⁸

Till skillnad från yngre Elise och jämnåriga Ester som förälskar sig i intellektuella män, blir den intellektuella Karolina först attraherad av Anders, en kulturintresserad hantverkare, en man med "en jordnära trygghet som hon inte mött i någon man sedan hon flyttade till Stockholm"³⁹ och sedermera av Anton, en ung och till en början till synes mycket naturlig, självklar doktorand (mot-svarighet till Elises Victor) som Karolina skall handleda för att så småningom avslöja just som bluffmakare.

Karolinas diglossiska konflikt blottläggs som bäst i en episod som, i förhållande till huvudhistorien kan tyckas sekundär och rent av onödig, men som för karaktärsbygget är centralt. Karolina anländer på ett kortvarigt och vad läsaren förstår ovanligt besök i sina östgötska hemtrakter (det vill säga den jordnära, ursprungsnära autenticitetens land, i motsats till det inautentiska Stockholms innerstad). Där stöter hon på "Robban", en bekant från högstadiet, som bjuder hem henne. Här är det alltså Robban som spelar en annars kvinnlig roll, Karolina är "kulturkvinnan". Könsrollerna är ombytta, men de är ingalunda borta. Karolina känner sig mycket lugn och tillfreds när de sitter i hans soffa och dricker "Cinzano Bianco med sockerdricka, pyntad med en halv citronskiva".⁴⁰ Det är som om Karolinas inre vardagsmänniska återuppväcks till liv, i en plågsam men samtidigt ljuvlig njutning. "Det kändes som att hon för en stund återgick till att vara en person som hon lämnat bakom sig för länge se-

dan, av självbevaringsdrift, men som hon nu kunde kosta på sig att släppa fram igen."⁴¹

Robbans enkla förhållande till livet får under det korta samtalet Karolina att fundera på om hon inte har överintellektualiserat sitt liv, att det möjligen är enklare än vad det framstår. Samtidigt sker en oväntad kapitulation av hennes intellektuella identitet inför den jordnära mannens enkla självklarhet. Hon erfar, inte minst kanske genom överdriven empati, den meningslöshet som den intellektuella världen representerar för den vardagliga. Denna meningslöshet är emellertid placerad direkt inom henne snarare än utanför. Det är hon som är det intellektuella betraktelseobjektet och måste handskas med den på ett mer omedierat och samtidigt mer komplicerat sätt. Hon kan inte avfärda den som en schablon med hjälp av en annan schablon.

Vad höll hon på med egentligen? Ett projekt om apor? Så meningslöst. Det kändes bisarrt att ens yttra något sådant i soffan hemma hos Robban. Varför sysslade hon inte med något viktigt? Något som räknades i den verkliga världen?⁴²

Också här opererar romantexten med begreppet "den verkliga världen", som, även här, kontrasteras mot den intellektuella. När mannen emellertid frågar henne om hon tycker att det hon arbetar med är "kul", det vill säga återöversätter hennes värld till en schablon som han själv kan förstå, blir hon åter perplex, men upplevelsen är nu mer tvetydig. Kul? Vad menas egentligen? Inte heller hon kan förklara för honom vad det är hon de facto gör och varför det är intressant eller viktigt – diglossin och ointresset är så pass starka att de två språken är oöversättbara. I stället för att som Hugo ställa sig lite frågande och misstänksam, tycks hon i stället känslomässigt kapitulera. I en symbolisk scen sammanbinds nu mannens oförmåga att någonsin förstå hennes intellektuella själ med hennes egen oförmåga till den enkla vardagliga autenticitet som en relation mellan de två skulle kräva. Också här impliceras alltså att det är den intellektuella sfären som måste ge vika för den jordnära, vardagliga, om någon relation skall bli av. Under tiden vrålar i bakgrunden vardagsideologins stora signalment, den påslagna teven.

Hon tystnade när hon såg på hans blick hur fullständigt ointresserad han var av vad hon sa. På teven skulle ett talangjaksprogram avgöras, publiken vrålade, han tittade på henne, lutade sig sedan fram och kysste henne, lite prövande.⁴³

Den jordnära mannen är precis lika ointresserad av vad den intellektuella kvinnan har att säga som den intellektuelle mannen är. Karolina ursäktar sig och flyr hemåt. "Det här går inte längre", tänker hon illamående dagen efter. "Den här tillvaron är patetisk. Det kan inte fortsätta så här."⁴⁴

Men varför skulle Robbans enkla, provinsiella och i grunden banala värld vara mer "verklig" än Karolinas universitetsdito? Romanen förklarar det ej, utan tar för givet att det verkliga här är ett uttryck för det viktiga, för det räknas i motsats till det som är sekundärt (det som utförs "bland sekundära fenomen" med Karl Oves ord), en intellektuell överbyggnad: var och en kan läsa

böcker eller låta bli, menar vardagsideologin, men fysisk beröring och gemenskap behöver vi alla.

Ett mer gestaltat och komplicerat svar antyds senare, framåt bokens slut när vardagsspråket våldsamt och explicit kolliderar med det intellektuella. Liksom bevingad efter en lyckad föreläsning lämnar Karolina salen, där hon just inspirerat försjunkit i sitt älskade ämne, för att plötsligt stöta på ett abrupt språkskifte, då alla på institutionen, från idéhistoriker till litteraturvetare, tycks tala om kanelbullar. I en surrealistisk, men långt ifrån realistisk scen passerar Karolina, i det att hon rör sig genom korridoren, igenom samtal efter samtal, alltmer uppjagad och konfundrad i sina känslor.

Vem i helvete bryr sig om att det är kanelbullens dag, tänkte Karolina på väg tillbaka till sitt rum, och sedan började hon gråta. Det kom som en överraskning för henne själv, hon fick skynda in på rummet och snabbt stänga dörren bakom sig.

Vid skrivbordet grät hon så hon skakade, en bok om Fra Angelico blev alldeles fläckig av tårar.

Hon hatade kanelbullens dag för att det gjorde för ont att tycka om den. Man kan bara tycka om sådana dagar i sällskap med andra. Tänk om hon skulle köpa med sig en kanelbulle hem, hålla upp en kopp kaffe och tänka "Nu firar jag kanelbullens dag, vad mysigt det är".

Hon grät ännu högre av tanken på hur otroligt sorgligt det vore.⁴⁵

Karolinas insikt om sin ensamhet, sin isolering och därvid förbundna sociala stigma är också förknippad med en omöjlighet att faktiskt transcendera denna ensamhet utan att ge upp sitt intellektuella liv. Den ensamhet som är uthärdlig i den intellektuella världen är befängd, "sorglig" i vardagsditot. Det är den hemlöses, förlorarens, den utstöttes ensamhet: den som sover på platser vilka andra skyndar förbi eller lever "i väntan" på att det riktiga livet ska inledas. Vardagen accepterar ej något avvikande, och ensamhet är för den ett tydligt tecken – kanske det allra tydligaste tecknet – på avvikelse.

I romanvärlden är Karolina isolerad i sin "omoderna", "kanske rent av opassande" föreställning om det intellektuella livet som någonting vackert och attraktivt. Men inte heller hon är beredd att betrakta det som värt större uppoffringar. Också hennes jakt går efter familjelycka och framgångsrikt socialt liv. Å ena sidan är hon ansatt av vardagsmänniskans jantelag och å den andra av intellektuellt håglösa eller cyniskt karriärlistiska akademiker. Denna isolation får ett liv i gemenskap att framstå som det enda "verkliga", det enda som räknas.

Den enda gången Hélène i *Klass* erfar någonting positivt är i ett minne från högstadiet, då jagberättaren plötsligt skiftar över i första person plural: "Vi tog in solen, havet, grönskan på skärgårdsön. [...] Vi kände oss tvungna att gå över tomtgränserna som lärarna varnat oss för att överträda." I detta sällsamma lyckliga minne har jaget upplösts i en synkron känslorfarehet med andra. "Allt man upplever ensam känns överkligt", konstaterar

Elise. Denna gemenskapslängtan är central för alla de ensamma protagonisterna och den framställs i romanerna som så fundamental att den inte bara är det enda som är värt att sträva efter i en människas liv, utan även får allt annat att framstå som "overkligt" och naivt: en "hemlös" akademiker, en konstnär vars konst bara är "en väntan på att livet skall börja".

Den mänskliga gemenskapen, antyder de ovanstående romanerna, kan bara äga rum i det vardagliga, i det jordnära, i tevesoffans privata sfär. Intellektuell gemenskap är som bäst förbehållet så kallade kulturmän, som pojkguppen i *Just nu är jag här* eller Hugos vänner. De betraktas på ett ironiskt avstånd som inte riktigt tar deras gemenskap för autentisk: alfahanan leder en flock av lärjungar och tillskansar sig fördelar; några unga män tävlar med varandra på väg upp i karriären. Kvinnliga intellektuella vänskaper, eller över huvud tagit jämlika och autentiska intellektuella relationer, lyser med sin frånvaro. Elise känner nostalgi över sin vänskap med Sofia, som nu är frånvarande sedan hon träffat en man, men det visas eller antyds aldrig att det skulle ha varit en intellektuell vänskap. Det var i stället en autentisk relation, där Elise aldrig behövde låtsas. Hélènes vänskap med Roz har också att göra med uppväxten och den sociala miljön, inte med gemensamma intellektuella intressen. Det är inte bara realistiskt med den typen av relationer, menar berättarna, det vore naivt att tro på att sådana alls kan förekomma såsom autentiska. I grunden är de ofta inte ens eftersträvansvärda, som vi strax skall se hos Knausgård, eftersom de genom sin ständiga intellektuella distans förstör den autenticitet och det känslögemenskap som protagonisterna söker i livet. Trots att tre av fyra romaner som här tagits upp har kvinnliga protagonister som därtill rör sig i intellektuella miljöer får vi inte i en enda av dem exempel på kvinnliga intellektuella relationer – en sådan hade kunnat erbjuda ett feministiskt, genuint alternativ till tänkandet som performativ förförelse. I alla dessa romaner kontrasteras i stället den manliga intellektuella världen som någonting *åtskilt* från den *verkliga*, den som räknas, med implikationen att dess verksamhet är oviktig, överklig och följaktligen betydelselös.

Det är den enkla jordnära lyckan som i slutändan är eftersträvansvärd för dessa kvinnor och även män. Men den förblir därvidlag en onåbar föreställning, närmast en chimär: förbehållen dem som redan har tillgång till det som krävs för att ingå i den. Denna lycka förefaller reserverad dem som inte är metafysiskt eller socialt missanpassade till att börja med. Den jordnära lyckan kommer inte till den som är medveten om sin egen brist på autenticitet, som Karolina, om sin egen klass och etnicitet, som Hélène, och om sin egen dödlighet och metafysiska tomhet, som Elise.

På denna grund vilar romanernas intrigbärande inre konflikter. Den verkliga kärleken är bara möjlig i en soffa, i tystnad, framför tevens flimrande ljud, i total frånvaro av all form av frågande självmedvetenhet och intellektuellt liv. Detta är det enda man kan sträva efter. Protagonisterna lämnas inga val, eftersom de befinner sig i en värld där andra livsstilsalternativ lyser med sin frånvaro, framstår som tillgjorda och icke-autentiska utifrån vardagsautenticitetens perspektiv.

I den mån som Elise, Ester, Karolina och även Karl-Ove upplever att de har möjlighet att välja hur de ska leva sina liv, tycks valet stå uteslutande mellan prefabricerade livstilsmodeller, i vilka de alltsomoftast vantrivs. Allting de företar sig och ser omkring sig är klichéer: en schablonartad affär, en bdsm-upplevelse, lyckliga kärnfamiljer i helgbilagor, karriärslystna akademiker, världsfrånvända intellektuella stofiler, kedjevaruhushyllor med massproducerade kläder, svåra killar, prydliga medelklassmän, svenska svenskar, kåta konstnärsegon, tillrättalagda Instagrabilder. Livet består av färdiga moduler, vilka de, olyckliga och otillfredsställda, förgäves försöker sätta ihop till någonting som skulle kunna likna personlig lycka. De olika beteenden som karaktärerna involverar sig i, som när Karolina plötsligt ser sitt gamla liv på återbesöket i hemtrakterna och känner sig dragen till beteendemönster som hör därtill, uttrycks alltid genom vara snarare än handling. Genom ett visst beteende blir man en viss människotyp. Varje handling faller inom mönstret för en viss roll: man ”släpper fram” sitt ena jag eller döljer ett annat. När det kommer till mänskligt beteende eller känsloliv finns ingenting okänt, oförklarligt eller förvånande för berättarrösterna eller i romanvärldarna. Allting är redan känt, klarlagt och förklarat. Främmandegörande grepp är onödiga. Det mänskliga subjektet betraktas som en uppsättning på förhand definierade roller vilka kan plockas fram och utageras efter tillfälle. Det är därför som autenticiteten för dessa karaktärer, med undantag för Karl Ove, alltid ligger hos andra, eftersom dessa betraktas utifrån, för ögonblicket inbegripna i en akt av att agera ut en av rollerna, som för betraktaren framstår som deras ”verkliga” jag. Och för Karl Ove ligger den i stället alltid inom hans eget känsloliv, i ett direkt utagerande av den roll han sätter högst: det känslostyrda jaget i en konkret verklighet.

Det är som om karaktärernas blickar, på jakt efter svar på hur den samtida människan skall leva sitt liv, aldrig når längre bort än det absolut omedelbara: det svenska, det medelklassiga, det som finns återgivet i livstilsmagasin och visas i massteve – allt det som i dag förknippas med det gentrifierade Stockholm, en stad där, enligt Elise, slumpen inte existerar och där ”allting är planerat och regisserat månader i förväg”. Hennes prydliga pojkvän Victor, som använder glasunderlägg och ställer väckarklockan även på helgerna, som gillar att planera flera månader i förväg och alltid har det skinande rent hemma, får stå som symbol för detta alternativlösa, inrutade vardagsliv som hon dras till men som också framkallar ett illamående hos henne. Även de enkla och jordnära rollfigurerna från landet utanför tullarna som emellanåt skymtar förbi som kontrapunkter, i synnerhet i Karolinas liv, är i grunden inte annat än schablonartade förkroppsliganden av huvudpersonernas drömmar om någonting annat, om en enklare form av autenticitet.

Karl Ove hittar uttryckligen i hela världslitteraturen ingenting som kan visa för honom hur han skulle kunna leva, och detsamma gäller de andra unga individerna som befolkar romanvärldarna. Sina föreställningar om vad livet är, om vad det innebär att vara människa och om hur man ska inrätta sitt liv hämtar de inte i litteraturen, filosofin eller konsten – trots att det är vad de studerar eller utövar – utan i massmedia, populärkultur och i svepande föreställningar om den omedelbara omgivningens krav och förväntningar. Även om de associeras med den ena sfären, hämtar de all sin kunskap från den andra. Allting de vet och kan om människan kommer inifrån deras egna subjektiva upplevelser eller

från föreställningar från vardagsverkligheten, traderade via folkmun eller populärkulturen. Konst och filosofi förblir någonting man studerar och helst glömmer bort, någonting som handlar om annat, som är skrivet av och för andra, någonting som aldrig kan tas på allvar eftersom det inte handlar om en själv.

Utöver tevesoffan och universitetet är ytterligare en annan lokalitet gemensam för romanerna. Både Bohmans och Ståhls protagonister finner respit på Åhléns City i Stockholm. Masskonsumtionens ansiktslösa kravlöshet sammanfaller paradoxalt nog med och tillfredsställer deras längtan efter autenticitet och gemenskap, efter en vardag där jaget (eller åtminstone det som Karl Ove kallar kropp, blick, röst i en konkret verklighet) kan framträda som sig självt. Även Karlssons huvudkaraktär tycker om att dricka ”latte” på Åhléns kafé. Är det alltså möjligt att autenticiteten för dessa kvinnor och män är detsamma som kravlöshet, för kvinnorna främst med fokus på vad som förväntas av dem från det omgivande samhället och för Karl Ove främst känslöbetnad, som har att göra med friheten att få uttrycka vilken känsla han vill när han vill det? Autenticiteten, det vill säga en form av mänsklig direktitet och ärlighet, oförställdhet, lättnaden i att slippa förstå sig, tycks för dem bara vara möjlig i en anonym omgivning, där ingenting alls förväntas av dem, där det personliga helt suddas ut och varje människa blir en konsument bland andra. Ironiskt nog alltså i en miljö där hon inte förväntas ha särskilda drag, intressen, kunskaper eller karaktär, där hon tas emot eller lämnas i fred som en främling bland andra, ytligt sett kön-, etnicitets- och klasslös. I slutändan just i en total utsuddning av allt det mänskliga och individuella. Elise finner en liknande självutsuddningserfarenhet i drogerna och klubblivet. Individualitetsperformansen – att vara sig själv genom att särskilja sig från andra – upplevs av protagonisterna inte som frigörande, utan som betungande, betryckande och förtryckande. I varuhuset finns ett anonymt, passivt andrum, ett lä från samhällets förväntningar och krav – precis som i tevesoffan. Lättnaden i att äntligen få vara sig själv är snarare en lättnad i att slippa vara någon alls – i att slippa arbeta och tänka, slippa producera och i stället få konsumera i fred.

Bortsett från de historiska parallellerna till 1800-talets kvinnliga varuhusflanerande, som på så vis skriver in karaktärerna i en historisk kontinuitet, etableras här en tematisk parallell till vardagslivet som en form av massproduktion respektive masskonsumtion. Jämte varuhuset är teveapparaten, som åtföljer våra förälskade eller åtminstone kontaktsökande par som ett vakande öga, en väletablerad symbol för populärkulturens särskilda blandning av det massproducerade och det gemensamma. De två sändningarna som nämns i scenerna ovan – den direktsända sporten och talangjaksprogrammet – hör båda till den folkliga gemenskapsunderhållningssfären; det är betydelsebärande att det inte råkar vara exempelvis en gammal film eller någon dokumentär. Populärkulturen är mer än underhållning: ett kollektivt, folkligt konstitutivt upplevelseagglomerat som tjänar till att skapa en känsla av gemensamhet och samhörighet. Teven står här som en bakgrundssymbol för längtan efter upplevelseidentitet, konformismens ljuva lättnad, men även djupare, mänsklig samhörighet: längtan efter att få vara en del av ett större, nationellt ”vi”.

Autenticiteten är längtan efter tautologins sanning. Den vilar på en föreställning om en grundläggande mänsklig konformism, ”identitet”. Som Karl Ove formulerar det i den sjätte boken av sin långa svit: ” egentligen [är vi] så gott som alltigenom

lika, egentligen [...] så gott som identiska”.⁴⁶ Det är det identiska ”viet” som underhållningsindustrin och dess gemenskap vilar på. Om ideologins axiom är att alla är exakt likadana, det vill säga, att varje konsument i grunden vill exakt samma sak, blir ett annat av vardagsspråkets centrala uttrycksmodi sålunda konsumtionsobjekt som sådana. Knausgård gestaltar skickligt detta varumärkesmedvetna språk genom hela sviten, men det kommer som starkast till uttryck i sjätte boken, där Karl Ove, efter en lång uppräknande skildring av ett slags köpcentraland, olika varumärken och vad de betyder, reflekterar över att den här kunskapen, ”om nästan alla varumärken och deras praktiska och sociala betydelse, var kolossal och, tänkte jag ibland, skilde sig till formen inte så väsentligt från den kunskap de så kallade naturfolken hade förr”.⁴⁷ Denna kunskap som vi enligt Karl Ove inte ser, ”den är en del av oss själva, den vi är”.⁴⁸ På så vis skrivs konsumtions-samhället inte bara in i människans grundläggande kunskap, ett kognitivt sine qua non, utan i själva hennes ontologiska identitet. Så blir varuhusets och tevens värld den verkligt verkliga. Denna typ av icke-intellektuell, ”naturlig” kunskap har Karl-Ove inga invändningar mot.

Medan man i det ”världsfrånvända” intellektuella fikonspråket sålunda talar i exkluderande latinismer och obegripliga teoretiska floskler om ”Det sig-hänvisande förståendets ’vari’”, erbjuder den normala vardagsvärlden en enkel, rättfram och kravlös människoförståelse, där alla är lika i sin konsumtion och självframställning och där grundvalarna för existensen, känslolivet och moralen aldrig ifrågasätts på samma sätt som Karl Oves naturfolk inte ifrågasätter namn på växter. Främmandegörande, frågande, distansnerande, beskrivande litterära tekniker är inte bara onödiga utan också meningslösa i denna värld.

De ovanstående protagonisterna känner sig av ett eller annat identitetsmässigt skäl utanför denna värld och blickar längtansfullt in i gemenskapen, där man är den man är, och där det som finns – bara finns där. Från dessa positioner – romanerna är alla skrivna utifrån fokalisatorer som å ena sidan inte riktigt passar in, men å andra sidan heller inte särskiljer sig från sin omgivning på ett alltför radikalt sätt – framstår massan av andra människor alltigenom identisk och autentisk, medan säregenhetens särskilda charm inte upplevs som attraktiv nog.

I detta autenticitetsspråk är *tautologin* den dominerade stilfiguren, vare sig den kommer till uttryck i plattityder eller ungdomskulturella banaliteter som *var sann mot dig själv*. Autenticitet måste peka mot sig själv för att vara autentisk: utsagan får inte ha ett syfte eller mål annat än det självuttryckande och den får inte vila på en mening som står att finna utanför dess egen sfär. Autenticitet är självidentitet. Ett syfte korrupperar varje handling och gör den inautentisk. En autentisk handling är inget man medvetet väljer att utföra, utan den kommer naturligt till en. En utanförstående mening innebär distans och ironi. Den får inte vara en väntan på någonting, men den får heller inte vara en resa eller ett provisorium. Längtan efter autenticitet är längtan efter ett hem: ett återvändande stillastående.

När Karl Ove provar att applicera sin nyvunna insikt om det abstrakta tänkandets begränsning på att tolka Paul Celan någon sida senare, kommer han, med sin nya autentiska metod, fram till att ”Paul Celans ord kan inte motsägas med ord. Det de äger kan heller inte omsättas, *det bara finns där*, och i var och en som tar det till sig.”⁴⁹ De är, med andra ord, fullständigt autentiska: de är

vad de är. Problemet är bara att detta uttalande, när man betraktar det närmare, inte betyder någonting *utanför autenticiteten*, på andra sidan den språkliga klyvningen: vilken dikt är det som inte bara finns där? Vad innebär det för en dikt att ”motsägas med ord”? Samma metodologi löper genom de andra långa essäistiska partierna i sviten, som alltid förblir ett slags avancerade icke-tolkningar, i det att de varken kan motsägas eller bekräftas.

Men det är inte heller meningen. Avståndet mellan dessa två språk är inte bara stort, det är alltigenom oöverbryggbart. Det jordnära ”autentiska” vardagslivet är inte bara icke-intellektuellt, det är antiintellektuellt: fokuserat på känslouttryck, fördomar, åsikter och personliga berättelser men också fientligt mot allting som sker utanför dess ramar. Den oförstående tomma blick som Karolina känner från Robban och den hänfulla ironi som Hélène kan känna inför sina pretentiösa studiekamrater är hos Knausgård ofta förvandlad till undertryckt aggressivitet. Den intellektuella analysen är förbunden med en *förstörelse* av det autentiska, menar han, med pretentioner, övertolkningar och, ur det verkliga livets synvinkel, rent av klichéer. ”För hjärtat är livet enkelt”, konstateras det hos Knausgård, (det betyder att de intellektuella slutsatserna är övertolkningar och förvillelser) samt, i den sista delen: ”Hjärtat argumenterar inte. Det är det hjärnan som gör. Och om det var något jag hade lärt mig om livet så var det att hjärtat var allt, hjärnan ingenting”.⁵⁰ *Gefühl ist alles* för Karl-Ove i god romantisk tradition. Hela sviten är i mångt och mycket ett angrepp på allt som har att göra med intellektuell verksamhet och rationalitet. ”Aldrig, aldrig misstar sig hjärtat.”⁵¹ På detta – och endast detta – bygger sviten hela sin metodologi och poetik. Till och med när Karl Ove tänker på gamla tiders skulptörer som ”lade all sin tid under de viktiga och karaktärsdanande ungdomsåren på att kopiera andra eller rent mekaniskt återskapa modeller eller föremål”, gjorde de det, konstaterar han, ”för att lära sig att inte tänka. Det är det viktigaste av allt inom konsten och litteraturen”.⁵² ”Många tycks tro att litteratur har med kunskapsproduktion att göra, eller med generering av insikter, men det är bara en sorts biprodukt, något som eventuellt kan åtfölja litteraturen; det viktiga är det individuella i den, som ligger i det säregnas oafterhärmliga ton”.⁵³ Tanken på att dessa två inte alls står i motsats till varandra, att de tvärtom kanske rent av är omöjliga att separera, slår aldrig Karl Ove, och det är detta som är det djupaste uttrycket för diglossi.

Om det intellektuella livet är frånvaro, ironi och distans, handlar det vardagliga, känslofyllda livet om närvaro, omedelbarhet och naturlighet. När Karl Ove beskriver sin förälskelse i Linda, kontrasterar han det mot mötet med sin vän Geir, som gav honom ”en blick på mig själv, och ett rum där det kunde formuleras, alltså distans, vilket var ovärderligt”.⁵⁴ Härvidlag är Karl Ove inte lika avståndstagande till det distanserade tankelivet. Men också här är det intellektuella rummet *manligt* och i grunden ändå sekundärt. I närheten till kvinnan Linda upplever Karl-Ove att han har ”ingen nytta av ord, [...] ingen nytta av analyser, [...] ingen nytta av tankar, för när det är allvar, vilket är ett annat ord för livet när det träder fram i all sin kraft, när man *är där*, mitt i det hela med hela sig, då är det bara känslor som gäller”.⁵⁵ Direktöversättningen av ”being there”, det vill säga närvarande, är typisk för autenticitetsjargongen. Karl Oves positiva attribut för den kvinnotyp han känner sig dragen till och beundrar är schabloner som ”vild” eller ”gränslös”. Kvinnoavelsen är för honom

ett sätt att leva ut sina översvallande känslor, aldrig någon man lär sig något av eller någon som skulle kunna erbjuda de metaforiska attributen ”blick på sig själv” och ”rum där det kunde formuleras”. Också andra avsnitt i sviten tecknar samma könsrollsfordelning, där den manlige vännen, som Espen i bok fem, står för det intellektuella (på gott och ont: känslövarselen Karl Ove föredrar i slutändan alltid känslan framför tanken), medan kvinnan, Gunvor, står för det ”aldeles nära”. Samma genuskodning äger rum i Ståhls och Karlssons porträtt av den intellektuelle mannen vars kunskapsproduktion står i motsättning till den metafysiskt plågade men bildningsfientliga kvinnan, samtidigt som hennes inre problem och konflikter antas vara otillgängliga och obegripliga för det andra könet. Ett intellektuellt förhållande med en kvinna är inte så mycket otänkbart för Karl Ove som icke-önskvärt – det skulle förstöra det äkta och direkta i den relation som är baserad på ”verkliga” känslor. På detta enkla, vardagliga sätt utesluts kvinnans intellektuella liv ur mannens inre diskurs, från båda håll. Det är ett tämligen konventionellt synsätt som ingenstans i den annars så voluminöst självanalyserande romanen förbinds med Karl Oves sedermera krackelerade heterosexuella relationer och alla de icke-intellektuella problem han i dem upplever. Inte heller i någon av de andra romanerna underkastas detta någon analys. Även det är ett uttryck för den diglossiska blindheten: en självkritisk analys skulle för Karl Ove innebära en förstörelse av den naturliga, vilda gränslösheten han så starkt åstundar och söker gestalta. Samtidigt är det just denna längtan som beskär hans inre värld till en ständig reproduktion av känslomässiga klichéer, vilka han sedan använder som analysverktyg. Att utifrån analysera de metaforer han ständigt brukar för att beskriva sina känsloupplevelser skulle radera de senare och nedmontera de förra.

Kombinationen av varumärkesjargong, känsloladdade tautologier, närvarons estetik, det talspråkiga tempot och den vardagliga tonen, ontologisk auktoritarism, ett bildspråk som aldrig analyseras och själslig konformism som aldrig söker sig bortom den omedelbara omgivningen skapar en normativ ideologi som förnekar verklighetsbetingelser för allt annat än sig själv, som beskär alla andra existensformer och utesluter dem ur den ”verkliga” mänskliga världen såsom varande inte bara felaktiga, omoraliska, förlegade eller naiva, utan i grunden överkliga, det vill säga icke-existerande. Den intellektuella verksamheten är en förställning, ett sken (därav folkmunspejorativet *pretentiös*). Eftersom alla i grunden är likadana, måste det som skiljer sig vara ett skådespel.

Föreställningen om att den filosofiska, konstnärliga kunskapen är väsensskild från den kunskap och de verklighetsföreställningar som traderas i vardagslivet frambringar en situation där det språk som används i den ena domänen helt saknar giltighet i den andra, och vice versa. Denna extrema diskursiva klyvning är en form av *diglossi* – en särskild form av tvåspråkighet med ett högspråk och ett lågspråk i en diskursiv situation där dessa två aldrig går omlott eller överlappar varandra, utan är komplett åtskilda, reserverade för olika sfärer inom det mänskliga livet och, följaktligen, oöversättbara. De begrepp som förekommer i det ena språket saknar helt mening eller giltighet i det andra.

Allt ovanstående har direkta konsekvenser för romanformen som sådan, såväl på stilistisk som på psykologisk nivå. Den moderna litteraturen som blir till i denna diglossiska klyvning tving-

as, genom sin beredvilliga acceptans av dikotomin, in i ett vardagligt hörn, eftersom det är där det individuella ”verkliga livet” påstås utspela sig. Det är ju just det livet som romanen söker gestalta. Att främmandegöra detta liv, att underkasta det en litterär analys är meningslöst, i det att inga nya sanningar kan utvinnas andra än de redan välbekanta för alla i deras egen vardagsverklighet. På jakt efter det ”säregnas oefterhärmliga ton”, men därvidlag utan intresse för andlig insikt och själsligt motstånd, blir litteraturen således hänvisad till en reproduktion av samma identiska, massproducerade autenticitet som enligt tevens och varuhusets värld ligger till grund för mänsklig verksamhet. I själva verket är det precis ur denna diglossi som autofiktionen som genre uppstår, eftersom det enda som tycks återstå för den blivande författaren som aspirerar på att bli hörd av fler än sin närmaste krets av likasinnade är *att tala om sig själv på ett vardagligt språk*, det vill säga, på autofiktionens språk, ett språk som i stället för att utvidgas blir alltmer talspråkligt, alltmer krymper sina uttrycksmöjligheter och medvetet och belåtet slänger de analytiska verktygen. Därför favoriseras jagformen av både Karl Ove och av de två protagonisterna som känner sig dragna till det självbiografiska författandet, medan tredjepersonsberättaren är förbehållen de mer intellektuella protagonisterna hos Andersson och Bohman. I den enkla vardagen skulle ingen komma på idén att beskriva världen i tredje person. Alla här betraktade romaner, skall det noteras, är karaktärsromaner där det uteslutande är huvudpersonernas värld och tankar som gör sig gällande. Ingen av dem förstår i grund och botten någon annan än sig själv, även om Anderssons huvudperson tillbringar mycket tid med att gissa sig till känslorna hos den hon älskar. Det är just kontrasten mellan hennes gissningar och den värld som läsaren skymtar som utgör bokens stora ironiska behållning.

I jagform är romanvärldarna tämligen enkla, eftersom varken Ståhl eller Karlsson väljer att tillgripa något mer avancerat tekniskt grepp för att vidga förstapersonsberättelsens form. Dessa två romaner är skrivna i en lättläst, flödande, men också i viss litterär mening tom presens som till stora delar följer jagberättarens perceptionsström. Språket blir till i stunden som den läses, är synkroniserat med den karga omgivningen som rollfigurerna rör sig genom, och är därför med nödvändighet torrt och avskalat. Knausgårds roman är mer berättande, men också den opererar genom sin genre med jagets autenticitet och kan därmed inte lämna den enskilda subjektivitetens hägn: den privata historien uttryckt i Karl Oves egna ord. Hos Andersson och Bohman harmonierar textens berättarperspektiv med de mer analytiskt lagda och bildade huvudfigurerna och möjliggör en viss ironisk fördjupning av relationen mellan berättaren och det berättande. Denna fördjupning förblir emellertid rudimentär, eftersom fokaliseringen är intern och följer protagonisten och hennes känsloliv, varvid den blundar för omgivningens möjliga säregenhet och det utifrånperspektiv som Karl Ove kallar ”en blick på mig själv, och ett rum där det kunde formuleras”. Tredjepersonsberättaren är här mer en konvention än ett kunskapsmedel och förblir ofta bara en omskriven första persons inre upplevelser och tankar, i en något mer objektiv skrud. Det enda stilistiska greppet som tas tillvara är hos Andersson en viss möjlighet att läsa texten som ironisk, det vill säga, återigen, som ett uttryck för den subjektiva verklighetsupplevelsen hos huvudkaraktären upphöjd till objektiv nivå.

Alla texter rör sig också nästan uteslutande inom talspråkets vardagliga sfär. Språket är medvetet opoetiskt och rättframt. De stilistiska aspekterna som förbinds med skriftspråket – avancerad meningsbyggnad, stilistisk och retorisk mångfald, balanserade satsstrukturer eller poetisk förtätning – allt det som kräver tystnad, eftertanke och teknik – betraktas inom romanernas estetik inte bara som främmande, utan som tecken på att någonting är artificiellt, tillgjort och därmed överkligt. En text skriven med dessa förtecken skulle upplevas som konstruerad och pretentiös – men också onödigt tillkrånglad. Romanerna däremot, precis som deras huvudpersoner, strävar efter autenticitet, direktitet, omedelbarhet och naturlighet. Språket är tänkt att erbjuda en transparens, genom vilken subjektets världsupplevelse skall skina utan aberrationer.

–

Varför förblir då alla protagonister, i synnerhet de kvinnliga, olyckliga? Den subjektiva upplevelsen av tomhet och saknad av någonting, socialt eller metafysiskt, ett utanförskap i förhållande till ens närmaste omgivning är den själsliga utgångspremissen för alla ovanstående rollfigurers själskval. Ingen av dem är emellertid i slutet av berättelserna mer lyckliga (eller mer olyckliga) än vad de var i respektive boks början. Den samtida svenska romanens huvudfigurer går på tomgång i sin vantrivsel, oförmögna eller ovilliga att å ena sidan se intellektuell mening med den distans de upplever till världen, men å andra sidan heller inte förmögna att överbygga denna distans för att träda in i autenticitetsvärlden.

Om autenticitet är en transparent längtan efter tautologin, en återkomst hem varifrån inga fler vägar leder, är vardagen sålunda en sluten metafysisk cirkel. Inga vägar leder ut ur eller in i den. Ingen kommunikation med det utanförstående är möjlig. Därför kan per definition den som är utanför aldrig träda in. Och inom sig själv, i den sfär där den jordnära Karl Ove rör sig, där den metafysiskt tomma Elise söker efter mening för att bekämpa känslan av att hon inte alls finns till, är denna värld ett slags känslomässigt ekorrhjul där samma känslor upprepas om och om igen, medan människorna och erfarenheterna är utbytbara. För Elise blir Tinder-dejtandet ett slags metafor för denna identiska, självupprepande värld. Dessa människor förmår inte ta steget ut ur den, eftersom de definierat den som identitetsskapande. Det är just frånvaron av kreativitet i livet, ett slags modern determinism som tycks innebära att saker ”är som de är” och inte kan vara annorlunda, en resignerad vallöshet inför de få livsstilsalternativ som konsumtionsvärlden och vardagen erbjuder, som skapar själva den tomhetskänsla hos de agerande subjekten som behäftat dem till att börja med.

Fångna i en ond diglossisk cirkel ställer sig dessa karaktärer frågor som härrör ur det intellektuella språkets arsenal, men förmår inte besvara dem eftersom de har av sagt sig det intellektuella språkets verktyg. Ekon av någonting de inte längre förmår uttrycka skapar en längtan efter sådant som per definition saknar verklighet. Slutresultatet är antingen en stum tomhet, då metafysiska frågor pockar på svar i form av oartikulerade tomhetskänslor, eller sardonisk ironi som söker understryka det intellektuella språkets befängdhet genom att uppvisa att det bakom komplicerade teorier alltid ligger enkla sanningar som sedan länge är kän-

da och vedertagna (uppenbara) inom vardagsverkligheten. Det enda alternativet erbjuds av Karl Oves antiintellektuella analyser – graforéiska textsjok där konst och historia beskrivs subjektivt i en serie av plattityder och tautologier, fullständigt fria men också intellektuellt sett meningslösa, eftersom de inte kan ”motsägas med ord”.

Vardagsvärldens avståndstagande från och kamp mot ”tänkandet” är behäftat med ett särskilt problem. Rollfigurerna är visserligen uttryckligen antiintellektuella, men det antiintellektuella slaget står ofta mot en serie väderkvarnar. Inte ens i detta kan vardagen kommunicera med den intellektuella världen över den diglossiska gränsen. Det kritiska tänkande som Karl Ove vill kasta av sig till förmån för bejakande av autenticitet och känslonärvaro är snarare en travesti på kritiskt tänkande. Det är en performativ, okritisk användning av kritikens begreppsapparat i syfte att vinna praktiska fördelar som bra betyg eller främlingars beundran. Han själv är snar att erkänna det, när han beskriver sin studietid i ett samtal: ”Jag minns när jag var student och läste all den där kritiken, och instämde till fullo med den, samtidigt som jag levde exakt på det sätt som jag själv kritiserade. Det slog mig inte ens. Och hade det slagit mig skulle jag inte ha brytt mig. *De båda sfärerna är helt åtskilda*. Det man vet och det man gör. De möts aldrig. Det är som öst och väst. Eller på sin höjd som slips och väst.”⁵⁶ Det är därför som Karl Ove kan hävda att han ingenstans i hela det enorma fältet av mänskligt tänkande som han tillägnat sig hittat någonting meningsfullt för honom personligen. Redan från början har han närmat sig tänkandet som någonting som berör andra och annat. Att Karl Ove själv inte förmår se personlig nytta med det han kallar kritiskt tänkande (till skillnad från det tänkande som han själv ägnar sig åt, vilket nog bör beskrivas som emotionellt eller kanske okritiskt) gör honom blind också för att det skulle vara möjligt för andra. I stället hävdar han rätten att känna. ”När det gäller frågor som inte har med filosofi, litteratur, konst eller politik att göra, utan bara kretsar runt livet, så som det levs, i mig och omkring mig, funderar jag aldrig. Jag känner, och det är känslorna som bestämmer handlingarna.”⁵⁷ Litteraturen och konsten tolkar Karl Ove således på precis samma sätt som han tolkar människor han möter och historier som han råkar ut för: genom att reagera eller inte reagera emotionellt. Denna extrema form av känslovarelse som Karl Ove onekligen är påminner därför i mångt och mycket om ett barn eller en tonåring, men en som samtidigt hävdar sin moraliska rätt att förbli just ett barn.

Vad innebär denna kultursyn för själva författandet? Både Ståhls och Karlssons rollfigurer planerar att skriva skönlitterära, av allt att döma autofiktiva verk, och de gör det de facto såsom varande jagberättare. Även Karl-Ove är i grunden en författare på jakt efter sitt ämne: sig själv. Normalitetsideologin ifrågasättes som vi har sett ovan den karriärlistiska intellektualismen, manligt konnoterad och inautentisk, men den angriper däremot inte själva konsten som uttrycksform. Mot det krackelerade intellektet står den positiva skaparkraften i första person singular, som tvärtom välkomnas och firas som någonting eftersträvänsvärt, som ett sätt att uttrycka sig själv och berätta sin egen historia. Detta kan fortfarande göras bättre eller sämre, vilket gör att en viss hierarki alltjämt råder. Inom den autentiska normalitetens vardagsdomän har författarrollen bevarat sin romantiska aura, men den är nu fylld med ett annat innehåll.

I första boken tvingas den motvillige Karl Ove, som hellre vill sitta på verandan ”ensam med en cigg och en kopp kaffe”, att för den lilla Ylva läsa en barnbok som handlar om en mus som hette Fredrik ”och som i motsats till de andra mössen inte samlade mat på sommaren utan hellre satt och drömde. De tyckte [att] han var lat, men när vintern kom, och allt var vitt och kallt, var det han som gav tillvaron dess färg och ljus. Det var det han hade samlat och det var det de behövde nu, färger och ljus.” När boken är slut är Fredrik ”en rodnande hjälte och räddande ängel”.⁵⁸

Detta korta synopsis syftar på barnboken *Fredrik* av Leo Lionni, som finns översatt till de flesta större europeiska språk. I det korta moralstycket, som Karl Ove finner ”uppbygglig[t]”, tecknas en allegorisk historia om en konstnär, som i stället för att delta i det praktiska arbetet i det lilla mussamhället ägnar sig åt att ”drömma”, men sedan likväl kan bidra till gruppen genom att sälja dessa drömmar, förmodar vi, även om det i boken snarare rör sig om ett slags kommunistiskt system, i utbyte mot just den mat och den värme som de andra har kunnat ackumulera. Man måste läsa denna barnsaga och det faktum att Karl Ove finner den ”uppbygglig” i sin kontext. Ett liknande moraliskt axiom hade i många mindre välbemedlade länder, i synnerhet just kommunistiska, framstått som bisarrt: att lära barnet att det kan äta sig mätt på sin inre värld skulle i de flesta situationer i världshistorien ha framstått som moraliskt korrumpierande. Den utgör i själva verket en radikal omskrivning av Aisopos välkända fabel, som förekommer i en mängd olika kulturer, om den sommarjungande och dansande gräshoppan, som under vintern, utsvulten, ber om hjälp från den hårt arbetande myran bara för att få höra ett stilla förslag: varför inte försöka *dansa sig varm*. Likväl är denna nya moderna musallegori inte amoralisk. Sensmoralen talar inte bara om för oss att det är viktigt att drömma, att bejaka och berika våra inre liv, utan också att konsten framspringer ur skaparens inre värld, och att denna inre värld i sig är tillräcklig för att konsten skall kunna uppstå. Musen Fredrik framstår som en ganska lat varelse, inte helt olik de lata antihjältarna i ryska folksagor. Vi tänker knappast på musen ifråga som en tekniskt raffinerad, hårt arbetande poet som tuggar samma rad om och om igen tills den äntligen sitter och kan demonstreras för allmänheten. Här göms den gamla romantiska föreställningen om naturgeniet i ett modernt ideal om konstnären som barn och den konstnärliga drömprodukten som samhällstillvänd och pragmatisk. Till skillnad från antihjältarna i ryska folksagor vilka sedan tillskansar sig fördelar helt enkelt genom att lura andra, och till skillnad från den mer klassiska fabeln där den hårt arbetande myran besegrar den lata gräshoppan, *bidrar* Fredrik till gruppen på ett genuint och icke-destruktivt sätt.

Det skulle kunna låta som en övertolkning av en barnbok, om det inte vore så att denna idé om konstnären som när hon känner för det, det vill säga, när tid finns, slår sig ner och tecknar ner *sin* historia, eller drömmer sig bort och därigenom genererar litteratur och konst, vore den förhärskande även i den autentiska vuxenvärlden. För att bli författare krävs ingen litterär bildning; vem som helst kan bli författare till en berättelse om sig själv. I vardagsverkligheten står den tekniska skickligheten, bildningen och utbildningen mycket lågt i kurs, ja, enligt Karl Ove är dessa rent av kontraproduktiva och borde upphöra. Kombinerat med den demokratisk-ekonomiska idén om allas lika ”värde” ger detta

upphov till, eller är åtminstone intimt förbundet med föreställningen om att var och en är speciell, att var och en har sin egen historia att berätta (och, i förlängningen, bara sin) och att vars och ens historia är intressant för andra i kraft av dess autenticitet. På så vis transponeras även det konstnärliga skapandet – som i ett romantiskt perspektiv varit ett prerogativ för de tekniskt skickliga, för ”genierna” eller för de utvalda – från den teoretiska, intellektuella domänen över till den jordnära och vardagliga, varvid det avkläs tänkandet och fokuserar på individuella känsloupplevelser och skrivs in i den allmänna individens potensarsenal, i det autofiktiva jaget.

Konsten, med Karl Oves ord, handlar inte om att tänka, tvärtom, att tänka är skadligt. Den handlar först och främst om att känna, det som Ester menar Hugo inte förmår: ”att gå in i sin smärta”.⁵⁹

Inom en sådan ideologi är den litterariserade berättelsen om sig själv i egna ord genren par excellence: den tar det bästa ur de två världarna genom att kombinera romanformens vid det här laget historiskt utvecklade system för ordning av litterär information med vardagslivets genuina närvaro av ett biografiskt jag, som den populärkulturella människan enkelt kan relatera till såsom sin gelike. Autofiktionen stillar den mänskliga längtan efter biografisk närvaro med den teoretiska fiktionens tekniska medel, men den gör det utan att *gå för långt*, utan att sjunka ner till studiens eller analysens nivå.

Men är det då inte ”att tänka” som Karl Ove ändå gör, sida efter sida? Hur kan han avfärda den intellektuella processen när den är själva upphovet till att han alls skriver en bok? Hur kan protagonisterna som så gärna vill skriva romaner, som Elise och Hélène, vara så fundamentalt ointresserade av fenomenet litteratur? Trots sitt ”obildningsideal”, där den teoretiska kunskapen ständigt nedvärderas till förmån för den praktiska, för ett slags jordnära skicklighet och autodidakti, ägnar sig Karl Ove trots allt boken igenom åt praktiker som i vanliga fall förknippas med just den intellektuella domänen: självanalys, tolkning av litteratur och konst, historia (först och främst Adolf Hitlers biografi). Den grundläggande skillnaden är att han gör det med verktyg hämtade från sin känslostyrda, emotionella, autentiska vardagsvärld, där ett verks teoretiska eller historiska dimension är avfärdade till förmån för den direkta upplevelse som verket skapar hos mottagaren, det vill säga hos Karl Ove själv. Karl Ove försöker alltid förstå författaren snarare än verket, sin reaktion (som inte kan ”motsägas med ord”) snarare än verkets innebördssystem. På så vis har också ett verks *betydelse* flyttats från den epistemiska domän som Jean Starobinski kallade för sanning till den som går under namnet *autenticitet*. Betydelse, precis som verklighet, blir föremål för mottagarens prioritetsanalys: är det viktigt för subjektet eller ej, eller, som det heter på det metaforälskande vardagsspråket: slår det an en sträng hos mig eller inte?

Intellektualismen har sålunda fråntagits ytterligare en, kanske sin allra sista verksamhetsdomän: den tolkande. Den är nu helt tömd på verksamhetsinnehåll, har i grunden ingenting mänskligt kvar att ägna sig åt. Det är därför romanerna kan kontrastera ”den verkliga världen”, fylld med själsligt känslolinnehåll, mot intellektualismens världsfrånvändhet, överklighet, tomhet. Det är därför som tänkandet bara är tomma ord. Det är också därför som frågan om ett verks originalitet, det vill säga om dess förmå-

ga att först tillgodogöra sig en kultur och därefter modifiera den till den grad att utsagan är både meningsfull och tidigare outtaland, för vardagsvärlden i sig blir en pretentiös klyscha, en karriär-ristisk illusion (inget nytt kan sägas om det allmänt mänskliga än det som redan är känt – därav den lite blasé tonen i det motvilliga tecknandet av självklarheter som genomsyrar den elliptiska svenska romanprosan i allmänhet och *Klass* i synnerhet: en motvilja mot främmandegöring). Sådana utsagor som i en större kulturell kontext framstår som banala, platta eller tautologiska kan i kraft av sin autenticitet eller obildning i stället presenteras som originella. Det originella ligger för vardagen alltid i det unika – det vill säga i det att det har upplevts i tiden av ett enskilt men identiskt jag.

Vad detta innebär för tanken är ständig närvaro utan distans: som läsare kan vi bara läsa, ta Karl Oves bekännelser och självframställning eller låta bli, men vi kan inte argumentera med eller mot dem *i ord*. Detsamma gäller Elises metafysiska tomhet eller Hélénes utanförskap. Smärtan, olyckan, skammen, tomheten – alla är de subjektivt upplevda känslor av ett unikt jag och kan inte ifrågasättas. De är bara där, och de är vad de är. Men de kan heller inte fullt ut förstås av någon annan, eftersom de inte får vara föremål för annan analys eller diskussion än den berättande och bekräftande. Det fångar romanen och karaktärerna i en distanslös autenticitetscirkel, som ofrånkomligen leder allting som händer i omvärlden tillbaka till det subjekt som upplever händelserna, utan att moralens eller känslornas genealogi kan iakttagas. Även den tjuogoåttåriga Elise konstaterar tidigt att tänkandet och skrivandet inte är tillräckliga för att få henne att förstå någonting, och antyder, precis som Karl Ove, en viss naivitet hos den som tror på tänkandets och litteraturens förmåga att klargöra eller upplysa: "När jag var yngre trodde jag att om jag tänkte tillräckligt länge skulle jag komma på vad det var för fel. Jag har alltid trott att texten ska rädda mig, men den leder bara tillbaka in i mig själv."⁶⁰

Detta predikament gör det omöjligt för dem att faktiskt *dela* sina upplevelser med andra i en gemenskap som inte går ut på synkron kollektiv konsumtion. Att själva känslolivet också kommer någonstans ifrån, är någonting inlärt och strukturellt, det vill säga kan vara föremål för strukturell analys, är en tanke autenticitetsvärlden inte vill vidkännas. Att beteendet har en historia är otänkbart: i så fall är det inte autentiskt. Under arbetet med att försöka skriva om en annan människa, att teckna hennes historia, graviterar Héléne allt mer mot sina egna minnen av sin egen uppväxt, i jakten på "hämd" och "röst". Hon fångar kärnfullt autofiktionsens och vardagsvärldens centrala dilemma, när hon får en insikt om varför hennes första manus inte riktigt fungerar: skrivet för att säga någonting om världen, det vill säga med anspråk på sanning, en fråga som härstammar ur den kulturintellektuella domänen, har det, genom att använda sig av vardagsspråkets verktyg, i stället visat sig handla om autenticitet, det vill säga, "om hur jag är."⁶¹ Denna diglossiska blindhet har uppstått ur själva det jag som gav sig ut för att skriva till att börja med.

–

Vad och hur är då, slutligen, detta autofiktiva "jag", vardagssubjektet, utöver att det sätter känslan högre än tanken, närvaron

högre än distansen och samhörigheten högre än självkänslan? Dess diglossi gör dessa poler inte bara oförenliga, utan ojämför-liga: den ena av dem är "verklig", medan den andra anses sakna ontologisk realitet. Det är träffande att den konstnärliga kreati- vitet som musen Fredrik uppvisar och sedan profiterar på här- stammar från "drömmar" och inte från verklighetsobservatio- ner eller studier – alltså inifrån subjektet. (Man kan ju föreställa sig en minst lika moraliskt uppbygglig variant där musen ägnar sommaren åt att glo i mögliga gamla böcker som ingen vill ha och sedan imponerar på kamraterna genom att på vinterkväl- larna återberätta *Iliaden* eller åtminstone *Hunger Games*.) Man drömmer om det man saknar eller fruktar, det vill säga om det som är frånvarande, men det man förmår urskilja som frånva- ro styrs av den man är, av ens naturliga sätt att förhålla sig till världen. Autofiktionen, liksom dess äldre självbiografiska före- gångare och varianter som bekännelse, är författat av ett sub- jekt klivet i två: den vuxne som upplever en kluvenhet och brist samt barnet som antas ha varit helt och autentiskt. Den från- varo man överallt ser blir på så vis man själv som man en gång var. När närheten, omedelbarheten i förhållande till upplevelsen står högre i kurs än dess förståelse, blir själva barnet och ton- åringen – såsom den vuxne föreställer sig det – till ett allmän- mänskligt ideal, antingen i nuet eller i det nostalgiska förflutna. Direktheten, "kontakten" med ens inre barn, det vill säga, med minnena av barndomen, blir hårdvaluta. "För mig var nittioalet i går", konstaterar Karl Ove. "Att det hade gått tjugo år sedan det började var obegripligt."⁶² Karolina konfronteras med sin inre autentiska varelse först när hon återvänder till uppväxtor- ten, som hon tidigare flytt. Héléne är besatt av sin högstadietid, som hon både lämnat och inte lämnat bakom sig, följer på dis- tans sina före detta klasskamraters nya liv och skriver ett ma- nus av sina minnen. Uttrycket "när jag var yngre" förekommer hela nio gånger i Ståhls roman. Autofiktionsens projekt blir, pre- cis som Hélénes, att berätta sin egen uppväxthistoria, att ge sig själv "en egen röst".

Framför kontemplation väljs med andra ord inspiration. Den stora landvinningen inträffar när historia ersätts av barndom. Den enskilda, inåtvända, unika "barndomen" ersätter det ge- mensamma, sociala, allmänna "förflutna" som definitionen av vad en människas historia är. När de äldre romangenerna som memoar och bildningsroman, ofta utmärkta av en viss både tids- mässig, intellektuell och inte sällan ironisk distans mellan berät- taren och det berättade, utvecklas till den moderna autofiktio- nen, där denna distans betraktas som negativ och helst måste minimeras, innebär det också att barnets och i synnerhet tonår- ingens upplevelser inte längre betraktas som en transitionsperi- od, ett led i en människas tillblivelse, ett utvecklingsstadium på vägen mellan barn och vuxen, utan som ett tillstånd i sig. Den som lever i nuet har ingen annan historia än sin egen. Tonåring- en är både barn och vuxen samtidigt. Den är det ultimata topos för den kultur som längtar efter det barnligt genuina och sam- tidigt det vuxet svepande. Ungdomen favoriseras av populärkul- turen, eftersom den i en fotogenisk mening är överlägsen andra tillstånd. Den låter sig representeras på ett slagkraftigt sätt: de frågor som en person, man som kvinna, tenderar att ställa sig under tonåren lämpar sig utmärkt för litterär utforskning och gestaltande. Tonåringens kropp framträder på bild som en dyna-

misk blandning av naivitet och styrka, av potens/fruktbarhet och undflyende oskyldighet. Tonåringen är en plats där makt korsar nostalgi, en stark blandning som skapar ett slagkraftigt konsumtionsobjekt långt tillbaka i konsthistorien och numera först och främst inom masskulturen.

Detsamma gäller tonåringens livsvärld, där metafysiska frågor alltså är starkt präglade av barnets egocentrism och konstanta känslomässiga engagemang och konformism. Barnet måste först lära sig vad dess känslor betyder och hur de skall tolkas; det skolas in i den omgivande moralvärlden. Framåt tonåren är det redo att bilda sig egna uppfattningar utifrån de moduler som det har försetts med. Det är tonåringen som är ständigt självpositionerande, involverad i en kamp för att hitta en plats för sig själv i ett allt större sammanhang, att "bli något" och därvidlag förbli "sann mot sig själv". Det är tonåringen som ser världen omkring sig som en uppsättning schabloner och blir antingen uttråkad och tom eller framgångslysten. Det är tonåringen som ser människorna omkring sig som en uppsättning typer och placerar alla "i fack", som det heter inom vardagspråket. Det är tonåringen som i vanliga fall ännu saknar ett avancerat språk för att uttrycka sina känsloupplevelser och därför måste hålla till godo med populärkulturella klichéer, in i vilka han eller hon drillas av masskulturen. Det är tonåringen som gärna ansluter sig till så kallade subkulturer, eftersom dragningen till en viss estetik eller drömmen om ett annat liv för tonåringen går via ett tillägnande av dess yttre attribut, det vill säga genom omedelbar självpositionering i förhållande till omgivningen medelst konsumtion av kulturella markörer. Det är – som alla som gått igenom högstadiet kan vittna om – också tonåringen som är den mest rabiata konformisten och minst lika rabiata antikonformisten, den mest hatfyllda anti-intellektuella jantelagsinspektören och den högtravande rebelliska konstnärssjälen.⁶³

Att växa, det vill säga att se allt fler nyanser genom att rent kognitivt tillägna sig ett allt större spelrum, innebär för tonårsjaget att ge upp dikotomierna, att inse att diglossin är illusorisk, att helt enkelt upphöra att vara sig själv (det vill säga tonåring). Den dominanta masskulturella ideologin uppmanar tonåringen till det motsatta: att förbli sann mot sin egen massproducerade, tillfälliga, övergående själ; att förbli tonåring. Att växa upp innebär inom denna ideologi inte att komplicera sitt livsrum, att långsamt och smärtsamt vidga sin egen gräns genom intellektuell kontakt med andra, med sådant som skiljer sig från en, vare sig det gäller kön och klass eller moral och ideologi. Det innebär att resignera inför vardagen, inför det enkla jordnära livet; att medge att ingenting annat står till buds än det som finns på centralvaruhusets hyllor och visas upp i teven. Alla humanistiska verksamheter och tankesystem, från feminism till konst, vars grundsyfte är frigörelse av det mänskliga subjektet blir, av rent strukturella skäl som förevisats ovan, travesterade varianter, verktyg för konformism och likriktning. Andra ord för detta jordnära liv som för konsu-

menten presenteras som eftersträvansvärt är inskränkthet, brist på nyfikenhet, provinsialism, i förlängningen fördumning, fördomsfullhet och aggressivitet.

Denna antiintellektuella ideologi är naturligtvis ingenting nytt i den mänskliga historien och kan iaktas i varje enskild epok. Men det sätt som den kommer till uttryck på i dag måste betraktas som säreget, tack vare masskonsumtionens och den ekonomiska likställighetens principer jämte den enorma populärkulturella fokuseringen på autenticitet hellre än sanning. Den diglossi som ovan har tagits som metafor för det samtida diskursiva tillståndet skiljer sig från det klassiska begreppet i det att det snarare rör sig om en omvänd, eller inverterad diglossi: det klassiskt höga språket – det vill säga offentlighetens, konstens, litteraturens analytiska språk – nedvärderas till förmån för det låga – det privata livets, vardagsjargongens och konsumtionssamhällets metaforiska slagordsspråk. Resultatet av denna hierarkiska omvändning ser vi i själslivet hos de litterära karaktärer som här tagits upp.

I ett samhälle vars ideologiska fundament utgörs av personlig kreativitet hos den identiska individen, där alla i grunden anses vara lika förmögna till konstnärligt skapande sedan barnsben, och där högskoleansettningens analytiska verktyg är icke-eftersträvansvärda, kan konsten och litteraturen aldrig bli en motståndshandling. Den moderna litteraturen, exproprierad av vardagen, förmår ej, så länge som den förblir sin teve- och varuhusherre trogen, erbjuda den analytiska form som krävs för att transcendera den vedertagna människobilden och frigöra sig från vardagslivets schablonbilder. För en individ med längtan efter någonting annat måste ett liv inom denna allt dominerande ideologi leda till en ständig men svårgripbar känsla av tomhet och brist. Så griper man efter ett ord man vet att man kan men inte kan dra sig till minnes. Dessa ord ligger i en annan, oåtkomlig domän, på andra sidan diglossins inre gräns. Precis som de moderna olyckliga kvinnorna i de romaner som här har berörts gör, anar den samtida tänkande människan i Skandinavien att någonting annat är möjligt, men förmår inte att urskilja vad det skulle vara bland vardagsvärldens massproducerade hyllor, bland livsstilsvärldens färdigförpackade, livsbejakande lösningar på djupgående metafysiska problem. Fånge i denna provinsiella, förenklade värld kan hon bara erfara en tom och dov längtan, omöjlig för henne att verbalisera. Den jordnära vardagens tevesoffa och parmiddag gör henne besviken och uttråkad, medan den intellektuella världen vållar en känsla av någonting icke-genuint och artificiellt. Klaven av en själslig diglossi, som hon i stället för att försöka överbrygga tvärtom bejaktar, kommer hon aldrig att kunna förena sin kropp och sin tanke, sin känsla och sitt intellekt, sin ontologi och sin epistemologi, eller, uttryckt på vardagspråket: sin önskan att vara omtyckt med sin längtan efter att leva ett intressant liv.

Noter

1. Lena Andersson. *Egenmäktigt förfarande*, Stockholm: Natur & Kultur, 2013, 7.
2. Andersson, 65.
3. Ibid, 66.
4. Ibid.
5. Ibid, 40.
6. Ibid, 173.
7. "Lena Anderssons analys av Kulturmannen är intrikat. Ester är exakt vad Hugo behöver. Hans tankevärld får en nytändning av samtalet med henne, men särdeles förälskad är han inte. Han träffar henne gärna så länge hon inte ställer några krav. Hugo måste själv få reglera den plats hon får ta. När Ester börjar ta deras relation på allvar – det ska medges att det går ganska snabbt – börjar han genast distansera sig", skriver Åsa Beckman i den omtalade artikeln om Kulturmannen, DN 14.04.27.
8. Andersson, 8.
9. Ibid, 66.
10. Ibid, 74.
11. Ibid, 76.
12. Ibid, 77.
13. Ibid.
14. Ibid, 18.
15. Ibid, 15f.
16. Ibid, 183.
17. "De fruktansvärda glappen mellan tanke och ord, vilja och uttryck, verklighet och överklighet, samt det som växer i dessa glapp, är vad den här berättelsen handlar om", konstaterar berättaren i *Egenmäktigt förfarande* redan på romanens andra sida (Andersson, 8).
18. Karl Ove Knausgård. *Min kamp 2*, Stockholm: Norstedts, 2011, 132.
19. Knausgård. *Min kamp 2*, 133.
20. Elise Karlsson. *Klass*, Stockholm: Natur & Kultur, 2017, 56.
21. Karlsson, 57.
22. Ibid, 48.
23. Ibid, 177.
24. Ibid, 187.
25. Isabelle Ståhl. *Just nu är jag här*, Stockholm: Natur & Kultur, 2017, 72.
26. Ståhl, 95.
27. Ibid, 44.
28. Ibid.
29. Ibid, 113.
30. Ibid, 184.
31. Ibid, 163.
32. Ibid, 144.
33. Ibid.
34. Therese Bohman. *Aftonland*. Stockholm: Norstedts, 2016, 18.
35. Bohman, 8.
36. Ibid, 18.
37. Ibid.
38. Ibid, 37.
39. Ibid, 42.
40. Ibid, 146. Man noterar samma exakthet i drinkåtergivningen som i Lena Anderssons centrala scen.
41. Ibid, 147.
42. Ibid, 148.
43. Ibid.
44. Ibid, 150.
45. Ibid, 171.
46. Karl Ove Knausgård. *Min kamp 6*, Stockholm: Norstedts, 2013, 222. "Alla var unika på samma sätt. I alla tider och överallt", konstaterar Ester efter att ha läst brevväxlingen mellan Majakovskij och Brik (Andersson, 153). "Jag har träffat så många killar och alla är nästan likadana", menar Elise, "... alla människor är ungefär likadana" (Ståhl, 20). "Alla vid bordet kopior av varandra. Också jag." (Karlsson, 53).
47. Knausgård. *Min kamp 6*, 302.
48. Ibid, 303.
49. Knausgård. *Min kamp 2*, 134.
50. Knausgård. *Min kamp 6*, 1019.
51. Karl Ove Knausgård. *Min kamp 5*, Stockholm: Norstedts, 2012, 508.
52. Knausgård. *Min kamp 6*, 295.
53. Ibid, 225.
54. Ibid, 238.
55. Ibid, 238f.
56. Knausgård. *Min kamp 6*, 207.
57. Knausgård. *Min kamp 2*, 245.
58. Karl Ove Knausgård, *Min kamp*, Stockholm: Norstedts, 2010, 266.
59. Andersson, 91.
60. Ståhl, 39.
61. Karlsson, 187.
62. Knausgård. *Min kamp 6*, 282.
63. "När hon var yngre hade hon föreställt sig att människor blev mer komplicerade som vuxna. Att de började tänka mer komplicerade tankar, ha mer intrikata känsloliv. Men människor var fortfarande likadana", inser Karolina. (Bohman, 37).