

Forord

Gjennom mine år som student i Trondheim er det mange personer som har hatt stor innflytelse for det som til slutt har blitt dette arbeidet. Det er ikke bare den tiden jeg har brukt på å skrive denne oppgaven som har vært viktig, men alle erfaringene jeg har fått gjennom studietiden. Jeg vil takke Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap for mange spennende emner og faglig kompetanse, min veileder Gunnar Foss for gode innspill og kunnskap, mine medstudenter for faglige diskusjoner og inspirasjon.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke venner og familie for å ha tro på meg og mitt prosjekt.

Trondheim, april 2013

Rebekka Margrethe Dybvik Larsen

Innholdsfortegnelse

Forord.....	I
Innholdsfortegnelse	III
1. Bakteppe.....	1
1.1. Form, skrivestil og tematikk	4
1.2. Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv	7
1.3. Imot kunsten	8
1.4. Imot naturen.....	9
2. «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep»	11
3. Essayistiske trekk	19
3.1. Sjanger, metode eller skrivemåte?	20
3.2. Moderne essayteori.....	21
3.3. Essayets virkemidler.....	23
3.4. Særmerke og topoi.....	24
4. Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv	27
4.1. Reiselitteratur.....	29
4.2. Vandrerskikkelsen	31
4.3. Å gå uten å være på reise.....	33
4.4. Identitetsspørsmålet	34
4.5. Paris og Istanbul	36
5. Imot kunsten	41
5.1. Familietreet	44
5.2. Det fragmenterte verdensbildet	50
5.3. Kvinnelig innflytelse og forvandling.....	51
5.4. Skrivningen og maskinen	54
6. Imot naturen	57
6.1. Biblioteket	58

6.2. Arbeidet, fabrikken	62
6.3. Kjærlighetsarbeidet.....	64
6.4. Arbeidsrom, laboratorium	68
6.5. Notatbøkene.....	70
7. Imot Espedal – konklusjon	71
Litteraturliste.....	75
Sammendrag	77

1. Bakteppe

Men det er ikke mulig å skrive sannheten om seg selv. Man skriver og skjuler seg. Man kler seg i språk [...] Den armenske drakten er en forkledning, og på samme måte skriver Rousseau for å skjule seg. Han søker tilflukt i naturen, han gjemmer seg i litteraturen, bak en skog av ord. Han dikter seg selv og sine omgivelser, og sånn må det være. Rousseau er ikke annerledes, han gjør seg annerledes, forfatteren som innbiller oss at han er et naturbarn, er den kunstige helt i høyeste person; en provokatør, en flanør, en sann og ekte posør (Espedal 2009: 42).

Fortelleren beskriver i dette utdraget både Rousseau, seg selv og den teksteksterne forfatteren Tomas Espedal. Den kritikerroste forfatteren Espedal er født i Bergen i 1961, han debuterte i 1988 med *En vill flukt av parfyme*, og han har siden debuten gitt ut elleve bøker. Espedal har fått stor annerkjennelse for sine utgivelser, og han har blant annet har vunnet Brageprisen, Gyldendalsprisen, Kritikerprisen og vært nominert til Nordisk Råds litteraturpris. Likevel, som Bernhard Ellefsen påpeker i en artikkel om Espedal i *Vagant*, finnes det få «langsomme lesninger» av Espedal. For det meste har vi kun noen intervjuer å forholde oss til, som ser på Espedals romaner og hva som gjør ham til en god forfatter (Ellefsen 2010:18). Det finnes ingen nærlesninger av ham og vi mangler dermed noen verktøy for å kunne analysere Espedal. I dette arbeidet skal jeg derfor åpne opp for en bedre forståelse av Espedals romanunivers gjennom å se nærmere på *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*¹, *Imot kunsten* og *Imot naturen*.

De siste årene har Espedal blandet romanen med andre sjangre som essay, drama, dikt, brev, dagbok, notatbok og reiseskildringer. Han har selv uttalt at han ønsker å sprengre romanens grenser for å se hva den tåler. Utforskningen av romansjangrene gjenspeiles blant annet i flere av Espedals romantitler; *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitaf)* og *Brev (et forsøk)*. Selv om Espedal skriver en form for sjangerhybrid, finnes det ikke en annen litterær sjanger som er beskrivende for hans litteratur. Han blander inn andre sjangre, men romanen er likevel grunnlaget for hans tekster. Han har uttalt i flere intervjuer at han ønsker å teste ut romanens grenser, og i en slik utprøving er det naturlig å blande inn flere ulike sjangre.

Essayet er en av de sjangrene som i stor grad påvirker Espedals romaner, fordi han har en essayistisk skrivestil. Det er viktig å merke seg at dette varierer noe, både innenfor den enkelte roman og i de forskjellige romanene. Likevel er innflytelsen fra essayet fremtredende og derfor er det viktig å se nærmere på de essayistiske virkemidlene han benytter seg av. Innflytelsen fra essayet påvirker både formen og tematikken hos Espedal, hvor blant annet omveier og gjentakelser er et essayistisk trekk i hans romaner. Han vender flere ganger tilbake til en hendelse, etter å ha foretatt store eller små avstikkere i teksten. Tematisk har han

¹ Videre bruker jeg kun *Gå*.

som mange essayister, sitt eget liv som utgangspunkt for teksten. Dermed kan Espedal knyttes til en rekke essayistiske forfattere, noe han understreker i sin egen tekst ved å sammenlikne seg med blant annet Michel de Montaigne. Den essayistiske skrivestilen, som påvirker både formen og tematikken hos Espedal, er derfor et aspekt ved hans romaner jeg skal se nærmere på.

I forlengelse av det essayistiske aspektet hos Espedal finner vi et selvbiografisk aspekt i hans romaner, og han har fått mye oppmerksomhet for måten han bruker sitt eget liv som bakteppe for sin litteratur. Sammen med flere andre norske samtidsforfattere skriver han litteratur som blander fiksjon med selvbiografiske skildringer. At Espedal er blitt en del av en gruppe norske forfattere som anses for å skrive selvbiografisk, bidrar til lesernes forventning til hans romaner. Både hans uttalelser i media, skrivestil og tematikk gjør at han er blitt plassert i denne båsen. Likevel hevder han i et intervju med Morgenbladet, at selvbiografisk ikke er riktig å bruke på hans romaner og at det handler om latskap fra anmeldernes side når de kaller hans tekster selvbiografiske (Gundersen 2011: 34). Det er likevel mulig å hevde at Espedal har et selvbiografisk bakteppe for sine romaner, fordi de seks siste romanene, handler om forfatter-jeget Tomas og hans skrivearbeid. Det er med andre ord mange likhetstrekk mellom forfatteren Espedal og forteller-forfatter skikkelsen i disse romanene. Hvilken effekt det selvbiografiske aspektet har, skal jeg undersøke senere i dette arbeidet.

Selv om *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitafier)*, *Brev (et forsøk)*, *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* alle handler om forfatteren Tomas, skal jeg kun se på de tre siste romanene. De seks romanene omhandler de samme temaene og det er mulig å si at hver roman er et forsøk på å renskrive forrige. Denne oppgavens omfang gjør at en nærlesning ikke vil være mulig hvis jeg skal skrive om alle seks romanene. Derfor har jeg valgt å fokusere på *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. For det første så ønsker jeg å gjøre en grundig lesning av de tre romanene. For det andre finnes det et tydelig skille i romanenes tittel, hvor de tre første romanene har en større tilhørighet til hverandre ved at de i tittelen henviser til hver sin sjanger. *Imot kunsten* og *Imot naturen* har også en tilhørighet til hverandre i tittelen, og det ville kanskje ha vært en naturlig inndeling og kun se på de to romanene. Likevel har jeg valgt å ta med *Gå* i denne oppgaven. *Gå* er sterkt tilknyttet til reiselitteraturen og vandrerskikkelsen, samtidig som reisen og vandreren går igjen i *Imot kunsten* og *Imot naturen*. For å kunne si noe om denne tematikken i forhold til de to siste romanene, ønsker jeg å se hvordan reisen og vandreren vektlegges i *Gå*. I tillegg er det viktig å påpeke at også *Gå* er en del av Espedals «selvbiografiske prosjekt», og dermed finnes det flere elementer som knytter *Gå* sammen med *Imot kunsten* og *Imot naturen*.

Første del av oppgaven vil fokusere på det selvbiografiske aspektet, hvor jeg tar utgangspunkt i et sitat fra Espedal: «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep» (Gundersen 2011: 34)². I denne delen av arbeidet prøver jeg å se nærmere på hvilke andre sjangerbetegnelser eller begreper som kan benyttes på det selvbiografiske elementet hos Espedal. I sitatet ovenfor påpeker Espedal et problem ved moderne litteratur som blander selvbiografiske elementer med romansjangeren; det finnes ingen bred enighet blant kritikere og anmeldere om hvordan man skal definere denne litteraturen og hvilken effekt det å blande fiksjon og selvbiografiske elementer har på romanen. Særlig blir dette problematisk når forfatteren utenfor verket og protagonisten bærer samme navn. Hos Espedal blir det enda mer innviklet, fordi protagonisten er forfatter. Det er med andre ord mange likhetstrekk mellom forfatteren utenfor verket og romanens hovedperson. Men betyr dette at man skal lete etter det som er selvbiografisk i romanen? Mitt hovedfokus vil ikke være å prøve å finne de delene av teksten som kan ha skjedd i den teksteksterne forfatterens liv. Jeg velger heller å fokusere på hvilken betydning det selvbiografiske har for Espedals romaner og hvordan han spiller på denne blandingen av fiksjon og virkelighetsnære hendelser.

Etter at jeg har sett på det selvbiografiske er det naturlig å se på det essayistiske aspektet hos Espedal. Det finnes en tilknytning mellom selvbiografien og essayet, fordi mange essayister ofte tar utgangspunkt i eget liv, noe som også er tilfellet hos ham. Videre ser jeg nærmere på hva som er essayets kjennetegn og hvordan han benytter seg av mange av essayets virkemidler. Jeg knytter i hovedsak essayet opp mot form og skrivestil hos Espedal, men det er vanskelig å gjøre et distinktville skille mellom form og tematikk. Et eksempel på dette er de stadige henvisningene til annen litteratur. Når han i flere tilfeller nærmest sammenlikner seg selv med kjente forfattere, blir dette en gjennomgående tematikk i hans romaner, samtidig som referanser til annen litteratur er et formelement. Referanser til annen litteratur forekommer både gjennom direkte referanser og partier hvor andre forfattere ligger i underteksten. I flere tilfeller bruker Espedal essayets omveier og avstikkere til å reflektere over litteratur og skriving. Dermed ser vi igjen en viktig påvirkning fra essayet; ikke bare bruker han sitt eget liv som bakgrunn for romanene, men forteller-jeget kommenterer også selve skriveprosessen.

I de tre siste delene av dette arbeidet foretar jeg en nærlesning av *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen*. I forhold til *Gå* ser jeg på hvordan romanen kan knyttes opp mot reiselitteratur og vandrerskikkelsen. Samtidig trekker jeg inn både det selvbiografiske og det essayistiske i

² Videre i teksten refererer jeg ikke til Gundersen ved bruk av dette sitatet.

lesningen av de tre romanene. I anmeldelser av hans romaner, blir ofte det selvbiografiske vektlagt, men som Espedal selv understreker, ønsker han gjennom sin litteratur å undersøke eksistensielle spørsmål. Et av disse, som flere av temaene bidrar til å diskutere, er spørsmålet om identitet. Spørsmålet: «Hvem er jeg?», går igjen på ulike nivåer i de tre romanene. Spørsmålet blir knyttet opp mot litteratur, familie, alkohol, reise og skriving. Samtidig som spørsmålet om identitet igjen berører det selvbiografiske og det essayistiske aspektet i romanene. Gjennom en nærlesning av Espedals romaner er det mulig å hevde at en av grunnene til at det selvbiografiske blir vektlagt er fordi han på ulike måter har en selvbiografisk tilnærming. I nærlesningen av romanene forsøker jeg istedenfor å trekke en del linjer mellom det essayistiske, det selvbiografiske, reiselitteraturen og de ulike temaene i romanene. Det er med andre ord flere litterære sjangre som påvirker hans romanunivers og disse er like sentrale som det selvbiografiske aspektet, fordi de alle bidrar til å utfordre romanen.

1.1. Form, skrivestil og tematikk

I *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen* har vi et forfatter-forteller-jeg, som er romanens hovedperson og som heter Tomas. Fortelleren og hovedpersonen er sammenfallende, og når denne personen har samme navn som forfatteren utenfor verket er det tydelig at Espedal ønsker å skape en nærhet mellom seg selv og protagonisten. At hovedpersonen er forfatter, skaper en enda større nærhet mellom jeget og forfatteren utenfor verket. Romanen har et fokus på skriveprosessen, noe som skaper en tvetydighet i forholdet mellom den tekstesterne forfatteren og forfatter-jeget. Det skapes i romanen et inntrykk av at det forfatter-jeget forteller han skriver og har publisert er tilsvarende det forfatteren utenfor verket har publisert og skrevet. Det er med andre ord flere elementer ved forfatter-forteller-jeget som har en tilknytning til forfatteren utenfor verket. Dette forholdet er ikke uproblematisk, særlig når forfatteren utenfor verket i ulike intervjuer hevder han ikke skriver selvbiografisk. Inntrykket av at den mannlige protagonisten og forfatteren utenfor verket er samme person, er dermed noe som blir problematisert både i romanen og utenfor verket. I boka *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse* ser Poul Behrendt på det han kaller en dobbeltkontrakt, hvor skillet mellom fiksjon og virkelighet viskes ut. I dobbeltkontrakten er forfatteren bevisst på dette skillet mellom fiksjon og virkelighet, og forfatter-forteller-jeget, som tilsynelatende er den samme personen som forfatteren utenfor verket, bidrar til å skape en konflikt om hvorvidt teksten er basert på egne opplevelser eller ikke.

Espedal har en skrivestil med klare referanser til essayet, hvor man kan si at tanken styrer tekstens fremgang. Assosiasjoner og referanser til annen litteratur er i fokus, noe som fører til at han kan skrive om akkurat de samme hendelsene flere ganger. Hver gang legger han til en ny detalj, som gjør at leseren får et annet perspektiv eller en annen holdning til de hendelsene han beskriver. I *Dagbok* står det: «Et forsøk. Hver bok er et forsøk. Jeg forsøker å forlate det jeg kjenner og kan. Forsøker å forlate det språket jeg allerede behersker» (Espedal 2006: 203). I artikkelen «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive» påpeker Bernhard Ellefsen blant annet hvordan Espedals romaner er et forsøk på å utvide romanen, på å skrive bedre romaner (Ellefsen 2010: 18). I dette forsøk ligger et ønske om å skrive hver enkelt historie på en bedre måte, og dermed er omskrivingene et forsøk på å skrive best mulig. Ellefsen påpeker at han synes *Gå* er svakere enn de andre romanene. For ham blir derfor Espedals uttalelse om at hver enkelt roman er et forsøk på å skrive den samme romanen bedre, noe problematisk. *Gå* skiller seg ut fra de andre romanene fordi den har en sterkere tilknytning til reiselitteraturen, men om den er svakere enn de andre romanene vet jeg ikke om jeg kan si meg enig i. Selv om den ikke i like stor grad renskriver de samme historiene, så er den likevel et forsøk på å utfordre romanen.

I *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* er det en del temaer som går igjen. Disse temaene kan ses på som gjennomgående i hans forfatterskap og berører eksistensielle spørsmål. Selv om han skriver om de samme temaene i flere av romanene, har de samme temaene ulike perspektiver eller innfallsvinkler. Dermed kan han skrive om de samme temaene og de samme hendelsene, uten at det føles som en gjentakelse. Likevel har de en repetitiv effekt, noe som bidrar til å understreke temaene. Jeg vil vektlegge fem gjennomgående temaer i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*; familie, kjærlighet, naturen, arbeid og litteraturen. I tillegg finnes det en rekke motiver, som knyttes sammen med flere av temaene; arv, tapet, døden, alderdom, moren, kona, kjærestene, datteren, maskinene, skrivingen, arbeidets sted, vandreren og reisen. Hver roman vektlegger de ulike temaene og motivene på ulike måter og dermed varierer det fra roman til roman hva som blir oppfattet som romanens tema.

De fem temaene jeg skal se nærmere på, knyttes alle sammen med flere motiver og ofte glir temaene over i hverandre. Familietematikken handler om både arv, opprør og foreldrerollen. I *Imot kunsten* tegner forfatter-forteller-jeget opp hele familietreet sitt. Gjennom dette kommer det frem hvilke egenskaper han har arvet fra sine forfedre. I tillegg handler familietematikken om et opprør, fordi jeget kommer fra en arbeiderklasse, men når han velger forfatteryrket som levevei, går han imot familien som i flere generasjoner har arbeidet på blant annet fabrikker. Et siste element som berører dette temaet er den familien

Tomas selv starter. Det finnes lange skildringer av det livet protagonisten lever når han er gift med Agnete og den rollen han tar på seg når hun dør og han får eneansvar for datteren. Hans egen familie blir forbundet med ansvar, og jeget befinner seg i en situasjon hvor han ikke lenger har mulighet til å skrive eller leve som forfatter.

Kjærlighetstematikken handler i stor grad om jegets forhold til de ulike kvinnene i livet hans. Det handler om kjærligheten til kjærester, kona, farmoren, moren og datteren. Romanene skildrer forholdet til ungdomskjæresten Eli, kona Agnete og den yngre kvinnen, Janne, som han blir samboer med. Både Agnete og moren dør, mens Janne og datteren flytter til Oslo. Ensomhet, tap og død preger derfor store deler av teksten i de tre romanene. For forteller-jeget er lykken kortvarig, fordi den plutselig kan forsvinne. Ved å fortelle om sin kjærlighet til kvinnene som forlater ham, kan smerten han føler når de forsvinner beskrives som uutholdelig. Kontrasten mellom lykke og ulykkelighet blir derfor et fortellerteknisk grep i romanene, fordi lykken blir understreket av tapet, og kjærligheten blir understreket av savnet. Romanene har ofte en episodisk fremstilling, og da kan lykken og savnet settes opp mot hverandre.

Forholdet til naturen blir beskrevet gjennom et motsetningsforhold mellom naturen og hjemmet. For det første blir naturen ofte beskrevet gjennom forteller-jeget som sitter inne og ser ut på naturen. For det andre står reisen og vandringen i kontrast til det å være hjemme. Beskrivelsene av naturen handler derfor om alt fra blomster og små dyr, til hvordan jeget takler utfordringene det er å gå i for eksempel fjellet. Men like viktig, forholdet til naturen sier noe om jegets identitet og ikke minst hvem han ønsker å være. Forteller-jeget prøver i flere tilfeller å skape et bilde av seg selv som en vandringsmann, en som hører hjemme i naturen. I dette romantiske bildet av seg selv som vandrer, finnes en forestilling om at naturen er frihet, mens det å være hjemme til en viss grad blir forbundet med en følelse av å være fanget i samfunnets normer og regler. Et annet interessant aspekt ved naturen er forholdet til byen, fordi det ikke er byen som blir beskrevet som naturens motsetning. Motsetningen i naturtematikken ligger i forskjellen på det å være ute og det å være inne. I byen beskriver forteller-jeget seg selv som en vandrer og byen blir ofte beskrevet som et landskap hvor byenes impulser er en del av vandrer-motivet.

Arbeidstematikken er også et av temaene som berører identitetsspørsmålet. På den ene siden har forteller-jeget valgt bort arbeiderlivet ved å bli forfatter, men på den andre siden blir skrivningens rutiner ofte sammenliknet med rutinene i fabrikk. Dermed prøver han å opprettholde en viss nærhet til arbeiderlivet som han i utgangspunktet har distansert seg fra. Arbeidsrommet er viktig innenfor dette temaet, fordi fortelleren bruker mye tid på å beskrive

de arbeidsrommene han har hatt. De fleste rommene innredes på samme måte, med skrivepulten under vinduet, slik at jeget kan se ut av vinduet mens han skriver. Arbeidsrommene beskrives nærmest som stillbilder eller fotografier. Selv om huset eller leiligheten forandres, fremstår arbeidsrommet nærmest som det samme i hver beskrivelse. Ved å ha det samme rommet, skapes det igjen et inntrykk av at forfatter-jeget har en fast arbeidsplass, og opprøret han har gjort mot arbeiderfamilien minskes.

Litteraturen blir gitt mye plass i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Referanser og parafrasering til andres litteratur utgjør både et tematiskelement og et formelement. I forhold til litteratur som tema, finner forfatter-jeget inspirasjon hos andre forfattere. Han følger både bokstavelig og litterært i fotsporene til kjente forfattere. Han går strekninger som andre forfattere har gått tidligere og han sammenlikner seg selv med dem. Men litteraturen handler også om de romanene forfatter-forteller-jeget ønsker å skrive. Han vil blant annet skrive en roman om det å gå og «En liten bok om lykke». Disse tekstene finnes også i romanene; *Gå* er jo nettopp en roman om det å gå, og «En liten bok om lykke» er en del av *Imot naturen*. Dermed skapes det et inntrykk av at forfatter-forteller-jeget skriver tekster, som senere står i de romanene som leseren holder i hånden. Dette bidrar til å minske avstanden mellom forfatter-forteller-jeget og forfattere utenfor verket. Det å referere til egen litteratur blir derfor et selvbiografisk element i de tre romanene.

1.2. Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv

Gå tematiserer et vandremotiv, noe som gjenspeiles både i innholdet og formen. Romanen handler om det å gå, hvor leseren møter en hovedperson som vandrer til fots og som lar tankene bli styrt av det han ser. Vandremotivet er ofte knyttet sammen med reiselitteraturen og jeg skal senere i oppgaven se nærmere både på ulike vandrerfigurer og noen sjangertrekk ved reiselitteraturen. Selv om reisen foregår som et konkret element i *Gå*, kan den også ses som en metafor for tankenes vandring. Den konkrete reisen påvirker hovedkarakterens tanker, hvilket reflekteres i tekstens stadige hopp mellom tid og sted, mellom den konkrete reisen, karakterens indre og tidligere reiser. Romanen reflekterer rundt andre vandrerromaner og plasserer dermed *Gå* innenfor en bestemt diskurs med vandring og reise som tema.

Vandrer-skikkelsen knyttes opp mot forfatteren og filosofen, hvor reisen ses på som en kilde til opplevelser og er dermed en inspirasjon til diktningen. Men romanen handler også om det å gå under, hvor rusen er en kilde til inspirasjon. Både alkohol, sex, skrivingen og reisen i *Gå* kan ses som en flukt fra et tradisjonelt liv. Gjennom Rousseau tillegger jeget i romanen det å gå en romantisk verdi, blant annet ved å sammenlikne seg selv med den kjente

forfatteren. Dette innebærer ikke bare vandringen, men også det ville og poetiske livet som vandrerskikkelsen representerer. Vandreren kan beskrives som vagabond, omstreifer og landstryker, noe som gir sterke assosiasjoner til å leve på utsiden eller å leve annerledes enn andre. Vandreren er en skikkelse som har mulighet til å se verden utenfra, slik forfatteren og dikteren gjør.

1.3. *Imot kunsten*

Imot kunsten er dedikert til «min mor», og handler i stor grad om hovedpersonens sorg over både moras og konas død. Selv om de dør med flere års mellomrom, blir sorgen og tapet knyttet sammen. Før romanen begynner, finner vi en epigraf av Kristian Lundberg: «Det är också ett uppdrag som kräver mod: att stanna kvar» (Espedal 2010). Særlig etter kona Agnetes død gjelder dette for hovedpersonen, som må ta ansvar for hennes to barn. Han kan ikke være både mor og far og blir derfor mor og kvinne. Det nærmest å forvandles til en kvinne er ikke bare en nødvendighet for å ta seg av barna, men påvirker også jegets skrivearbeid: «Jeg sitter ved skrivebordet, knytter håret bak i en hestehale. Hendene mine, de er forandret. Neglene er blitt lengre; jeg vil gjerne skrive som en kvinne» (Espedal 2010: 107). Selv om jeget har ønsket om å skrive som en kvinne, så er det vanskelig å si noe om hva som kjennetegner en kvinnelig skrift.

Beskrivelsene av tapet og savnet av de døde, gjør at familie, arv og arbeid blir sentrale elementer i *Imot kunsten*. Jeget ser på hvordan han er blitt påvirket av slekt; både foreldre, besteforeldre og oldeforeldre. Familietreet blir tegnet opp gjennom skriften og fortelleren inntar en allvitende posisjon når forfedrenes følelser beskrives. Slegt og generasjoner fungerer på mange måter som et utgangspunkt for å skrive om identitet. Hovedpersonen har blitt påvirket av familien på ulike måter. Fra faren har han lært å bokse, fra moren har han fått sin første skrivemaskin og fra farmoren har han lært fortellerkunsten. Ikke bare beskriver jeget farmorens fortellemåte, men dette fungerer også som en beskrivelse av *Imot kunsten* sin fortellerstil. Her fortelles de samme historiene flere ganger, men det blir alltid lagt til en ny detalj.

Imot kunsten handler også om det å skape kunst: «Jeg skriver. Den første setningen, som å presse en nål mot huden, litt motstand, myk og nålen trenger igjennom, den glir og treffer blodåren; det er nødvendig å glemme» (Espedal 2010: 11). Både skriveprosessen og arbeidsrommene vies mye plass i *Imot kunsten*. Skrivearbeidet og skriveren blir satt i sammenheng med fabrikken og arbeideren, hvor tunge maskiner er byttet ut med skrivemaskinen. At skrivingen blir vektlagt kan ha sammenheng med Agnetes død. For at

leseren skal forstå hvor tungt det er for forfatter-jeget å legge bort skrivingen, for å kunne være forelder, må leseren først få innsikt i hvor viktig dette arbeidet er for jeget. Som diktet i begynnelsen av boka forteller, så er det utrolig tungt å være igjen, noe man kan se at påvirker protagonisten gjennom hele boka. I motsetning til i *Gå* hvor jeget lever et utsvevende og flakkende liv, blir den samme personen i *Imot kunsten* tvunget til å slå seg ned og leve et rotfestet familieliv.

1.4. *Imot naturen*

Imot naturen tematiserer kjærligheten, både mellom mann og kvinne, far og datter og kjærligheten til litteraturen og skrivearbeidet. Romanen handler om alder, kjærlighet og en jakt etter lykke: «Boken om lykke må være kort. Kort og fragmentarisk, det er ikke mulig å skape en sammenhengende fortelling om lykken» (Espedal 2011: 109). Forteller-jeget ønsker å skrive «En liten bok om lykke», men denne teksten om lykke bygger også opp under romanens tematikk. *Imot naturen* handler ikke bare om kjærligheten og lykke, men om ensomhet og ulykkelighet. Det skal ikke mye til før lykken blir snudd opp ned. Det er nettopp dette den mannlige protagonisten opplever når samboeren Janne flytter fra ham. Slutten av *Imot kunsten* beskriver nærmest jegets begravelse av seg selv. Han går under jorden, forsvinner fra overflaten, og lever bare på loff og vin. Sluttsenen kan leses som forfatteren Espedals slutt på sitt prosjekt å skrive om seg selv.

Imot naturen er delt inn i kapitlene «Biblioteket», «Arbeidet, fabrikken», «Kjærlighetsarbeidet», «Arbeidsrom, laboratorium» og «Notatbøkene». De ulike kapitlene tar for seg ulike faser i livet til protagonisten. De siste kapitlene er mer fragmenterte enn de første, noe som blir understreket av at det siste kapitlet har tittelen «Notatbøkene». Forfatter-jeget nevner tidligere i romanen at han har notatbøker med seg overalt, hvor han noterer tanker, funderinger og inntrykk i. På slutten av romanen får leseren tilsynelatende tilgang til disse notatbøkene. Men det er viktig at leseren er bevisst på at dette er utdrag og utvelgelser som er gjort. Notatbøkene utgjør siste delen av romanen, og det er bokas undertittel. Notatbøkene kan skape en illusjon av at det som står der er skrevet ned i den tekstesterne forfatterens egne notatbøker. Det skapes med dette en nærhet mellom forfatteren utenfor verket og forfatteren i verket, og slik blir inntrykket om at *Imot naturen* er selvbiografisk, forsterket.

Et annet element som forsterker det selvbiografiske inntrykket, er bildet på tittelbladet³, som viser forfatteren Tomas Espedal sammen med en kvinne i undertøy hvor begge bærer masker. Det er ikke tilfeldig at det er dette bildet som er på tittelbladet, noe leseren får understreket etter å ha leste første del av romanen. Bildet gir sterke assosiasjoner til sexscenen i biblioteket, til det første møte mellom Tomas og Janne. Dermed styrer forfatteren Espedal vår forståelse og forventning til verket, noe som gjør at leseren kan oppfatte verket som selvbiografisk.

³ Til den versjonen av romanen som ble gitt ut i 2011.

2. «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep»

Espedal kommer med uttalelsen: «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep» i et intervju i Morgenbladet. Intervjuet er gjort i forbindelse med utgivelsen av *Imot naturen*. Espedal sammenliknes ofte med forfattere som blant annet Karl Ove Knausgård og andre norske samtidsforfattere som bruker sitt eget liv som materiale for å skrive fiksjonslitteratur. Espedal mener det finnes en lathet hos anmelderne når de bruker merkelappen selvbiografisk. For ham er betegnelsen «eksistensiell» mer beskrivende. Han bruker sitt eget liv som bakteppe for fiksjonen, samtidig som han prøver å svare på spørsmål om for eksempel liv og identitet. Espedal ønsker i intervjuet å få frem at de forfatterne som blir plassert innenfor en selvbiografisk boks alle har ulike skrivestiler og ulike mål ved å skrive om seg selv. Det mangler en enighet om begrepsapparatet på de romanene hvor det selvbiografiske blir trukket inn i fiksjonsuniverset, hvorpå det blir vanskelig å omtale tekstene uten å benytte seg av begrepet selvbiografisk.

Senere i intervjuet med Morgenbladet hevder Espedal at han nå er ferdig med prosjektet, å skrive om seg selv. Espedal har i løpet av intervjuet kommet med tre påstander om sine romaner, som kan fremstå noe motsigende. For det første hevder han at hans synes selvbiografisk er et misvisende begrep på hans tekster. Den andre uttalelsen kommer i forlengelse av dette; han vil heller bli beskrevet som eksistensiell fremfor selvbiografisk. Samtidig kommer det frem at han bruker sitt eget liv som et bakteppe for sin fiksjon. Til slutt mener han at han er ferdig med å skrive om sitt eget liv. I tillegg uttrykker han at han har hatt som mål å ødelegge eller bryte opp romansjangeren. Tradisjonelt i litteraturen eksisterer det en «kontrakt» eller forståelse mellom forfatter og leser; boka er enten sannhet eller oppdiktet. Når eksterne uttalelser fra forfatteren eller elementer i boka gjør at denne kontrakten ikke lenger er gyldig, gjør det at vi må prøve å skape oss et nytt begrepsapparat, slik at vi har muligheten til både å forstå og analysere disse tekstene.

Det finnes mange som har forsøkt å skape et «nytt» begrepsapparat eller en «ny» sjanger for og best mulig kunne beskrive litteraturen hvor vi finner både fiksjons- og selvbiografiske elementer. Arne Melberg er en av de som ser nærmere på denne sjangerproblematikken. I boka *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* ser Melberg på ulike sjangre innenfor den selvbiografiske litteraturen: «selvbiografi, selvportrett, memoarer, erindringer, vitnemål, bekjennelser... De litterære strategiene for selvframstilling er mange og de har ikke mistet sin aktualitet» (Melberg 2007: 7). Melberg ser her nærmere på problemet i forbindelse med at det ikke finnes en klar definisjon på denne type litteratur. Det er mange ulike begreper som blir brukt og mange ulike forståelser av hva de samme begrepene

innebærer. «Selvfremstilling» er en samlebetegnelse for litteratur hvor forfatteren skriver om elementer fra sitt eget liv, men hos Melberg brukes ikke selvfremstilling som en egen sjangerbeskrivelse. Likevel kan det være en fin beskrivelse av Tomas Espedals *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen*, fordi betegnelsen ikke behøver en begrepsavklaring for å fortelle leseren at Espedal i disse tre romanene skriver om seg selv. Betegnelsen gjør ikke krav på at alt som står i verkene må være sannhet eller at verkene ikke inneholder fiksjon.

Det er ikke selvfremstilling Melberg fokuserer på i *Selvskrevet*, men sjangerbetegnelsen «selvfiksjon» eller «autofiksjon⁴». Melberg mener selvfiksjonen:

Forsøker å sno seg ut av alle disse *enten–eller* for i stedet å prøve *både–og*. Selvfremstillingen likner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: den er både litterær og saklig virkelighetsbeskrivende. Den nøyer seg ikke med fiksjonen. Eller den tyr til fiksjonen av virkelighetsbeskrivende hensyn. Den utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkelighet (Melberg 2007: 9).

Selvfiksjonen er både en pakt og en strategi, hvor det åpnes opp for at forfatteren kan blande virkelige hendelser med fantasi. At selvfiksjonen er en pakt innebærer at leseren har en forståelse for at boken ikke er en del av den tradisjonelle kontrakten mellom forfatter og leser, hvor det som står i boka enten er basert på sannhet eller er oppdiktet. Det viktige er ikke nødvendigvis å finne frem til hvilke deler av romanen som er fiksjon og hvilke deler som er basert på virkeligheten, men at leseren er oppmerksom på de litterære strategiene og hvilken effekt dette har for forståelsen av verket.

Det finnes noen spørsmål som følger med selvfiksjon: Hvor mye av eget liv kan forfatteren blande inn i en fiksjon, før verket går over i selvfiksjon? Hvor langt unna «sannheten» kan en selvbiografisk tekst være før den glir over til selvfiksjon? Det er viktig og understeke at det er umulig å skrive en historie akkurat slik den hendte. Selv historiebøker vil være farget av den som har skrevet den eller de som har fortalt om hendelsene. I artikkelen «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial» hevder Elin Beate Tobiassen at selv:

[d]e klassiske selvbiografene, ikke minst Rousseau, var likevel på ingen måte blinde for det faktum at imaginasjonen og fiksjonen ofte erstatter hukommelsen [...] enhver selvbiografi er en form for selvfiksjon, og enhver selvfiksjon er en variant av selvbiografien. Det finnes ikke noe absolutt skille mellom dem, men selvfiksjonen kan defineres som «en postmoderne variant av selvbiografien» [...] den vet at den er arbitrær og litterær rekonstruksjon av hukommelsens spredte fragmenter (Tobiassen 2006: 232).

⁴ Den franske betegnelsen.

Med andre ord har forfattere av selvbiografisk litteratur har alltid vært bevisst at man aldri vil kunne skrive en universell «sannhet» om eget liv. Selv om selvfiksjon er en «ny» sjanger, finnes det lange tradisjoner for selvframstillende litteratur. Noe av problemet til selvfiksjonen er at den for enkelte ikke regnes som en egen sjanger. Kritikerne av selvfiksjonen hevder et verk enten er fiksjon eller selvbiografisk, og at vi ikke trenger en egen sjanger for selvframstillende litteratur. På den andre siden, så vil et distinktivt skille mellom fiksjons- og virkelighetsbeskrivende litteratur bidra til at vi mister muligheten til å analysere de verkene som har den både–og strategien Melberg omtaler. Å bruke selvbiografisk på *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* er som Espedal hevder for enkelt. Samtidig vil det å overse det selvbiografiske aspektet i disse bøkene være feil strategi, fordi det er et fremtredende aspekt ved disse romanene. Det selvbiografiske elementet kan ikke overses, men er ikke det eneste man bør fokusere på i lesningen av romanene til Espedal.

Begrepet selvfiksjon tilhører en fransk tradisjon, men innenfor den engelske tradisjonen kan begrepene «faction» og «fiction of facts» sies å ha en liknende betydning. Tobiassen utdyper dette i «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial»:

selvfiksjon ble opprinnelig definert som en krysning mellom fakta og fiksjon, gjerne kaldt *faction* eller *fiction of facts* innen angelsaksisk litteraturkritikk. Fenomenet er med andre ord ikke fransk, men allment i den vestlige, postmoderne verden (Tobiassen 2006: 227).

Videre understreker hun at selv om begrepet selvfiksjon ikke utelukkende er fransk, så ble det første gang teoretisert av Serge Doubrovsky i 1977 (Tobiassen 2006: 228). Problemet, slik Tobiassen ser det, er at begrepet har utviklet seg til å omhandle og plassere en rekke tekster hvis eneste fellestrekk er at de befinner seg på grensen mellom fakta og fiksjon. Hvilke andre kriterier som skal være grunnlaget for selvfiksjonen er det stor uenighet rundt. Dette gjør det vanskelig å bruke betegnelsen selvfiksjon, fordi den ikke sier nok om verkets sjangertilhørighet.

For å se om merkelappen selvfiksjonen kan brukes på Espedal, vil jeg først se nærmere på ulike teoretiske tilnærminger til selvfiksjonen. Melberg ser i *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* på hvordan blant annet Michel Beaujour deler selvframstillende litteratur i to: selvbiografien og selvportrettet. Førstnevnte, selvbiografien, kjennes igjen ved at den har en mimetisk virkelighet og at den er lineær. Sistnevnte, selvportrettet, er derimot assosiativt, ikke-lineær og gjør ingen krav på sannferdig representasjon. Selvportrettøren er et resultat av sin egen skriftpraksis og sin egen diskurs (Melberg 2007: 10). Selv om Melberg kritiserer Beaujour for å ha byttet ut ett enten–eller med et annet, så er Beaujour sin forståelse

av selvframstillende litteratur interessant i forhold til *Gå, Imot kunsten og Imot naturen*. Espedal vil innenfor Beaujour sin modell være en selvportrettør, fordi han ikke har en lineær framstilling av sitt eget liv. Til tross for at han i løpet av de tre bøkene skriver om sitt eget liv, skriver han episodisk. Han er assosiativ, ikke-lineær og gjør ingen krav på sannferdig representasjon. I en tradisjonell forståelse av selvbiografien som Beaujour på mange måter representerer, med en mimetisk virkelighet og en lineær framstilling, havner Espedal utenfor. I så måte får han rett i at selvbiografisk ikke egner seg til å beskrive hans tre siste bøker.

Videre ser Melberg på Beaujours bok *Miroirs d'encre*, hvor han tar for seg selvbiografien og selvportrettet. *Miroirs d'encre* ble gitt ut i 1980, og med en eksplosjon i utgivelse av selvframstillende litteratur de siste tretti årene, har det blitt presentert stadig nye teorier om den selvframstillende litteraturen. Et problem som har oppstått er at det stadig blir lagt til nye detaljer i forståelsen av selvframstillende litteratur. Dette innebærer at man ikke prøver å avgrense forståelsen, men utvider begrepets betydning. Philippe Lejeune er en annen teoretiker Melberg ser nærmere på. Lejeune forsøker, ifølge Melberg, å avgrense selvbiografien fra fiksjonen: «Han anser at det krever en «pakt» eller «kontrakt» mellom forfatter og leser der forfatteren forsikrer at han eller hun ikke bare står på bokens tittelside, men også er bokens forteller og den boken forteller om» (Melberg 2007: 11). Fiksjonslitteraturen på den andre siden utelukker en slik identitet og oppretter dermed en distanse mellom forfatter og forteller. Tobiassen påpeker i «Et hybrid monster» at Lejeunes viktigste kriterium er identiteten. Lejeune setter opp et skjema, med blant annet to mulige tekstgrupper, som han ikke finner eksempler på i litteraturhistorien:

Den første gruppen gjaldt tekster som inngår en selvbiografisk pakt med leseren, men hvor hovedpersonen (og forteller) samtidig *ikke* er identiske med forfatteren, fordi de to ikke bærer samme navn. Den andre gruppen gjaldt tekster hvor forfatteren tvert imot inngår en romanpakt med leseren, men hvor han likevel har *samme* navn som fiksjonspersonen (og fortelleren) (Tobiassen 2006: 229).

Samtidig hevder Lejeune at den indre motsetningen og tvetydigheten som den andre gruppen representerer, aldri vil bli tatt på alvor. Det fremstår som om Lejeune mener det er en årsak til at det ikke finnes en slik type litteratur.

Tobiassen ser videre på konsekvensene av Lejunes utspill om at det ikke eksisterer romaner hvor forfatteren, hovedpersonen og fortelleren har samme navn. På grunn av Lejunes utspill publiserer Serge Doubrovsky romanen *Flis* hvor han svarer på Lejunes uttalelse, ved å ha sammen navn på forfatter, hovedperson og forteller. Samtidig er tittelomslaget utstyrt med sjangerbetegnelsen roman. I følge Tobiassen er det her: «utelukkende tekstens og språkets

primat som teller, og ikke den historiske rekapitulasjonen» (Tobiassen 2006: 230). Doubrovsky tar utgangspunkt i eget liv, men han bruker seg selv for å skrive en skjønnlitterær tekst ikke for å skrive sin selvbiografiske historie. Det som likevel har fått mest oppmerksomhet er *Flis* sin baksidetekst, hvor Doubrovsky for første gang lanserer begrepet «autofiskjon» eller «selvfiksjon». I artikkelen «Autobiographie/vérité/psychanalyse» utdyper han begrepet selvfiksjon, hvor han ifølge Tobiassen: «slår fast at selvfiksjonen verken er en selvbiografi eller en roman, men at den siturer seg en plass midt mellom og kontinuerlig henviser til et «sted» som ikke kan gripes andre steder enn i selve tekstproduksjonen» (Tobiassen 2006: 230). Med Doubrovsky blir dermed selvfiksjonens både–og, som Arne Melberg er opptatt av, lansert.

Et viktig aspekt ved selvfiksjonen er for Doubrovsky psykoanalysen: «Selvfiksjonen er for ham den fiksjon han som forfatter har bestemt å lage om seg selv ved tematisk å innlemme den psykoanalytiske erfaringen i verket» (Tobiassen 2006: 231). Spørsmålet er om Doubrovskys vektlegging på det psykoanalytiske bidrar til å snevre inn selvfiksjonens rammer, slik at mange verk havner utenfor denne sjangerdefinisjonen ved ikke å være knyttet til psykoanalysen. Tobiassen ser videre på kritikken Doubrovsky får, hvor kritikerne mente hans definisjon av selvfiksjonen egentlig bare var en postmoderne variant av den selvbiografiske romanen. Et av argumentene som blir brukt for å skille selvfiksjonen og den selvbiografiske romanen er bruk av virkelige navn. I selvfiksjonen bruker forfatteren sitt eget og andres navn, mens i den selvbiografiske romanen forsøker forfatteren i større grad å skjule sin egen og andres identitet (Tobiassen 2006: 233). Dermed kan man si at Espedal er nærmere selvfiksjonen enn den selvbiografiske roman. Men samtidig betegner han sine egne bøker som romaner. Det vil derfor være mer naturlig å hevde at Espedals romaner har et selv fremstillende aspekt.

I følge Tobiassen i artikkelen «Et hybrid monster» har Philippe Gasparini et annet skille mellom selvfiksjonen og den selvbiografiske romanen:

Den selvbiografiske romanen skriver seg inn i det muliges kategori (*eikôsis*); den beskjeftiger seg med det sannsynlige, og må overbevise leseren om at alt logisk sett kunne ha skjedd slik det beskrives i teksten. Dersom den ikke gjør det, vipper den over i annen type tekst, som blander det sannsynlige og det usannsynlige, nemlig selvfiksjonen (Tobiassen 2006: 234).

Selv om skillet mellom selvfiksjon og den selvbiografiske romanen ble viktig i diskusjonen rundt selvfiksjonsbegrepet, som Doubrovsky lanserte, så vil jeg hevde at Gasparin sin forståelse av de to begrepene ikke kan brukes på Espedals romaner. Espedal forsøker verken å overbevise leseren om at alt logisk sett kunne skjedd eller blander noe sannsynlig med noe

usannsynlig. Det er ikke her fokuset til Espedal ligger, han bruker sitt eget liv som bakteppe for å skrive om eksistensielle spørsmål. I prinsippet beskriver han i sine romaner et levd liv, som mange kan kjenne seg igjen i.

Min oppfatning er at Espedals fokus på protagonistens forfatterskap, er noe av det som gjør at vi oppfatter hans verker som selvframstillende, selvbiografiske eller som selvfiksjon. Noe annet som bidrar til denne oppfattelsen er hvordan Espedal opptrer i media og hvordan han blant annet ved å hevde selvbiografisk ikke er passende på hans verker, skaper en tvil hos leserne om hva det faktisk er de leser. For å se nærmere på dette skal jeg først ta for meg noen ideer Poul Behrendt lanserer i *Dobbeltkontrakten*, en bok som tar for seg nettopp dette «nye» samspillet mellom forfatter, journalister, anmeldere og lesere. Behrendt innleder *Dobbeltkontrakten* med å fortelle om hvordan forfatteren Peter Høeg prøvde å opphøre en dobbelteksistens for at sannhet og klarhet skulle kunne tre frem. Men ifølge Behrendt var det ikke sannhet og klarhet som kom frem, men en ny dobbeltkontrakt, som tok med både forfattere og kritikere. Det er interessant å se på Behrendt sine synspunkter om Høeg, fordi han gjennom dette forklarer hva som ligger i begrepet «dobbeltkontrakten». Høeg ga i 1993 ut *De måske egnede* hvor hovedpersonen og bokens forteller er identisk med Peter Høeg. Han forteller om barne- og ungdomsomsorgen, men han har med både fiktive og virkelige institusjoner. På en bokmesse samme år hevdet Høeg at begge foreldrene er til stede, selv om de i boken fremstilles som døde. Høeg utalte i et intervju at: «[s]elvfølgelig er det en roman [...] men hvis bare ti procent af den er sandhed, må det få konsekvenser» (Behrendt 2006: 14). I tillegg bidro bokens paratekst til forvirring; på baksiden av boken ble den kalt beretning, i teksten ble den beskrevet både som innberetning og selvbiografi, og på tittelbladet stod det roman (Behrendt 2006: 14). Høeg bidro selv til å skape en diskusjon omkring sitt eget verk.

I forhold til tvetydige uttalelser i media, finnes det en del likhetstrekk mellom Høeg og Espedal; begge er klar over effekten deres uttalelser har for hvordan verket blir oppfattet. I Espedal sine verk finnes det ikke noen bestemte punkter hvor man kan si at dette er fiksjon eller at dette har rot i virkeligheten. Gjennom forfatterskikkelsen, som er romanenes hovedperson og forteller, bidrar Espedal til å skape et inntrykk av at jeget er den samme som forfatteren av romanene. Han bruker mye plass til å gjengi notatbøkene sine og beskrive ulike arbeidsrom han har skrevet i. Likevel har ikke leseren noen garanti for at disse rommene eller notatbøkene eksisterer. Gjengivelse av notatbøkene vil uansett være et resultat av utvelgelse, men leseren vet ikke hva han har utelukket eller lagt til.

For å kunne diskutere videre hvorvidt begrepet «dobbelkontrakt» fungerer på Espedals romaner, vil jeg først komme med Behrendts definisjon:

I det øyeblikk, hvor den slags 'hemmelige noter' fremkaldes og udnævnes til en integrert del av værket anlegg, oppstår dobbelkontrakten i sin grunnleggende skikkelse – i form av en *tidsforskydning* i fastleggelsen av to inbyrdes uforenelige aftaleforhold. Det vil si, at der i værket *implicit* opereres fra den forudsætning, at leseren ved utgivelsen skal oppfatte helheten under eksempelvis virkelighedskontraktens forudsætning, og først på et vilkårlig senere – eller forud bestemt – tidspunkt skal oppdage fiksjonskontrakten som *anden* grunnleggende overenskomst (Behrendt 2006: 20).

I dobbelkontrakten er det meningen at leseren i utgangspunktet skal oppfatte verket som fiksjon, for siden å oppdage at det finnes et annet aspekt ved verket. Men, som Behrendt påpeker, så dementerer ikke den ene kontrakten den andre (Behrendt 2006: 26). Det er ofte forfatteren utenfor verket sine uttalelser som gir indikasjoner på at verket ikke kan leses som en vanlig fiksjonskontrakt. Leserens skal i løpet av lesningen bli klar over dobbelkontrakten, den er med andre ord ikke skjult i teksten på ubestemt tid. Når Espedal i det samme intervjuet med Morgenbladet uttaler at: «Selvbiografisk – det er et jævlig misvisende begrep», og at han er ferdig med å skrive om sitt eget liv, gir dette indikasjoner til leseren om at det eksisterer en annen kontrakt enn fiksjonskontrakten.

Dobbelkontrakten hos Espedal kommer frem blant annet gjennom hans uttalelser i media, hovedpersonen og fortelleren i boka er tilsynelatende den samme som forfatteren Espedal. Dette understrekes ved at forteller-jeget i romanene heter Tomas. Han setter seg selv opp mot forfattere som er kjent for å skrive selvbiografisk eller selvframstillende og han gir mye plass til notatbøkene sine i romanene. Notatbøkene blir brukt som et element for å skape nærhet mellom forfatteren Espedal og hovedpersonen i romanene. De blir fremstilt som bøker den tekststørrelsen forfatteren har brukt til å notere tanker og ideer i, og notatbøkene utgjør i så måte mye av grunnlaget for fiksjonen eller innholdet. I tillegg er det i romanene mange beskrivelser av de ulike arbeidsrommene som hovedpersonen og forfatteren Espedal har skrevet bøkene sine i. Disse elementene er alle en del av forståelsen for romanene; enten de finner sted i eller utenfor verket. Dette skal bidra til at leseren skal oppfatte bøkene som noe mer enn ren fiksjon, som både–og.

3. Essayistiske trekk

Tidligere i dette arbeidet har jeg vektlagt det selvbiografiske eller det selvframstillende aspektet i *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen*. Essayisten bruker seg selv, sitt eget liv og egne erfaringer som utgangspunkt for skrivingen. Gerhard Haas nevner i artikkelen «Essayets særmerke og topoi» Oscar Wildes forståelse av essayet: «i sanning ikkje anna enn ein rapport om eins eige indre [...] den einaste sjølvbiografiske forma som er verdig for eit danna menneske» (Haas 1982: 234–235). Det finnes en forbindelse mellom det selvbiografiske og essayet, fordi begge sjangrene kan ha forfatterens eget liv som utgangspunkt. Samtidig finnes det flere virkemidler i Espedals romaner som gjør at vi kan se på de tre romanene gjennom et essayistisk perspektiv. I dette kapittelet skal jeg se nærmere på de essayistiske trekkene i *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen*.

Essayet i Norge. Fjorten riss av en tradisjon er en artikkelsamling som presenterer bruddstykker av essayteori. Utgangspunktet for boka var et seminar, hvor en gruppe studenter merket den manglende tilgangen på norske tekster om essayet. I forordet skriver Ottar Grepstad om bokas prosjekt: «Boka inneheld utgreiingar om enkeltessay, presentasjonar av forfattarskapar og samanlikningar av fleire essayistar (Grepstad 1982: 11). De ulike artiklene tar for seg deler av essayteorien og boka bygger på en kritisk, tysk teoritradisjon. Boka tar for seg en liten del av den norske tradisjonen, men den gir ikke et fullstendig bilde. I forordet bemerker Grepstad at det tidligere ikke er gitt ut noen bok om det norske essayet og jeg har heller ikke funnet noen senere utgivelser. Men det finnes en del fagbøker som tar for seg hvordan man skal skrive essay. For å kunne lære bort kunnskapen om å skrive essay, kan det være nødvendig med en innføring i dets innhold. Derfor har flere av lærebøkene også utdrag, hvor essayistiske teorier blir presentert.

En av bøkene som tar for seg hvordan man skal skrive gode essay er Jo Bech-Karlsens *Gode fagtekster. Essayet i Norge*:

denne boken bygger på et syn på essayet som en sammensatt og personlig form i grenselandet mellom erfaring, fortelling og refleksjon. Den leder til en systematisk angrepsmetode, der erfaring, fortelling, refleksjon, kunnskap, teori, språk og stil er nøkkelord (Bech-Karlsen 2006: 12).

Selv om Bech-Karlsen i denne boka ser på det faglige essayet, understreker han at det er mange likhetstrekk mellom essayet som kunstprosa og sakprosa: «essayet er en sjanger, men ikke dermed en fast definert form, slik tilfellet er med mange andre sjangere» (Bech-Karlsen 2006: 18). Her er Bech-Karlsen inne på noe som gjør det vanskelig å bruke essayet som analyseverktøy på en tekst; nemlig uenigheten om essayets formelle krav. For å kunne se på

Espedals tekster gjennom et essayistisk perspektiv, må jeg derfor først finne frem til essayets essens og de virkemidlene som essayet benytter.

3.1. Sjanger, metode eller skrivemåte?

Ifølge Bech-Karlsen er essayet både sjanger, metode og skrivemåte, i tillegg til at han ser på metoden og skrivemåten som en erkjennelsesform: «Det kan kanskje virke forvirrende for den som etterlyser en klar definisjon. Men essayet *er* alt dette; forsøket på en strengere artsbestemmelse kan innsnevre essayets utfoldelsesmuligheter» (Bech-Karlsen 2006: 18). At essayet er både sjanger, metode, skrivemåte og erkjennelsesform innebærer dermed flere definisjoner av essayet, hvor den ene ikke utelukker den andre. Bech-Karlsen hevder følgende: «Om sjangeren: *Essayet er en sammensatt og personlig prosaform, der refleksjon over erfaringen bærer teksten. Om skrivningen: essayskriving er personlig bearbeidelse av erfaringer i den hensikt å forstå og å skape forståelse*» (Bech-Karlsen 2006: 19). Metoden og erkjennelsesformen er, i likhet med skrivemåten, knyttet til erfaring av virkelighet. At Bech-Karlsen ikke kommer med en klar definisjon av essayet kan man med et kritisk perspektiv hevde at er en del av problematikken til teoriene som er knyttet til sjangeren. Det finnes ikke en klar enighet om hva som definerer essayet, noe som gjør at det kan være vanskelig for mange å forholde seg til det. Likevel finnes det en del elementer som det er enighet om at essayet skal inneholde og det er disse jeg skal se nærmere på i forhold til Espedals romaner.

Studentene bak *Essayet i Norge* har et annet utgangspunkt for sine definisjoner av essayet, og i forordet påpeker Grepstad at:

vi skriv altså boka inn i ein kritisk, tysk teoritradisjon som har det utgangspunktet at eit essay berre kan bestemast om vi ser **form og innhold under eitt**. Denne normative essayteorien heng nøye saman med retorikken, og fleire av oss prøver å halde fram element fra essayets retoriske system (Grepstad 1982: 11–12, min utheving).

At essayet bare kan bestemmes hvis man ser på «form og innhold under ett», vil gjelde Espedal sine romaner, hvis vi ser på dem gjennom et essayistisk perspektiv. Et eksempel på dette er hvordan Espedal særlig i *Gå*, bruker reisen både som et strukturerende grep og som tema i romanen. Den konkrete reisen og reisen i jegets indre erfaring overlapper hverandre og driver handlingen fremover. Eksempelet illustrerer hvordan reisen i *Gå* må ses under en helhet, og det er vanskelig å se på formen og temaet separat, fordi da mister man noe av meningsinnholdet. Dermed viser dette eksempelet hvordan Espedals romaner kan knyttes opp mot essayet og dets fremstillingsmåte.

3.2. *Moderne essayteori*

Både Bech-Karlsen og studentene bak *Essayet i Norge* har et moderne perspektiv på essayet, men Espedal har i sine romaner også et forhold til «essayets far» Michel de Montaigne: «Lesere! Dette er en oppriktig bok. Den forteller deg allerede i begynnelsen at mitt eneste ønske med den er personlig... Altså, lesere, er det meg selv som er emnet for min bok» (Espedal 2009: 43). Å skrive om seg selv er et element som har vært knyttet til essayet helt siden Montaigne skrev de første essayene. Beck-Karlsen understreker at tradisjonelt så skiller vi mellom informale eller personlige essays og formale eller saklige essays:

Montaignes informale essay sies å være frie, vidløftige og kåserende, mens Bacons formale essay karakteriseres som knapt resonerende og aforistiske. Det sies at Montaigne ikke fastholder sitt emne, men assosierer fritt, mens Bacon holder emnet i et fast grep og viser frem ulike sider ved det (Beck-Karlsen 2006: 25–25).

Det er i videreføringen av Montaigne sitt essay vi finner de trekkene som Espedal benytter seg av i sine romaner. Begge de essayistiske elementene som er nevnt ovenfor finner vi igjen i Espedals romaner; han bruker sitt eget liv som bakteppe og han har en assosierende skrivestil.

Det er ingen tvil om at Espedal sine romaner er knyttet til Montaigne og det informale essayet, men essayet har utviklet og forandret seg siden Montaigne og derfor er det viktig å se nærmere på en mer moderne oppfatning av sjangeren. Erling Aadland er en av forfatterne i *Essayet i Norge* og han skriver i «Prolegomena til Kinck – Hans E. Kinck som essayist» at:

I nyere essayteori er det to hovedtendenser. Den ene retningen innordner essayet under et utvidet og overordnet litteraturbegrep (Georg Johannesen). Den andre retningen frigjør essayet fra kunsten og sammenstiller det med kritisk teoretisk arbeid (Adorno) (Aadland 1982: 80).

Videre hevder Aadland at «begge står for et etter-positivistisk syn på forholdet mellom språk og virkelighet. Den moderne verdens fragment- og bruddkarakter blir ivaretatt, og det gis plass for det kaotisk fornuftige» (Aadland 1982: 80). Hos Espedal finner vi flere eksempler som bygger opp under en fragmentarisk oppfattelse av verden. I forhold til formaspektet er det særlig den assosiative skrivestilen som bidrar til en fragmentarisk følelse.

Aadland mener det i nyere essayteori finnes to hovedtendenser, den ene representert ved Theodor Adorno og den andre ved Georg Johannesen, hvor Aadland fokuserer på Adorno, som er en kjent representant for Frankfurterskolen, en kritisk teori som kjemper mot dogmatisme og systemdannelse (Aadland 1982: 211). Adorno har skrevet teksten «Essayet som form», hvor han ifølge Aadland er: «ute etter å bestemme essayet – ikke opptegnende og kategoriserende, men karakteriserende. Den teoretiske bestemmelsen av essayet settes frem i

essayets egen form. Det dreier seg derfor om et meta-essay» (Aadeland 1982: 211). Hos Franfurterskolen kritiserte de systemdannelse, noe man også finner igjen hos essayisten:

I essayet er det snakk om en inntrengende subjektiv fortolkning av det på forhånd gitte i en kultur. Dette er en fortolkning som gjør krav på å bringe innsikt, som ikke finner seg i å bli plassert i et irrasjonelt reservat, og som heller ikke vil la seg fange inn av vitenskap som reproducerer eksisterende ideologi (Aadeland 1982: 215).

Denne kritikken av systemdannelse og eksisterende ideologi i samfunnet og kulturen bidrar til to av essayets kjennetegn; subjektivitet og erfaring. Essayisten bruker sine egne erfaringer for kritisk å kommentere samfunnet og kulturen. Hvorvidt Espedal kritiserer samfunnet og kulturen han er en del av kan diskuteres, men det er mulig å finne en kritikk hos ham. Hvis man ser på hvordan han vektlegger fabrikken og arbeidet i forhold til livet som vandrer og forfatter, kan man si at dette er en indirekte kritikk av de normene og forventningene han har til arbeidslivet. Jeget i romanene ser på livet i fabrikken som rutinepreget og kjedelig, mens livet som reisende forfatter knyttes sammen med frihet og muligheter. Det på forhånd gitte ligger i at det forventes at jeget skal jobbe på fabrikken, det er normen for det stedet hvor han vokste opp. Ved å bryte med dette, stilles det også spørsmål ved måten vårt samfunn er bygget opp på.

I boka *Om den norske skrivemåten. Eksempler og moteksempler til belysning avnyere norsk retorikk 1975–1980* fremstiller Georg Johannesen, i kapittelet «Holberg og essayet», sitt syn på det norske essayet. Han er kritisk til det han mener er en manglende teori om essayet, og at det kun finnes en tysk essayeteori, som ikke eksisterer i praksis. Det tyske essayet er ifølge Johannesen:

[e]n kort avhandling i god sakprosa med språklig gjennomtenkte virkemidler av retorisk eller stilistisk vellykket karakter, om et for stort eller for lite emne, som verken behandles uførlig eller systematisk, men uavsluttet og fragmentarisk i sprang og digresjoner, og likevel slik at et helt livssyn eller samfunnssyn blir tydelig, samtidig som leseren blir gjort kjent med essayisten som person ved at tankeprosessen demonstreres direkte, og ved at essayistens holdning til religion, filosofi og politikk går fram via det valgte emnet ved frie assosiasjoner, private opplysninger, sitater, anekdoter eller lignende i en tenkt dialog med leserne eller leserkretsen (Johannesen 2004: 37).

Johannesens negativitet til den tyske essayeteorien fortsetter med leserne, som han mener: «består av kunnskapsrike likemenn, som utmerker seg ved modenhet, skepsis, livskunst, toleranse, humor, kynisme, ironi, selvironi og ved å være intellektuelt frigjort fra utbredte meninger og vanlige folks fordommer og dårlige smak» (Johannesen 2004: 37). Med andre ord hevder Johannesen at det tyske essayet er en del av en høykultur, hvor leserne av essayet skiller seg ut fra forbrukere av enklere litteratur.

3.3. Essayets virkemidler

Jon Severud kommer i sin artikkel «Essayet i Norge», fra boka *Essayet i Norge*, med en definisjon av essayet som også presenterer mange av essayets virkemidler:

Essayet henger etymologisk sammen med verbene prøve, eksperimentere, forsøke. Essayet fremviser, som Adorno sier, sin gjenstand under eksperimentelle betingelser. Det vrir og vender på saksforholdet, går under gjenstanden (Spaziergang) og belyser det under stadig nye og overraskende synsvinkler. Sannheten er ikke noe som kan slås fast en gang for alle, den er stadig under utvikling i et historisk «rom». Sannheten er prosess, en stadig pågående samtale. Dette er et av essayets grunntanker. Derfor er essayet, selv om det er «kunstnerisk avrundet», ikke ferdig avsluttet en gang for alle. Prinsipielt kan samtalen fortsettes, i og med at sannheten bare viser seg gjennom en prosess, en samtale, kan essayet heller ikke være dogmatisk (Severud 1982: 173).

Hos Severud finner jeg tre hovedlinjer, som jeg skal se videre på. For det første så betyr essay forsøk, for det andre undersøker det gjenstanden fra ulike synsvinkler og for det tredje så er sannheten en prosess, som ikke er avsluttet en gang for alle. De tre linjene kan ses i det helhetlige selvframstillende prosjektet som *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen* utgjør.

Verbene prøve, eksperimentere og forsøke forbindes med den etymologiske betydningen til essayet, men de egner seg også til å beskrive Espedals romaner. I et intervju med *Natt og Dag* uttaler han:

Jeg har bestemt at mitt prosjekt er å skrive romaner. Jeg begynte tidlig med sjangerblanding, tenkte at det måtte gå an å gjøre noe med romanen. Og det har jeg vel klart å følge hele tiden. Det å fornye sjangeren ligger jo i romanen selv, det er ambisiøst, og jeg er ikke den første som prøver på dette. **Men jeg ville forsøke, se hva romanen tåler.** Nesten uansett hva jeg kommer til å skrive, kommer jeg til å kalle det roman. Selv om det er novellistiske, essayistiske ting der (Ingebrigtsen 2011, min uthevning).

Selv om vi finner både selvframstillende, novellistiske og essayistiske trekk hos Espedal betegner vi bøkene hans som romaner. I tillegg blander han inn elementer fra både dikterkunsten og dramatikken. Hvorfor kaller vi bøkene hans fortsatt for romaner? Espedal leker med sjangerkonvensjoner og leserens forventninger til romanens innhold, men romanen er heller ikke en autonom sjanger og dermed kan Espedal tillate seg en utforskning av dens muligheter.

Men det er ikke bare sjangerblandingen som er eksperimenterende ved Espedals romaner. Måten han behandler romanenes tema, kan ses på som prøvende, eksperimenterende og forsøkende. Espedal belyser de samme temaene fra ulike perspektiver gjennom de tre romanene, han forsøker hele tiden å tilføye det samme temaet et nytt element. Dermed er vi over i et nytt element i Severud sin definisjon av essayet: «Det vrir og vender på saksforholdet (Spaziergang) og belyser den under stadig nye og overraskende synsvinkler» (Severud 1982:

173). Gjennomgående i de tre romanene er fokuset på reisen, familien, arbeidet, savnet, fortelleren og litteraturen. Selv om de samme teamene går igjen, veksler Espedal i hver bok på vektleggingen av de ulike teamene. Et eksempel på dette er hvordan reisen nærmest driver handlingen frem i *Gå*, mens i *Imot kunsten* og *Imot naturen* fremstår reisen som rastløse avstikkere fra hverdagen og familien. De tre romanenes skrivestil påvirker oppfatningen av reisen som tema. I *Gå* fremstilles reisen som noe som skjer i nået, hvor den ene reisen overlapper den neste. I *Imot kunsten* og *Imot naturen* fremstilles reisen ofte som tilbakeblikk på det livet jeget levde tidligere. Reisen blir nærmest en kontrast til rammene familielivet legger, hvor reisens forbindes med frihet, mens familielivet knyttes opp mot ansvar.

Den siste påstanden i Severud sin definisjon ser på essayet hvor sannheten er en prosess, der en «kunstnerisk avrundet» tekst ikke er avsluttet en gang for alle. I denne forståelsen av essayet, spiller leseren en viktig rolle, fordi det er leseren som må fortsette «samtalen». Leserens avgjørende i meningsdannelsen av verket. Men hos Espedal er det mulig å si at også forfatteren Espedal fortsetter «samtalen» utenfor verket. Når han i et intervju med *Morgenbladet* uttaler at: «Selvbiografisk – det er et jævlig misvisende begrep», påvirker dette leserens oppfatning av verket. Hans uttalelser, som forfatter, utenfor verket, påvirker leserens oppfattelse av forteller-jeget i verket. Selv om Espedal hevder i dette intervjuet at selvbiografisk er feil begrep å bruke på hans litteratur, så hevder han i et intervju med *Natt og Dag* at han ikke er ferdig med det selvbiografiske prosjektet (Ingebrigtsen 2011). Det er derfor mulig å hevde at Espedal bevisst spiller på den essayistiske oppfattelsen av at «sannheten er en prosess». Det er tydelig at han vil skape en diskusjon omkring hvorvidt hans romaner er selvbiografiske eller ikke.

3.4. Særmerke og topoi

Siste kapittel i *Essayet i Norge* er Gerhad Haas sin artikkel «Essayets særmerke og topoi», hvor han innledningsvis kommenterer at det er umulig å få med alle særmerkene ved essayet i en definisjon. Derfor mener han det er nødvendig å drøfte hvert enkelt element (Haas 1982: 229). Med utgangspunkt i dette skal jeg se nærmere på hvordan Espedal bruker disse essayistiske elementene i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Det første elementet Haas tar for seg, henter han fra den første essayisten: «Michel de Montaigne samanlikna fleire gonger framgangsmåten sin med ein spasertur for å kunne karakterisere den avslappa og frie tankerøsla (Haas 1982: 229). Spaserturer eller omveier finner vi i Espedals romaner, og de forekommer ofte i form av assosiasjoner. Haas hevder at assosiasjonene ikke nødvendigvis er uttenkt på forhånd, men at de skapes i skriveøyeblikket (Haas 1982: 230). I Espedals romaner

skaper omveiene byggesteiner i forteller-jeget sitt liv. Hver omvei forteller en ny historie, som tilsammen forteller om livet til Tomas. Gjennom omveiene, så fortelles ikke hele jegets historie med en gang og leseren vet heller ikke hvor historien er på vei når en ny omvei starter.

Det er i en av romanene hvor den beste beskrivelsen av måten assosiasjonene og erfaringen bygger jeget liv forklares. Bildet beskriver farmorens fortellemåte, men kan også ses på som et bilde på romanenes fortellerteknikk:

Hun snakket i vei, fortalte de samme historiene om og om igjen, men hver gang ble det føyd til en ny detalj, en ny historie, den flettet seg inn i de gamle som nye tråder i et stort broderi; familieteppeet hennes. Det hang der, usynlig, på kjøkkenbenken, et stort brodert teppe med skikkelser som hun diktet opp, landskaper slik hun husket dem, små interiører med rom og møbler som var tegnet og vevd sammen i hennes fantasi [...] det var som om hun flettet meg inn i det teppet hun broderte, jeg ble møysommelig vevd inn i hennes fortelling. Hele min bakgrunn og historie, og etter hvert også min nåtid, hun klippet den ut og sydde den inn i dette teppet med historier som lignet dem jeg så hver eneste dag fra vinduet i spisestuen (Espedal 2010: 101–102).

Dette utdraget kan ses på som et bilde på Espedals fortellerteknikk i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Tidligere i dette kapittelet nevnte jeg at flere teoretikere mener essayet kun kan bestemmes hvis man ser form og innhold under ett. Utdraget ovenfor illustrerer hvordan dette er tilfellet i Espedal sine romaner. At nye detaljer blir lagt til eller flettet sammen med det som allerede er fortalt, er et fortellerteknisk grep som påvirker både formen og innholdet. For det første bidrar de nye detaljene til at assosiasjoner skapes og for det andre gir detaljene leseren mulighet til å oppfatte andre aspekter ved de fortalte historiene.

Et annet interessant aspekt ved utdraget ovenfor er: «skikkelser som hun diktet opp, landskaper slik hun husket dem (Espedal 2010: 101). Hvis bildet ses på som en representant for hele romanen, kan man si at forteller-jeget innrømmer at ikke hele romanen nødvendigvis er basert på virkelige hendelser. Et av essayets kjennetegn er at forfatteren skriver om noe den kjenner til eller som bygger på egne erfaringer, hvilket ikke må forveksles med en virkelighetskontrakt. Det er dermed mulig å si at utdraget ikke bare er et bilde på skrivestilen til Espedal, men også et mulig svar på hvorvidt hans tekster er selvbiografiske eller ikke. Utdraget understreker at Espedal bruker sitt eget liv som bakteppe, men at han fletter inn fiktive hendelser og personer.

Ifølge Haas i artikkelen «Essayets særmerke og topoi» finnes det et essayistisk aspekt som er en motsetning til en fragmentarisk verdensoppfatning:

Trass i at verda endrar seg, og trass i det motstridande i livsprosessane, resignerer ikkje essayisten. I staden fører dette til ei spesifikk form for leiting etter erkjenning. 'Tilnærming' kan være eit dekkande uttrykk for dette (Haas 1982: 234).

Med tilnærming mener han måten fortelleren nærmer seg stoffet, det vil si perspektivet. Det som er spesielt med essayisten er at han hele tiden forandrer perspektivet. Dette gjøres for å vise frem alle sidene ved objektet (Haas 1982: 234). Hos Espedal kan vi finne dette i repetisjonen over de samme temaene og de samme hendelsene. Et eksempel på dette er de stadige tilbakeblikkene til både moren og ekskonas død. Forteller-jeget ser på konsekvensene av deres død både fra sitt eget ståsted, sin datter og sin fars. Haas hevder samtidig at valg av standpunkt kan ses på som et annet uttrykk for subjektivitet. For Haas er sannheten en rapport over jegets indre (Haas 1982: 234–235). Igjen ser vi et eksempel på nærheten mellom essayet og selvframstillende litteratur. I dette kapitlet har jeg understreket at Espedals prosjekt om å skrive romaner basert på eget liv, henter inspirasjon fra to sjangre; essayet og selvbiografien. Videre i dette arbeidet skal jeg foreta en nærlesning av *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*, hvor jeg blant annet vil trekke inn hvordan Espedal bruker denne sjangerblandingen i romanene.

4. Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv

Gå handler om forfatteren Tomas og hans vandringer i inn- og utland. Protagonisten er romanens forteller og hans reiser blir knyttet sammen med litteraturen. Flere av reisene til Tomas er reiser som forfattere, filosofer og romankarakterer har reist tidligere, og han følger i deres fotspor. Sammen med skrivingen, kjærligheten og tapet, blir det å gå tillagt en slags romantisk verdi. Vandreren og forfatteren er sterkt knyttet sammen innenfor romantisk litteratur og det er denne vandrerskikkelsen forteller-jeget prøver å sammenlikne seg selv med. Han går i fotsporene til Satie, Rimbaud, Rousseau, Wordsworth-søsknene og han går «den lyriske vei» i Athen. Men det er ikke bare i den fysiske reisen han går i fotsporene til andre forfattere, han prøver også å bruke deres litteratur som erfaring til egen skriving. Tittelen på romanen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* indikerer at det å gå blir knyttet opp mot en kunstnerisk evne. Dermed knytter tittelen seg opp mot en rekke romaner som tematiserer en vandreskikkelse, og som bruker naturen som inspirasjon til skrivingen. I *Gå* blir reisen brukt som strukturerende element. Romanen har mange prolepser og analepser, hvor reisen Tomas er på, er et tilbakevendende moment. Det vil si at reisen fungerer som en slags nåtid, hvor jegets liv og litteraturen blir brukt som avstikkere fra den reisen han er på.

Selv om det skapes en nærhet mellom forteller-jeget og forfatteren utenfor verket, kan det være interessant å se nærmere på hvordan fortelleren beskriver seg selv. Med tanke på likheten mellom jeget og forfatteren utenfor verket, så er det interessant å se på hvordan fortelleren beskriver jeget, fordi han skaper et bilde av det som tilsynelatende også er den tekstesterne forfatteren. I begynnelsen av romanen beskriver jeget seg selv, som en ulykkelig mann: «Jeg holder på å ødelegge meg selv, et hardt og alvorlig undergangsarbeide, drikker og går i oppløsning» (Espedal 2009: 12). Selv om jeget bruker alkoholen til å gå i oppløsning, så er alkoholen også en kilde til å reise: «Å sette seg i baren er som å legge ut på en reise. Å drikke er som å reise uten å bevege seg fra stolen» (Espedal 2009: 17). Alkoholen fungerer derfor som en mulighet til å bevege seg bort fra seg selv, som en fluktmulighet. Reisen kan også ses på som en mulighet til å komme bort fra seg selv. Jeget tilegner vandringen en romantisk verdi, noe som speiles i klærne han har på seg:

Jeg forlater serveringsstedet, vannhullet i Åsane, går ut døren, i nye støvler, av merket Garmont, de er lysegrønne og passer godt til dressen, en mørkeblå dress med lyse striper og sleng i buksene. En ny, hvit skjorte, og det mest oppsiktsvekkende av det hele, en ny sportssekk, oransje, den lyser. Jeg er fornøyd med bildet av meg selv (Espedal 2009: 41).

Bildet han skaper av seg selv som vandrer, blir satt opp mot det bildet Rousseau skaper av seg selv, når han vandrer i en slags armensk drakt. I tillegg bemerker fortelleren at Rousseaus

drakt er en forkledning, det samme er litteraturen (Espedal 2009: 42). På samme måte som Rousseau skjuler seg bak klærne og litteraturen, skjuler jeget seg bak dette bildet av en romantisk vandrerfigur. Klærne understreker at det er forskjell på turisten, turgåeren og vandreren. Jeget ønsker å skape et bilde av seg selv som annerledes, han vil leve et vilt og poetisk liv, noe klærne og alkoholens effekt understreker.

Tomas sin faste turkamerat er Narve Skaar, og han er ifølge fortelleren en fjellmann. Narve er innstilt på å gå langt: «Han har gjort det til en sport å bære minst mulig med seg; to bøker, en ekstra hvit skjorte, undertøy og toalettsaker, lommelykt og en kniv, det er alt han bærer» (Espedal 2009: 85). Narve blir framstilt som en vandrer, som går fra sted til sted og det livet han lever når han ikke er på tur, beskrives i liten grad. Beskrivelsen av ham understreker at han er en vandrerfigur, han har gjort vandringen til en livsstil og han inviterer Tomas med på dette livet. Det er mulig å si at det er Narve som lærer Tomas å gå som en vandringsmann, blant annet fordi han lar Tomas gå først. Narve mener Tomas må lære seg å følge terrenget, dette er en kunst som trenger trening. Samtidig som det å gå foran lærer Tomas å se (Espedal 2009: 171). For en forfatter er evnen til å se en viktig egenskap. Erfaringene fra reisen knyttes dermed opp mot skrivingen på flere måter, som konkrete hendelser og som erfaring av naturen og måten å se denne naturen på. Forfatteren og vandreren ønsker begge å finne den beste veien å gå.

Det finnes en annen måte å reise på, uten å reise, noe som blir representert gjennom grekeren Arthur Zannetos. Han driver sammen med sin mor et pensjonat i Meteora i Hellas. Han forteller historier fra hele verden, men de er ikke erfart av ham selv. Han forteller videre historier han har hørt fra gjester som har bodd hos ham. I så måte kan man si at Zannetos representerer en gammel fortellerskikkelse, som Walter Benjamin presenterer i «Fortelleren». Benjamin skiller mellom to fortellerskikkelser, den ene er representert gjennom den bofaste jordbruker eller håndverker, og den andre er den handelsreisende sjømann (Benjamin 1991: 180). Zannetos representerer den fastboende forteller, som ikke forteller om egne erfaringer, men som forteller videre sitt lands historie og de fortellingene andre forteller ham. Samtidig, mener Benjamin at en muntlig fortellertradisjon er i ferd med å dø ut, fordi ingen erfarer lenger. I tillegg hevder Benjamin fortelleren ikke fortolker og at fortolkning ikke hører hjemme i fortellerkunsten. Ved å fortelle historiene videre, bevarer Zannetos en muntlig fortellertradisjon, hvor historiene blir husket og fortalt videre (Benjamin 1991: 179–201). Zannetos har gjennom sine gjester reist i hele verden og kjenner til ulike lands sikker og tradisjoner. Han sitter i kjelleren og drikker vin, mens han forteller videre historiene han har hørt fra gjestene sine.

Første gang vi blir introdusert for Zannetos bor Narve og Tomas hos ham og moren. Gjengivelsen av oppholdet hos Zannetos og moren fremstilles i presens, og det skapes derfor en virkelighetsnærhet. Zannetos er også en forteller, men hans historier og erfaringer kommer fra gjester som har bodd hos ham og ikke fra egne erfaringer. Etter at reisen til Tomas og Narve tilsynelatende har gått videre, vender igjen forteller-jeget tilbake til Zannetos, men denne gangen er det i tankene: «Som Arthur Zannetos. Han reiser ikke. Han sitter i stolen utenfor huset hvor han bor med moren, ubevegelig, som om han sover, som om ingenting i verden kan få ham bort fra den plassen hvor han sitter i solstolen og hviler» (Espedal 2009: 175). Denne tilbakevendingen kan ses på som et essayistisk element i romanen, og den blir understreket av den fysiske reisen til Narve og Tomas. Teksten mellom de to partiene beskriver de faktiske omveiene og tilfeldighetene som styrer reisen, gjennom valg av reiserute og stier de går.

4.1. Reiselitteratur

Gå skiller seg ut i fra de to andre romanene, *Imot kunsten* og *Imot naturen*, ved at den i større grad vektlegger reisen og vandringen. Allerede tittelen, indikerer at det å gå er et hovedtema i romanen, og Espedal bruker dette på ulike måter for å filosoferer over eksistensielle spørsmål. Melberg ser i boka *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* på hvordan reiselitteraturen ifølge ham gir sitt bidrag til det moderne menneskets forståelse av verden og av seg selv i verden (Melberg 2005: 9). Dette synspunktet på reiselitteratur kan ses i forlengelse av Espedals uttalelse om at istedenfor å beskrive hans litteratur som selvbiografisk, så er den et forsøk på å svare på eksistensielle spørsmål. For Melberg er ikke reiselitteraturen en litterær sjanger, men: «et felt av muligheter, der hver enkelt forfatter skaper sin egen reiselitterær variant ved hjelp av den kontrakten han/hun etablerer for å koordinere informasjon og fiksjon» (Melberg 2005: 12). Espedals reiselitteratur skapes ved at han blander fiksjonen med reiser forfatteren utenfor verket tilsynelatende har reist. Det finnes imidlertid en liten tvil om disse reisene har funnet sted utenfor romanuniverset, men blant annet henvisningene til notatbøkene, skaper et inntrykk av at reisene er virkelige opplevelser. Samtidig knyttes reisene sammen med betraktninger over reiser forteller-jeget har lest om i annen litteratur. I flere tilfeller følger han i fotsporene til kjente forfattere og romanfigurer. Men, han opplever ikke disse reisene slik han har opplevd dem i litteraturen. Det skapes en tvil om den kontrakten han har etablert for å koordinere informasjonen og fiksjonen. Dermed kan man si at tvilen omkring hva som er selvopplevd hos forfatteren utenfor verket og hva

som er fiksjon, bidrar til å skape Espedals reiselitteratur, fordi det selvframstillende elementet knyttes sammen med romanuniverset.

Hos Melberg finnes det en sammenheng mellom selvframstilling og reiselitteraturen. Melberg har ikke et distinktivt skille mellom fiksjon og fakta, noe som er viktig å få frem for å kunne se nærmere på forholdet mellom selvframstillingen og reiselitteraturen:

kanskje vi i stedet skulle tenke oss litteraturen som et slags koordinatsystem, der ytterligheter som lyrikk/prosa, sannhet/fiksjon og sant/falsk krysser hverandre. Og der det litterære livet utspiller seg i ulike posisjoner og kombinasjoner mellom dem. At reiselitteraturen dermed beveger seg (eller kan bevege seg) fritt i det store systemet, akkurat slik lyrikk av og til kan minne om prosa og fiksjonslitteratur av og til kan forlate fiksjonen (Melberg 2005: 16).

Espedal skriver en type litteratur som kan beskrives ut i fra Melbergs forståelse av litteraturen. Fra et slikt synspunkt er det mulig å si at en roman både er selvframstillende, har essayistiske trekk og benytter seg av elementer og trekk som kjennetegner flere litterære sjangre som reiselitteraturen, lyrikk og dramatik. Med andre ord, det behøver ikke være problematisk at man forholder seg til ulike sjangre i lesningen av Espedals romaner. At flere trekk fra ulike sjangre finnes i romanene understreker hans ønske om en utforskning av romansjangeren.

Avslutningsvis i boka *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* kommer Melberg nærmere inn på forholdet mellom romanen og reiselitteraturen:

Historisk sett har kanskje reisen bidratt til å etablere romanen som fiksjon, men i eksemplene fra samtiden synes reisen snarere å bidra til at forfatter og forteller smelter sammen, og at de dokumentariske innslagene brer seg ut på fiksjonens bekostning. Romanen blir virkelighetsarbeid mer enn et fantasiarbeid, i alle tilfeller et pågående arbeid eller en *recherche*. Og *recherche* var jo den termen Marcel Proust festet seg ved når han ønsket å finne en ny måte å skrive romaner på, som verken var roman, essay eller biografi, men som likefult inneholdt alt dette (et prosjekt Roland Barthes en gang framholdt som skrivings «tredje vei» (Melberg 2005: 151–152).

Her finnes det to interessante punkter i forhold til Espedal. Det første punktet er Melbergs påstand om at reisen bidrar til at forteller og forfatter smelter sammen. I Espedals tilfelle, ser vi dette ved at både forteller-jeget og forfatteren utenfor verket bærer samme navn. Det er tydelig at Espedal spiller på en forventning om at det i fiksjonslitteraturen ofte har vært et skille mellom forfatter og forteller. Det andre interessante punktet i forhold til Espedal er hvordan Marcel Proust ifølge Melberg ønsket å finne en ny måte å skrive romaner på. At nettopp sjangrene roman, essay og biografi blir knyttet opp mot dette, viser at selv om Espedals litteratur er vanskelig å definere ut fra den forståelsen vi har av romanen, betyr ikke dette at han er den første som har prøvd å finne en ny måte å skrive romanen på.

4.2. *Vandrer-skikkelsen*

I *Gå* møter vi ulike vandrer-skikkelser, som blir presentert gjennom den mannlige protagonisten, andre karakterer og henvisninger til kjente vandrere i litteraturen. Jeget påtar seg også ulike vandrer-skikkelser på de ulike reisene. Det skilles mellom han som vandrer i byen og han som vandrer i naturen. Det skilles mellom han som vandrer av nødvendighet og han som vandrer av lyst. Det er forskjell på turisten og han som er på reise for å gå. Det å gå blir i flere tilfeller gitt en romantisk verdi, noe som blir understreket av de mange henvisningene til kjente vandrere i litteraturen. Samtidig blir vandringen sett på som et yrke, hvor ulike navn som vagabond, omstreifer, landstryker og vandringsmann blir brukt som betegnelse på dem som har gjort vandringen til et yrke.

I *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* ser Melberg både på den moderne reiselitteraturen og på ulike vandrefigurer. For Melberg finnes det en moderne reiselitteratur, som bidrar til det moderne menneskets forståelse av verden og av seg selv i verden (Melberg 2005: 9). Vandringen kan derfor besvare eksistensielle spørsmål som handler om identitet. En type reisende som Melberg ser på, er det han kaller den lærde reisende, som: «foretar en dobbel reise: han/hun reiser i verden og møter fremmede. Men han reiser også i tid for å møte forgjengerne sine, og han lar disse møtene krysse hverandre: han ser det han ser i lys av det han har lest» (Melberg 2005: 102). Etersom jeget i flere tilfeller går i fotsporene til vandrere fra litteraturen, kan man si at han representerer en slik lærd reisende. Han prøver å finne igjen de inntrykkene han har av et sted fra litteraturen, men det viser seg ofte at den erfaringen han har fra litteraturen ikke nødvendigvis er samsvarende med egne erfaringer.

En annen vandrer Melberg beskriver i *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* er flanøren, som har en sterk tilhørighet til byen:

Flanøren *slentrer* gjennom verden – og for flanøren kan verden være begrenset til små flater, for eksempel noen kvartaler i Paris (for å nevne den klassiske flanørens foretrukne by). Flanøren sikter seg ikke på bestemte mål, men stiller seg åpen ovenfor de inntrykkene som byr seg fram; flanøren har ingen tid å passe på, ingen billetter å bekymre seg over. Flanørene har evnen til å *stoppe opp*, noe som motiverer han/henne til å tre inn i den poetiske dimensjonen, som også er et viktig moment i den moderne reiselitteraturen (Melberg 2005: 32).

En av flanørens viktigste egenskaper er evnen til å se og til å stoppe opp. Det er inntrykkene som flanøren erfarer i byen som er kilde til hans diktning. Melberg har hentet begrepet om flanøren fra Walter Benjamin. For Benjamin er byens kontrast til naturen og landsbygda viktig. Det er fremveksten av en moderne storby som påvirker flanøren, med byens store panoramavinduer, passasjene og det skjulte livet under byen. Panoramaene er viktig for

Benjamin fordi vinduene prøver å etterlikne naturen og det oppstår i følge ham en panoramatisk litteratur: «De består av enkelte skisser der det anekdotiske typegalleriet svarer til panoramaenes plastisk oppstilte forgrunn, mens deres informative innhold svarer til den malte bakgrunnen» (Benjamin 1991: 83). Det er altså panoramaenes etterlikning av naturen som er utgangspunktet, og etterhvert blir panoramaene i følge Benjamin et uttrykk for en ny livsfølelse:

Bymennesket, hvis politiske overlegenhet overfor landsbygda kommer til uttrykk på flere måter i løpet av århundret, forsøker å inkorporere landsbygda i byene. I panoramaene utvider byen seg til landskap, slik den senere, på en mer subtil måte, gjør det for flanøren (Benjamin 1991: 83).

Panoramaene bringer landsbygda til byen og skaper landskap i byen. Flanøren finner et landskap i byen gjennom et fremmed blikk: «Mengden er som et slør; gjennom det virker den velkjente byen til flanøren som fantasmagori. I det er byen snart landskap, snart stue» (Benjamin 1991: 88). Flanøren bruker byen til å bevege seg mellom landskapet og rommet. Han har tid til å stoppe opp og han følger byens impulser.

Den orientalske reisende er en annen vandrersfigur som har et fremmed blikk på andre kulturer. Med utgivelsen av verket *Orientalisme* har Edward Said blitt stående som en representant for forskningen som tar for seg forholdet mellom Østen og Vesten. Said ser på hvordan orientalske holdninger har preget dette forholdet, og hvordan det har kommet til uttrykk i blant annet litteraturen: «Uttrykket «orientalsk» var anerkjent; det hadde blitt brukt av Chaucer og Manderville, av Shakespeare, Dryden, Pope og Byron. Det betegner Asia og Østen, geografisk, moralsk og kulturelt» (Said 1994: 43–44). For Said er det viktig å understreke at det innenfor orientalismen finnes et skille mellom oss og dem:

Selv de mest fantasirike forfatterne i sin epoke, menn som Flaubert, Neval og Scott, var hemmet i det de kunne erfare eller si om Orienten. For orientalisme var til syvende og sist en politisk oppfatning av virkeligheten hvis struktur fremmet forskjellen mellom det kjente (Europa, Vesten, «vi») og det fremmede (Orienten, Østen, «de») (Said 1994: 56).

Innenfor orientalsk tenkesett er Vesten overlegne Østen, noe Said ser nærmere på gjennom et historisk perspektiv. Det som er interessant i forhold til Espedal er forteller-jegets nysgjerrighet for det fremmede. Selv om jeget ikke bærer med seg kolonitidenes tenkesett om Vestens overlegenhet, blir likevel reisene i Østen fremstilt som et møte med noe annerledes.

Et interessant aspekt ved de ulike vandrersfigurene i *Gå* er at de berører et spørsmål om identitet. Vandrersfiguren prøver enten å finne seg selv gjennom vandringen, sammenlikner seg selv med dem han møter på reisen eller de vandrerne han har lest om i litteraturen.

Espedals ønske om å svare på eksistensielle spørsmål gjennom sin litteratur gjenspeiles i så måte i hvordan vandrerfiguren i *Gå* tematiserer identitetsspørsmålet. Valget om vandring betyr at jeget har valgt et poetisk liv, som blant annet kommer til uttrykk ved at han er forfatter. Vandringen blir derfor også et yrke, noe som bidrar til at jeget identifiserer seg selv med et romantisk vandreriideal.

4.3. Å gå uten å være på reise

Gå begynner ikke ute på reise, den begynner hjemme, med gaten som jeget går hver dag i nesten to år (Espedal 2009: 11). Ved å begynne her, skaper Espedal et skille mellom det å være hjemme og det å være på reise. Dette virkemiddelet er et gjennomgående trekk i de tre romanene til Espedal. Han setter ofte gjensidig utelukkende enheter opp mot hverandre. At *Gå* har som utgangspunkt en motsetning mellom det å reise og det å være hjemme, bidrar til å understreke dette virkemiddelet hos Espedal. I tillegg knyttes ulike assosiasjoner opp mot de to motsetningene. Det å være hjemme knyttes opp mot familie og arbeid, hvor skrivingen er et arbeid. Det å reise knyttes opp mot frihet og skrivingen, men her er skrivingen mer inspirert og basert på forteller-jegets erfaringer. Det er verdt å merke seg at forteller-jeget ofte fremstår lykkeligere på reise. Innledningsvis, når jeget befinner seg hjemme, er alkoholen nærmest en nødvendighet: «Jeg har ingen grunner til å være lykkelig, er fyllesyk og nedtrykt etter å ha drukket sammenhengende i fire dager» (Espedal 2009: 12). Plutselig snur det, og jeget opplever en lykkefølelse, noe som har sammenheng med at han går.

I andre kapittel fortsetter Espedal å utforske den etymologiske betydningen ordet «gå» har:

Å gå i hundene: krype på alle fire, magen langs gulvet, ansiktet ned, et arr i øynene, lyset, det slår som en stakk, et sår noen plystrer i, hun plystrer i blodet, det plystrer i hodet, hvem er det som plystrer, nærme seg dette, **krype** langs gulvet, inn under bordet, en dam av alkohol, slikke den opp, rulle seg rundt å **legge seg** til under bordet [...] Hvor godt det er å drikke, fylle seg med glemsel, **gå nedenom og hjem** (Espedal 2009: 13, min utheving).

Det å gå blir til noe mer enn en bevegelse, det blir knyttet til en tilstand og følelser, hvor alkoholen spiller en sentral rolle. Samtidig, gjennom å beskrive jeget som befinner seg i en tilstand hvor han må krype eller ligge, understreker at han går nedenom og hjem. Her ser vi hvordan Espedal er en ordkunstner, hvor det vi i utgangspunktet tenker at ordet henviser til, blir snudd på hodet. Ikke bare illustrerer utdraget hvordan Espedal utforsker språket, men han har i løpet av få sider fremvist at *Gå* handler om mer enn det å reise. *Gå* handler og også om turene i nabolaget, hverdagslivet og om det å gå under på grunn av alkoholen.

Et annet eksempel på hvordan Espedal leker med ordene og språket kommer i kapittel tre, hvor han bruker språket i et forsøk på å provosere leseren:

Å elske, jeg mener, kaste meg over henne, få på henne klærne, trusen og strømpebuksen, underskjorten, genseren, tré over henne luen og jakken og sende henne av gårde, og løpe, i full fart nå, ned fra barnehagen, ned svingene og trappene, storme inn i leiligheten og kaste meg over henne, trekke av genseren og strømpebuksen, trusen og underskjorten, tvinge henne til sengs, jeg mener, her har du mitt liv (Espedal 2009: 14).

I artikkelen «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive» kommer Bernhard Ellefsen med en forklaring på hvorfor dette utdraget kan provosere leseren:

Det er virkelig en farlig lek, en lek som har grunnleggende – og fantastiske – virkninger på språket. Hver leddsetning kommer som en ny og sjokkerende overraskelse, rytmen er like ubehagelig som den er besnærende. Setningen, som går i to retninger, først ut, så tilbake igjen, gjentar det katastrofale farlige, samtidig som det betegner det å vende hjem, den mest oppriktige formen for kjærlighet. Der teksten grenser mot incest, er fortelleren på sitt vakreste og mest oppriktige: Forholdet til barna blir ikke lettere i slike tanker, men det blir sterkere og viktigere (Ellefsen 2010: 23).

Jeg må si meg enig med Ellefsen sine påstander om Espedal i dette tilfellet. Den leken han i dette tilfellet har med språket her, viser hvor bevisst han er sitt eget språk. Her er ingen ord tilfeldige og rytmen i språket bidrar til å understreke det provoserende elementet. Det er ingen ord «til overs», hvilket kan tyde på at selv denne lille passasjen er renskrevet mange ganger. Gjennom et bevisst valg av ord og setninger, er Espedal på sitt beste. Samtidig illustrer utdraget skrivestilen hans. Det er ikke bare på et makronivå at Espedal skifter retning. Også i avsnittene og i kapitlene går han i flere retninger, hvor gjentakelse er et viktig aspekt.

4.4. Identitetsspørsmålet

I *Gå* er ikke reisen bare en fysisk bevegelse: «Hvem er det du vil bli? Hvem skal du møte? Hvor vil du havne? Hva kommer til å skje? Å sette seg i baren er som å legge ut på en reise. Å drikke er som å reise uten å bevege seg fra stolen» (Espedal 2009: 16–17). Både den fysiske reisen og reisen i det indre stiller eksistensielle spørsmål. Det er dette Espedal i intervjuet med Morgenbladet hevder er det som beskriver hans litteratur, det er de store spørsmålene i livet han ønsker å kommentere. For Melberg er dette et viktig element både ved reiselitteraturen og litteraturen generelt: «Den moderne reiselitteraturen er ikke noe unntak; den gjør nettopp det litteraturen kan, bør og må gjøre. Den arbeider med å forstå hva verden er og hva den kunne ha vært. Og hva som er min plass i denne verden og hva den kunne være» (Melberg 2005: 36). Med andre ord kan man si at Espedal i *Gå* bruker reisen for å tenke rundt de eksistensielle spørsmålene.

Videre kommenteres andre del av tittelen, *Kunsten å leve et vilt og poetisk liv*: «vi skal sitte her lenge, det er kunsten, sitte og drikke, en hel kveld mot natt, det er det som er kunsten: å sitte i ro så lenge at du beveger deg. Du reiser sakte og uanstrengt bort fra deg selv» (Espedal 2009: 17). Det å leve et vilt og poetisk liv, det å leve imot kunsten, handler ikke bare om opplevelsene og reisen. Det handler like mye om alkoholen. Samtidig tematiserer alkoholen eksistensielle spørsmål, fordi den både tilbyr en mulighet til å glemme og å finne sitt sanne jeg. Med andre ord, alkoholen kan ha en bedøvende effekt, men den kan også vise en person sitt sanne jeg. Alkohol er både en flukt fra ham selv og en avmaskering av det indre. For jeget er alkoholen en mulighet til å reise bort fra seg selv, samtidig som hans «sanne natur» kommer frem gjennom drikkingen. Fokuset på alkohol handler om hvorfor jeget drikker og hvorfor han bruker alkoholen som en flukt bort fra seg selv. Behovet for å drikke, er dermed et annet aspekt ved alkoholen som berører identitetsspørsmålet.

Kapittel sju begynner med et utdrag fra Rousseaus *Bekjennelser*: «aldri erfarte jeg så mye og aldri har jeg vært så mye meg selv [...] som i løpet av de reisene jeg gjorde alene og til fots. Det er noe ved det å gå som stimulerer og oppliver tankene mine» (Espedal 2009: 27). Med dette utdraget vises frem den lærde reisende, hvor den reisende krysser sine egne opplevelser med de opplevelsene han har lest om (Melberg 2005: 102). Den doble reisen er viktig for jeget i *Gå*, som reiser de samme strekningene som andre forfattere har reist og skrevet om:

Rousseau er ikke den første som forbinder det å gå med å tenke godt, men han er den første betydningsfulle forfatteren som reflekterer over hva det vil si å gå; han tillegger det å gå en romantisk verdi: man kommer nærmere naturen; det opprinnelige, og føler straks velvære, en ren lykkefølelse, dessuten er man fri. Den gående kjenner friheten. Han kan selv velge sine veier (Espedal 2009: 28).

Forteller-jeget bruker her Rousseau for å si noe om seg selv og sin egen opplevelse av vandringsen. Gjennom å referere til Rousseau sier forteller-jeget at det er på reisen han er seg selv. Han identifiserer seg med et romantisk vandrerideal, hvor nærhet til naturen er forbundet med frihet og lykke. Han bruker Rousseau til å beskrive et bilde av seg selv, som samsvarer med en vandrerfigur som finner inspirasjon i naturen og som idealiserer det å gå.

Det er tydelig at jeget er bevisst på hvordan han beskriver seg selv og hvilke assosiasjoner dette gir leseren:

Jeg forlater serveringsstedet, vannhullet i Åsane, går ut døren, i nye støvler, av merket Garmont, de er lysegrønne og passer godt til dressen, en mørkeblå dress med lyse striper og sleng i buksene. En ny, hvit skjorte, og det mest oppsiktsvekkende av det hele, en ny sportsekk, oransje, den lyser. Jeg er fornøyd med bildet av meg selv (Espedal 2009: 41).

Her skapes det en spennende effekt. Selve fremstillingen av seg selv har fortelleren lagt inn for å skape en slags nærhet til virkeligheten. Den detaljerte beskrivelsen, og klærne, skaper denne effekten. På den andre siden er fortellerens bemerkning av dette bildet, noe som skaper en kontrast til det selvframstillende i beskrivelsen av ham selv. Ved å understreke at dette er et bilde, kommenterer fortelleren samtidig at selv de partiene i romanen som fremstår virkelighetsnære, er en del av en fiksjon. Espedal spiller her på leserens forventning til en tekst som blander fiksjon og virkelighet.

Senere i kapittelet forteller jeget at man skriver for å skjule seg selv og at man kler seg i språket (Espedal 2009: 42). Dermed blir beskrivelsen av antrekket jeget har på seg på en måte å skjule seg selv på. Det blir en del av en maskering. I forlengelse av dette hevder forteller-jeget at det ikke er mulig å skrive sannheten om seg selv (Espedal 2009: 42). Det vil si at beskrivelsen av antrekket går inn i debatten om hvorvidt romanen er selvbiografisk eller ikke. Her hevdes det at beskrivelsene er med på å skape et portrett, et bilde. Skriften skjuler jeget og det er da umulig å skrive sannheten om seg selv. Med andre ord, i dette tilfellet, så blir det å skrive om seg selv sett på som en umulighet, fordi man aldri vil kunne fortelle sannheten. Bildet av en selv vil alltid være farget av hvordan man ønsker å fremstå.

I begynnelsen av kapittel fjorten nevnes notatbøkene for første gang: «Jeg setter fra meg sekken på gulvet, finner frem notatbøkene og skriver ned det stykket jeg har gått» (Espedal 2009: 47). Her skapes det en illusjon av nærhet til virkeligheten gjennom notatbøkene. Melberg understreker i *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur* dette virkemiddelet: «Påfallende mange reisebøker er konstruert som dagbøker og loggbøker. Samtidig sier det selvfølgelig seg selv at det finnes en tidsavstand mellom reisen og reiseberetningen» (Melberg 2005: 17). Men, nettopp at reisebøkene er konstruert som dagbøker og loggbøker skaper et inntrykk av at avstanden mellom reisen og reiseberetningen er minimal. Når Espedal nevner notatbøkene i *Gå*, kan det ses på som en understreking av dette elementet innenfor reiselitteraturen. Selv om leseren er klar over dette virkemiddelet, vil det likevel gi et inntrykk av at det er en nærhet mellom reisen og teksten. Dermed gis det et inntrykk av at hendelsene er basert på noe som faktisk har skjedd.

4.5. *Paris og Istanbul*

I del to av *Gå* begir jeget seg ut på en reise hvor han prøver å etterlikne flanøren og han reiser til Paris for å gå i Satie sine fotspor. Forteller-jeget bruker Satie for å finne den ruten han skal gå, men også for å finne en flanørutgave av seg selv. Et spennende aspekt ved Satie er: «teorien om at kilden til Saties sans for musikalske rytmer, muligheten for variasjon innen

repetisjon, effekten av kjedsomhet i organismen, kan skyldes hans endeløse gåing frem og tilbake i det samme landskapet, dag etter dag» (Espedal 2009: 119). Ved å gå den samme ruten som Satie gikk hver dag, kan det tyde på at forteller-jeget ønsker å skrive på en slik måte. Rytme og variasjon innen repetisjon er et av de trekkene vi finner igjen i essayet. Slik sett kan man si at flanørens åpenhet minner om essayistens åpenhet. Begge er åpne for de mulighetene som byr seg, begge er åpne for å ta omveier hvis mulighetene skulle være til stede: «Jeg gikk rundt i Paris, valgte og fulgte tilfeldige gater, gikk uten mål og mening, gikk for å gå, for å se» (Espedal 2009: 131). Han prøver å etterlikne det bildet han har av flanøren, men den byen og virkeligheten han møter tilsvarer ikke det han har lest om i litteraturen.

I fortellerens møte med en av Paris sine bydeler får vi nærmest et orientalsk perspektiv, og man kan si at den reisende minner om en orientalsk reisende:

Man kan selvfølgelig si at *enhver* reisende forbereder seg mer eller mindre, og at man alltid avleser den fremmede verden man møter i forhold til de forventningene og fordommene man er utstyrt fra sin egen kultur. Den lærde reisende systematiserer denne nødvendigheten, og makter i beste fall å utvikle den til en kritisk interaksjon mellom seg selv og det fremmede, slik han møter det i den verden hvor han reiser og slik har møtt det i bøkens verden (Melberg 2005: 102).

Jeget i *Gå* har forestilt seg et Paris som hos Satie, men det er en helt annen kultur han møter: «Jeg glemte Erik Satie, det Paris han gikk i og tilhørte, fantes ikke lenger. Nordafrikanske ansikter, en lukt av syd, en lukt av fattigdom og misnøye [...] Forurensing og bråk, hva hadde jeg forventet?» (Espedal 2009: 121). Den romantiske forestillingen jeget har om utkanten av Paris, den han har lest om i bøkene, kan ikke eksistere i dagens virkelighet. Samtidig ser han på den afrikanske kulturen som noe fremmed og annerledes, slik også den orientalske reisende ofte gjorde.

I Paris besøker jeget en fotoutstilling hvor Marguerite Duras sine leiligheter og hus er fotografert: «Arbeidsbordet. Skrivebordet, et askebeger, en pakke sigaretter, Gitanes, kunne man se, men ingen forfatter. Hun var fraværende i hvert eneste fotografi. Og likevel var hun der, den skrivende, i hvert eneste rom, i huset, usynlig?» (Espedal 2009: 132–133). Espedal vender i *Imot kunsten* og *Imot naturen* tilbake til Duras. Særlig fokuset på arbeidsrommet og skrivebordet illustrerer dette. Men et annet interessant aspekt er hvordan jeget lager et bilde av et bilde. Bruken av fotografiet for å beskrive forfatteren Duras viser hvor bevisst forhold Espedal har til språket og litteraturen. Senere når han vender tilbake og beskriver sine egne arbeidsrom, benytter han seg av samme teknikk. Han beskriver arbeidsrommene sine på samme måte som han beskriver fotografiet av Duras sitt arbeidsrom. Dermed skaper han en forbindelse mellom seg selv og Duras.

I Paris finner jeget det som er utgangspunktet for sin egen skriving; moren og Rimbaud:

og det slo meg først da jeg stod foran huset, at jeg hadde funnet stedet som var utgangspunktet for min egen skriving: huset hvor den unge gutten bodde sammen med sin mor. Den unge gutten som ville gjøre opprør, som ville reise bort, gå ut, som ville leve den frie friheten. Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv. Som ville se, som ville gå. Strekningen Rimbaud (Espedal 2009: 145).

Her finnes det en dobbelt betydning. For det første er livet og diktningen til Rimbaud en inspirasjon for jeget. Samtidig finnes det likhetstrekk mellom Rimbaud og Tomas. Begge ønsket som unge gutter å skrive og gå. Forholdet til moren er viktig for jeget, fordi det var moren som gav ham den første skrivemaskin. Videre forteller jeget at han har gått på sin egen måte og at han kan kalle seg selv forfatter (Espedal 2009: 145). Ut fra dette, kan man si at jeget har en forståelse for at selv om man er inspirert av en forfatter, må man gå sine egne veier. Hvis man nøyaktig kopierer noen, vil man ikke kunne kalles en forfatter. Veien og gåingen kan dermed ses på som et symbol på skriveprosessen.

I Istanbul får vi det som kan minne om en orientalsk tilnærming til reisen: «Å gå rundt i Istanbul, drive målløst av gårde i en ukjent by, se alt for første gang» (Espedal 2009: 179). I det orientalske ligger det en forståelse av at det de ser og de personene de møter på reisen er fremmede i forhold til dem selv og den kulturen de reisende har. Tradisjonelt er dette en form for reiselitteratur som har preget den vestlige verden: «Det kan være at man, ved å etterligne byens vaner og innbyggere for nitid, kommer til å skille seg ut» (Espedal 2009: 183). Dette kan ses på som et frampek og gir leseren et hint om at noe kommer til å skje i Istanbul:

Det virkelige Istanbul, det er en løgn, vi lyger, både han og jeg. Det som er under er ikke virkeligere enn det som er over, og jeg har lyst til å se det som er under; et Istanbul med nattklubber og prostituerte, hasjbuler og transvestitter, private klubber og bad, orgier under byen, fester under jorden, musikk og halvnakne kroppere under gatene og moskéene (Espedal 2009: 184).

For det første kan man si at utdraget er en påstand om at man kan tolke litteraturen uten at tolkningen nødvendigvis avdekker mer sannhet enn hva man ser ved førstegangslesningen. For det andre sier utdraget noe om jegets holdning til Istanbul og den verden jeget forventer å møte. Han forventer at byen skjuler en annen virkelighet, under bakken, enn den de såkalte ryggsekk turistene møter.

Selv om Istanbul blir beskrevet som noe fremmed eller noe annet, så blir byen også knyttet opp mot litteraturen: «Istanbul er som Paris på sekstitallet, et stort eksperiment, det er

her det skjer, vi skal skrive den nye litteraturen, den nye filosofien» (Espedal 2009: 181). At den reisende forfatteren, eller flanøren, som betegner den reisende som beveger seg på små flater, utforsker Istanbul er derfor naturlig. Gjennom å stoppe opp og være åpen for de inntrykkene som byr seg frem, åpnes den poetiske dimensjonen seg for forfatteren (Melberg 2005: 32). Jeget har reist i Paris, men da reiste han i fotsporene til kjente forfattere. I Istanbul reiser han ikke i fotsporene til andre og han kan derfor la impulsene styre sin reise, og hans beskrivelse av byen er ikke farget av litteratur han har lest om stedet, men av jegets egne inntrykk. I Istanbul blir forteller-jeget til en flanør, den reisefiguren han ikke klarte å finne i Paris, fordi han lot seg påvirke mer av andres litteratur enn av byen.

Fortelleren kommenterer ved flere anledninger sin egen reise: «Denne overdrevne redselen for døden, hvor kommer den fra? Er dette slutten? Slutten på reisen, slutter den her?» (Espedal 2009: 200). Men reisen slutter ikke helt her, den fortsetter litt til. Likevel er det et frempek til at romanen snart er slutt, selv om reisen ikke nødvendigvis er helt slutt. Lik romanen har også reisen en begynnelse, midte og en slutt, som fortelleren er klar over og påpeker:

Det er mange måter å reise på, og det er mange måter å være hjemme på; vi reiser frem og tilbake i tid og geografi, i bøker og fortellinger, korte og lange reiser i fantasien og erindringen, langs kartet og i ukjente områder; vi kan reise av gårde i vår egen stue. Vi kan sette oss ned i den første og beste stolen foran skrivebordet ved vinduet og begynne å skrive (Espedal 2009: 210).

Ikke bare kommenterer jeget sin egen reise; fortelleren kommenterer også teksten og forfatteren i romanen kommenterer skrivingen. Reisen, teksten og skrivingen knyttes her sammen med erindringen og fantasien. Dermed får vi en avslutning på romanen som forteller oss at det vi har lest ikke nødvendigvis er fakta, men at fantasi og fiksjon også er tilstede.

Gå avsluttes med en epilog, som sier noe om den type litteratur vi har lest. Epilogen indikerer en avstand til den tidligere teksten. Den er en ettertanke og en kommentar. Den er skrevet i ettertid og skiller seg i så måte ut fra store deler av teksten som påberoper seg en nærhet mellom nedskrevet tid og selve hendelsen. I *Gå* skapes det en helhet mellom epilogen og begynnelsen; begge begynner med en gate. Veien, som er knyttet til det å være hjemme, avslutter og begynner romanen. Det som befinner seg imellom, er reisen og opplevelsene. I tillegg fortelles det at forfatter-jeget skriver en bok om det å gå, noe som skaper et inntrykk av at han kommenterer sin egen bok, den boken som leseren nettopp har lest.

5. Imot kunsten

Imot kunsten tegner opp slektstreet til Tomas og romanen handler om hvordan familien påvirker jegets identitet. Han kommer i fra en arbeiderfamilie, men har selv valgt et utradisjonelt yrke ved å bli forfatter. Det foregår en konflikt i romanen, fordi jeget føler han har gått imot sin familie ved å bli forfatter. Samtidig prøver han å argumentere for at forfatter også er et yrke, hvor skrivemaskinen blir sammenliknet med maskinene i fabrikken. Romanens fokusering på familien, knyttes opp mot savn og tap. Romanen er delt inn i «april» og «september». Tomas mistet sin mor i april, og datteren mistet sin mor i september. Denne inndelingen understreker romanens fokus på tapet og sorgen. Agnete, er den kvinnen jeget har vært gift med og som har gitt ham en datter. Tomas og Agnete er skilt når hun dør, og hun har fått en datter til med en annen mann. Det fokuseres i *Imot kunsten* ikke så mye på forholdet mellom Agnete og Tomas. Derimot forteller jeget om hennes død, og det ansvaret han får for døtrene når hun dør. Det er han som flytter inn i huset hennes og det er han som får ansvar for barna. I tillegg til sorgen han føler over hennes død, sliter han med rollen som aleneforelder. Han må være både mor og far for barna, og han fremstiller seg selv mer og mer som en kvinne utover i romanen.

I *Imot kunsten* beskriver forteller-jeget sin egen familie; hvem de er, hvor de kommer fra og hvilket arbeid de har hatt. Fortelleren fokuserer ikke bare på de ulike familiemedlemmenes egenskaper og kvaliteter, men også på hvor de bor og deres yrker. Årsaken til at fortelleren fokuserer på familiens adresser og arbeid kan være for å vise frem familiens tilhørighet til arbeiderklassen. Dette er viktig, fordi jeget føler han til en viss grad har brutt med arbeiderklassen ved å bli forfatter. På den andre siden, blir skrivingen fremstilt som arbeid, så noen grunnholdninger til arbeid har jeget likevel tatt med seg. Samtidig, er det fra familien jeget har lært å skrive, fortelle og fått interessen for litteratur. I romanen blir det påpekt hvordan ulike familiemedlemmer har påvirket hans holdning til litteratur og til skriving.

Familiestreet i *Imot kunsten* begynner med faren, Eivind Espedal Olsen, sin familie. Han er sønn av Elly Alice Espedal og Alfred Johan Olson. Farfaren, Alfred, het egentlig Fjøsanger, men han byttet navn da han flyttet til byen. Han arbeider på Verftet i Solheimsviken. Det fokuseres ikke så mye på Alfred, men mer på farmoren, Elly Alice, og hennes familie. Hun har en søster som heter Margit, og faren deres heter Eivind Espedal. Oldefaren til Tomas arbeider som kontrollør på jernbanen, og hans kone døde da døtrene var små. Men en dag står det en ung kvinne på døra hjemme hos Elly Alice, Margit og faren. Hun heter Thea, er kun to år eldre enn Margit, og Eivind har gjort henne gravid. Døtrene har

problemer med å akseptere Thea, samtidig som fortelleren trekker frem likhetene mellom henne og Elly Alice. Som unge mødre sliter de begge med ektemenn som ikke har noe overskudd til familien etter at arbeidsdagen er over.

Familien til moren, Else Marie Johannesen, er mer velstående enn familien til faren. Eivind bokset og de møtes utenfor klubblokalet hvor jentene pleide å samle seg for å se på bokserne. Else Maries foreldre heter Aagoth Constance Johannesen og Erling Johannesen, og første gang Eivind er på besøk hos dem kommer det frem at de ikke synes han egner seg som ektemann for deres datter. Likevel velger hun å gå imot foreldrene, men hun klarer aldri å tilpasse seg livet i en blokkleilighet. Det er fra morfaren, Erling, jeget har arvet vanen med å sette skrivepulten ved vinduet. Tomas innreder sine arbeidsrom slik morfaren hadde det, og det kommer fram i teksten at også Erling skrev både brev og dagbøker. Selv om både morfaren, farfaren og oldefaren nevnes i *Imot kunsten*, så fokuserer fortelleren i hovedsak på kvinnene i familien. Dette kan ha sammenheng med at Tomas selv i løpet av romanen føler han blir mer og mer til kvinne, fordi han får eneansvaret for datteren. Ved å fokusere på kvinnene i familien fremheves Tomas sin opplevelse av forvandling.

Undertittelen på *Imot kunsten* er (*notatbøkene*). Dette gir en tydelig henvisning til leseren og indikerer at det som står skrevet på de følgende sidene har en nærhet til virkeligheten. Notatbøker kan være små og dermed noe man kan ta med seg overalt. Derfor ligger det en forståelse av at det som er skrevet i notatbøkene kan være skrevet ned like etter at hendelsene har funnet sted. I tillegg rommer notatbøker personlige tanker, noe som skaper en nærhet mellom det som står skrevet i teksten og den som har skrevet teksten. Notatbok er en personlig form, som følger visse konvensjoner. Når notatboken blir blandet med romanen møter leseren på utfordringer, fordi det ikke lenger er et klart skille mellom fiksjon og fakta.

Imot kunsten har dedikasjonen: «*Til min mor*», noe som sier mye om romanens tema; morsrollen, familie og tradisjoner. Morsrollen blir tematisert både gjennom jegets mor og bestemor, Agnete og den doble rollen som både mor og far jeget må påta seg når Agnete dør. Det å være en mor for barna preger den mannlige protagonisten så mye at han også prøver å tilnærme seg en «kvinnelig skrift», hvor Margurite Duras er forbildet. Knyttet opp mot morsrollen, er derfor både arbeidet og skrivingen. For det første blir foreldrerollen en form for arbeid for jeget. For det andre blir skrivingen satt opp mot familien og det levebrødet de har hatt. For Tomas er skrivemaskinen og arbeidsværelset nærmest et fabrikklokale, for jegets forfedre har fabrikken vært arbeidslokale. Dermed knyttes arbeidet og familien opp mot

tanker omkring arv. Fire av temaene i romanen, som alle er knyttet til hverandre, blir derfor familie, arbeid, skriving og arv.

Innledningsvis gir jeget oss et innblikk i hvordan han ønsker at litteraturen skal være: «Jeg skriver. Den første setningen, som å presse en nål mot huden, litt motstand, myk og nålen trenger igjennom, den glir inn og treffer blodåren» (Espedal 2010: 11). Grunnen til at dette sier noe om litteraturen finner vi tidligere i teksten: «Det er blitt meg fortalt at når skorpionen er truet, når den er presset opp i et hjørne og ikke kan unnsnippe, så løfter den giftbrodden og stikker spissen inn mellom de to panserne som beskytter skorpionkroppen» (Espedal 2010: 11). Tomas er født i stjernetegnet skorpionen og sammenlikner seg derfor med den. Ved å beskrive skrivingen som å presse en nål mot huden sammenlikner jeget det å skrive med den dødelige giftbrodden til skorpionen. De to bildene skaper et inntrykk av at han mener skrivingen skal være skarp, slik som nålen og skorpionbrodden. Forfatteren skal ikke være redd for konsekvensene ved litteraturen, den skal gjøre sine stikk. Videre blir skrivingen sammenliknet med arbeidet i en fabrikk:

Den første setningen, den må være hard som stål. Man arbeider den frem, sliper og børster, kutter og pusser, et håndverk. Den mekaniske lyden av skrivemaskinen, som å sitte alene i et fabrikklokale og høre stemmene til de som ikke er der; virkeløse hender og tunge sko som tramper over gulvet uten å lage en lyd. Setningen som skinner. Hard som stål (Espedal 2010: 12).

Skrivingen blir her sammenliknet med et håndverk og skrivemaskinen knytter skrivingen opp mot det mekaniske. Dermed introduserer bokens første tema; skrivingen, oss for bokens neste tema; arbeidet og fabrikken. Dette viser hvordan bokens temaer er knyttet opp mot hverandre og at de i flere tilfeller glir over i hverandre.

Brått går teksten over til romanens tredje tema, familie: «Vi har det til felles, min datter og jeg, at vi begge har mistet mødrene våre [...] Jeg forsøkte også å være en slags mor, det var en stor feil og jeg begikk den med full kraft og ubøyelig vilje; jeg sluttet å skrive» (Espedal 2010: 12). I *Imot kunsten* knyttes familie opp mot tapet og sorgen. Store deler av romanen handler om det å gå videre etter at man har mistet noen. Om minnene og arven man har fra sin familie. Forsøket på å fortelle om sin familie bidrar til at jeget belyser eksistensielle spørsmålet knyttet til identitet.

I *Imot kunsten* blir ofte beskrivelser av naturen brukt som symbol for å understreke følelsene til jeget: «De rakk ikke visne, står liksom stanset i sin død frosset fast mot den hvite husveggen bundet opp mot veggen med røde ulltråder: bundet, stanset, tvunget til å stå som iskalde munnar så åpne i mørket» (Espedal 2010: 14). Bildet beskriver rosene i hagen, som

blir stående da vinteren plutselig kommer. Fordi teksten nettopp har beskrevet sorgen ved Agnetes død og hvordan det er å fortsette livet, symboliserer bildet på rosen det livet som jeget lever videre sammen med datteren: «Jeg gikk og ventet på noe forferdelig, men det forferdelige kom ikke, ikke til vårt hus» (Espedal 2010: 13). Rosene blir tvunget til å stoppe opp, de er fastfrosset, slik jeget føler det etter at Agnete dør og han må være både mor og far for datteren. Katastrofen som snøen innebærer for rosene, er den samme katastrofen jeget opplever ved Agnetes død. Videre i teksten blir sammenhengen mellom bildet på rosen og følelsene til jeget understreket: «Bundet fast til huset og rommene hvor jeg ytterligere er surret fast til sengen hvor jeg ligger og stolen hvor jeg sitter» (Espedal 2010: 15). Nå er det ikke lenger noen tvil om at bildet på rosene symboliserer følelsene til jeget. De er bundet fast, de kommer ikke unna, slik jeget også føler han er bundet fast til huset og foreldrerollen.

Måten naturen blir beskrevet på i *Imot kunsten*, skiller seg fra måten naturen blir beskrevet på i *Gå*. I *Imot kunsten* blir naturen ofte beskrevet symbolsk og det er gjerne små ting jeget observerer fra skrivepulten. I *Gå* står naturen ofte som en kontrast til bybildet og den naturen som blir beskrevet er gjerne beskrevet gjennom den reisende sitt perspektiv. Her finner vi dermed et element som skiller de to romanene fra hverandre. Selv om naturbeskrivelsene i *Imot kunsten* er symboler og i så måte har en mer «romantisk verdi», er naturbeskrivelsene og reisen i *Gå* inspirert av en romantisk reiselitteratur. Med andre ord, har begge måtene å beskrive naturen på et forhold til en romantisk diktning, men det blir gjort på to ulike måter.

5.1. Familietreet

Det er mulig å si at forteller-jeget i *Imot kunsten* nærmest tegner opp sitt eget familietre gjennom skriften. Den første han beskriver er oldefaren, men utgangspunktet for beskrivelsen av oldefaren er det første møtet mellom farmoren Elly Alice og farfaren Alfred Johan Olsen. Det er søstrene Margit og Elly Alice som forteller om sin far til Alfred Johan og hans kamerater. Fortellerteknisk er dette interessant nettopp fordi historien i utgangspunktet blir beskrevet som om Elly Alice og Margit forteller historien. Samtidig kommenterer jeget farmorens måte å fortelle historien på: «Min farmor likte å fortelle denne historien som når man river skorpen av et sår og det begynner å blø på nytt» (Espedal 2010: 24). Fortelleren har her en allvitende posisjon, hvor han ikke bare gjenforteller historien til sin familie, men også deres følelser. I tillegg til at farmoren forteller historien til farfaren for første gang, forteller hun den også til Tomas: «Akkurat på dette punktet i fortellingen måtte jeg reise meg fra bordet hvor vi satt på kjøkkenet i den lille leiligheten i fjerde etasje, Michael Krohns gate,

adressen hvor min farmor har bodd hele sitt voksne liv» (Espedal 2010: 24–25). Historien blir fortalt til både farfaren, jeget og leseren og det er både farmoren og forteller-jeget som forteller historien. De ulike fortellernivåene blir blandet sammen og glir nesten umerkelig over i hverandre.

Historien farmoren og søsteren forteller er om deres far og Thea. Hun er bare to år eldre enn Margit, men faren som er enkemann, har innledet et forhold til henne og nå er hun gravid. Thea vil ikke at de to søstrene skal bli boende sammen med henne og Eivind Espedal. Hun kaster ut Margit og en kveld skifter hun lås på huset. Elly Alice kommer ikke inn og faren finner henne sovende utenfor huset. Etter at farmoren har fortalt om faren og Thea, går teksten over til å beskrive leiligheten farmoren har bodd i hele sitt voksne liv. Nå er det jeget som beskriver leiligheten og hvordan den ser ut. Likevel bidrar også beskrivelsen av leiligheten i Michel Krohns gate til å gi en beskrivelse av farmoren og hennes liv: «hun hadde aldri vært noen steder, ikke i utlandet, bare frem og tilbake fra arbeidet, frem og tilbake mellom mann og barn, hjem og familie» (Espedal 2010: 25). Gjennom å fortelle farmorens historie forteller jeget noe om seg selv. Den allvitende fortellerposisjonen jeget har når han forteller om farmoren, problematiserer det selvframstillende elementet i romanen. Han forteller sin families historie, samtidig er det umulig for jeget å vite familiens følelser og dermed fiksjonaliserer han deres historie.

Et annet interessant aspekt ved farmorens historie er at vi her finner en annen inspirasjonskilde til å fortelle: «Hun kunne finne på å si hva som helst, det var ikke lett å følge henne, ordstrømmen, hun kunne reise frem og tilbake i tid, det vil si, det fantes ingen tider for henne, alt hun fortalte ble blandet sammen i én tid, her og nå» (Espedal 2010: 26). *Imot kunsten* handler om måten å fortelle på, og forteller-jeget er inspirert av farmorens fortellerteknikk. Fortellerteknikken farmoren representerer, hvor tiden opphører, minner om essayets fortellerteknikk, hvor assosiasjonene styrer fortellingen og fortellingen hopper frem og tilbake. Selv om *Gå* har essayistiske elementer, finnes det her et skille mellom de to romanene. I *Gå* er det i hovedsak litteraturen som inspirerer fortelleren. I *Imot kunsten* er det derimot farmorens fortellerteknikk som han «hermer etter».

Men det er ikke bare på grunn av farmorens fortellerteknikk at hennes og farens historie blir fortalt. Oldefaren må i likhet med Tomas ta konsekvensene av det forholdet han har innledet, noe som blir påpekt i teksten: «jeg hadde ennå ingen datter, og kunne ikke vite at jeg skulle komme i samme situasjon som min oldefar» (Espedal 2010: 26). Her ser jeget tilsynelatende tilbake på den gangen farmoren fortalte sin historie, en historie hun kan ha fortalt flere ganger, men forteller-jeget beskriver det som en singulær hendelse. I ettertid, når

historien ble skrevet ned, har han en datter, og han kan derfor kjenne seg igjen i oldefarens historie. Dette gjør at vi blir oppmerksom på de to sidene ved historien. Den første er farmorens og hennes perspektiv på historien. Den andre er oldefarens. Leseren har så langt i teksten ikke tilgang til historien fra oldefarens perspektiv, men fortelleren kjenner seg igjen i historien fordi han selv er blitt far når han skriver ned historien.

I en samtale mellom farmoren og Tomas får vi igjen understreket hvor vanskelig det er å fortelle en historie sant: «Ja, sånn er det, sa min farmor, vi husker så forskjellig» (Espedal 2010: 29). Som jeg har påpekt i kapittelet om selvframstilling, vil en historie alltid være farget av perspektivet til den som forteller historien. Uansett hvor nøytral fortelleren prøver å forholde seg til historien, vil en hendelse alltid bli oppfattet og fortalt forskjellig av to personer. Dette understreker problematikken i skillet mellom fiksjon og fakta, fordi selv om man hevder en historie er selvbiografisk vil den ikke nødvendigvis gi et «riktig» bilde på historien.

Etter å ha fortalt farmorens historie, blir den samme historien fortalt ut fra Theas perspektiv: «Thea husket godt hvordan han gikk over stasjonsplassen i uniform» (Espedal 2010: 30). At fortelleren har innblikk i hennes følelser, en dame han tidligere har fortalt at han så en gang i året, er en umulighet. Her ser vi et godt eksempel på hvorfor det blir feil å si at Espedal sin roman er selvbiografisk. Selv om han forteller sin families historie, og selv om disse historiene kan være basert på virkeligheten, blir familiens historie fortalt med romanens virkemidler og fortellerteknikk. En allvitende forteller er ikke et typisk kjennetegn ved selvbiografien, men det er noe vi forbinder med romanen. Hvis vi skal se på det selvbiografiske aspektet, som er å fortelle familiens historie, så kan vi ikke bruke betegnelsen selvbiografisk på romanen. Forståelsen av begrepet selvfiksjon som en både–og strategi hvor fiksjon og fakta blir blandet sammen, blir dermed en mer riktig betegnelse for romanen.

Gjennom å fortelle historien om farmoren, oldefaren og Thea er fortelleren i *Imot kunsten* repetitiv. Først forteller han historien fra farmorens perspektiv, om den gangen hun dro tilbake til huset for å hilse på faren, men Thea ikke ville slippe henne inn til ham fordi han sov: «Hun rev kåpen av Elly som hamret mot døren, fikk tak i håret og trakk i håret av alle krefter, rev og slet i håret. Eivind, ropte Elly, hun kunne høre gutten som gråt på kjøkkenet. Eivind, Eivind, skrek hun» (Espedal 2010: 29). Etter dette blir forholdet mellom Thea og oldefaren beskrevet, i tredjeperson, men nå er det Thea som er utgangspunktet for fortellingen: «Eivind, Eivind, ropte Elly Alice. Hun banket på døren, ingen svar, ikke en lyd, bare gutten som gråt på kjøkkenet og Thea som rev henne i håret» (Espedal 2010: 35). Etter å ha fortalt om hvordan Thea og oldefaren møtte hverandre, går historien igjen tilbake til

situasjonen hvor Elly Alice prøver å få snakket med sin far, men fordi vi har fått innblikk i Theas historie er synet på henne forandret. Leseren får empati både med Elly Alice, som føler hun blir kastet ut av farens unge kone, men vi får også empati med Thea som av nødvendighet måtte finne seg en mann med jobb.

Gjennom å fortelle både Elly Alice og Theas historie skapes det en likhet mellom dem. Denne likheten blir tydeligere når fortelleren beskriver en utfordring i livet som de deler:

Hun så hva arbeidet gjorde med ham, hvordan det fjernet ham fra henne, hvordan det tok kreftene hans, all tiden hans, det slet ham ut. Arbeidet slet ham ut slik det hadde slitt ut hennes far; han var snart femti og allerede gammel, allerede utslitt, alltid trøtt. To småbarn, han orket dem ikke. Thea, han orket henne ikke. Når arbeidsdagen var over, sank han ned i en virkelsesløs trøtthet, han orket ingenting, og Thea måtte stelle for ham, hun laget middag og kvelds, vasket og ryddet i huset, tok seg av barna, fikk dem til sengs, hun laget frokost og strøk skjortene hans, kneppet uniformsjakken og sendte ham av gårde til et sted han ikke ville, han ville ingen steder, han ville ingenting. Han ville være alene, det var et ønske om ensomhet i ham. Et ønske om fred og ro, om hvile, kanskje ønsket han å dø; jeg tror han hadde et ønske om å dø (Espedal 2010: 37).

Passasjen begynner med å beskrive Elly Alices frustrasjon over mannens arbeid og går over til å beskrive den samme frustrasjonen hos Thea. Beskrivelsene av den slitne mannen gjelder for begge ektemenn. De to kvinnene har et problematisk forhold, fordi Thea har giftet seg med Elly Alices far. Passasjen viser hvor like de to kvinnene er og sier i så måte noe om identitet. Arbeidet er en nødvendighet og rutinen preger livet til de to familiene. Det repetitive elementet i hverdagen understreker likheten i det livet de lever.

Livet som foreldrene lever blir videreført gjennom Tomas etter at Agnete dør og han må ta seg av datteren:

I lang tid hadde jeg ikke noe annet ønske enn å gå tidlig til sengs og bli liggende. Men det var ikke tid til noe sånt, det var så mye som skulle gjøres; huset skulle holdes i stand, en tenåring og hennes far; jeg laget mat og vasket klær, gjorde innkjøp og arbeidet i huset, ryddet og vasket, jeg hjalp henne med skolearbeidet. Dagene var fylte, kveldene også, og noen ganger, oftere og oftere, nettene; jeg satt ved skrivebordet (Espedal 2010: 37).

Det som skiller det livet Tomas lever fra besteforeldrenes liv er at han må være både mor og far for datteren. I tillegg har han en annen type jobb, han skriver. Men den repetitive hverdagen og trøttheten som preger jeget, gir assosiasjoner til det livet besteforeldrene har levd. Gjennom å fortelle om besteforeldrenes hverdag, for så å fortelle om sin egen hverdag, skaper jeget en linje over slektsbåndene. I tillegg understrekes hverdagens utfordringer for jeget gjennom sammenlikningen med besteforeldrenes liv.

Fortelleren lar ved flere tilfeller ulike historier gli over i hverandre. Et eksempel som illustrerer denne skriveteknikken begynner med en familiemiddag mormoren og morfaren holder. Etter middagen ønsker morfaren å gå ut:

Erling Johannesen, min morfar, han gikk ut. Han gikk over Torgalmenningen med hatt og stakk, ubarbert og med blankpolerte sko, en lang, lys frakk, det var umulig å se at han var en far. Jeg var redd han, og det på tross av at han alltid var vennlig og korrekt, at han bestandig var imøtekommende og høflig; jeg unngikk ham. Jeg krysset Torgalmenningen og lot som om jeg ikke kjente ham, smøg meg forbi, unnselig og forsiktig (Espedal 2010: 42).

Her bruker forteller-jeget den samme fortellerteknikken som farmoren. To historier glir nesten umerkelig over i hverandre og tiden opphører. Teksten går fra en middag besteforeldrene holder før jeget er født, til et møte mellom morfaren og Tomas. I passasjen ovenfor vil man ikke få med seg at det er to ulike historier, dersom den står alene. For at dette skal komme frem, må man ha tilgang til teksten som står både før og etter denne passasjen.

Videre blir det gjort et grep som kan knyttes opp mot et maskeringsmotiv i romanen. Jeget beskriver seg selv på samme måte som han beskriver morfaren: «det ble ofte sagt at det var ham jeg lignet på. Det er ikke vanskelig å forestille seg; jeg krysser Torgalmenningen kledd i en lys, lang frakk, hatt og mørke briller, stakk og blankpolerte sko» (Espedal 2010: 42). Ved å ikle seg de samme klærne som morfaren, ikler jeget seg en maske: «En maske, min maske, den ligner mitt eget ansikt, det er det finurlige ved den; jeg tar masken av og ligner meg selv. Jeg tar masken på og ligner den andre, den forkledde; han kler seg i språk» (Espedal 2010: 43). Masken knytter romanen opp mot identitet. Her blir dette illustrert gjennom beskrivelsen av klærne både morfaren og Tomas bruker. Samtidig sier det siste utdraget at han kler seg i språk. Dermed tilfører fortelleren et nytt element som knyttes opp mot identitet; språket som kan brukes for å skjule eller vise frem visse sider ved et individ. At språket her blir satt i sammenheng med maskeringen kan være en kommentar til romanen og det selvbiografiske elementet i den. Her gjør fortelleren leseren oppmerksom på at språket kan maskere sannheten. Med andre ord, det som står på disse sidene, kan være en maskering av virkeligheten.

Når fortelleren beskriver besteforeldrene, blir leiligheten de bodde i vektlagt. Fortelleren skaper et bilde av besteforeldrene gjennom leilighetene. Han beskriver deres identitet gjennom leilighetene, hvor tingene og rommene nærmest blir levendegjort og skaper bildet av besteforeldrene. Men det er ikke bare besteforeldrenes leiligheter som blir viet mye oppmerksomhet, det samme gjelder for forteller-jegets leiligheter. Da er det særlig arbeidsværelset og skrivebordet som blir vektlagt:

Min morfar skrev dagbøker og brev, utallige brev, skrivebordet hans stod ved vinduet i stuen. Bak skrivebordet var døren til kottet, den ble holdt låst, det samme gjaldt skuffene i skrivebordet. Denne vanen har jeg overtatt, vanen og skrivebordet, det står ved vinduet som det skal, skuffene er låst (Espedal 2010: 45).

Igjen sammenlikner jeget seg selv med morfaren og finner likhetstrekk mellom seg selv og ham. Plasseringen av skrivebordet knytter dem sammen og skaper en felles identitet.

Maskeringens forhold til sannheten blir tatt med videre, denne gangen blir de knyttet opp mot teateret:

som om han bor i et teater, eller i et konstruert hjem med flyttbare kulisser og dører hvor hun går ut eller kommer inn for å avlevere sine anklager og replikker. Han liker ikke teater. Han kan ikke fordra skuespilleri. Men han tåler heller ikke virkeligheten, alt det som er vanskelig og krevende, han tåler ikke sannheten, og på den måten er han fanget, lik en marionett som vikler seg inn i sine egne tråder, i sin egen utilstrekkelighet (Espedal 2010: 48–49).

Men det er ikke bare teateret som er konstruert, all litteratur er på et vis konstruert. Selv om den prøver å være så representativ for virkeligheten som mulig. I likhet med jeget, skriver morfaren, noe som kan være en kommentar til teksten. En tolkningsmulighet er å se på utdraget som en understreking av hvordan teksten ikke bare er basert på noe falskt, selv om den er konstruert. Samtidig tåler ikke morfaren virkeligheten heller. Dermed kan man se på dette utdraget som en kommentar til påstanden om at Espedal skriver selvbiografisk. Verken det oppdiktede eller virkeligheten er noe som morfaren liker. Med tanke på at forteller-jeget setter seg selv opp mot morfaren og sammenlikner seg selv på ham, kan dette være et forsøk på å videreføre noe av hans tanker. Hvilket bidrar til debatten om teksten er selvbiografisk eller ikke, noe som ut i fra denne tolkningen ikke blir besvart, men åpner opp for at både det selvbiografiske element og fiksjonen er til stede i teksten.

Etter at Agnete dør, flytter Tomas inn i huset, for å ta seg av hennes to døtre. Men det er ikke bare barna han tar vare på, også katten til Agnete blir hans. Han pleier den, ser Agnete i den:

Hver gang jeg så katten, tenkte jeg på henne: her lå hun i gresset og døde. Her lå hun i gresset og døde. Hadde hun ikke sagt at hun ble revet i stykker, at hun ble slitt i stykker mellom foreldrene sine, mellom mennene sine, at livet rev og slet i henne på en måte som gjorde at hun gikk i stykker (Espedal 2010: 60).

Katten blir drept av naboens to hunder, som river og sliter den i stykker: «Kanskje var det min skyld at katten til slutt gav opp, at den endelig døde, at den ble revet i stykker av hundene» (Espedal 2010: 61). Skyldfølelsen jeget har for Agnete, blir overført til katten. Dens død, som for ham er blitt et symbol på Agnete, den siste resten av henne, blir den katastrofen han har

gått og ventet på. Etter at katastrofen har inntruffet bestemmer han seg for å flytte fra huset til Agnete.

Etter at Tomas bestemmer seg for å flytte, får vi beskrevet hvorfor fortelleren har fortalt sin families historie:

Det var nødvendig å tjene penger, og jeg delte dagen opp i arbeidstimer, uken i arbeidsdager: jeg tenkte på skrivingen som et nødvendig arbeid. Jeg hadde faste rutiner jeg hadde et arbeidsrom. Jeg arbeidet. Som min far før meg, og hans far før ham, vi arbeidet. Vi arbeidet for å holde fattigdommen unna, denne familiesvakheten, denne konstante bekymringen for ikke å ha nok penger, for ikke å klare å forsørge en familie, den gikk i arv, vi var og forble en arbeiderfamilie, vi arbeidet for å tjene penger, og jeg skrev som om jeg var ansatt i en fabrikk (Espedal 2010: 62).

Dette utdraget kan ses på som en slags oppsummering av romanen så langt. Dermed blir det også klart hvorfor fortelleren har lagt så stor vekt på å fortelle sin families historie. Familiens historie gjentas gjennom hans liv. I tillegg understreker utdraget to av temaene i romanen; arbeid og familie. Selv om jeget tilsynelatende har valgt et annet liv enn sin arbeiderfamilie, så er også kunsten blitt et arbeid for ham.

5.2. Det fragmenterte verdensbildet

Etter at Tomas flytter fra huset til Agnete blir teksten mer fragmentert. Dette fragmentariske understreker hvordan livet til ham oppleves som mer fragmentarisk. Et fragmentarisk verdensbilde er et element som finnes i den essayistiske skrivestilen, og i så måte kan man si at teksten blir mer essayistisk enn det den foreløpig har vært. Samtidig kan man si at første del av boken også har en del essayistiske trekk. De jeg har sett på, er det repetitive og måten ny og gammel tid smelter sammen. I den delen av teksten jeg nå skal se nærmere på, ser man det fragmentariske gjennom typografien. Setningene er korte og det er lagt til ekstra mellomrom mellom setningene. Dette tvinger leseren til å ta pause i teksten, noe som i seg selv ikke nødvendigvis oppleves som fragmentarisk, men når man leser innholdet, som ved første øyekast nødvendigvis ikke gir så mye mening, blir det fragmentariske understreket.

I denne delen blir det lagt stor vekt på naturen og forteller-jegets observering av trærne og blomstene. Naturen, sammen med årstidene, symboliserer en syklus. Blomstene visner og blomstrer opp igjen. Romanen er delt inn i to deler, hvor «april» symboliserer våren og «september» symboliserer høsten. Inndelingen av romanen illustrerer derfor denne syklusen. Slik sett kan man si at hele romanens tema handler om livets syklus. Derfor er det naturlig at *Imot kunsten* har større fokus på naturen, i form av naturens gang, enn det vi ser i *Gå*. To av

temaene i *Imot kunsten*, arbeid og familie, er også knyttet sammen med liv og død. Det er fra familien man får livet, og arbeidet er her en nødvendighet for å overleve.

5.3. *Kvinnelig innflytelse og forvandling*

Tomas går etter hvert så opp i morsrollen at han blir forvandlet til en kvinne:

Jeg våkner og oppdager en fremmed arm like ved hodet mitt, en gammel arm, huden er skrullet og løs, løsnet fra musklene og selve armen, som noe overflødig, noe som ikke tilhører armen så mye som den tilhører tiden; noe som skal komme, hvem er det sin arm? [...] Det kan altså være min egen arm, eller min mors arm i min egen, den må ha vokst frem i løpet av dagen (Espedal 2010: 69–70).

Savnet etter kvinnene, gjør at han forvandles til dem. Han finner sin mors arm hos seg selv, og han blir en mor for sin datter. Redselen for at datteren skal forlate ham er sterk. Forvandlingen til en kvinne, knyttes også opp mot skrivingen: «Jeg skriver med hennes hender, hennes bevegelser; vi har det samme arbeidet, vi produserer setninger og ord» (Espedal 2010: 71). Det er fra moren han fikk sin første skrivemaskin. Hun arbeidet som sekretær og han føler han har fått sitt arbeid fra henne.

Tomas ønsker å bevare minnet om sin mor, derfor ønsker han å skrive om henne. De likner på hverandre. Selv om han likner på sin mor, var det viktig for henne ikke å bli lik sin egen mor:

Jeg skal aldri bli som min mor, sa hun til meg, gjentatte ganger; jeg skal aldri bli mot deg slik min mor var mot meg, det har jeg bestemt meg for, sa hun. Hun var den vanskeligste og strengeste personen jeg noensinne har kjent; hun ble akkurat slik hun sa at hun aldri skulle bli. Hun ble som sin egen mor, kanskje verre, jeg vet ikke, det er vanskelig å måle kjærlighet i strenghet. Jeg får ofte høre at jeg likner min mor. Man sier det ofte, det sies gjerne at jeg er blitt som henne, det er påfallende hvor like vi er, i utseende og temperament, sies det. Min far sier: du er akkurat som din mor (Espedal 2010: 76).

Det er altså ikke bare ved å få sin mors arm at Tomas blir lik sin mor. Han likner på henne når det kommer til temperament. For å kunne skrive om sin mor, for å kunne få frem hennes følelser er det nærmest nødvendig at forteller-jeget skaper en likhet mellom seg selv og sin mor. Ved å fortelle at de er like, skapes det dermed et inntrykk av at han kan forstå henne og de valgene hun tok. Gjennom å fortelle om likhetene mellom de to, skaper forteller-jeget et inntrykk av at han vet hvordan hun var. Dermed blir det allvitende fortellerperspektivet naturlig, fordi forteller-jeget tilsynelatende har denne innsikten gjennom nærheten til sin mor.

Morens kamp for kjæresten, som foreldrene ikke vil at hun skal ha, er nødvendig for Tomas sin eksistens. Derfor er det naturlig at han knytter sin egen identitet opp mot moren:

Hvis ikke hun, sekstenåringen, lykkes med det umulige besøket i kveld, hvis foreldrene hennes får det som de vil ha det og hun bryter forholdet, til fordel for en bedre forbindelse, en gutt fra en bedre familie, ja, så er det ute med meg; fotografiene vil fortsatt finnes, et eller annet sted, i en skuff, i en annen leilighet, jeg vet ikke hvor; jeg ville aldri fått sett dem (Espedal 2010: 81).

Fotografiene blir her brukt som et virkemiddel, både fordi de skaper et inntrykk av at det er en hendelse som har skjedd og fordi forteller-jeget kan fortelle om kvelden gjennom fotografiene. Fortelleren kan tegne opp et bilde av kvelden, gjennom fotografiets perspektiv. De er et konkret bevis på hvordan rommet så ut, hvordan foreldrene og besteforeldrene fremstod. Fotografiene har med andre ord en effekt på både form og innhold i denne delen av romanen. De påvirker skrivestilen, fordi språket prøver å gjengi det bildet fotografiene viser. Samtidig skapes det en virkelighetseffekt ved at de blir beskrevet, det gis en inntrykk av at dette er en hendelse som faktisk har funnet sted.

Da datteren blir syk, tar Tomas hånd om henne; han blir hennes mor. Forvandlingen er komplett, og det er ikke bare hånden som er lik en kvinne: «Jeg sitter ved skrivebordet, knytter håret bak i en hestehale. Hendene mine, de er forandret. Neglene er blitt lengre; jeg ville gjerne skrive som en kvinne» (Espedal 2010: 107). Men hva kjennetegner egentlig en kvinnelig skrift? Finnes det egentlig noe forskjell på måten en mann og en kvinne skriver? I tekstpartiet som følger dette utsagnet kommer det ikke noe forklaring på hva jeget ser på som en kvinnelig skrift. Utsagnet blir stående, alene, uten å gi leseren noe svar.

Hvorfor det har vært så stort fokus på månedene april og september skjønner leseren når det blir fortalt om morens sykdom. Hun blir syk i april, og i september får hun vite at hun er dødssyk. Morens sykdom blir forbundet med de to månedene, med naturens gang:

I april kom de første snøklokkene i hagen. Så kom kusene, fiolette, hvite. I slutten av måneden kom det hestehov og løvetann, marken var dekket av karse. Vi fikk det vanlige forbudet mot å slå gresset i hagen, først når karsen visnet, hentet min far gressklipperen i kjelleren og slo gresset ned (Espedal 2010: 117).

Slik blomsten visner, visner også moren. Hun forsvinner, forandres, selv om hun fortsatt lever, visner hun sakte bort. Beskrivelsene av blomstene og morens sykdom og død, skaper sammen nærmest et poetisk preg. Kanskje er det nødvendig for forteller-jeget å skrive inn naturen, for å kunne skrive om hennes død:

Jeg forsøkte å skrive, men fikk det ikke til. Jeg ville skrive om min mor, men klarte det ikke. Jeg klarer det fremdeles ikke. Jeg vil skrive om min mors død, men klarer det ikke. Det er første gang jeg møter en så klar og uoverstigelig grense; jeg klarer ikke krysse den, jeg vil ikke. Jeg visste ikke om denne grensen før jeg møtte den nå, idet jeg skrev setningen: det var snart tid for å pleie henne. Det stanset alt, språket stanset; jeg måtte reise meg fra skrivebordet og tenne en sigarett, det er like før jeg bryter sammen (Espedal 2010: 120).

Å skulle fortelle om hennes sykdom, uten å blande inn fiksjonen og kunsten blir kanskje for virkelighetsnært? Ved å skrive at han ikke klarer å skrive om morens død, skriver han samtidig om hennes død. Det er tydelig at det er for vanskelig å sette ord på følelsene knyttet til døden, men ved å si at han ikke klarer å si noe om følelsene, sier han egentlig alt om det tapet han opplever.

Moren hadde innflytelse på den litteraturen Tomas som ung gutt leste, fordi han lånte de romanene hun hadde liggende på nattbordet:

Jeg lånte bøkene hennes med en gang hun var ferdig med dem, jeg snek meg inn på soverommet og trakk den boken hun nettopp hadde lest, ut av stabelen på nattbordet, byttet den med boken jeg nettopp hadde lest og håpet at hun ikke skulle merke at jeg leste de samme bøkene som henne. Hun leste, jeg leste, bøker av Betty Friedan og Marilyn French, Suzanne Brøgger og Erica Jong, men akkurat dette første året i Øyfjordsveien, leste hun Martha Quest av Dorris Lessing, og denne boken gjorde så sterkt inntrykk på meg at jeg en stund drømte at jeg var en jente; jeg skulle ønske at jeg var det, en femten år gammel jente som gjorde opprør mot sin mor (Espedal 2010: 127).

Moren leste kvinnelige forfattere og derfor leste Tomas dette i sin ungdom. Er det disse bøkene forteller-jeget mener representerer en kvinnelig skrift? Ettersom disse forfatterne blir nevnt, må det være noe inspirasjon forteller-jeget har fått av disse. Moren leste nok flere forfattere, men det er disse som forteller-jeget velger å nevne, fordi de må ha gjort et inntrykk på den unge mannen.

Forvandlingen til en kvinne kommer til syne på flere måter i *Imot kunsten*. For det første har vi den fysiske forvandlingen, hvor jeget får kvinnelige trekk. For det andre blir han en mor for sin datter. For det tredje ønsker han å skrive som en kvinne. Forvandlingen til en kvinne knyttes opp mot identitet:

Martha Quest ville gjøre opprør mot alle de forventningene som var rettet mot henne, som truet med å fange henne i noe som hun ikke ville bli; hun ville ikke bli som sin mor. Jeg ville ikke bli som min mor, heller ikke som min far; jeg orket ikke å høre alt maset om å gjøre lekser og få gode karakterer, for å komme meg opp og frem. Martha ville leve på en annen måte, sin egen måte, og jeg ville leve som henne, og jeg var, i noen uker før jul, en femten år gammel jente som ville gjøre opprør mot sin mor (Espedal 2010: 127).

Som ung gutt identifiserer Tomas seg med en ung jente, han vil akkurat som Martha Quest gjøre opprør. Dette kan man se i forlengelse av romanens tittel; *Imot kunsten*. Opprører kan sies at kommer gjennom å bli forfatter. Det er et slags opprør mot den arbeiderfamilien forteller-jeget har skissert opp.

Som en kontrast til det kvinnelige, ønsket om å være en femten år gammel jente som gjør opprør mot sin mor, går teksten nå inn på en slåsskamp og første gangen den mannlige protagonisten smaker alkohol. De to er knyttet sammen, samtidig som de viser hvordan

Tomas også likner på sin far. Før jul blir Tomas banket opp, og på julaften sitter han rundt familiebordet med brukket ribben, knust munn og skadde tenner. Den kvelden får han smake alkohol for første gang: «min far pleide å sitte for seg selv, etter at gjestene var gått hjem, han likte å sitte alene med flasken, det visste jeg, han likte å drikke, og jeg visste ikke at jeg hadde den samme tilbøyeligheten som ham» (Espedal 2010: 131). Tidligere i romanen er det blitt fortalt at faren var en bokser. Ved å fortelle om slåsskampen og dette første møte med alkohol, identifiserer forteller-jeget seg med sin far. Ettersom disse to hendelsene blir fortalt rett etter at han har fortalt at han ønsket å være en jente som gjorde opprør mot sin mor, blir kontrasten mellom det mannlige idealet og det kvinnelige idealet satt opp mot hverandre. Etter å ha fratatt seg selv sin maskulinitet, tar han den tilbake, gjennom alkoholen og slåsskampen. Litteraturen representerer det kvinnelige, mens alkohol og slåsskamp representerer det mannlige.

Alkoholen blir også knyttet opp mot savn: «Og den første julen i Øyjordsveien ønsket vi, min far og jeg, at de de skulle komme seg hjem, hele familien, at vi skulle få være alene, han og jeg, vi ønsket dem bort, men i dag, når de alle er borte, skulle vi ønske at de var her» (Espedal 2010: 132). Alkoholen blir et ritual for far og sønn. Etter at Tomas er blitt voksen, drikker de sammen og snakker om de som er borte. Men også tidligere er alkoholen et ritual, en likhet mellom far og sønn: «Vi var altså to i huset som levde skjult, eller løgnaktig; jeg satt på rommet med vinduet åpent, drakk av brennevinet som jeg hadde blandet ut med appelsinjuice, røykte sigaretter og drømte om å bli forfatter» (Espedal 2010: 135). Faren produserer selv brennevinet, likevel vanner han det ut, for å skjule at han har drukket av det. Det samme gjør sønnen. De sitter i hvert sitt rom og drikker på kvelden. De prøver begge å skjule hva de gjør, både for hverandre og for moren og kona. De skjuler hvem de er, noe som kan sies å være en del av maskeringsmotivet. Alkoholen er derfor knyttet opp mot både identitet og maskeringen.

5.4. Skrivningen og maskinen

Forteller-jeget knytter skrivningen og skrivemaskinen opp mot et arbeid, et arbeid i fabrikken: «Fra min plass bak maskinen ble det produsert setninger og tekst, man kunne høre lyden av maskinen som slo, ikke ulik den lyden jeg hadde hørt fra vevstolene i tekstilfabrikken hvor min far arbeidet» (Espedal 2010: 138). Det å skrive blir her knyttet opp mot noe maskinelt, mot arbeidet i fabrikken. Tomas produserer tekst, selv om han mangler et eget språk, produserer han noe, slik som maskinene på fabrikken produserer noe.

I København skriver Tomas sin første roman. Der ender han opp med å dele rom med en jente, som egentlig skulle flytte ut: «jeg bor her ulovlig, det er ikke uvanlig, det er flere som bor her på den samme måten, vi bor her så lenge værelsene står tomme» (Espedal 2010: 143). Romanen han skriver handler om dem: «Jeg vet godt at det er en roman, men det du skriver er ikke sant, romanen din er falsk» (Espedal 2010: 150). Hun har lovet ikke å lese romanen hans, men da hun gjør det blir hun sint fordi han har byttet ut navnene og byen. Som nevnt tidligere mener Ellefsen at en manglende avstand mellom tekst og livet er vanskelig, fordi det er her leseren skaper seg et rom til lesningen og tolkningen (Ellefsen 2010: 18). Romanen som blir skrevet i Danmark kommenterer dette problemet med en manglende avstand mellom det skrevne og livet. Værelset som ikke er tomt, kan ses på som et bilde på det manglende tolkningsrommet, derfor kan jenta kreve at han skriver «sannheten», selv om det er en roman.

I denne delen av romanen kommenteres skrivingen: «Jeg hadde allerede skrevet om det i romanen: hvordan hun gikk ut av rommet med lange, raske skritt, hvordan jeg stod igjen midt på gulvet med armene ned langs siden» (Espedal 2010: 151). Dette er også en kommentar til skillet mellom fiksjon og virkelighet, men her er det ikke nedskrivelsen i ettertid som er viktig. Her blir rekkefølgen snudd på hodet. Det som har skjedd i romanen, blir virkelighet.

6. Imot naturen

Imot naturen har som *Imot kunsten* undertittelen «notatbøkene», hvilket binder bøkene sammen. Titlene på de to romanene indikerer at det er en tilhørighet mellom dem. De har begge ordet «imot» i tittelen, hvor «imot» representerer både det å gå noe i møte og det å være imot noe. Titlene på romanen indikerer dermed et motsetningsforhold, hvor man enten prøver å nærme seg kunsten og naturen, eller fjerne seg fra dem. Som tidligere nevnt, innehar undertittelen sterke assosiasjoner. Notatbøker er et medium hvor man kan notere ned hendelser og observeringer, samtidig som de er mulige å ha med overalt. Dermed skapes det en illusjon om at det som er skrevet ned i notatbøkene ofte er skrevet ned kort tid etter at hendelsene har funnet sted. I tillegg er notatbøker en personlig form, med sterk tilhørighet til dagboken, noe som skaper en forventning om at det som er skrevet i notatbøkene har skjedd i det virkelige liv. Ved å bruke undertittelen «notatbøkene» spiller Espedal på det selvframstillende aspektet ved romanene sine. Han skaper allerede gjennom tittelen en forventning om at det som står i romanen er basert på hans eget liv.

Imot naturen handler om kjærlighet, lengsel, savn og tap. Romanen innledes med møtet mellom Tomas og en yngre kvinne; Janne. Innledningsscenen på romanen blir understreket av bildet på romanens tittelside, som viser forfatteren Espedal med en ung kvinne på fanget. De har begge på seg masker, noe som tydelig henviser til dette første møtet mellom jeget i romanen og Janne. Dermed blir det allerede ved romanens tittelside markert en nærhet mellom forfatteren Espedal og den mannlige protagonisten i teksten. Til forskjell fra *Gå* og *Imot kunsten* er det her ingen tvil om at forfatteren Espedal ønsker å markere denne nærheten mellom seg selv og den mannlige protagonisten. Ettersom romanen i stor grad tematiserer jegets forhold til ulike kvinner og sorgen han opplever ved tapet av dem, spiller markeringen av nærheten mellom forfatter og jeget en betydelig rolle for leserens oppfattelse av romanen. Følelsene som blir beskrevet blir understreket gjennom denne nærheten. Ved tidlig å fremvise likheten mellom seg selv og jeget i romanen gir forfatteren Espedal et inntrykk av at romanen er basert på selvopplevde hendelser og følelser.

Romanen er delt inn i fem kapitler: «Biblioteket», «Arbeidet, fabrikken», «Kjærlighetsarbeidet», «Arbeidsrom, laboratorium» og «Notatbøkene». Tittelen på kapitlene sier noe både om kapitlenes innhold og form. I «Biblioteket» møter Tomas, Janne for første gang. Det er nyttårsaften og de innleder et forhold den kvelden. Sexscenen som blir beskrevet finner sted i biblioteket og den store aldersforskjell mellom Janne og Tomas blir vektlagt. «Arbeidet, fabrikken» handler om Tomas som sekstenåring, hvor han hadde sommerjobb på en vevfabrikk. Men kapitlet handler også om hans første kjæreste. Hun som representant for

ungdommelig uskyld og nysgjerrighet, blir nærmest satt opp mot fabrikkens rutiner, det tunge, møkkete arbeidet. «Kjærlighetsarbeidet» beskriver forholdet til Agnete, kvinnen som han gifter seg med og som han får en datter med. Først bor de sammen i Italia, deretter flytter de til et stort hus på landet. Det er Agnete som bestemmer hvor de skal leve, Tomas følger etter henne og det livet hun ønsker å leve. Han følger til og med på hennes drøm om å reise til Latin-Amerika, hvor hun skal arbeide for kvinners rettigheter. Kontrasten blir stor mellom Tomas og den verden han møter, fordi det er han som inntar rollen som hjemmeværende forelder. Personene han møter på denne reisen forstår ikke hvorfor han tar seg av datteren når han er gift. I «Arbeidsrom, laboratorium» beskrives tapet av Agnete, moren og Janne. Tapet blir satt opp mot ønsket om å skrive «En liten bok om lykke». I «Notatbøkene» er teksten fragmentert og understreker den undergangen Tomas føler at han er på vei mot. Han er forlatt av Janne og datteren, han flytter ned i kjelleren på huset og begraver nærmest seg selv på slutten av romanen. Ved å si noe om kapitlene i *Imot naturen* ser vi at romanen har et gjennomgående tema, som er forholdet Tomas har hatt til ulike kvinner. Dermed kan vi si at tema for romanen er kjærlighet, tap og savn.

Før selve romanen begynner står det en epigraf av Samuel Beckett, som kan illustrere jegets forhold til de ulike kvinnene i romanen:

Det var en tid jeg trodde hun kanskje
var en nær slektning av meg, mor, søster,
datter eller noe slikt, ja kanskje til og med
ektefelle, og hun var i ferd med å sperre
meg inne (Espedal 2011).

Dermed bidrar epigrafen til å understreke jegets problematiske forhold til de ulike kvinnene i livet hans. Epigrafen kommer med et frampek om at *Imot naturen* handler om kvinnene som Tomas har levd sammen med. De påvirker ham på ulike måter, men alle har den fellesnevneren at selv om han føler at forholdet til dem på et vis «sperrer ham inne», så er tapet av dem uutholdelig.

6.1. Biblioteket

I romanene *Gå*, *Imot naturen* og *Imot kunsten* blir i flere tilfeller forteller-jeget og forfatteren i verket satt opp mot kjente filosofer, forfattere og andre skikkelser i fra litteraturhistorien. I *Gå* følger forteller-jeget reiseruter, som kjente forfattere har gått og skrevet om. I *Imot kunsten* går han en fast tur hver dag og i så måte settes jeget inn i en tradisjon med forfattere som var kjent for å ta en åndelig pause fra skrivingen, ved å spasere en tur hver dag. I *Imot naturen*

legges det stor vekt på hovedpersonens Tomas sitt forhold til den yngre kvinnen, Janne. Dette forholdet blir satt opp mot det kjente forholdet mellom Abélard og Héloïse. I stor grad er det forholdet mellom den gamle mannen og den yngre kvinnen, som skaper en forbindelse mellom de to forholdene. Ettersom fortelleren bruker betegnelsen «den gamle mannen» på seg selv, så velger jeg å bruke den både om forholdet mellom Tomas og Janne, og Abélard og Héloïse. Fortelleren vier mye plass til å gjenfortelle historien om Abélard og Héloïse, og deres historie flettes sammen med det første møte med Janne. I begge tilfellene blir tabubelagte forholdet tematisert, og begge historiene blir kjent gjennom aktørenes selvframstilling og bekjennelse.

Pierre Abélard gav i 1132 ut selvbiografiske brev, hvor han skriver til Héloïse. Han var en kjent filosof, forfatter og lærer, som ble ansatt av Héloïse sin onkel, for å sikre henne en boklig utdanning. Abélard og Héloïse innleder et forhold, og de bruker studiet som unnskyldning for å kunne trekke seg unna i onkelens hus: «under påskudd av å studere henga vi oss fullstendig til kjærligheten, og studiene gav oss anledning til å trekke oss til avsidesliggende rom, slik kjærligheten vil ha det» (Espedal 2011: 15). Utdraget er hentet fra brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse og er gjengitt i *Imot naturen*. Abélard var en kjent kvinnebedårer, mens Héloïse blir fremstilt som ung og uskyldig. Forholdet tar en dramatisk vending, hun blir gravid og onkelen får vite om affæren. Hun blir sendt til et kloster, for å føde barnet, mens Abélard må rømme fra onkelens vrede. Han lever i frykt for onkelen og da han blir funnet, blir han straffet med kastrering. For å kunne fortsette arbeidet med filosofien, blir Abélard munk og både han og Héloïse vier sitt liv til Gud. Etter at de har gått i kloster, begynner de å skrive brev til hverandre, for å fortelle om sin kjærlighet til hverandre og til Gud. De er forent i Kristus, men særlig Héloïse er ulykkelig fordi de ikke kan leve sammen som ektepar.

Espedal bruker flere sider i *Imot naturen* på å gjengi utdrag fra brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse. Han fletter deres historie sammen med fortellerens historie om Janne. Det er verdt å påpeke at han gjengir de passasjene fra brevvekslingen som er skrevet fra Héloïse sitt perspektiv. Når han skriver om det første møte med Janne, blir møtet beskrevet gjennom tredjepersonsforteller, noe som skiller seg ut fra resten av boka, som stort sett er skrevet i førstepersonsforteller. Kanskje blir dette grepet brukt for å skape distanse til det første møtet, for å ta bort følelsene fra sexscenen i biblioteket. Grepet kan være brukt for at leseren ikke skal oppfatte at dette møtet vil føre til kjærlighet og et forhold mellom de to. Gjennom å skrive i tredjeperson fremheves noe tabubelagt ved forholdet, fordi det skapes et inntrykk av at den gamle mannen utnytter den unge jenta. Både Janne og Héloïse mangler

erfaring når det kommer til menn, men siden de ikke klarer å motstå den eldre mannens tilnærmelser, prøver de istedenfor å ta kontrollen i det fysiske forholdet. Dette resulterer i at deres uskyldighet blir fremhevet.

Den mest åpenbare likheten i forholdet mellom Abélard og Héloïse, Tomas og Janne, er aldersforskjellen og hvordan begge forholdene dermed kan sies å ha elementer av noe tabubelagt. Begge forholdene er knyttet til litteraturen, i begge forholdene er biblioteket det rommet hvor de elsker for første gang og huset blir et viktig sted for å dyrke kjærligheten. Abélard og Héloïse gjemmer seg i forskjellige rom i huset til onkelen, Tomas og Janne elsker i alle rommene i huset sitt. Det er først når de går ut at de merker hvordan andre oppfatter dem og aldersforskjellen. Inne kan de fullt ut dyrke sin kjærlighet til hverandre og inne i huset er de trygge for andres fordommer. Der spiller ikke alderen noen rolle, men dette er riktignok først etter at de har flyttet sammen. I det første møtet gis det mye oppmerksomhet på aldersforskjellen, og for å minske eller glemme denne blir maskeringen et viktig element.

Sexscenen i biblioteket og forholdet til Janne, kan ses i sammenheng med bokens tittel *Imot naturen*. Aldersforskjellen mellom Janne og Tomas kan ses på som naturstridig, noe som blir problematisert i teksten: «Vi gikk ut sammen, noen kom bort og ville hilse på min datter. Det var skammelig. Vi skammet oss. Hvor kom skamfølelsen fra? Var lykken skammelig: vår lykke skammelig, den var ikke naturlig, den var imot naturen» (Espedal 2011: 120). Det er kanskje ikke så mye deres forhold til hverandre, som gjør at aldersforskjellen ses på som noe naturstridig, men vel så mye hvordan de blir oppfattet av andre. At Tomas i tillegg har en datter som er noen få år yngre enn Janne, bidrar til denne problematikken. Før de er blitt kjærest er de klar over at det er noe naturstridig, noe tabubelagt i forholdet mellom de to og mørket og masken blir brukt for at de skal glemme alderen.

Som nevnt ovenfor kan tittelen *Imot naturen* også henspille på et annet element ved sexscenen i biblioteket. Det å gå naturen i møte eller at mennesket er nært naturen blir understreket gjennom sammenlikninger med dyr: «Hun står som et dyr på knærne og albue, med kjolen trukket opp over hoftene, og han er et dyr som trenger inn i henne bakfra mens hun kryper over gulvet» (Espedal 2011: 14). Nå er det kanskje viktig å merke seg at Espedal også i *Gå* og *Imot kunsten* har flere tilfeller hvor han sammenlikner seg selv eller andre med dyr. Likevel blir dyremetaforene i sexscenen en understreking av bokens tittel. Et annet interessant aspekt er at også Abélard refererer til mennesket som dyr: «har han ikke et utseende som minner henne om hundene hennes, om hestene, måten han går på, og farer opp på, som om han aldri hviler, alltid er på vakt» (Espedal 2011: 17). Igjen finner vi her et eksempel på hvordan fortelleren benytter seg av de samme virkemidlene som Abélard

benyttet seg av. I så måte setter han seg med dyremetaforene inn i en litteraturhistorisk tradisjon, som han ønsker å være en del eller en forlengelse av.

Konsekvensene av kjærligheten mellom den gamle mannen og den unge jenta er dramatisk både for Abélard og hovedpersonen i *Imot naturen*. For Abélard ble konsekvensene fysisk avstraffelse i form av kastrering, men han lider enda mer fordi han mister sin status som filosof, forfatter og læremester: «Jeg led mer av deres medfølelse enn av mine sår, jeg følte min skam dypere enn jeg opplevde selve lemlestelsen, og led mer av den krenkede bluferdigheten enn av min smerte» (Abélard 2002: 57). For hovedpersonen i *Imot naturen* er tapet av Janne så stort at han går ned i kjelleren, både bokstavelig og metaforisk. Han flytter kontoret sitt ned i kjelleren, for å skrive «En liten bok om lykke». Men livet under jorden, blir etterhvert nærmest en begravelse av forteller-jeget i boken og dermed en begravelse av prosjektet til forfatteren Espedal om å skrive en litteratur som er basert på hans eget liv. Det fortellende jeget blir fortapt og forsvinner nærmest fra jordens overflate, som en konsekvens av den tapte kjærligheten. Det kan være verdt å legge merke til at tapet over Janne blir beskrevet som mye større en tapet av ekskona, Agnete, som døde.

Det finnes et åpenbart trekk som skiller Tomas og Abélard, forholdet til Gud. Tomas har ikke noe forhold til Gud. For Abélard, som i utgangspunktet ikke anser seg selv som troende, blir Gud redningen fra hans lidelser. For Tomas blir forholdet til alkoholen en slags tro, et fast holdepunkt: «Spiser, drikker. Det er enkelt, det er rent. Hvitt brød, den hvite kroppen. Så enkelt, så rent. Dypper brødet i vinen; hvordan brødet trekker seg opp i blodet hennes» (Espedal 2011: 148). Utdraget fra notatbøkene gir sterke assosiasjoner til nattverden, men i Tomas sitt tilfelle er det ikke Jesus legeme og Jesus blod, det er Jannes. For ham er det ikke mulig å oppnå renselse gjennom troen. Alkoholen blir derfor eneste mulighet for å overleve, for etter hvert å kunne klare å skrive om tapet av kjærligheten.

Det finnes et klart likhetstrekk mellom Abélard og hovedpersonen i *Imot naturen*, begge er forfattere: «Han underviste og skrev en rekke bøker om logiske emner, men det var først og fremst det selvbiografiske brevet hvor han fortalte om forholdet til Héloïse som gav ham plass i litteraturhistorien» (Espedal 2011: 15). Slik beskriver fortelleren Abélard i *Imot naturen*. At også han skriver om forholdet sitt til en yngre kvinne, kan man se i sammenheng med dette. Ved å fortelle om sitt forhold og sitt liv, ved å skrive selvbiografisk, så kommer forfatter-jeget nærmest med et krav om at han burde få den samme plassen i litteraturhistorien. Årsaken til at han skriver om forholdet til den unge jenta blir nærmest forklart med dette ønsket om å få plass i litteraturhistorien. Det er nesten en nødvendighet å

skrive om sitt eget liv, for å bli anerkjent som forfatter. Forfatter-jeget bruker selvframstillingen for å gi sine verker oppmerksomhet.

6.2. *Arbeidet, fabrikken*

Imot naturen begynner som nevnt ovenfor med møtet mellom den mannlige protagonisten og en yngre kvinne. I første kapittel er Tomas førtiåtte år gammel, i «Arbeidet, fabrikken» hopper teksten tilbake i tid og beskriver ham som sekstenåring: «Seksten år gammel var jeg klar til å bli som min far, og hans far før ham, jeg ville bli en god arbeider, en god mann, og senere en god far, som alle fedrene i min familie» (Espedal 2011: 31). Gutten har sommerjobb i en fabrikk, og han erfarer at han ikke ønsker å gå i forfedrenes fotspor. Ved å beskrive arbeidet i fabrikken forsvaret han sitt valg om å gå imot sin arbeiderfamilie: «Klokken var fem eller seks [...] det var ikke mulig å gjøre annet enn i halvsøvne å følge de vanene som sakte og uunngåelig ville lede oss frem til fabrikken, vi var maskiner før vi kom til maskinen» (Espedal 2011:32). Det er rutinen som preger livet på fabrikken, noe som gjenspeiles i det livet menneskene som arbeider på fabrikken lever. Ved å understreke rutinen, menneskene som nærmest blir til maskiner, forsvaret forteller-jeget sitt valg av levevei. Selv om livet som forfatter er usikkert, fremstår det her som om det er bedre enn å leve et liv i halvsøvne. Tomas går imot naturen ved å velge et annet liv enn det som er forventet av ham, men det kan likevel ses som en nødvendighet, et uunngåelig valg.

I «Arbeidet, fabrikken» blir mennesket mekanisk, og får likhetstrekk med en robot. Menneskene blir fratatt følelser og styring over egen kropp:

det løp en streng fra nakken og ned i skulderen og ut i armene, ned langs ryggmargen og gjennom hoftene og videre ned i beina, og denne strengen ble strammet til av en mekanikk som holdt overkroppen og hodet oppe, som trakk beina ut på gulvet og løftet armene opp over hodet, og idet vi sto oppreiste på gulvet og strakte armene i været, husket vi, med ett, hvem vi var og hvor vi skulle: vi skulle på jobben (Espedal 2011: 33).

Mennesket blir fratatt alle følelser og kroppen blir beskrevet som en maskin. Det er mekanikken som holder kroppen oppe og som gjør at mennesket kommer seg ut av senga om morgenen. At mennesket blir fremstilt mekanisk bidrar til å understreke slitasjen og rutinen i fabrikken. Teksten understreker hvordan arbeidet gjør mennesket mekanisk, samtidig som det mekaniske mennesket understreker fabrikkens rutiner.

Fremstillingen av morgenrutinene, de faste vanene Tomas har før han drar på jobb, blir bare beskrevet en gang. Likevel blir morgenrutinene beskrevet som noe som skjer hver eneste dag. Kaffekoppen og sigaretten på kjøkkenet før arbeidet begynner, stemplingsuret på fabrikken og lyset som skrur seg på til nøyaktig samme tid i fabrikken. Beskrivelsen av

morgenen representerer hver eneste morgen. Dermed understrekes igjen den repetitive følelsen jeget opplever ved å arbeide på fabrikken. Etter at morgenrutinen er beskrevet, kommer teksten med en nedtelling av dagene og ukene: «På tredje uken, det er seks uker igjen, femogtredve arbeidsdager, du har begynt å krysse dagene ut av kalenderen» (Espedal 2011: 33). Det eneste som gjør at jeget klarer å skille dagene fra hverandre, er kryssene på kalenderen som viser at det har gått en dag.

Espedal understreker gjennom å skifte fra tredjepersonsforteller til førstepersonsforteller at dette arbeidet, dette livet kan gjelde for alle: «Du ta på deg støvlene og jakken, lister deg ut døren, lukker den forsiktig bak deg og forlater huset. Jeg triller sykkelen ned grusgangen» (Espedal 2011: 34). Ved å skifte fra tredjepersonsforteller til førstepersonsforteller understrekes igjen det mekaniske hos mennesket som arbeider i fabrikken. I dette kapittelet blir de som arbeider i fabrikken fremstilt som en del av et stort maskineri, hvor det ikke er rom for å drømme, tenke eller stoppe opp. Alle må bidra for at maskineriet skal gå rundt. Arbeiderne er en del av en større helhet, en gruppe hvor alle må gjøre sin del av arbeidet.

I kapittelet «Arbeidet, fabrikken» kommer fortelleren med et avbrudd, med en kommentar til sitt eget liv:

Jeg er den samme, akkurat den samme som den gangen, ingenting har forandret seg ved meg. Ansiktet er blitt eldre, kroppen, selvfølgelig, men ellers er alt det samme som før. Jeg har flyttet og reist, giftet meg og fått barn, jeg har skrevet bøker, mistet min kone og min mor, de fleste av mine venner, men ingenting av dette har forandret noe ved meg; jeg er nøyaktig den samme som før (Espedal 2011: 42).

Hvis man leser denne passasjen opp mot en tidligere passasje i romanen, så kan man se at det handler om forholdet til kvinner:

Jeg hvilte ansiktet inn mot brystene hennes, det må ha vært en gammel lengsel, eldre enn meg; jeg var lykkelig. Jeg hadde aldri kjent en sterkere lykkefølelse, av noe så naturlig, den lyse buen av naken hud, en ung jentes fullkomne bryster: det er først senere, mange år senere, at jeg endelig er skyldig, at jeg går imot naturen; jeg har ikke forandret meg på treogtredve år (Espedal 2011: 41).

Det er altså i sitt forhold til kvinner han ikke har forandret seg. Det er i kontakt med en kvinne at han kjenner lykkefølelsen. Det første utdraget er dermed ikke en oppsummering av eget liv, men en understreking av hvor viktig kvinnene har vært i hans liv, hvor stor påvirkning de har hatt på hans lykkefølelse.

I både *Gå* og *Imot kunsten* blir skrivingen knyttet opp mot maskinene. Denne sammenlikningen kommer også i *Imot naturen*, hvor veven blir til et skriveverktøy:

Hver dag, under maskinen, skrev jeg på dette brevet til deg. Jeg skrev for å få tiden til å gå. Jeg risset inn navnet ditt med kniven i trådene som hadde spunnet seg fast rund akselen, tre bokstaver, så kuttet jeg opp trådene, skar dem løs og skrev at jeg aldri har elsket noen som deg og at jeg aldri kom til å elske noen annen (Espedal 2011: 43).

Forteller-jeget skriver et brev med vevemaskinen, noe som er interessant fordi veven ofte blir brukt for å beskrive den essayistiske skrivestilen. I de to andre bøkene har jeg sett på flere essayistiske trekk. Da er det spennende at Espedal ikke skriver et essay når han først velger å bruke vevemaskinen som skriveverktøy. Likevel kan man si at den stadige gjentagelsen av rutinene forbundet med arbeidet, kan ses på som et essayistisk trekk. Samtidig, gjennom å skrive et brev med vevemaskinen, skapes det en kontrast mellom det personlige, kjærligheten og rutinen, arbeidet i fabrikken.

6.3. Kjærlighetsarbeidet

I begynnelsen av «Kjærlighetsarbeidet» møter Tomas sin ungdomskjæreste, Eli, det som senere skal bli hans kone Agnete. Agnete vil at han skal følge henne hjem, selv om han er på festen sammen med Eli: «Det var ikke mulig for meg å forestille meg noe som helst uten Eli, heller ikke en fremtid uten henne, og likevel ble jeg gift med Agnete, det var mange år senere, tolv år senere var jeg gift med Agnete» (Espedal 2011: 50). Her får vi innledningsvis et hint om at dette kapittelet skal handle om forholdet til Agnete; kvinnen Tomas giftet seg med og som han fikk en datter med. «Kjærlighetsarbeidet» handler om opp og nedturer i forholdet deres. Om hvorfor de ble de to og om hvorfor de gikk fra hverandre. Tittelen på kapittelet indikerer at forholdet til Agnete er problematisk. Kjærligheten mellom de to er et arbeid. I så måte kan man si at «Arbeidet, fabrikken» og «Kjærlighetsarbeidet» står som kontraster til hverandre. I førstnevnte kapittel er det fabrikken som ødelegger jeget, i sistnevnte kapittel er det forholdet til Agnete som nærmest ødelegger ham.

Beskrivelsen av de to kvinnene, Eli og Agnete, står i en kontrast til hverandre. I «Arbeidet, fabrikken» blir Eli nærmest opphøyet: «Huden hennes var lys, nesten hvit, de lyse brystene ble løftet opp av en sort brystholder som formet brystene i en perfekt bue; jeg hadde aldri sett noe vakrere» (Espedal 2011: 41). Selv om utdraget beskriver kroppen, blir det hvite brukt for å fremheve noe uskyldig ved Eli. Også når han beskriver Agnete blir det hvite fremhevet: «Bruden var kledd i en hvit kjole, hun hadde et hvitt perlebånd i håret. Brudgommen hadde en hvit dress, en blomst i knappullet, bryllupet virket så uskyldig og rent, to måneder senere var ekteskapet opphevet» (Espedal 2011: 50). Her skaper det hvite en

kontrast til det mislykkede ekteskapet. Måten det hvite blir brukt for å beskrive de to kvinnene, skaper dermed en kontrast i fremstillingen av dem.

Agnete bor i Italia, hvor hun har en kjæreste. Etter noen uker drar hun tilbake til Italia for å gjøre det slutt med kjæresten. Hun vil at Tomas skal komme etter, men når han ikke kommer sender hun et brev hvor hun forteller om sin skuffelse. I stedet for reiser Tomas til København for å besøke kompisen Knut: «Om kveldene satt vi på kjøkkenet og diskuterte hva jeg skulle gjøre. De gangene jeg hadde vanskeligheter, hver gang jeg skulle ta store avgjørelser, snakket jeg med Knut» (Espedal 2011: 55). Med hjelp fra Knut bestemmer Tomas seg for å reise til Roma og møte Agnete. Men Agnete vil ikke ha noe med ham å gjøre: «Jeg likte å være alene i Roma, jeg likte å ha det ondt, det gav alt rundt meg en intensitet, en tydelighet og tyngde som jeg trengte; byene, gatene, ansiktene, alt tegnet seg inn i meg med en egen skarphet som var helt nødvendig for arbeidet mitt» (Espedal 2011: 56). Ensomheten og lidelsen blir en kilde til inspirasjon. Tidligere i teksten har Agnete kommentert at hun har lånt boken hans på Skandinavisk Institutt i Roma: «en kjærlighetshistorie i Roma, det var ikke særlig originalt, sa hun» (Espedal 2011: 53). I jakten på Agnete har jeget igjen funnet en ny kilde til å skrive en kjærlighetshistorie i Roma.

Ved å følge etter Agnete, vinner han henne tilbake. De blir i Roma for at Tomas skal lære seg språket. Agnete er skuespiller og sammen oversetter de italienske dramatikere til norsk. Forholdet deres styres til en viss grad av hennes temperament og ved flere anledninger kaster hun gjenstander på ham:

Vi var plutselig havet i en slags urscene, hun skrek og jeg måtte bruke alle kreftene mine på å ikke kaste meg i strupen hennes. Jeg ville bare kvele henne, få stanset skriket, men jeg klarte å snu meg bort og begynte å gå vekk fra der hun stod, hun rev tak i treningsjakken min; ikke gå, ikke gå fra meg, klynket hun, vi var som to dyr, jeg forsøkte å rive meg løs, men hun holdt og vi rev og slet i hverandre (Espedal 2011: 63).

Dette bildet, denne urscenen, kan ses på som et bilde på hele forholdet mellom den mannlige protagonisten og Agnete. De river og sliter i hverandre, skader hverandre både fysisk og psykisk, helt til de ikke lenger kan leve sammen. Samtidig er denne scenen også en understreking av tittelen på kapittelet «Kjærlighetsarbeidet».

Etter at de flytter tilbake til Norge, blir Agnete gravid. Hun bestemmer at de ikke kan oppdra et barn i byen og derfor flytter de til et småbruk på Sagehaugen: «Vi skulle bo nærmere naturen» (Espedal 2011: 66). Med graviditeten kommer et ønske hos Agnete om å nærme seg naturen. Ønsket om å gå mot naturen blir understreket av Agnetes valg av hjemmefødsel: «Hun ville føde hjemme, i huset. En hjemmefødsel, det var naturlig» (Espedal

2011: 68). Dette ønsket om en naturlig fødsel, lengselen tilbake til naturen, står som en kontrast til beskrivelsen av Agnetes og Tomas kjærlighetsliv:

Det var ingenting naturlig i kjærlighetslivet vårt. Hun hadde alle disse ideene, alle disse påfunnene som skulle krysse en grense, som ikke skulle være normale; hun klarte ikke, kunne ikke være normal; jeg tror hun ønsket å være normal, jeg tror hun ønsket å være naturlig, i samsvar med menneskene og verden rundt seg, men hun klarte det ikke, og senere, mange år senere, skulle hun bruke alle kreftene sine på å nærme seg det hun oppfattet som naturlig, og hun døde av det (Espedal 2011: 64).

Graviditeten blir det som muliggjør hennes søken etter det naturlige. Samtidig som Agnete søker det naturlige, må Tomas følge hennes eksempel. Det blir klart at det kommer til å bli en setefødsel, men Agnete nekter å føde på et sykehus. Han har lest at han ikke må vise henne at han er i tvil, han må ikke vise sin egen svakhet eller redsel.

Tre måneder etter fødselen begynner Agnete å jobbe igjen. Derfor blir det Tomas sin oppgave å ta seg av barnet. Agnete får etter hvert ny jobb, hun skal lede en teatergruppe i Nicaragua. For at Tomas skal kunne være med på reisen, for at han skal kunne passe på datteren, må de gifte seg. Da får han økonomisk støtte: «Jeg var ikke glad for å måtte gifte meg, men jeg var glad for at vi skulle komme oss bort fra småbruket i skogen, huset i dumpen, det harde, naturlige og falske livet på landet» (Espedal 2011: 77). Opplevelsen Agnete har hatt av det naturlige livet på landet, har Tomas opplevd som unaturlig og falskt.

Ekteskapet og det livet de lever sammen viser frem en annen side ved det naturlige, som ikke har tilhørighet til naturen, men de forventningene samfunnet har skapt omkring hvordan vi skal leve:

Var ikke livet vårt ekte? Bodde vi ikke i naturen, omgitt av skog og dyr? Hadde vi ikke født et barn i huset hvor vi bodde? Jo, men vi elsket hverandre ikke. Vi levde sammen, hadde et barn sammen, samarbeidet så vidt det var, men kjærligheten mellom oss var borte. Kanskje hadde den aldri vært der. Nå skulle vi gifte oss. Det var naturlig (Espedal 2011: 77).

De følger en forventning om at hvis man har fått barn sammen, så er det naturlig å være gift. Men det er ikke det naturlige som forbindes med naturen, det er det naturlige ved det samfunnet som mennesket har skapt.

I Antigua finner jeget et tomt hotell, hvor han får låne et rom, som han innreder slik han pleier å ha det: «Så plasserte jeg bordet ved vinduet, trekk sengen inntil skrivebordet, to lamper, en stol; nå hadde jeg alt jeg trengte» (Espedal 2011: 86). Han innreder hotellrommet på samme måte som han har innredet alle sine skriverom. Det finnes en gjenkjennelsesfaktor i disse rommene, en tilhørighet. Jeget har problemer med å finne seg et sted han kan kalle hjem, og det er kun på de stedene han ikke føler seg hjemme, de stedene han føler at han ikke

bor, at han klarer å skrive. Med en gang en leilighet blir til et hjem, stopper tilsynelatende skrivningen opp. Likevel, klarer Tomas ikke å skrive på dette hotellrommet i Antigua. Han klarer ikke å skrive fordi han lever et falskt liv: «Jeg måtte være falsk, jeg var falsk, og jeg klarte ikke å skrive; jeg var ikke lenger forfatter» (Espedal 2011: 88). Ved å si at han ikke klarer å skrive, fordi han var falsk, sier det noe om forholdet til litteraturen. Utdraget kan ses på som en kommentar til det selvframstillende aspektet ved romanen. Det å skrive blir her forbundet med å fortelle en sannhet. Når jeget opplever at han lever et falskt liv, klarer han heller ikke å skrive om dette livet. Denne kommentaren fra fortelleren viser at selv om det som står i teksten er basert på eget liv, så behøver det ikke nødvendigvis å være sant.

Etter å ha vært en kort periode i Antigua, flytter de videre til Managua. For å kunne skrive prøver forfatter-jeget å oppleve Managua gjennom flanørens perspektiv. Walter Benjamin skriver om flanøren i «Paris, det XIX. århundres hovedstad», hvor han beskriver flanørens opplevelse, diktning og tilhørighet til Paris:

Denne diktningen er ingen hjemstedskunst, allegorikerens blick, som treffer byen, er snarere den fremmedgjortes blick. Det er flanørens blick, hans livsform omgir ennå storbymenneskets kommende trøstesløshet med et forsonende skjær. Flanøren står på terskelen, både til storbyen og borgerklassen. Ennå har ingen av dem fått makt over ham. Ikke hos noen av dem føler han seg hjemme. Han søker sitt asyl i mengden (Benjamin 1991: 88).

Flanøren vandrer rundt i gatene, har ikke noe tilhørighet eller noe mål med vandringen. Jeget prøver i Managua å tilegne seg flanørens vandring i gatene: «Det var umulig å gå fritt og uforstyrret som lys, ung mann gjennom Managuas gater. Heller ikke med hatt og solbriller, ubarbert og med mørke, slitte klær, var det mulig å gå som jeg ville i Managuas gater» (Espedal 2011: 91). Han er for fremmed for Managuas gater. Men det er ikke bare han, slik som flanøren, som har et fremmed blick på byen, den ser også på ham som noe fremmed. Han står heller ikke på terskelen til borgerskapet, i Managua er han borgerskapet. Derfor kan han heller ikke oppleve byen gjennom flanørens perspektiv, fordi han skiller seg for mye ut til å få asyl i mengden.

Det fremmede, det som er annerledes kommer i denne delen av romanen frem på to måter. For det første ser jeget på stedet han har havnet med fremmede øyne. Men det mest fremtredende er blikket som blir rettet mot den lille familien:

En av kvinnene spurte om jeg trengte hjelp i huset, hun kunne vaske og lage mat. Hun kunne passe småjenta, gjøre innkjøp og vaske klærne mine. Jeg sa at jeg hadde en kone og at jeg gjerne ville være alene i huset. Men hvor er denne konen din? Hun arbeider, sa jeg. Men hvorfor er du alene i huset med den lille jenta? spurte de (Espedal 2011: 94).

En hjemmeværende far er ikke bare fremmed for kvinnene, jeget føler seg også fremmed i denne rollen. Han er egentlig forfatter, men etter at han giftet seg har han ikke skrevet noe. Han har tatt på seg rollen som hjemmeværende far, noe han ikke klarer å kombinere med skrivingen.

6.4. *Arbeidsrom, laboratorium*

I «Arbeidsrom, laboratorium» har Tomas og Agnete gått fra hverandre. De har reist fra Latin-Amerika og er tilbake i Bergen. Tomas har fått arbeid i farens fabrikk og får bo i en leilighet som fabrikkens eier. Agnete har kjøpt et hus på Askøy og er gravid med en ny mann. Hun vil igjen tilbake til naturen (Espedal 2011: 106). Få måneder etter fødselen, er Agnete alene med de to døtrene: «Det året da den minste datteren fylte tre år i mai, døde Agnete i september. Hun døde hjemme. Hun hadde født begge døtrene hjemme, nå ville hun dø på den samme måten, i sin egen seng. Det var naturlig» (Espedal 2011: 107–108). Det å dø hjemme og ikke på en institusjon, er noe Benjamin ser på i «Fortelleren». Han knytter fortellerkunsten og fortelleren opp mot døden: «Døden sanksjonerer alt det fortelleren kan berette. Han har lånt sin autoritet fra døden. Med andre ord: hans historier viser tilbake til naturhistorien» (Benjamin 1991: 188). Tidligere har døden vært en del av huset, men Benjamin påpeker at folk er blitt gitt muligheten til ikke å se døden. Døden knytter Benjamin opp mot tanken om evigheten og fortelleren:

Tanken om evigheten har fra gammelt av hatt sin sterkeste kilde i døden. Når denne tanken blir borte, må vi trekke den slutningen at dødens ansikt er blitt et annet. Det viser seg at denne forandringen er den samme som den som forminsket erfaringens meddelbarhet i samme grad som fortellerkunsten forfalt (Benjamin 1991: 187–188).

Ved å ta døden inn igjen i huset, knytter Espedal døden til både fortelleren og det naturlige. Han kan dermed bruke denne erfaringen til å fortelle. Samtidig som det å dø hjemme, blir sett på som en tilbakevending til det naturlige.

Forteller-jeget ønsker å skrive «En liten bok om lykke», men den kan uansett ikke bli en tykk bok ifølge ham: «Boken om lykke må være kort. Kort og fragmentarisk, det er ikke mulig å skape en sammenhengende fortelling om lykken. Ingen kronologi. Ingen logikk eller fornuft; det er ikke mulig å skrive en roman om lykken» (Espedal 2011: 109). «En liten bok om lykke» er en av de mest fragmentariske delene av *Imot naturen*. Den andre delen som er fragmentarisk er siste kapittel som heter «Notatbøkene». «En liten bok om lykke» står i sterk kontrast til den første delen av «Arbeidsrom, laboratorium», hvor det fortelles om Agnetes død. Det som knytter de to delene sammen er uforutsigbarheten: «Nei, lykken kommer brått

og uventet som en helt selvstendig og uavhengig størrelse, den oppstår i øyeblikket, som en hendelse i naturen,[...] fryktinngytende og vakker; også lykken vender om på alt» (Espedal 2011: 108). Både døden og lykken kan komme plutselig og uventet. Omveltningene som følge av både døden og lykken er store. Med Agnetes død flytter han inn i huset og blir hjemmевærende far. Lykken kommer frem i romanen gjennom forholdet til ungdomskjæresten Eli og Janne. Men lykken finnes også i farsrollen. Samtidig skal det ikke mye til før lykken blir snudd til sorg og tap; noe som det blir lagt større fokus på mot slutten av romanen.

I «En liten bok om lykke» leser Tomas og Janne forfatteren Knausgård sammen: «Hvordan våger han, det er jo helt utrolig, han er ikke riktig klok, sa hun [...]Åh, Tomas, sa hun» (Espedal 2011: 116). Det er interessant at dette er det eneste stedet i boken hvor navnet på den mannlige protagonisten nevnes, samtidig kommenteres Karl-Ove Knausgårds romaner. Han er kjent for å skrive selvutleverende romaner og ved å knytte ham sammen med jegets navn, så skapes det et inntrykk av at også Espedal er selvutleverende og skriver selvbiografisk. Det skapes dermed en større nærhet mellom jeget i romanen og forfatteren Espedal. I tillegg er det hverdagslivet til Janne og Tomas som beskrives, som sammen med lesningen av Knausgård bidrar til å øke inntrykket av en virkelighetsnærhet.

I begynnelsen av «Den lille boken om lykke» nevner fortelleren at det må bli en kort bok. Dette kan ses på som et frempek. For både Janne og datteren flytter til Oslo, og dermed blir han alene: «Akkurat sånn er det; lykken er borte, men den fortsetter å gjøre ondt i lang tid etter at kjærlighetsforholdet er over» (Espedal 2011: 124). Igjen trekker fortelleren paralleller mellom seg selv og Abélard, fordi sorgen får frem kreativiteten og skrivelysten:

Abélard skriver. I en tilstand av sønderknuselse skriver han dikt og prosastykker, notatbøker og brev. I årene etter ulykken skriver Abélard som aldri før; det er som om sorgen og ensomheten gir Abélards skriving en ny dybde, en ny kraft. Den sønderknuste Abélard skriver sine dypeste og mest personlige arbeider, det er i de vanskelige, sorgtunge årene at Abélard blir forfatter (Espedal 2001: 127).

Fortelleren kommenterer denne sorgen hos Abélard og konkluderer med at hvis han hadde forblitt lykkelig, så hadde ikke hans verker eksistert. Dette kan knyttes opp mot Benjamins syn på fortelleren, som bruker sin egen og andres erfaringer for å kunne fortelle. Sorgen blir dermed en kilde til litteraturen. Etersom jeget nærmest sammenlikner seg selv med Abélard, sier han også at sin egen sorg var nødvendig for at han kunne skrive. Det er interessant at en av de delene i romanen hvor det er gjort et forsøk på å skape en nærhet mellom den mannlige protagonisten og forfatteren utenfor verket, skapes det samtidig en illusjon om at romanen

ikke kunne eksistert uten kjærlighetssorgen. Dermed skapes det igjen en tvil om hvorvidt hendelsene har rot i virkeligheten, eller om de er skapt i teksten, for å rettferdiggjøre dens eksistens.

6.5. *Notatbøkene*

Siste kapittel i *Imot naturen* har fått tittelen «Notatbøkene», og her blir teksten mer og mer fragmentarisk. Det som binder teksten sammen er dateringene. Samtidig skaper dette et inntrykk av at dette er notater som forfatteren Espedal har gjort i sine egne notatbøker og dermed oppnås en selvfremstillende effekt. De korte setningene og de korte avsnittene bidrar til dette inntrykket. Det er likevel viktig å merke seg at selv om denne delen av teksten er basert på forfatteren Espedals egne notatbøker, er det gjort et utvalg. Teksten er derfor bearbeidet, noe leseren må være bevisst i lesningen av dette kapittelet. Den fragmentariske formen understreker også at Janne har forlatt Tomas: «Når jeg har slukket alle lampene, en etter en, og rommene er mørklagte, kan jeg til og med forestille meg huset uten meg» (Espedal 2011: 131). At rommene er tomme og mørklagte, understreker tomheten og mørket hos jeget. Samtidig som det å flytte ned i kjelleren markerer en mulig slutt på forfatteren Espedals selvfremstillende prosjekt.

7. Imot Espedal – konklusjon

Innenfor norsk samtidslitteratur finnes det mange forfattere som blander inn sitt eget liv i fiksjonslitteraturen. Et problem er at vi ikke har noen klar sjangerdefinisjon på denne type litteratur og vi mangler derfor et analyseverktøy vi kan bruke på disse tekstene. Et annet problem er at forfatterne bruker det selvbiografiske elementet på ulike måter og det vil være vanskelig å skape en ny sjangerdefinisjon som kan brukes på alle tekstene. I forhold til Espedal blir det selvbiografiske ofte fremhevet, mens andre aspekt ved romanene er det mindre fokus på. Jeg har i dette arbeidet understreket at Espedal skriver romaner og han har selv uttalt at han ønsker å utfordre romansjangeren ved å blande inn andre litterære sjangre. Selv om jeg mener *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*, er romaner er det likevel mulig å omtale dem som sjangerhybrider. Derfor har dette arbeidet sett på hvordan Espedal blander inn sjangertrekk fra både selvbiografien, essayet og reiselitteraturen. De tre sjangrene bidrar til å stille spørsmålet: «Hvem er jeg?». Den teksteksterne forfatteren skaper et bilde av seg selv gjennom forfatter-forteller-jeget, hvor det selvbiografiske påvirker leserens oppfattelse av både forfatteren i og utenfor verket. Et av essayets virkemidler er å bruke seg selv som bakteppe for litteraturen, og de mange repetisjonene over de samme hendelsene skaper et inntrykk av at dette er episoder som hatt stor påvirkning på jegets forståelse av seg selv. Gjennom reiselitteraturen og vandrerskikkelsen identifiserer jeget seg med kjente forfattere og vandrertypener. Han skaper et bilde av seg selv slik han ønsker å fremstå, samtidig som han prøver å sette sin egen litteratur inn i en litterær kanon.

Det eksistensielle hos Espedal trekker en «rød tråd» mellom hans sjangerblanding og tematikken i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Identitetsspørsmålet blir belyst gjennom temaene: familie, kjærlighet, natur, arbeid og litteratur. Romanene handler om hvordan protagonisten blir påvirket av familien og oppveksten, kjærlighetens kraft, tilhørighet til naturen, forfatteryrket og innflytelsen fra litteraturen. Gjennom tematikken trekker forteller-jeget frem de hendelsene og menneskene som har påvirket hans identitet. Han har lært å fortelle fra farmoren, han fikk sin første skrivemaskin av moren og leste som ung bøkene hun hadde på nattbordet. Fra faren har han lært å drikke alkohol og bokse, men han har også gjort opprør mot arbeiderfamilien ved å velge forfatteryrket. Det er familiens innflytelse som har gjort at han har fått et forhold til litteraturen og derfor har fått et ønske om å skrive. I naturen finner forteller-jeget en tilhørighet til kjente forfattere, og det er på vandring han føler seg fri. Han identifiserer seg med en vandrertypener, og naturen er knyttet opp mot forfatteryrket gjennom kjente vandringsmenn. Selv om det å skrive i utgangspunktet blir fremstilt som en motsetning til arbeidet i fabrikken, har protagonisten overført fabrikkens rutiner til

skrivearbeidet. Selv om han skriver i ulike rom, er arbeidsværelset alltid møblert på samme måte. Dermed minner arbeidsrommet om et fabrikklokale, hvor alt har sin faste plass. Kjærligheten knyttes både til familie, kjærester og datteren, og den er både en kilde til lykke og sorg. Motsetningen mellom liv og død blir fremstilt gjennom kjærlighetstematikken; moren og Agnete som dør og datterens fødsel. Samtidig er følelsene kjærligheten bringer frem, en erfaring som gjør at forfatter-forteller-jeget kan skrive sine romaner fordi han finner inspirasjon i både lykken og sorgen.

Innledningsvis i denne delen av arbeidet nevnte jeg hvordan forfatter-forteller-jeget bidrar til å understreke identitetsspørsmålet, fordi den tekstinterne forfatteren tilsynelatende er den samme som den teksteksterne forfatteren. Likheten mellom forfatteren i og utenfor verket skaper en dobbeltkontrakt, fordi den manglende fiksjon- eller virkelighetskontrakten skaper en tvetydighet i lesningen av romanen. I *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* mangler det en bekreftelse på om verket er fiksjon eller selvbiografisk. I stedet er det et både-og forhold, fordi de tre romanene har både selvbiografiske elementer og er fiksjonstekster. Det er ikke et poeng at leseren skal peke på det som er fiksjon og det som er basert på virkelige hendelser i teksten, men det påvirker lesningen at de to forfatterne tilsynelatende er den samme personen. Ved å knytte likheten mellom forfatteren i og utenfor verket sammen med spørsmålet: «Hvem er jeg?», får man et interessant perspektiv på Espedals romaner. Ved å lage en romankarakter som har mange likhetstrekk med seg selv, skaper den teksteksterne forfatteren et bilde av seg selv. Han skaper sin egen identitet gjennom romanene, selv om han aldri bekrefter eller avkrefter dette bildet og det er dette elementet som kan sies å være en «dobbeltkontakt».

For å oppsummere så har dette arbeidet sett på hvorfor selvbiografisk ikke er en dekkende betegnelse på Espedals tre romaner *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Jeg har sagt meg enig i hans uttalelse om at: «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep», fordi kun å fokusere på det selvbiografiske blir en for enkel tilnærming. Jeg mener det selvbiografiske er et viktig element i Espedals romaner, men romanene er komplekse og derfor blir det for ensidig kun å se på det selvbiografiske. Derfor har jeg trukket inn hvordan romanene kan sies å være en hybrid av både det selvbiografiske, essayet og reiselitteraturen. I tillegg mener jeg både form og tematikk berører eksistensielle spørsmål, og at de tre romanene handler om identitet. «Hvem er jeg?» handler både om protagonistens identitet og hvordan den teksteksterne forfatteren ønsker å fremstille seg selv gjennom sitt romanunivers. Fordi det er

en tilknytting mellom forfatteren i-og-utenfor verket, skaper Espedal et bilde av seg selv som provokatør og flanør⁵.

⁵ Provokatør og flanør har jeg lånt fra Espedals beskrivelse av Rousseau i *Gå*, hvor fortelleren sammenlikner seg selv med Rousseau og beskriver derfor den forfatteren han ønsker å være.

Litteraturliste

Aadland, Erling (1982). *Essayet i Norge*, «Essayet som meta-essay», Det Norske Samlaget: Norway

Abélard, Petrus (2002). *Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse – med utdrag fra Abélards verker*, oversatt av Gullichsen, Harald. Aschehoug, Oslo.

Bech-Karlsen, Jo (2006). *Gode fagtekster. Essayskriving for begynnere*, Universitetsforlaget: Oslo

Behrendt, Poul (2006). *Dobbelkontrakten. En æstetisk nydannelse*, Gyldendal: Denmark.

Walter, Benjamin (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendal Norsk Forlag: Oslo.

Ellefsen, Bernhard (2010). «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». *Vagant 3/2010*, Cappelen Damm: Drammen, s. 18–28.

Espedal, Tomas (2006). *Biografi. Dagbok. Brev*. Gyldendal: Norway.

Espedal, Tomas (2009). *Gå. (Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv)*, Gyldendal: Litauen.

Espedal, Tomas (2010.) *Imot kunsten (notatbøkene)*, Gyldedal: Litauen.

Espedal, Tomas (2011). *Imot naturen (notatbøkene)*, Gyldendal: Sweden.

Grepstad, Ottar (1982). *Essayet i Norge*. «Eit forord», Det Norske Samlaget: Norway.

Gundersen, Bjarne Riiser (2011). «Forlatt i jungelen». *Morgenbladet*, Årgang 191 (Nr. 36) s. 34–36.

Haas, Gerhard (1982). *Essayet i Norge*, «Essayets særmerke og topoi», Det Norske Samlaget: Norway.

Ingebritsen, Espen (2011), «Imot litteraturen». *Natt og dag*: <http://www.nattogdag.no/kunst/artikler/4872/imot-litteraturen>, lastet ned 21.03.12

Johannesen, Georg (2004). *Om den norske skrivemåten. Eksempler og moteksempler til belysning av nyere norsk retorikk 1975–1980*, Cappelen: Trondheim.

Melberg, Arne (2005). *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*, Spartacus Forlag: Norway.

Melberg, Arne (2007). *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, oversatt av Hetland, Ingebrigt. Sparctatus forlag: Oslo.

Said, Edward W.(1994). *Orientalisme*, «Hvem er orientaleren», J. W. Cappelens Forlag AS: Drammen, s. 43–86.

Severud, Jon (1982). *Essayet i Norge*. «Essayet i Norge», Det Norske Samlaget: Norway.

Tobiassen, Elin Beate (2006). «Et hybrid monster – Om selvfiksjonens semantiske potensial».

Edda (2006) Nr. 03: s. 227–239, http://idunn.no/ts/edda/2006/03/et_hybrid_monster_-_om_selvfiksjonens_semantiske_potensial?mode=print&skipDecorating=true&textSize, lastet ned 30. April 2012.

Sammendrag

Denne oppgaven ser nærmere på romanene *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* av Tomas Espedal. Oppgaven er delt inn i to hoveddeler, hvor den første delen ser på selvbiografiske virkemidler og essayistiske trekk, og den siste delen bruker dette i en nærlesning av de tre romanene. I tillegg ser oppgaven på hvordan reiselitteratur også er viktig i Espedals romanunivers.

I kapitlet «Bakteppe» kommer jeg med en kort beskrivelse av romanene; gjennom blant annet å se på form og tematikk. Jeg kommer med en kort innføring om hvorfor Espedals romaner kan kalles hybridromaner og hvordan essayets, selvbiografien og reiselitteraturen blir blandet inn i hans fiksjonsunivers.

«Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep» ser nærmere på selvbiografisk som sjanger og hvorvidt det finnes andre selv fremstillende sjangre som egner seg bedre for å beskrive *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Jeg ser nærmere på begrepene selv fiksjon, selvportrett, selvbiografiske romaner og dobbeltkontrakt. Her har jeg en historisk tilnærming til de ulike begrepene, samtidig som jeg prøver å finne ut hvilke selvbiografiske grep Espedal benytter seg av.

I kapitlet «Essayistiske trekk» ser jeg på diskusjonen omkring hvorvidt essayet er en sjanger, metode eller skrivemåte. Videre undersøker jeg hvilke virkemidler fra essayet som finnes i *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. I dette kapitlet har jeg også en historisk tilnærming til essayet, samtidig som jeg understreker at dette er en sjanger som er stadig i forandring og at det derfor er vanskelig å komme med en klar definisjon av essayet.

Siste del av denne oppgaven er en nærlesning av *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Jeg har valgt å ta for meg hver roman separat, men fordi de tre romanene har mange likhetstrekk, er det naturlig å understreke disse. Hovedfokuset er Espedals sjangerblanding, hvor jeg vektlegger essayet, selvbiografiske trekk og reiselitteraturen. Samtidig ser jeg på hvordan eksistensielle spørsmål påvirker både formen og tematikken i romanen. Spørsmålet: «Hvem er jeg?», går som en rød tråd gjennom de tre romanene og derfor er dette spørsmålet et viktig aspekt i nærlesningen av romanene.