

Stor takk til mine to veiledere som har hjulpet meg gjennom dette prosjektet. Petter Aaslestad i begynnelsen, som gjennom konstruktiv sparring og relevante litteraturtips ledet meg inn på en god kurs. Dernest Lars August Fodstad for mange gode og konstruktive lesninger, oppmuntrende tilbakemeldinger og optimisme. I perioder hadde du større tro på at dette skulle komme i havn enn det jeg hadde.

En generell takk til Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, som i sin helhet synes å bestå av høy kompetanse og blide, hjelpsomme mennesker. Spesiell takk til Gunn Stoum Kyrkjeide for tilpasset veiledning og Eli Wold for alle påminnelser, imøtekommenhet og service. Dere to er studentenes første møte med instituttet og er begge gull verdt.

Takk til uvurderlig støtte fra nærmeste familie, som alltid har vært der og hjulpet til.

Aller størst betydning for dette prosjektet, og alt annet i livet mitt, har *du* hatt: Takk, Henrik!

Nå er jeg endelig i havn...

INNHALDSFORTEGNELSE

FORORD	3
INNLEDNING	7
• Teori og metode	7
• Et handlingsresymé	8
RESEPSJON AV <i>IMOT KUNSTEN</i> (NOTATBØKENE)	9
PARATEKST	18
• Forsiden – forfatter, tittel og illustrasjon	18
• Sjangerproblematikk	21
• Strukturoversikt	24
• Kapittelinndelingene	27
• Epigrafer	28
• Paratekst sammenfattet	31
NARRATIVE STRUKTUR	32
• Hurtighet og rekkefølge	32
• Frekvens	37
• Modalitet	40
• Fokalisering, stemme, pronomener og tempus	44
• Syntaksforhold i <i>Imot kunsten</i>	49
• En narratologisk sammenfatning	53
SELVSKREVET	55
• Å skrive seg selv inn i litteraturen – en teoretisk innføring	56
• Poul Behrendt og dobbeltkontrakten	58
• En kort sammenligning: Karl Ove Knausgård og Tomas Espedal	60
• Selvframstillinger i <i>Imot kunsten</i>	62
• En syntetisering av selvframstilling	67
ET RESYMÉ	69
LITTERATURLISTE	72
SAMMENDRAG	74

INNLEDNING

Jeg vil starte med å gi noen årsaker til hvorfor jeg valgte å jobbe med Tomas Espedals *Imot kunsten (notatbøkene)*. Jeg leste boken første gang våren 2010 i forbindelse med hans forfatterbesøk på Dragvoll. Rent umiddelbart framsto boken som et interessant prosjekt ut fra sitt hybride *formspråk*. Syntaksen er flere steder korthogd og meningsfortettende, slik en ofte finner det i moderne lyrikk. Andre steder er diskursen selvreflekterende og essayistisk, men gjerne også så nært innpå og fortrolig som om det skulle være brevsjangeren eller biografien Espedal ønsket å formidle sin tekst gjennom. Epigrafer, inndelinger, repetisjoner og varierende tekstbilder – flere momenter var vanskelig tilgjengelig og skapte en genuin undring og nysgjerrighet. Strukturen er oppstykket og vanskelig tilgjengelig. Ved siden av at det ligger en fortelling til grunn, er det altså større tekstpartier som avviker fra det tradisjonelle prosaspråket, og jeg mente dette kunne være et spennende emne å granske næyere. De lengre prosapassasjene, som tross alt dominerer i boka, følte umiddelbart lettere tilgjengelig, og ga meg en stor leseopplevelse. Her lå det altså både undring og glede til grunn for bokvalget.

For det andre møter vi et jeg i boken som søker svar på fundamentale, eksistensielle spørsmål. Hvem er jeg? Hva har bidratt til å forme meg? Jeg vil tro det ligger latent i alle en undring over sin egen identitet, sitt eget levde liv og hvordan forfedrene levde sine liv. I hvert fall appellerte en slik type identitetssøkende litteratur til meg.

En tredje undring kom som et resultat av følgende: Hovedpersonen deler navn med forfatteren bak boken. Etter hvert viser det seg også at alle andre familienavnene i boken er reelle virkelighetsreferanser. Hvordan skal jeg som leser forholde meg til en slik biografisk-orientert litteratur? Er det i det hele tatt mulig å la være å ta hensyn til bokens henvisninger både til fiksjonen og virkeligheten?

Teori og metode

Denne masteroppgaven har i første rekke som mål å undersøke narrative strukturer og selvframstillingen i Tomas Espedals *Imot kunsten (notatbøkene)*. Undringene jeg har presentert ovenfor har i første omgang sprunget ut fra bokens stedvis vanskelige form, og jeg har derfor valgt å bruke en narratologisk tilnærming i store deler av verksanalysen. Det er i første rekke Gérard Genette jeg har lagt til grunn for det analytiske arbeidet, representert gjennom hovedverkene *Narrative Discourse* og *Paratexts*. I tillegg har Petter Aaslestad *Narratologi* og Rolf Gaaslands *Fortellerens hemmeligheter* gitt et stødig fundament. Narratologien gir en metodisk verktøykasse som også er spennende å anvende på en tekst som

avviker fra en normal struktur, slik som *Imot kunsten*. I de fleste bøkene til Tomas Espedal er det en rekke *paratekster*, eller *terskeltekster*, som de også kalles. Disse står i randsonen mellom tekstverket og virkeligheten, og er slik sett det første steget ut av en immanent lesning. Med å inkorporere en analyse av paratekster, vedgår jeg samtidig at jeg ikke kommer til å betrakte boken som et lukket, autonomt objekt.

Tomas Espedal bruker sitt eget navn i fiksjonen. Det får konsekvenser også for leserrollen. Samtidig er ikke Espedal alene om dette fenomenet. Det er mange toneangivende forfattere, særlig i Skandinavia, som har framstilt seg selv i skrift på 1990- og 2000-tallet. Mest kjent fra vår egen samtidig er Karl Ove Knausgård. Formålet med denne analysedelen er å sette *Imot kunsten* i en samfunnskontekst og dels ut fra et moralsk ståsted, samt se den i lys av ulike andre skandinaviske selvframstillinger.

Et handlingsresymé

I *Imot kunsten (notatbøkene)* møter vi en jeg-forteller ved navn Tomas. Han er forfatter og har tilhold på Askøy utenfor Bergen sammen med to jenter. Boken starter in medias res, og tilstanden vi møter jeget i, er preget av sorg og sjokk. To mødre er gått bort, henholdsvis jegets mor og jentenes. Et nytt hjem og en ny hverdag må skapes i tomrommet etter de to morsskikkelsene, og det innebærer å etablere en rekke rutiner. Tomas forsøker ikke bare å være far for jentene, men også å være som en mor for dem, og den rollen begår han med store oppofringer og feil. Det er en stor og krevende ansvarsrolle, som blant annet innebærer å rydde og vaske i huset, ordne middag, få jentene av gårde til skolen om morgenen med matpakke i ranselen, samt gjøre de daglige innkjøpene. Livet må ubønnhørlig gå videre, som en naturens syklus, for det er barn og hus å ta seg av. Samtidig med dette har jeget et ønske om å ville gi opp mer enn én gang, under bekymring av at pengene fra skrivingen ikke skal strekke til, eller at han simpelthen ikke skal makte å holde ut.

Men det handler også like mye om å etablere en arbeidsdag som forfatter, med rutiner og system, tilpasset den nye situasjonen. Forfatteryrket er noe jeget er stolt av, og som han ser i ly av sine forfedres, fysiske arbeid. Det handler om et organisk og maskinelt arbeid, med håndskrevne notatbøker og trykkklang fra skrivemaskinen. Ikke minst handler det om drømmen om den uskrevne boken, boken som skal kunne inneholde alt, og hvor språket aldri er dårlig. Tapet og sorgen etter mødrene som har gått bort, aksentuerer i tillegg et behov for å lære seg selv bedre å kjenne. Man er dødelig, og bør gjøre opp status: Hvem er jeg? Hvorfor har jeg blitt forfatter? Hvor kommer skriveinteressen egentlig fra? Og er ikke det å være forfatter også et ærlig yrke? Både farsslekten og morsslekten nøstes opp, med dramatisk

innlevelse i en rekke skjebnesvangre livsøyeblikk. Plikt og ansvar står ofte som en motsats til individuell frihet og lykke. Vi følger parallelt både de overleverte historiene fra generasjonene før jegets levetid, samt jegets eget liv, fra barndomsår, via skolealder og til oppholdet som student og forfatterdebutant under universitetstiden i København.

Handlingen i *Imot kunsten (notatbøkene)* er meget konsentrert og episodisk, og strukturen er springende, og, som tittelen antyder, notatpreget. Stundom følger vi en noenlunde tradisjonell prosafortelling, men like gjerne kommer en samtidig lyrisk, sansende stemme fram, eller en reflekterende essayist. Språket og tekstbildet forandrer helt karakter, og leseren må tilpasse tempoet. Tekstsprangene kan komme i form av et sammenfallende motiv eller en dato, og vi er plutselig i et helt annet rom og i en annen tid. Det skrivende jeget ikler seg andre roller og identiteter, og dikter videre der virkeligheten opphører.

Skrivearbeidet bidrar til å lindre sorgen. Jeget vi møter i innledningen, som er i ubalanse, har mot slutten forsont seg med tilværelsen. Han opplever glede over å komme hjem, i fysisk og mental forstand. Det harde har blitt mykt, og sorg og tap har gått over til å bli savn. Tilsynelatende har arbeidet med å konstruere en meningsfull hverdag gitt avkastning.

RESEPSJON AV *IMOT KUNSTEN* (NOTATBØKENE)

*Imot kunsten (notatbøkene)*¹ ble gitt ut på Gyldendal forlag 4. september 2009. Dette var Tomas Espedals 11. bokutgivelse siden debuten med *En vill flukt av parfymen* i 1988. Et kommersielt gjennombrudd for Espedal kom med utgivelsen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* i 2006, som ikke bare ble nominert til Nordisk Råds litteraturpris, men trolig som følge av publisiteten i og rundt nominasjonen, også nådde ut til en bredere leserkrets enn det Espedal tidligere hadde hatt, og dessuten oversatt til mer enn ti språk (Gyldendal, 26.09.12). Det er å derfor å påstå at oppfølgeren *Imot kunsten* ble mottatt med en større interesse og oppmerksomhet fra bokanmeldere enn noen av hans tidligere utgivelser.² Jeg har valgt å forholde meg til resepsjonen i norske medier, og disse vil seinere bli syntetisert og vurdert. At det i den sammenheng er tidvis temmelig varierte lesninger, oppleves som en stor berikelse, for det vitner først og fremst om bokens mangfold av motiv og tema. Flere anmeldelser åpner opp interessante og originale perspektiver. Men er denne diversiteten samtidig også et svakhetstegn? Kan det like gjerne være et utslag av at den langsomme lesningen har uteblitt? Det er påtakelig hvor lite Espedals litteratur har blitt satt under granskende lupe, tatt i betraktning den gjennomgående, brede oppfatningen av at tekstene hans holder et kvalitativt høyt nivå, og ikke minst, gitt hans økende publisitet og oppmerksomhet de siste årene. I den videre framdriften vil jeg derfor presentere og kommentere ulike resepsjoner av *Imot kunsten*, samt se dem i en sammenheng mot slutten av kapitlet.

Én av få litteraturkritikere som har forsøkt å nærlese *Imot kunsten* og samtidig sett Espedals siste utgivelser som et større, muligens sammenhengende bokprosjekt, er Bernhard Ellefsen. Han fremmer sin lesning av boken, og Espedals seinere forfatterskap generelt, rundt tre hovedakser; *tapet*, *arbeidets sted* og *bøkene* (2010, s. 18). Fra og med *Biografi (glemsel)* (1999), via *Dagbok (epitafier)* (2003), *Brev (et forsøk)* (2005), *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) og medregnet *Imot kunsten (notatbøkene)* går det en rød tråd. De kan ifølge Ellefsen leses som én sammenheng bok, eller som fem ulike forsøk på å skrive fram den samme boken, og starten kan like gjerne ligge i den siste boken som den første. Som en av de fremste styrkene til Espedal er hans evne til å omsette tap til tekst, med andre ord hvordan noe så nært anliggende som tap, sorg og lengsel kan gjøre seg gjeldende i skrift uten at det blir svulstig, klisjefullt og dumt. Følelsene skildres konkret og direkte. Hovedpersonens

¹ Fra her av og ut benevnt *Imot kunsten*, skjønt det stedvis er riktig og nødvendig å påpeke bokas undertittel (*notatbøkene*).

² Søk i Retriever atekst på Tomas Espedal viser en kvantitativt større omtale etter 2007 (<https://web.retriever-info.com/services/archive.html>)

savn etter både sin egen mor og tidligere kjæreste skaper først en utmattelse og oppgitthet, siden en ukuelig trang til å ville forme en ny hverdag med ansvar, livsvilje, et hjem og en skrivestue. Og i det sistnevnte ligger Ellefsens andre hovedvinkling, nemlig forfatterens gjennomgående trang til å ville skildre skriveprosessen. Stedene hvor bøkene skrives fram henger nøye sammen med stoffet han behandler og livssituasjonen han befinner seg i, og av den grunn sammenfaller skrivingen med Espedals eksistensielle behov for å konstruere et hjem (ibid., s. 23). Sammenhengen mellom *bo* og *bok* ser Ellefsen, og det etter min mening veldig treffende, i følgende passasje: ”En ny bok; et fremmed sted. / En ny bok; et nytt hjem, ubeboelig som alltid” (Espedal 2009, s. 156). Både den nye, uskrevne boken og det å føle seg hjemme er smertefullt og utfordrende for Tomas. Som et siste hjørne av trekanten, ligger bøkene, hvorpå Tomas i sin lengsel etter å stadig skrive bedre, stadig drømme om den umulige boken som skulle romme alt, den ideelle litteraturen, står i fare for å drømme seg helt bort, i fare for å glemme sin nære, kvalitative styrke imot en romantiserende, tom livsbejaelse. Særlig i *Gå* utforsker forfatteren de romantiske mytene, i lys av sine litterære forbilder. Selv om denne litterære idealismen kan være problematisk, konstaterer Ellefsen at Espedals litterære prosjekt til stadighet og i praksis oppviser en kvalitet som få andre norske forfattere matcher.

I tillegg til disse tre aksene toucher Ellefsen innom flere andre aspekter ved Espedals forfatterskap, men i denne omgang blir det for omfattende å komme inn på. Samme mann anmeldte *Imot kunsten* for Morgenbladet 11.09.09, og artikkelen framstår som et bidrag til hans lengre forfatterskapsgjennomgang i *Vagant* året etter. Jeg supplerer for ordens skyld noen punkter. Man befinner seg gjennomgående i *det biografiske rommet* hos Espedal, enten i et skriverom, gjennom fortellerens dagbokbekjennelser eller innskrevet i en avgjørende livssituasjon hos en av forfedrene (eller vel så viktig: *formødrene*). Som leser inviteres man inn i den bunnløse sorgen og savnet oftere enn inn i lykken, og sorgen kan ta sin form av at jeget venter på at noe forferdelig skal skje, eller oppsummert av Ellefsen på følgende vis: ”Umuligheten av å kontemplere foreldrenes endelige forsvinning blir vårt alles mørke” (Ellefsen 2009, s. 35). Gjennom skildringen av de tidligere generasjonenes liv, skrives det fram en erkjennelse av ”gjentagelsens helvete, og dens velsignelse” (ibid.), hvordan man likevel formes av sine omgivelser og sine foreldre, selv om man ønsker å opponere og bli noe helt annerledes. Den skrivende Tomas gjennomgår stedvis det Ellefsen velger å kalle en *metamorfose*, nemlig en oppløsning og forvandling av fortellerstemmen. Dette virker inn på sansningene fra fortelleren vi møter i boka, for blant annet møter vi underveis en kvinnelig fortellers blick og skarphet, samt et ønske om å overta morsrollen for sine døtre.

Boken både angriper litteraturen og er litterær på samme tid, skriver Ellefsen i avslutningen. Espedals evne til å skildre sine individuelle erfaringer gjennom et helt eget språklig uttrykk, bringer hans skrift så nær. Det er formodentlig å forstå det førstnevnte i Ellefsens kommentar med at Espedal eksperimenter på en måte som utfordrer sjangerkonvensjonene for romanen slik vi har lært den å kjenne, nær sagt et arbeid *imot kunsten* eller noe i ferd med å bli kunst, samtidig som språkføringen på alle vis er udiskutabelt litterær; det er poetisk, opphøyd, men kanskje først og fremst konkret og nært.

Jeg slutter meg til den motiviske trekanten Ellefsen stiller opp mellom *tapet, arbeidets sted og bøkene*. Samtidig kommer noen enkeltmotiver klarere fram i *Imot kunsten* som ikke viser seg i bøkene for øvrig, og disse påpeker Ellefsen i anmeldelsen i Morgenbladet. Her er det først og fremst generasjonslinjene som må nevnes, hvordan Tomas er formet både av fars- og morsslekten. *Metamorfosene*, fortellerens hyppige skifter og ustadighet, er etter min mening en avgjørende *nærhetsfaktor* i boken, et formelt grep som Ellefsen gjerne kunne utdypet ytterligere. Den knytter innlevelse, dramatikk og nærhet til forfedrenes valg og skjebner, og bidrar samtidig til å minske tolkningsrommet og avstanden mellom den som forteller og det fortalte. Jeg skulle ønske Ellefsen og flere med ham dykket dypere ned i det bevisste og ofte vanskelig tilgjengelige fortellergrepet Espedal bruker. Det er i det hele tatt flere kompositoriske grep som gjerne kunne vært belyst, men Ellefsen må først og fremst krediteres for en grundig lesning av både *Imot kunsten* og forfatterskapet i sin helhet.

Blant de største riksavisene, var Dagbladet tidligst ute med omtale høsten 2009. Allerede 7. september, tre dager etter utgivelsesdatoen, ble boken anmeldt. Ifølge anmelder Thomas M. Blatt kan tittelen *Imot kunsten (notatbøkene)* forstås på i alle fall tre ulike måter. For det første møter vi en forfatter som er opptatt av *arbeidet* snarere enn *kunsten*, en arbeider som ser sitt virke i sammenheng med forfedrenes og som tilstreber å utøve yrket etter faste rutiner. For det andre skildrer boka oppveksten og ”strevet, gleden og veien mot kunsten, mot forfatterskapet” (s. 42). Og som en tredje innfallsvinkel peker Blatt på hjemmetilværelsen, med nødvendige hverdagssysler innenfor hjemmets fire vegger, og som av den grunn står i rak kontrast til ”et vilt og poetisk liv”, jamfør undertittelen på Espedals utgivelse forut for denne. Blatt påpeker at ”(s)pråket er preget av stadige repetisjoner, brudd og selvmotsigelser” (ibid.), med variasjon i rytme og setningslengde. På sitt beste skriver Espedal misunnelsesverdig godt, men Blatt gir riktignok ingen konkrete eksempler. Endelig trekker han paralleller mellom tidligere utgivelser og *Imot kunsten*, særlig knyttet til *Dagbok* fra 2003, både hva gjelder tematikk, stedsangivelser og personer, og ser det hele som en brikke i Espedals større skriveprosjekt, ”som, når alt kommer til alt, dreier seg om å skrive fram det lille, store livet”

(ibid.). Det lille Blatt finner plass til å innvende, er savnet av essayistiske anslag som var å lese i *Gå.*, men kommentaren følges ikke mer spesifikk opp enn som så.

At Espedal er opptatt av arbeidet, er hevet over en hver tvil. Arbeiderreferansen er gjennomgående og tydelig i alle hans siste utgivelser, så også *Imot kunsten*, hvor ikke bare Espedals egen arbeidshverdag trekkes fram, men også hans forfedres. Men det ligger nærmest en liten selvmotsigelse i Blatts kommentar om at boken handler om strevet og gleden mot å bli forfatter, samtidig som han hevder at boken *i større grad* handler om arbeidet. De to prosessene er uunngåelig vevd sammen, og i denne boken framgår det enda tydeligere enn i tidligere Espedal-utgivelser umuligheten av å bli noe annet enn forfatter. Særlig vies en stor del av bokens andre kapittel, ”september”, til dragningen mot forfatteryrket og hovedpersonen Tomas sine første forsøk som forfatter. Ellers gir Blatt en anmeldelse som jeg sier meg enig i, men uten at hans lesning pløyer særlig dypt i materien utover å påpeke de viktigste motivene boken kretser innom.

En skarpere lesning av *Imot kunsten* er etter min mening gjort av Frode Johansen Riopelle i Klassekampen. I avisens ekstrabilag Bokmagasinet 19. september peker han på enkelte aspekter som kaster nye lys over teksten. *Imot kunsten* er en roman om stillstand og representerer etter all sannsynlighet et motstykke til *Gå*, hvor førstnevnte handler tydelig om å bli igjen, være i et hjem med en datter hvor de begge er etterlatt av sine respektive mødre og hvor hovedpersonen Tomas må forsone seg med at noe er ”mistet”. Det å bli igjen i huset som hans avdøde, tidligere kone opprinnelig kjøpte, er en del av denne smertefulle forsoningsprosessen. Det samme er det å finne tilbake til hverdagslige rutiner, blant annet ved skrivebordet, men også det å måtte være både far og mor for sin datter. Å skrive blir både ”selvterapi” og ”selvplaging” (s. 3). Romanen er mest gjenkjennelig som roman i passasjene der han med tredjepersons forteller skriver inn sine foreldres og besteforeldres liv, men det er spinningen rundt noen gjentakende, dikteriske motiv som aller mest opptar Riopelles fascinasjon: ”vår og høst, liv og død, diktning og virkelighet, tilknytning og løsrivelse, ja til og med formen er syklisk – dagboknotatene, tredjepersonsberetningene, metakommentarene og poesien banker i naturens takt i romanen” (ibid.). Totalopplevelsen av dette er at romanen er poetisk, velbalansert og organisk. I bearbeidelsen har skrivningen lindret: Det harde med å ha ”mistet” noe eller noen blir mot slutten av boka til et langt mildere og forsonende ”savn”, som boka dypest sett handler om.

Jeg er enig i Riopelles vurdering av at det skjer en *utvikling*, en smertefull forsoning, gjennom romanen. Dette knyttes i klartekst opp mot sitatet av Kristian Lundberg i innledningen av ”april”, navnet på bokens første del: ”Det är också ett uppdrag som / kräver

mod: att stanna kvar.” Hovedpersonen Tomas blir igjen og tar ansvar som en *hjemmets* mann. Han må trø til, det er realitetens nådeløse nødvendighet som pappa til to jenter som ikke lenger har igjen sin mor. Selv om han som oftest flytter som en konsekvens av andres valg og sjelden rekker å bli boende særlig lenge på hver plass, ender romanen i en oppnådd harmoni, en forsoning med sin egen tilværelse. Dette er den siste setningen i boken:

”Det hender at jeg tenker at vi skulle ha bodd et helt annet sted, i et annet hus, at vi kunne ha levd et helt annet liv; men med en gang jeg går opp grusgangen og låser meg inn døren, så er jeg umåtelig glad for at jeg er hjemme.”

Her har jeget evnet å omforme tapet og sorgen til et mer forsonende savn, og samtidig uttrykkes en lykksalighet over endelig å ha forsonet seg med et hjem.

Tomas Espedals forfatterskap, og i særdeleshet *Imot kunsten*, får omtale i Klassekampen også seinere samme år, nemlig i fredagsspalten ”God bok” 18. desember, presentert av Johan Harstad. Det er i utgangspunktet ikke bare en anmeldelse av boka Harstad tar for seg, men snarere også en omtale med personlige beveggrunner for hvorfor Espedal er hans utvalgte forfatter. Johan Harstad er selv en etablert og anerkjent forfatter, og kanskje nettopp av slike grunner er han opptatt av Espedals evne til å skildre selve skriveprosessen, det harde, fysiske arbeidet og slitet det faktisk er å skrive. Arbeiderreferansen er tydelig gjennom det mekaniske arbeidet jeget utfører på skrivemaskinen, hvor tastene hamrer med metallisk klang, akkurat som industriarbeiderne forut for ham, ”en industriarbeider i språket” (s. 11). Slik Harstad leser skriveframstillingen i *Imot kunsten*, er det likevel ikke snakk om et hvilket som helst industrielt arbeid som kommer til live gjennom øvelse. Det er også en erkjennelse av det uimotståelige ved å skrive, umuligheten av å bli noe annet enn en forfatter. Harstad utdyper: ”Jeg tror man blir forfatter fordi man ville gått til grunne hvis man ikke skrev”(ibid.). Espedal er tydelig stolt av sitt yrke og framviser en særlig respekt for skriveprosessen gjennom sin beskrivelse av skrivesituasjonen, skrivestuen, skriveverktøyet og skriveantrekket.

Romanen kan altså, ifølge Harstad, ”leses som en roman om å bli forfatter, om å skrive” (ibid.). Men den handler også om så mye annet. Den kan leses som en generasjonsroman, om oppbrudd eller det å bli værende, eller som en roman om hjemmetilværelsen med små jenter å ta hånd om, med all dets hverdagslige, nødvendige sysler. Hele veien utforsker forfatteren det personlige og selvbiografiske landskapet, og han utforsker språket og roman-sjangeren.

Imot kunsten ble ikke anmeldt i Aftenposten før 22. oktober, under tittelen ”Den umulige drømmen om en bok”. Tittelen alluderer til jeg-fortellerens drøm om ”[d]en store,

altomfattende boken”, alle skissene som er samlet i utallige notatbøker (Espedal 2009, s. 39). Anmelder Hans Skei skriver innledningsvis at undertittelen (*notatbøkene*) kan tyde på flere bøker innenfor prosjektet som her innledes. Han har fått rett i det, da det også er undertittelen på *Imot naturen* fra 2011. Undertitlene til Espedal har i hans seinere utgivelser ”bestemt teksttypen nærmere”, og dennes undertittel synes å framvise en viss motstand, da det ikke har blitt gitt ut før nå (s. 16). Disse notatskissene og motstanden som henger ved utgjør én tråd i Espedals bok. Den andre hovedtråden er uten tvil Tomas Espedal selv i arbeidet med å finne ut av hvem han selv er. Generasjoner rulles opp, og særlig utforskes veien fram mot at Espedal ble forfatter. Alle hjemmene vi møter i løpet av boka har en skrivestue, og all flyttingen framstår som en forbannelse. Det handler om å finne og å skape seg et hjem. Som også Bernhard Ellefsen påpeker i Morgenbladet, har Skei merket seg at vi møter sorg og tap oftere enn lykkestunder. *Imot kunsten* er høyst litterær, for ikke bare handler den om skriving som tema, men den tar også opp i seg en rekke litterære forbilder til Espedal som enten får ham til å bli oppgitt, siden han aldri kan skrive så godt selv, eller glødende av vilje til å prøve mer. Især framhever Skei referansene til de kvinnelige forfatterne som hovedpersonen Tomas snappet fra moren og leste i smug. Ikke rart da kanskje at han ønsker å skrive som en kvinne og opptre som en mor for jentene sine. Der romanens oppbygning truer med kollaps, berger den seg hele tiden inn ved at den ”klaustrofobisk” kretser rundt de samme motivene gang på gang; hvem er Tomas, hva har formet ham, og er ikke skrivingen også et ærlig arbeid? Mindre utdypende skriver Skei at språkføringen er poetisk, at tidsplanet er flytende og omskiftelig og at *Imot kunsten* søker ”å formidle langt mer enn det som sies rett ut” (ibid.).

Det er verdt å knytte et par kommentarer til Skeis oppfatning av *motstand* i boken. Dels er det en riktig oppfatning, slik jeg ser det, ut fra at det framstår som en stor kamp å skrive seg gjennom tapet av to umistelige personer, nemlig hans egen mor og hans tidligere kone. Det er vondt og smertefullt, og det å finne et språk til å formidle det vonde, er ikke lett. Men motstanden ligger neppe i notatskissenes kvalitative art og form, at de nedskrevne notatene har vært av en slik grad at de ikke har vært kunstnerisk verdig å gi ut før nå, bare fordi hendelsene finner sted på et tidligere tidspunkt. Slik Skei framstiller det, kan det nesten forstås slik, og det synes muligens å implisere at heller ikke denne boken kan være spesielt god, siden stoff som tidligere ikke var bra nok for en utgivelse, nå er det. Det står i så fall i en viss disharmoni med hans avsluttende leseranbefaling om at boken er ”vel verd å lese”.

Når Kjell-Richard Landaasen i *Vårt Land* skriver at tapet av moren og kona ”forrykker balansen og tingenes orden”, får vi etter min mening en riktigere forståelse av hvorfor stoffet har tatt sin tid å utgi (25.11.09, s. 14). Tapet fungerer som en igangsetter for å skape seg en ny

tilværelse, hvor hverdagslige gjøremål og behovet for å bli mor i hjemmet trer inn. Det er ikke avgjørende om historiene som brettes ut er sannferdige eller ei, så lenge de er overbevisende. Fortellersynsvinkelen ”flyter mellom [slekts]leddene” og ”forsøker å finne form” (ibid.). Det er en kunstners arbeid, en kunst som ”visker ut grenser og taler på tvers av generasjoner og personer.” Samtidig finner kanskje kunstneren fred ved å skrive ut sine egne og sine forfedres lengsler. Formmessig er den ufullendt i den forstand at den består av flere løse tråder og uklare spenningskurver, men variasjonen av ulike tekstlige uttrykk bølger sammen og gjør det hele til god kunst. Det er en sammenheng mellom form og innhold, særlig i det nære og det smertefulle, og spesielt framhever Landaasen de lyriske passasjene blant de vakreste.

Det er også verdt å ta med en anmeldelse av boka fra Dag og tid så seint som 20. november, ført i pennen av Margunn Vikingstad. Innledningsvis slår hun fast at *Imot kunsten* ”er eit umåteleg fint og gripande skrift til ei mor” (s. 29). Forfatteren visker ut skillet mellom diktning og virkelighet. Jamfør Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-serie framstår Espedal like biografisk, om enn mindre tydelig, personlig selvutleverende. ”Det er ein lengt etter det kvinnelege i *Imot kunsten*” (ibid.), slår hun fast, både i form av jegets savn etter sin egen mor og vist gjennom ønsket om å være som en mor for sin datter. Denne lengselen spiller seg også ut i ønsket om ville skrive som en kvinne, med referanser til de kvinnelige litterære forbildene som moren leste. Også Vikingstad peker på arbeiderreferansene hos Espedal, nærmere bestemt forfatteren som kroppsarbeider. Kontrastene mellom morslekten og farslektens sosiale opphav i Bergensmiljøet setter tydelige spor i jeget. Som en av få litteraturkritikere har Vikingstad tatt seg bryet med å se på et sitat av Inger Christensen på side 87. Sitatet er som følger: ”Hvem ved / om jeg selv / måske hedder / noget andet / end mig selv.” (Espedal 2009). Vikingstad skriver at denne ambivalensen til det biografiske som her kommer fram, avstanden som skapes til jeg-personen, framtrer som en klar styrke. Med dette åpnes det opp et tolkningsrom. Hun konkluderer med at Espedal skriver stor romankunst, men at tekstsidene som omtaler jegets studietilværelse i København, tiden som omhandler skrivingen av hans første roman og hybeltilværelsen med en kvinnelig medstudent, ikke holder like høyt stilistisk nivå som refleksjonene ellers i boka.

Alle disse anmeldelsene, og flere til, er altså svært samstemte i sin ros til *Imot kunsten*. Bokens flerfoldige motiver og tema gjør sitt til at også anmelderne vektlegger til dels ulike aspekter. Samlet sett gir de en rik innholdsmessig framstilling, og sjelden gis det lesninger som jeg er direkte uenig i. Derimot savner jeg en større problematisering av formelle trekk ved boken, både struktur, oppbygging og paratekst. Dette er muligens mye å forvente av dagspressens gjennomgang, da de nok ikke setter som mål å nærlese verket på strukturnivå,

men bokens oppbygging er etter min oppfatning en utfordring selv for en trent og erfaren leser, og i så måte virker det som om litteraturkritikerne ikke har våget å ta borti dette nettopp fordi det er komplekst.

Det har ikke blitt øvd særlig mye uenighet og kritikk i anmeldelsene, men ett punkt kan nevnes. Der Riopelle i Klassekampen ser *Imot kunsten* som velbalansert og organisk, skriver Landaasen i Vårt Land at boken ikke har noen klare spenningstopper, og slik sett ikke er komplett. Men, som sistnevnte riktignok tilfører, er ikke det et kriterium som Espedal bruker å oppfylle i sin skriving, uten at det rokker ved det skrevnes kvalitet av den grunn. Etter mitt skjønn blir spenningsoppbygging et feil kriterium for å vurdere om litteratur er komplett. For meg framstår boken både i innhold og form som rytmisk og organisk. Vår og høst, liv og død, følger etter hverandre igjen og igjen, jamfør de to kapitlene ”april” og ”september”, for selv etter tapet og sorgen av noen som står en nært, går livet videre. Det skjer samtidig en utvikling hos hovedkarakteren, fra kaos og tap *mot* orden og forsoning, og på den måten framstår boken både syklisk og lineær på samme tid.

Lesningene gir samlet sett en god oppsummering av *Imot kunsten*, i den forstand at de påpeker det sentrale ved bokens innhold. Etter mitt syn er det overordnede, sentrale temaet i boken knyttet til utforskningen av *identitet*, eller med andre ord, å skrive fram en mulig erkjennelse av seg selv. Men også det å skape seg et hjem og en tilhørighet er svært sentralt. Begge disse momentene er Hans H. Skei og Bernhard Ellefsen inne på. Johan Harstad peker også på det noe helt grunnleggende hos jeget i boken, og det er både å forankre forfatteryrket i en arbeidskultur og en familiær tilhørighet, samt være stolt av å jobbe *med* og *i* språket. Det er et arbeid så godt som annet. Samtidig har skrivingen en funksjon som smertefull selvterapi, slik Frode Johansen Riopelle påpeker.

Ett fellestrekk ved litteraturanmeldelsene av *Imot kunsten* synes å være mangelen på å bore ned i Espedals litterære form, hans bevisste eksperimentering av ulike teksttyper og sjangeroverskridelser. For eksperimenteringen bidrar utvilsomt til å utfordre leseren. Istedet er kritikerne mest opptatt av å sammenfatte hva boken dypest sett handler om. Det registreres av Skei at romanens oppbygging trues med kollaps, men er det så sikkert? Kun Margunn Vikingstad peker på sitatbruk i boken, gjennom eksempelet med Inger Christensen. Utover dette er det en forstummende lesebeundring for verket, uten at for eksempel den lyriske diskursen blir særlig framhevet og problematisert, eller at narratologiske begreper anvendes overhodet. Dette gjør det bare mer spennende for min del å gå i gang med en nærlesing av strukturer, siden det ikke ser ut til å ha vært brutt mark i *Imot kunsten* med en slik tilnærming før meg. Før jeg gir en narratologisk analyse, vil jeg ta veien via bokens *terskeltekster*.

PARATEKST

Paratekst er definert som ”all tekst som direkte vedrører en litterær tekst, men som ikke, eller bare delvis, er en del av den aktuelle teksten, for eksempel titler, forord og forfatternavn” (Lothe m.fl., 1999, s. 189). Det er flere elementer som er verdt å se nærmere på; boktittelen, inkludert dens undertittel, illustrasjonsbildet på forsiden, sjangerdefinisjonen, dedikasjonen, epigrafer og kapittelinnledninger. Disse nevnte elementene er altså ikke en del av den narrative teksten, men de omgir den, og er derfor en manifestering av tekstverket slik det møter verden og leserne, godkjent av utgiver og forfatter. Uavhengig om parateksten blir mottatt og forstått ”riktig” av oss som lesere, står den like fullt oppført som en rettesnor og med intensjonen om at vi skal få en mer relevant forståelse av hovedteksten (Genette, 1997, s. 2). Det er derfor opplagt en forbigåelse å ikke knytte funn og refleksjoner fra paratekst til boken i øvrighet.

Det å granske paratekst i *Imot kunsten (notatbøkene)* gjøres først ut fra en umiddelbar nysgjerrighet over *rammene* som omgir teksten. Dernest viser det seg interessant ut fra tydelige tegn på at parateksten står i samsvar med og vekselvis peker både innover til hovedteksten og utover til virkeligheten for øvrig. Jeg velger av den grunn å utdype paratekstuelle elementer med en rekke analytiske nærlesinger, for det føles nødvendig å samtidig vise fram hvordan paratekst og tekst veves sammen og inngår i et større helhetsutsagn.

Jeg vil i hovedsak greie ut om paratekstuelle elementer trykt i selve boken, det Genette velger å kalle *peritekst*, men jeg vil stedvis også knytte inn elementer av *epitekst*, det vil si ulike eksterne elementer med en viss tidsmessig avstand som kommenterer eller kaster lys over verket (ibid., s. 5). Eksempler på det sistnevnte, og som jeg vil komme inn på også i kapittel om selvframstilling, er forfatterens egne uttalelser om hva han ønsker å oppnå med sin skriving, samt andre bøker av Espedal som indirekte relaterer seg til *Imot kunsten*.

Forsiden – forfatter, tittel og illustrasjon

Tomas Espedal, forfatteren, er opplagt den tydeligste markøren og bindeleddet ut mot den virkelige verden. Han er reelt eksisterende, ikke et pseudonym. Jeg lar det ligge med dette foreløpig, men etter hvert vil jeg naturligvis komme inn på problemstillingene knyttet til at forteller og hovedperson også er en Tomas. Forsiden for øvrig preges først og fremst av et forunderlig og iøynefallende bilde. Bildet, ”Nude girl on a Panther Skin”³, er opprinnelig et oljemaleri av den franske maleren Félix Trutat fra 1844, og tittelen beskriver motivet

³ Det er den engelske tittelen ”Nude Girl on a Panther Skin” som oppgis på innsiden av boken, og av den grunn den tittelen jeg velger å referere til. Den franske kunstneren har temmelig opplagt en annen, original tittel for bildet på fransk.



tomas espedal: imot kunsten

temmelig presist. En ung pike poserer forførende mot oss, vendt over på siden og støttende opp med ene hånden bak hodet. Hun ligger på et skinn i en opplyst forgrunn, og i en dunkel bakgrunn skimtes en manns hode, antakelig en observatør, kanskje sågar innfelling av den inspirerte kunstner? Motivet peker både mot bokens tittelen og rent konkret innover mot en tekstpassasje i boken, og jeg ser på det sistnevnte først. Forfatterjeget vi møter i boken skriver sin første bok som ung student i København. Her bor han på et værelse sammen med ei jente, som skulle ha flyttet ut idet han flytter inn, men som av ulike årsaker blir igjen. Hun, Linda, fungerer åpenbart som en inspirasjon for jeget.⁴ Der hun står opp tidlig for å dra på jobb, etablerer jeget sin skrivehverdag i ro og mak hjemme. Situasjonen under oppstår idet hun kommer hjem fra byen tidlig en morgen, og jeget har vært oppe og ventet utålmodig på at hun skulle komme tilbake:

Hun la seg ned på sengen, over et kunstig dyreskinn som hun hadde, la seg halvnaken på dyreskinnet og støttet hodet mot den høyre armen: jeg gjør det for din skyld, sa hun. Jeg trenger det ikke, sa jeg. Men boken din trenger det, sa hun. (s. 146)

Vi får straks etter denne tekstpassasjen vite at hun figurerer i boken til forfatterjeget under navnet Louise. Det er altså opplagt en forbindelse mellom motivet i Trutats maleri og skildringen av Linda i positur på sengekanten. Begge er de unge jenter som opptrer i sin respektive kunstners debutarbeid, og begge blir de på sin måte et avgjørende bidrag for kunsten.⁵ Særlig knytter forfatterjeget sin kvinnekarakter Louise opp mot det som skal bli hans vei *imot kunsten*. Og på denne måten peker ”Nude Girl on a Panther Skin”, via en erfaringsopplevelse hos jeget, opp mot både hans forfatterdebut og mot en av denne bokens hovedlinjer; *skrivningen*, den stadige søken etter å skrive bedre og strebe mot det kunstneriske.

Én forståelse av boktittelen *Imot kunsten* er altså at det omtaler et arbeid *på vei imot å bli kunst*. I samme åndedrag må undertittelen (*notatbøkene*) nevnes, for i disse nevnte notatbøkene, med alle dens skisser, utkast og nedtegnelser, hviler forfatterens drøm om en bok (Espedal 2009, s. 39). I prosessen fram til et endelig verk, skriver jeget notatbøker, ideer som seinere kan bli til noe. Men *imot* kan naturligvis også forstås som en motstand, noe stridig som jobber mot kunsten. Her er det igjen verdt å merke seg det Hans H. Skei i Aftenposten skriver i sin anmeldelse av boken, hvor han i innledningen og i sin sammenknytning med bokens hele og fulle tittel peker på at romanen ”bygger på notater som før ikke

⁴ Interessant her er også at i presentasjonen mellom henne og jeget unngås bruk av navn overhodet. Senere får vi høre at hennes navn er Linda. Det er etter det jeg kan se kun ett sted i boken hvor fortellerjeget kobles til Tomas, og det er etter å ha besøkt faren på en eldrebolig (s. 123).

⁵ Informasjon fra *Web Gallery of Arts* hjemmeside, 09.02.13: http://www.wga.hu/html_m/t/trutat/nudegirl.html

har latt seg bearbeide til en sammenhengende tekst, og det viser seg at motstanden varer ved. Dermed blir det kampen med ordene, setningen, skrivingen” (2009, s.16). Tittelens knyttes dermed opp mot det vanskelige og stridige arbeidet det innebærer å skrive, og muligens også den evigvarende ambivalensen hos jeget til å identifisere seg både med arbeideren og kunstneren.

Det må selvfølgelig også knyttes noen punkter til bindingen mellom hovedtittel og undertittel. Flere utgivelser av Espedal, og suksessivt utgivelsene fra og med 1999, har i hovedsak fulgt mønsteret med hovedtittel + (undertittel). Dette gjelder *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitafer)*, *Brev (et forsøk)*, samt *Imot kunsten (notatbøkene)* og *Imot naturen (notatbøkene)*, sistnevnte utgitt i 2011. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* har på sitt vis også en undertittel, eller kanskje mer riktig en *tilleggstittel*, men ikke i parentes, og skiller seg derfor noe ut. Jeg tror det kan være verdt å merke seg et slikt skille, da det i de øvrige fem utgivelsene er snakk om titler som i sin hele innholdsmessige forståelse knyttes opp til utforskningen av noe nært og biografisk. Det gjøres ikke i tilsvarende grad i *Gå*. I tillegg sier titlene til en viss forstand noe om formen til verket, enten biografi, dagbok, brev eller det noe mer udefinerte notatbøker. Parentesens funksjon blir som en forlengelse eller et supplement til å forstå bokens form eller innhold. Noen spor etter sjanger finner vi ikke i tittelen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Uten for stor sammenligning for øvrig gjør Genette et lignende nummer ut av bindingen mellom tittel + undertittel når han med en rekke franske eksempler ser på forskjellene mellom et *og* og et *eller* mellom titlene, versus et *komma*. De to førstnevnte vever åpenbart tittel og undertittel tettere sammen (1997, s. 58).

Sjangerproblematikk

Imot kunsten (notatbøkene) er gitt ut som roman; i alle fall bruker forlaget Gyldendal denne sjangerbenevnelsen i vaskeseddelen på baksiden av boken, og det er å anta at dette er i samråd med forfatteren. Skal vi forstå denne intensjonen rett, bør vi altså lese boken som en roman. Det er dermed ikke snakk om en fastlåst, bastant definisjon å la ”dette er en roman!”, med de normative assosiasjonene vi da lett får i hodet, for en for tradisjonell sjangerforståelse vil stedvis avfeie denne boken som roman. Derimot er det nok mer korrekt å slå følge med Genettes oppfordring om å være godlynte i lesningen vår: Vennligst les dette som en roman! (1997, s. 11). I det minste gir sjangerbenevnelsen et utsagn til offentligheten om forfatterens *intensjon* eller *bevisste valg* (ibid.; s. 95). På høflig vis bør en leser i det minste møte boken med holdning av at man leser fiksjon. Verkets estetikk gir samlet sett få holdepunkter for å

antydde at vi har med en biografisk virkelighetsframstilling å gjøre, selv om det åpenbart er et overskudd av *virkelighetsreferanser* i boken.

En roman kjennetegnes av at det ligger til grunn et episk forløp hvor det fortalte er plassert i tid og rom, av en eller annen fortellerinstans, med personer og handling til stede. Andre sjangertrekk ved romanen er at den er av en viss utstrekning, skrevet i prosa. Romanen er *fiksjon*, altså oppdiktning, men det fiksjonelle er relatert til en lesers livserfaring og er slik sett representativt og identitetsbyggende opp mot leseren i form av *det som kunne hendt*. (Lothe m.fl., 1999, 217-218). Som moderne sjanger er romanen samtidig føyelig og åpen, den kan være eksperimentell og nyskapende i form og innhold, og på den måten i samsvar med samfunnsutviklingen og det moderne individ for øvrig.

Jeg har allerede antydde mellom linjene at boken i flere partier ikke ligner *romanen*, men snarere *antiromanen*. Antiromanen kjennetegnes ved at den gjerne er eksperimenterende og i opposisjon til etablerte kunstformer (Lothe m.fl., 1999, s. 17). Av momentene som nevnes i Litteraturvitenskapelig leksikon, kan flere passe godt til *Imot kunsten*. Særlig gjelder dette tidsaspektet i boken, som er flytende og i svært få tilfeller presist definert. Samtidig forflytter vi oss ofte nærmest umerkelig også i rom. Flere steder er tekstoppsettet såpass eksperimentelt at det åpner seg opp flere mulige forståelser og leseretninger. Stedvis ligger det antiromanske i grammatiske forhold, som i manglende tegnsetting og opphevet, logisk syntaks. Et annet gjennomgående trekk ved boken er at det aldri går lenge imellom hver gang *narrasjonen* gjenkjennes, det vil si før vi får avsløringer av den produserende fortellehandlingen som ligger bak. Når det er sagt, er ikke boken gjennomført antiroman, og kan i større partier gjenkjennes som en roman. Det er derfor dekkende å betegne *Imot kunsten* som roman, tatt i betraktning sjangerens rommelighet og plastisitet.

En leser bør derfor ta innover seg den store *fleksibiliteten* romansjangeren byr på, og det er i en videre forstand her vi kan trekke inn Espedals egne ord og syn på hva en bok *kan*, men *ikke må*, inneholde. Her er et utdrag fra et foredrag holdt i Tromsø under Ordkalotten 09.10.10:

”Om å skrive den fullkomne boken, en bok som rommer alt, alle de store temaene, politikk, kjærlighet, barndom, familie, arbeidsliv, natur og botanikk, liv og meninger, død og tap, men også alle de former som en bok kan inneholde: essays, dikt, brev, dagbøker, notatbøker, altså ikke en bok som er trofast til en bestemt sjanger, men som tar opp i seg flere sjangrer, som benytter seg av de teknikkene som tilhører novellen, sakprosaen, avhandlingen, bekjennelsene eller romanen, uten å være verken novelle eller roman, heller en bok, en stor bok, eller et verk, et stort verk, en syklus av sammenhengende bøker, som gjør bruk av ulike grafiske uttrykk, ulike oppsett, radikale fonter, marger, sperret skrift, ulike fronter, ordene satt opp med forskjellig avstander, spredd over sidene, på en utradisjonell måte, med betoning av hvite felt og hvite flekker, ulike tempi i setningene og en synlig markering av hurtighet, eller langsomhet, i en tekst...”

Som lesere er vi dermed ”advart”. Vi bør være åpne for ulike tekstuttrykk i Espedals bøker, og man kan nesten spore en motvilje hos forfatteren til å kategorisere sine bøker i en bestemt sjanger. Det er et uttrykt ønske om å bruke ulike *teknikker* i skriveingen, og det er lett gjenkjennelig også i *Imot kunsten*. Et par eksempler kan illustrere dette. Tekstovergangen fra side 107-108 kan minne om et eksperimentelt lyrikkoppsett, der vi både finner venstrestilt, midtstilt og høyrestilt tekst. Dette utfordrer for eksempel en normal lesning fra venstre til høyre, da man også finner mening i å lese teksten vertikalt i kolonner. Se bare her, fra øverst på side 108:

Det er		ikke en dag
en dag som alle andre		uten deg
uten deg	mot slutten	og meg

Dagen er både uvanlig og vanlig, lik alle andre dager, men også forskjellig fra alt. Det er en dag uten et deg, samtidig som det aldri vil være en dag uten deg og meg. Kontrastene, eller mer presist utsagnenes selvmotsigelse, stiller det forgjengelige opp mot det evige, den fysiske døden som noe annet enn minnene og kjærligheten. Slike tekstpartier vi blant annet finner mellom side 107-110 stiller et helt annet krav til lesetempo enn for eksempel det de store, prosaiske stykkene som kjennetegner oppnøstingen av jegets slekt gjør. Vi stopper opp i framdriften, tar en pause, høyner, om mulig, språket, tankene og refleksjonen til et nytt nivå. Språket er poetisk og meningsfortettet, det er en inderlig henvendelse til et *du*, det er kontraster mellom hvit og sort, innimellom skarpe farger, det er botanikk og natur, det er en høstlig dødsmetaforikk, som likevel inneholder et iboende håp om en ny oppvåkning, lignende en naturlig syklus. I sum kaster det poetiske uttrykket på disse sidene lys over en situasjon der jeget har mistet noe inderlig kjært, men der livet ubønnhørlig går videre, simpelthen fordi det ikke finnes noen alternativer. Allerede i innledningen av boken hører vi om jeget som har mistet sin mor, likeledes som hans datter også har mistet sin mor. Selv om Espedal skriver nært og poetisk selv i partiene som innehar en fullverdig, fortellende syntaks, kjennes fortvilelsen, sorgen og desperasjonen enda sterkere overlevert her hvor språket er så korthogd og skarpt. Og oppi alt dette, samtidig med det dystre; et håp og et ønske om at det vil gå bra, det *må* gå, man må videre, selv *uten deg*.

Et annet eksempel å trekke fram, som virker til å vise til en språkstil og diskurs annerledes enn fiksjonens, er å finne i de siste sidene av det første hovedkapittelet, ”april”. Fra nederst side 80 og ned side 83 reflekterer jeget over skjebnemøtet mellom sin far og mor,

hjemme hos hennes foreldre. Det hele er dokumentert på bilde. Bildet fungerer med andre ord som en katalysator, et utgangspunkt for dikterisk undring over hvordan denne middagen *må* ha vært. Jeget forteller så om en lignende erfaring han hadde i samme alder, hjemme hos ei jente fra et flott, borgerlig hjem. Sett i lys av sin egen uutholdelige situasjon undres det over hvordan faren holdt ut det som måtte ha vært en trykkende og vanskelig situasjon, med mange utspørringer om bakgrunn og framtidsutsikter. Her er det en essayistisk penn som føres til papiret, avslutningsvis kulminert i refleksjonene knyttet til sin egen eksistens. For hadde mormoren fått viljen sin, hadde ikke jeget eksistert.

Å skrive ”den fullkomne boken” innebærer altså å stå fritt fra konvensjoner og krav, og i forlengelsen av dette, *ikke* unnlate seg spor etter utprøvingen fram mot det ferdigredigerte verket, den endelige versjonen. Det er nettopp her notatbøkene kommer inn. I Espedals opphøyde forståelse av en bok eller et verk, tillates det å implementere også det som ikke er perfektionert. I et intervju med Mette Karlsvik i Morgenbladet 28.08.09 sier forfatteren følgende om å skrive den store boken: ”Den skal inneholde brev, notater, essays, dikt, fortellinger, eksperimenter og feil. En bok bør kunne inneholde feil og dårlige passasjer, den skal representere en frihet.” Å påpeke hvor i boken det ikke er fullkomment, skal jeg avstå fra her og nå, men igjen er det verdt å merke seg *muligheten, eksperimenteringen og friheten* Espedal tillater seg i sin diktning, og at sjangerbenevnelsen roman må forstås med et overbærende og nyansert blikk hos leseren. Forfatterens egne utsagn vitner om et ønske om å utfordre og tøye den allerede fleksible romanen, ikke fordi han må, men fordi han kan og vil.

Likevel; der boken synes å inneholde alt, er det en intensjon til grunn om å forstå boken som fortellende fiksjon, tross dens bruk av åpenbart selvbiografisk materiale og formmessig utforskning. Hvilke utfordringer det byr på å bruke virkelighetsstoff i diktningen, tar jeg opp gjennom behandlingen av selvskrevet-teori. Gjennom å se på de ulike rytmene i verket, vil jeg nødvendigvis utdype mer om fortellerstil og de ulike tempoene i boken. Men alt dette om litt. Det er flere paratekstuelle nivåer verdt å undersøke før jeg kommer så langt.

Strukturoversikt

Hva angår paratekst er det selvfølgelig interessant å nøste opp i inndelingene av boken. Igjen er det snakk om elementer som både skaper undring ved første gjennomlesning, samtidig som de åpenbart inviterer til en dypere analyse. En hierarkisk struktur av boken kan framstilles slik:

BOKTITTEL	Imot kunsten (notatbøkene)	
DEDIKASJON	<i>Til min mor</i>	
KAPITLER	april	september
EPIGRAFER	”Det är också ett uppdrag som kräver mod: att stanna kvar” - Kristian Lundberg	Hvem ved om jeg selv måske hedder noget annet enn mig selv. - Inger Christensen

Boktittelen, som i tillegg til å stå på framsiden også utgjør den klassiske tittelsiden inni boken, har jeg allerede utførlig knyttet kommentarer til. Det neste punktet består derfor i å gå dedikasjonen av verket nærmere i sømmene.

Opprinnelig står dedikasjonen der som en tilegnelse av verket, at verket er skrevet i hyllest til vedkommende person, enten som en inspirasjon for at verket i det hele tatt ble skrevet eller som et imperativ i det skrivingen er fullført (Genette 1997, s. 128). Det at det står ”Til *min mor*” (min utheving), reiser spørsmålet om *hvem* som knytter til seg denne eiendommeligheten. Er dedikasjonen til forfatterens mor eller til protagonistens mor, altså fiksjonens jeg-forteller? Litteraturteoretisk hersker det ikke en enhetlig oppfatning om hva en forfatter er, men jeg lar en slik diskusjon ligge her. Til grunn for min oppfatning her er at forfatteren er personen bak verket, den virkelige personen som har skrevet fiksjonen. Kanskje fungerer dedikasjonen ”Til min mor” slik sett som en terskel over fra virkeligheten til fiksjonen, eller til en oppfatning om at jeget vi møter i fiksjonen kan identifiseres som den faktiske Tomas Espedal? Genette åpner for at svaret på hvem som dedikerer ikke nødvendigvis er så selvsagt, i alle fall ikke i en homodiegetisk fortelling, altså en fortelling hvor fortelleren selv tar del i handlingen. Jeg velger foreløpig å legge til grunn en nær forbindelse mellom forfatteren og den som står inne for dedikasjonen. Mon tro om ikke denne forbindelsen *i tillegg* kan knyttes til jegets, altså fortellerens mor, og det vil i så fall si at dedikasjonen på samme tid peker utover mot virkeligheten så vel som innover i det fiksjonelle universet.

Det er slettes ikke en vanskelig oppgave å finne ut når moren til forfatteren Tomas Espedal døde, om slikt skulle være hensiktsmessig å finne ut av. Mer interessant er det

naturligvis å se samsvar mellom dedikasjonen til moren og passasjer inni boken. Etter å ha krysslest tidligere verk av Espedal, forstår leseren at det her er snakk om en dedikasjon til en avdød. Allerede i *Biografi (glemsel)* fra 1999 kan vi lese om et jeg som mister sin mor, og gitt bokens virkelighetsorienterte tittel svarer det mest trolig til forfatterens tap av moren (s. 18-19 i særdeleshet). Tidligere har jeg gjengitt Bernhard Ellefsens lesing av Espedals utgivelser fra og med *Biografi* til og med *Imot kunsten* fra 2009, og han ser de totalt fem utgivelsene som, muligens, fem forsøk på å skrive én og samme bok. Gitt også at jeg allerede har referert til *Imot kunstens* undertittel, (*notatbøkene*), og det åpenbarer seg en situasjon hvor notater som har ligget en stund endelig forsøkes å forene i et verk, tross mye motstand. Men ti år etterpå er det fremdeles umulig å skrive om sin mors død: ”Jeg klarer det fremdeles ikke. Jeg vil skrive om min mors død, men jeg klarer det ikke. Det er første gang jeg møter en så klar og uoverstigelig grense; jeg klarer ikke krysse den, jeg vil ikke” (s. 120). Det jeget som omtaler morens død på morgenkvisten i *Imot kunsten* (s. 121), synes å kunne være den samme som ser sin mor innta den endelige svevnen i *Biografi* (s. 19). Bokas hyllest går altså til en avdød mor, som tross ti år seinere fremdeles er umistelig sårt savnet, og hvor hennes død har satt så dype spor at det fremdeles ikke lar seg gjøre å skrive om. Savnet lar seg simpelthen ikke bearbeide og stilne, selv ikke gjennom skriveprosessen.

I tillegg til en *personlig* dedikasjon til sin egen mor, kan forfatterens dedikasjon muligens også tilegnes morsrollen mer generelt. Det er mange eksempler i *Imot kunsten* hvor morsrollen hylles. Denne rollen knyttes opp mot en *hjemlig* mor, med plikter som vasking, innkjøp, matlaging, rydding og omsorg. Jeget i fortellingen inntar selv en slik rolle idet han plutselig blir alenefar, men avslører innledningsvis at han begikk feilen med stor kraft (s. 12). Ved å etablere en skrivehverdag i sitt eget hjem mens datteren er på skolen, overtar han også hjemmets plikter slik han har sett sin egen slekts mødre innrede og etablere hjem. I tillegg til sin egen mor, er det i særdeleshet farmoren som representerer kvinne og hjem tydelig. Hun har knapt beveget seg utenfor hjemmets fire vegger (s. 25). Den danske litteraturviteren Frederik Tygstrup har observert hvordan farmoren gir jeget hans hjemlige sans, men også hvordan hun fungerer som en *forteller* av familiekrønike og drama, en åpenbar inspirasjon for jegets egen fortellerevne og innlevelse (Folkvord m.fl, 2012, s. 74). Der jegets egen mor leste kvinnelitteratur og på den måten inspirerte jeget til å ville skrive som en kvinne⁶, er det på besøk i farmorens kjøkken at familiens egne drama blir overlevert. Jeg har allerede nevnt

⁶ Det finnes flere eksempler i *Imot kunsten* hvor ønsket om å være kvinne og ville skrive som en kvinne kommer tydelig fram, men kanskje mest mellom sidene 156-161. Ellers er boken rik på kvinnelige forfattere som har inspirert jeget: forfatterne hans egen mor leste, som Doris Lessing og Suzanne Brøgger (s.127), besøket til Karens Blixens hjem (s.148), samt danske lyrikere som Inger Christensen og Pia Tafdrup.

hvordan Margunn Vikingstad i sin anmeldelse av boken leser seg til ”ein lengt etter det kvinnelege” (2009, s. 29). Det er mye fruktbart i en slik forståelse. Med fare for å bevege meg noe bort fra hva dedikasjonen først og fremst er, nemlig en konkret, personlig og ærbødig hyllest til sin egen mor, er det tydelig at *Imot kunsten* også ærer morsrollens plikter og ansvar i øvrighet.

Kapittelinndelingene

Som illustrert i skissen over, er det altså to hovedkapitler i boken, ”april” og ”september”, og de er omtrentlig like store i tekstomfang. Månedene refererer til dødstidspunktet for to som står hovedpersonen nær. I april dør jegets mor, mens hans tidligere kone og mor til deres felles barn dør i september. De dør riktignok ikke samme år; tidfestingene i *Imot kunsten* er som oftest udefinerte og høyst upresise, og hendelsene veves inn i hverandre som samtidig dramatik. Tapet av disse to er nevnt også i tidligere bøker. I *Dagbok (epitafjer)* skriver for eksempel Espedal følgende: ”Ubeskrivelig, det å miste sin mor og sin kjæreste med så kort mellomrom, som om tiden stanset i ett eneste foretak, nemlig å ødelegge alle de du er glad i (2003, s. 71). *Dagbok (epitafjer)* er dedikert ”Til Agnete (1961-2002)”, og det er den samme Agnete som knyttes opp mot døds måneden september i *Imot kunsten*. Sistnevnte bok er altså dedikert jegets mor, men ikke med hennes leveår tilføyd. Der dødsprosessen og det påfølgende livet etter Agnetes død skildres utførlig i *Dagbok*, viser det seg fremdeles umulig å skrive ut om sin mors død, selv mange år etter.

For ordens skyld: Begges død blir i hovedsak omtalt i kapittelet ”september”. Det er altså ikke direkte kobling mellom én bestemt person og én bestemt måned i kapitlenes innhold. April og september nevnes i teksten konkret opp mot to døds måneder, men i øvrighet er det flere konnotasjoner forbundet med april og september (årstider) verdt å kommentere. Et faremoment her er naturligvis at tolkningen kan bli for subjektiv og vidtgående, men jeg mener en slik forståelse av kapitlene gir en tilleggsdimensjon utover de opplagte pekerne.

På finurlig vis knyttes april og september i stor grad opp mot naturens gjentakende syklus, som en kontrast til menneskelivet som dør og avsluttes. Et tydelig eksempel er å finne i de poetiske passasjene som strekker seg fra side 107-110, der jegets dikteriske henvendelse til et du synes å være mot Agnete. På side 109 skildres eplenes ubegripelige, repeterende mirakel; epletreet blomstrer i april, forvandler blomster til epler, eplene faller av treet og råtner i september, blir til jord og gir grøde til blomstringen på epletreet neste vår. Brått kastes vi i neste setning tilbake til virkeligheten og det forgjengelige, det som likevel skal bli borte og ikke vil komme igjen. For så i neste vending igjen å bli påminnet det som likevel *ville*,

måtte og *skulle* fortsette å vokse, selv etter denne septembermåneden, nemlig jeget og jentungene. April og september vil komme igjen og igjen, men et *du* vil ikke være igjen og oppleve dette. Noen vil bli etterlatt, noe må gå videre.

Utenom sidene jeg refererer til i avsnittet over, er det først og fremst opptakten mot morens død som jeget skriver om. En rekke avsnitt fra side 115-121 følger vekselvis formel-
pregede åpninger med enten ”I april...” eller ”I september...” De to kapitlene i boken knyttes
altså direkte opp mot avgjørende hendelser i jegets liv, ikke bare de to menneskenes død, men
i flest tilfeller, med eksempler fra runddansen i natur- og dyrelivet. Som oftest framgår det
slik at vårmåneden april billedliggjør den livgivende starten, mens høstmåneden september
står for avviklingen og frafallet. Morens død, som er i april måned, er slik sett mot naturens
øvrige gang, men dødsprosessen blir for alvor synlig gjennom hennes sviktende helse i
september året før. En av bokens etter min mening flotteste passasjer er å finne på side 118,
hvor tre påfølgende avsnitt starter henholdsvis som følgende: ”I september mistet min mor
håret. / «I en roses kronologi har avblomstringen størst omdømme.» / I september falt de
første bladene av trærne.” Natur og menneske bindes atter sammen. Riktignok står de tre som
åpningene av separate avsnitt, men semantisk står de uten tvil i nærhet til hverandre. Døden
skildres på poetisk vis som noe opphøyd og vakkert, men på samme tid også med en økt
språklig distanse. Det kan synes som om morens død virker inn i enda sterkere grad enn tapet
av Agnete, og at språket av den grunn blir mindre konkret, direkte og nært.⁷

Epigrafer

Ved åpningen av hvert kapittel følger en epigraf, eller forklart enklere, et sitatinnskrift. Begge
epigrafene er allerede gjengitt i sin helhet i strukturskissen over, men jeg vil for ordens skyld
repetere hvert enkelt i sine respektive avsnitt under. Umiddelbart er det flere teoretiske
spørsmål som reiser seg. For det første kjennes det nødvendig å finne ut fra hvem og hvor
sitatene stammer, altså om sitatene er autentiske utsagn. Begge sitatene er knyttet til navn,
men det er ikke oppgitt en nærmere kildehenvisning, noe som for så vidt tilhører regelen
snarere enn unntaket (Genette 1997, s. 151). Når slike svar er forsøkt etablert, er det naturlig å
undersøke om de siterte personene kan knyttes opp mot forfatteren av verket, på et eller annet
vis. Igjen ser man hvordan en slik paratekst både står på en terskel mot virkeligheten og
forfatteren bak boken, samt peker innover mot fiksjonsuniverset og speiler eller gir
forventninger om det påfølgende tekstinnholdet.

⁷ Ett konkret eksempel: Agnetes dødsøyeblikk, skildret i *Dagbok* på side 57.

”april” innledes med et sitat av Kristian Lundberg. Vedkommende person er, slik jeg kan bedømme, den svenske forfatteren Nils Kristian Lundberg.⁸ Det er formodentlig samme Kristian som det siteres fra av det fortellende jeget i *Dagbok* (s. 32)⁹. Lundberg er altså en forfatter som blir framhevet både i *Imot kunsten* og *Dagbok*, og det er mulig å slå fast at dette er en høyst levende, faktisk forfatter. Fra hvilket verk og sammenheng sitatet av Lundberg i *Imot kunsten* er hentet fra, har jeg ikke funnet ut, men det er på det rene at sitatet ikke er spesialskrevet til Espedals bok. Sitatet er funnet passende til å stå som en klok ytring i seg selv, og samtidig kaste lys over tekstinneholdet som følger. Forfatteren Lundberg er med andre ord en litterær inspirasjon for forfatteren Espedal, slik han velger å la et Lundbergsitat stå som en del av rammekonstruksjonen i *Imot kunsten*, men også for det fortellende jeget i fiksjonen, slik sitatet så treffende oppsummerer og peker innover mot et sentralt motiv i boken.

Epigrafen for ”april” ser slik ut: ”Det är också et uppdrag som / krever mod: att stanna kvar.”. Det å bli igjen krever mot, og det er nettopp det mye av *Imot kunsten* handler om. Og her er det mulig å se større samsvar i innholdet mellom epigraf og verk enn jeg i forrige kapittel fant forbindelser mellom kapittel og verk. Fortellerjeget befinner seg i åpningen av boken i en situasjon hvor plikt og ansvar krever at man blir igjen. Det er barn å ta seg av, som har mistet sin mor. Man har blitt alenefar. Dette påvirker alt, også det å etablere nye rammer rundt skrivingen. Skrivingen er essensiell; den er en kunstnerisk nødvendighet, en plikt og et levebrød, men det må føyes inn i et skjema der barna går først, med venner og skolegang, og der også huset skal følges opp. Mer enn én gang ønsker jeget å bryte opp, forlate alt, men uten at det kan la seg gjøre. Gjennom å rulle opp sin egen familiehistorie, forstår jeget at foreldre og besteforeldre må ha vært i like vanskelige dilemmaer. Det er for eksempel morfaren, Erling Johannesen, som er rastløs og i et ulykkelig ekteskap, som vil ut og gjøre det han vil, men der kjærligheten, plikten og ansvaret overfor familien hele tiden bringer ham tilbake (s. 41-42). Det skjer en sakte, gradvis forsoning, og etter hvert ønsker jeget å være igjen, heller enn å bryte ut: ”... var det ikke også min redning, min lykke, at jeg ikke kunne velge?”(s. 19). Livssituasjonen strammer inn og begrenser friheten, men den gir samtidig en struktur som han innrømmer å ha godt av, og til slutt setter stor pris på.

Frederik Tygstrup skriver at hele romanen er bygget opp omkring hjemlighetens betydning og retorikk (2012, s. 73). Det er en tapt og uerstattelig hjemlighet som er utgangspunktet i bokens begynnelse, nemlig tapet av sin egen mor. Samtidig skildres Tomas sin

⁸ Forfatteromtale på Wikipedia, innhentet 19.03.13: http://sv.wikipedia.org/wiki/Kristian_Lundberg.

⁹ Bekreftelsen er styrket gjennom funn av en lengre del av diktet som står på side 32 i *Dagbok*, mest sannsynlig hele diktet, publisert på Silje Stavrum's blogg og innhentet 19.03.13: <http://siljestavrum.blogspot.no/2005/02/lt-oss-brja-ntligen-handen-r-det.html>.

oppvekst og bakgrunn som en splittet tilværelse og mangel på stedlig identitet. De ulike sosiale bakgrunnene til foreldrene hans har delvis skylden for venneløsheten i gymnasalderen og den manglende tilhørigheten. Det å bli igjen og bygge et stabilt, hjemlig rede er derfor et avgjørende element for å få livet på fote igjen, både for seg selv og døtrene, og det krever mot, slik Kristian Lundberg skriver.

Epigrafen som åpner ”september”, er et sitat av Inger Christensen. Christensen er en dansk forfatter, kanskje mest kjent for å være en av de mest betydningsfulle, eksperimentelle lyrikerne i dansk etterkrigshistorie (Store Norske Leksikon, 2013). Så for ordens skyld: også dette sitatet stammer fra en autentisk person. Jeg har heller ikke her på det rene fra hvilken tekst eller sammenheng sitatet er fra, men det er heller ikke særlig avgjørende. Det som er avgjørende er at denne epigrafen, som med den for ”april”, peker mot et sentralt element i teksten. Sitatet er slik: ”Hvem ved / om jeg selv / måske hedder / noget annet / enn mig selv.” (s. 87). Lundbergs sitat til ”april”-kapittelet retter seg mot et gjennomgående motiv i *Imot kunsten*, mens Christensens ord snarere peker mot ett av bokens sentrale tema: *identitet*. Usikkerheten i Christensens ord illustrerer nok også et eksistensielt behov som ligger i Tomas etter å skrive fram seg selv og sitt liv. Han er et ledd i en familiekjede, og Tomas velger å skrive seg selv inn i familiekrøniken med en *identifiserende* tilknytning; han ser seg selv i de andre slektningene forut for ham. Ambivalensen til sitt eget jeg vedvarer riktignok hele veien:

Jeg vet ikke nøyaktig når alderdommen inntreffer, når den slår inn; på et bestemt tidspunkt mister vi evnen til å bestemme vår egen alder, vi blir yngre og yngre med årene, eller det kan være at vi står fast i flere aldre, at vi er nitten og tredve og syvogfemti år med full kraft, på samme tid, det finnes ikke lengre én alder, men flere; det er en umerkelig overgang fra sannhet til diktning, vi dikter alderen og navnet, hvem vi er og hvem vi vil være. (s. 155)

Det er særlig i del to av boken, ”september”, hvor jeget søker etter å finne seg selv. En del av dannelsen går gjennom å flytte til København og skrive seg inn ved universitet der. Det er her han leser bøkene til danske poeter, blant annet Inger Christensen. Hun påvirker jeget til å ”ville skrive romaner som om de var poesi” (s. 150). Epigrafen med Christensens ord kobles dermed for det første til konstruksjonen av verket, som vi i beste fall tilskriver en immanent forfatter, men jeg mener det er legitimt å knytte den opp mot den empiriske Tomas Espedal. Dernest peker sitat innover i verket, idet fortellerjeget har hatt Inger Christensen som en litterær inspirasjon til egen skriving, og det er en innholdsmessig sammenheng mellom jegets forfatterdebut og lesing av Christensen. Kan hende er det mulig å se en nær kobling mellom fortellerjeget og den faktiske Tomas Espedal akkurat når det gjelder denne epigrafen?

Paratekst sammenfattet

Med et håp og en intensjon i forkant om at paratekstene ville gi utbytte for forståelsen av bokens strukturer, er det ingen problemer med å svare et bekræftende ja på det nå.

Gjennomgangen har i stor grad dreid seg om bokens peritekster, og hvordan disse verkets terskeltekster både har pekt innover mot tekstkorpuset og utover mot en faktisk virkelighet.

Det finnes samsvar mellom forsidents illustrasjonsbilde og hans samboer Linda under universitetsoppholdet i København. Det er altså samsvar mellom dette verkets omslagsmotiv og personen som inspirerte ham i sin første bokutgivelse. Det er også mulig å se motivet i samsvar med teksten på forsiden, som et helhetlig, sammensatt tekstbilde. I så måte knyttes de to motivene, Linda på sengen og Felix Trutats maleri, til debutarbeider og karrierer på vei mot kunsten og kunstnerkarrierer. Bokens undertittel (*notatbøkene*) gir et tilsynelatende bidrag til forståelsen av noe som er uferdig og fragmentert, og det stemmer for så vidt hva angår bokens narrative konstruksjon, men ikke i forståelsen av en nedvurdering av notatbøker som sådan. De skildres i boken som høyt skattede, fullverdige verk. Sjangerdefinisjonen gir forventninger om at teksten som møter leseren, er å betrakte som fiksjon, og en slik oppfatning vedvarer lesingen igjennom. Men samtidig må leseren av boken være åpen for formeksperimenter langt utover hvordan en konvensjonell roman er strukturert, og man blir stedvis tvunget til å tilpasse lesehastigheten. Dedikasjonen til en mor står bokstavelig talt på en terskel mellom virkelighet og et fiksjon. Det er naturlig å tenke seg at denne parateksten går like mye begge veier, både til den empiriske forfatter og til fortelleren vi møter i boken. Kapitteltitlene gjenspeiler de avdøde mødrenes døds måneder, samtidig som de fungerer som repeterende setningsmønster flere plasser i boken. Dedikasjonene peker på helt grunnleggende problemstillinger, nemlig nødvendigheten av å knytte seg til en ny hverdag og et forankret hjem, samt en erkjennelse av at det muligens kan være vanskelig å kjenne seg selv.

NARRATIV STRUKTURER

Narratologi kan defineres som ”læren om fortellende teksters struktur” (Aaslestad, 1999, s. 7). Begrepet knyttes i hovedsak til Gérard Genettes verk *Discours du récit* fra 1972, en del av *Figures III*, men begrepet ble brukt første gang av Tzvetan Todorov i *Grammaire du Décaméron* tre år tidligere (Lothe m.fl, 1999, s. 170-171). Siden har *Discours du récit* som selvstendig verk blitt utgitt og oversatt til engelsk i 1980 under navnet *Narrative discourse*. Narratologien har sin arv særlig fra nærliggende litteraturvitenskapelige og tekstobjektiverende grener som russisk formalisme, semiotikk og strukturalisme. Siden Genettes arbeider fra 1970-årene av, har narratologien blitt utvidet og utviklet metodisk, og gir samlet sett en solid verktøykasse for å forstå en mengde ulike narrative framstillinger, inkludert episke tekster, film og historiske framstillinger.

I det følgende kapittelet ønsker jeg å undersøke *Imot kunsten* både på makronivå og mikronivå ut fra narratologiske begreper. Blant tekstens minste nivåer vil jeg blant annet komme innom forhold vedrørende tegnsetting, pronomenerbruk, fokalisering, verbmodus og syntaks. Jeg forsøker også å gi svar på noen av tekstens makronivåer, eller med andre ord, tekstens narrative hovedstrukturer. De tre delkapitlene mine som gir et makroperspektiv på boken, knytter seg henholdsvis opp mot hurtighet og rekkefølge, frekvens og modalitet.

Det ligger nysgjerrighet til grunn for å prøve å nøste opp en såpass kompleks litteratur som Espedals *Imot kunsten* med narrativ teori. Boken ligner snarere på *antiromanen* enn romanen, som redegjort for under sjangerproblematikken i foregående hovedkapittel. Til grunn for mitt metodevalg ligger derfor en stor tro på at en narratologisk nærlesning vil gi meg større innsikt i en vanskelig tilgjengelig tekst, og at jeg av den grunn kan framdrive lesninger av *Imot kunsten* jeg ikke er i stand til å finne i annen publisert sekundærlitteratur. Jeg mistenker selv at mangelen på strukturelle nærlesninger av Tomas Espedals forfatterskap bunner ut i bøkens komplekse form og mange ulike tekstdiskurser i ett og samme verk.

Det vil bli gitt en teoretisk gjennomgang i forbindelse med hvert delkapittel. Jeg finner det mest ryddig og hensiktsmessig å stykke opp teorien ut fra ulike narrative begreper, og illustrere disse fortløpende ved hjelp av relevante tekstfunn fra *Imot kunsten*, heller enn å gi et teori- og metodekapittel aller først.

Hurtighet og rekkefølge

Å undersøke hurtighet i en tekst innebærer å se på fortelletekstens ulike tempovekslinger. Tempoet ”måles” ut fra fortellingens utstrekning opp mot fiksjonens tid på historieplanet (Genette, 1983, s. 87-88). Å operere med et tidsaspekt, det vil si, referere til en *historie*, er i

seg selv omstridt innen litteraturteorien, men man må i det minste fastslå og enes om at historie knytter seg til *fiksjonens historieplan*, ikke et empirisk. Det er opplagt at det skal godt gjøres å derivere ut eksakte svar fra en slik formel, men i det minste vil en slik undersøkelse kunne si noe generelt om en teksts tempo på *makronivå*, mens en konkret undersøkelse egner seg best på *mikronivå*, gjennom relevante utplukk av aktuelle tekstsegmenter. Tidsreferansene i *Imot kunsten* er sjelden presise, men som et meget uhyøytidelig utgangspunkt kan man konstatere følgende: opptil fem generasjoners liv nedskrevet på 164 sider. Det gir en første indikasjon på tekstens raske framdrift.

Det er vanlig å regne med fire grunnformer vedrørende en teksts rytme. Definisjonen av *n* er at det strekker seg mot det uendelige:

<i>pause</i>	fortellingens tid = <i>n</i> , historiens tid = 0
<i>scene</i>	fortellingens tid = historiens tid
<i>referat</i>	fortellingens tid er mindre enn historiens tid
<i>ellipse</i>	fortellingens tid = 0, historiens tid = <i>n</i>

(Aaslestad, 1999, s. 56)

Pause og *ellipse* utgjør fortellingens ytterpunkter. Med *pause* regner vi opphold i selve historietiden, mens fortellingen fortsetter å løpe mot det uendelige. Typisk for dette er lengre stemningsskildringer hvor tiden tilsynelatende står stille. Ellipsen viser til et sprang på historieplanet som ikke blir fortalt i fortellingen. Slike sprang kan være eksplisitt gjengitt, som typisk i sagalitteraturen, eller den kan være implisitt, uten noen direkte indikasjon på forflytning (Lothe m.fl., 1999, s. 60-61). Mellom disse er *scenen*, som med sin henvisning til dramaets *presens* knyttes til en *samtidighet* mellom fortelling og historie. Rent eksplisitt er scenen forbundet med replikkvekslingen. Replikkene er sjelden fullstendig rendyrkede, for som oftest står de sammen med en utdyping som i praksis forlenger eller haler ut tidsplanet.

Det er sjelden at den sceniske fortellemåten er brukt i *Imot kunsten*, men den er eksempelvis virkningsfullt til stede i introduksjonen av Erling og Aagoth Johannesen, jegets morfar og mormor. Innledningsvis før selve scenen konstaterer fortelleren følgende tristesse: ”Leiligheten hadde alt, men den manglet kjærlighet” (s. 46). Her har replikkene særlig én viktig funksjon, og det er å få fram misstemningen de to imellom. Erling har nettopp tatt valget med å gå seg en tur ut i stedet for å lese for småjentene på senga, slik Aagoth ba ham om å gjøre. Men tanken på noe annet enn dem der hjemme, gjør ham trist og nedfor. Hjemme igjen ser han Aagoth og jentene sove, og blir fylt av anger. Han setter seg ned for å skrive et

brev, tar en røyk og tar seg et glass med noe godt. Aagoth gjør ham irriterende oppmerksom på at hun har kommet inn i rommet:

Du drikker for mye, Erling, sier hun.

Jeg trodde du sov, at du var sovnet, sier han.

Klokken er ikke mer enn halv ni, jeg leste for jentene, de spurte etter deg. Jeg sa at du hadde gått ut for å drikke, at du hadde stukket deg unna for å drikke, løy hun; det er sannheten, er det ikke?

(...)

Hvem er det du skriver til? spør hun

Til min søster, Marie.

Et brev til din søster, Marie, og hva skriver du til din søster som bor like i nærheten, bare noen gater unna, og som du ser nesten daglig, og som du snakker med i telefonen, tidlig og sent, hva har du å fortelle din søster som hun ikke allerede vet, hva er det du skriver til din søster,

Erling?

(s. 47)

Her brukes det sceniske grepet bevisst for å dramatisere forakten besteforeldrene har overfor hverandre. Hva er et bedre grep enn å illustrere det miserable med eksempel i betydningsmettende, stikkende kommentarer? Det sceniske må likevel ikke forstås i den *virkelighetsbetydning* at samtalen faktisk har funnet sted, gitt bruken av deres autentiske navn. Her kommer den særlige mistanken til fortellerens (bevisste) upålitelighet inn. Det er bemerkelsesverdig hvor detaljrike og episodiske enkelte av forfedrenes dramaer er skildret, så også her. Den sceniske teknikken er valgt simpelthen fordi den er mest virkningsfull, og fordi den i sum gir det inntrykket jeget sitter igjen med etter sine besteforeldre. Denne enkeltscenen blir altså *representativ* og dekkende for samlivet generelt mellom Erling og Aagoth.

Jeg skal straks vise flere teksteksempler med ulike fortellingsformer, men vil nærme meg dithen via en betraktning om bokens *rekkefølge*. Som antydning innledningsvis i kapittelet, er det ikke like lett å rekonstruere et historieløp i *Imot kunsten*. Til det er romanen for springende konstruert, uten en tydelig definert hovedfortelling. Man kan anta at hovedfortellingen i *Imot kunsten* handler om Tomas som voksen, som alenefar for to jenter, som forsøker å få livet til å komme i balanse. Et ledd i å nærme seg denne balansen er å skue bakover i tid, og da starter så en annen narrativ motor, nemlig forfedrenes liv og Tomas som barn, ungdom, student og forfatterdebutant. Disse fortellingene nærmer seg bokens innledende *nullpunkt* og løper et stykke videre, idet jegets innledende tilstand av kaos og sorg forsones i et savn. Likevel; en så stilisert oppstilling som dette, er meget ufullstendig og misvisende. Vel så problematisk som å bli enig om en hovedfortelling i boken, er det å bli klar over tidshorisontene. Å gå nærmere etter i sømmene bokens *anakronier*, det vil si dens avvikende kronologiske orden, er en formidabel oppgave, og vel neppe spesielt produktivt. Det er som om boken påkaller en bevisst mangel på å ville oppgi tidsangivelser. Allerede i

starten røper jeget følgende: ”Jeg er førtitre førtifire førtifem førtiseks år gammel” (s. 11). Heller enn å definere en hovedfortelling og kronologisk orden i *Imot kunsten*, er det etter min mening mer produktivt å undersøke en rekke av tekstens springende diskurser.

I *Imot kunsten* er det nemlig utstrakt bruk av akronier, det vil si tekstsegmenter som uttalt framviser stor usikkerhet om eller mangel på tidsreferanser. Aaslestad nevner at slike segmenter ”ofte (...) vil ha en ordspråklignende form” og at det kan medføre at ”det fiktive univers løses helt opp i enkeltstående postulater fra fortellerens side” (1999, s. 52-53). Dette gir en treffende karakteristikk av boken. Der framdriften stopper opp, det vil si i en stillstand ut fra en tenkt tid på fiksjonens historieplan, det som overfor er definert som *pause*, kjenntegnes det grovt sett av to teksttyper. Det er for det første innslagene av en *lyrisk* diskurs, hvor det sansende og nære jeget kommer fram. Dette er mulig å se i mange enkeltsituasjoner, men også over større partier, først og fremst mellom side 63-72 og 104-110. Et gitt eksempel kan være følgende:

Slik ser dagen ut:

Hvit.

Krokus. Liljer. Sneklokker. Sigaretter.
Sol. Noe sort.

Allerede tidlig om morgenen, i alt det sterke lyset; et
eller annet sort. Det forsvinner ikke.

Noe ondt. Noe mørkt. Det blir synlig og siden er det
usynlig igjen. Hvitt.

Et eller annet sort. Om dagen.
Og det samme om natten, noe hvitt.

Et eller annet fryktelig hvitt om natten.
Og det samme om dagen, noe sort.

Det er navnløst, og siden får det navnet tilbake. (s. 63)

Tekstopstillingen ligner ikke den fortellende prosaens, men lyrikkens, gjennom ujevn høyremarg og oppstilling, stedvis med høyrestilt marg, og med betoning av hvite felt og opphold. Bruddet er så tydelig fra prosaen forut for dette tekstpartiet at det automatisk senker lesehastighet og fortelletempo – det er på alle vis en *pause* fra alt. I utdraget er det ingen forteller, eller i det hele tatt noe som indikerer et subjekt og en handling. Kontrasten mellom det hvite og det sorte utfoldes, men med det til felles at de begge utgjør noe ondt; en sort smerte om dagen og en hvit smerte om natten. Dagen begynner riktignok lys og fin. Men en varig og repeterende smerte kommer raskt til syne. Ut fra den påfølgende konteksten forstår

man smerten som et ledd av det som ikke blir til noe, det som ikke kan gjenskape sin form, blant annet personene som ikke lenger er til stede. I første rekke gjelder det jegets forferdelig savn etter sin egen mor.

Den andre hovedtypen av akronier finnes i tekstpartier hvor den *reflekterende* og *ettertenksomme* stiltonen slår inn, nærmest som ved et essay. Det kan være som i den fortrolige åpningen med spørsmål til leseren om han kan huske den første gangen han smakte alkohol (s. 131). Eller mer typisk er det nok med tilfeller hvor det dveles rundt skrivearbeidet. Hvor startet det hele? Allerede som 17-åring var det samklang mellom skrivemaskinen og ham selv. Ord ble produsert, svart stempeltrykk på hvitt ark, og det var maskinelte arbeid:

Som om jeg hadde funnet mitt verktøy, eller instrument, kanskje var det som når barnet setter seg foran pianoet og trykker seg frem til sine første melodier, ja, som når den innvendige musikken, den som ennå ikke har fått sitt uttrykk, finner sitt instrument; jeg fikk, straks jeg satte meg ned foran skrivemaskinen, en sterk fornemmelse av at jeg gjorde noe riktig; jeg hadde funnet min maskin. (s. 138-139)

Her fortelles det om brikkene som falt på plass og som ga livet en høyere mening. Formuleringene svarer nærmest til den klassiske biografien, som på sett og vis ser livet retrospektivt som en kausalvirkning av uunngåelige nødvendigheter. Utsagnet kan defineres som følger: ”Ikke skjønnte jeg det da, men nå ser jeg hvor viktig det var...”. Den store, bakoverskuende *tidsavstanden* fra nåtidsplanet, hvor alt skrives ned, åpner opp for å uttrykke nettopp en slik betydelig innsikt jeget nå sitter med.

Enkelte ganger er delfortellinger stykket opp og fortsetter forholdsvis narrativt noen sider seinere. Slik er det for eksempel når fortellingen om middagen hjemme hos Elly Alice og Alfred, jegets farmor og farfar, starter på side 40-41 og fortsetter på side 49. På sidene imellom har vi blitt introdusert for besteforeldrene på morsiden. Men kun etter ytterligere én tekstsider, fra side 49-50, hvor middagsselskapet fortelles i presens og hvor Elly Alice og Alfreds sønn Eivind bare er en liten gutt, akselererer tempoet. Plutselig er det Eivind i skolealder som måtte slåss i gatene, og brått kom krigen, og Eivind måtte flytte til slekten i Sunnfjord. Denne delen fortelles retrospektivt. Antakelig forflytter fortellingen seg rundt ti år fram i tid på samme siden, men hvor denne ellipsen inntreffer, er kløktig skjult. Og her er vi i samtidig i en av de mest sammenhengende, prosaiske delene av boken, hvor Eivinds opphold i Sunnfjord skildres. Fortellingen strekker seg over seks tekstsider, og utgjør ”de siste månedene av krigen” (s. 73). Her demonstreres *referatet* i praksis.

Som dette og de neste kapitlene vil belyse, er det en rekke teknikker som virker inn på det høye tempoet og de varierende rytmene, og jeg kan skissere i alle fall to åpenbare. For det

første får vi kun episodiske nedslag i familiekrøniken. Mellom nedslagene gjøres noen voldsomme ellipser, selv om disse kun i få tilfeller er målbare. Ellipsene kan for eksempel markeres som på side 40-41, hvor første avsnittsbinding er knyttet til parallellen ”søndag den åttende april”, men med mange tiårs mellomrom, eller det knyttes tekstbiter gjennom konstateringen om at ”man er fornøyd”, slik farslekten og morslekten bindes sammen, uten innholdsmessige sammenhenger for øvrig. For det andre gjøres episodene gjerne til *iterative* utsagn, som om de enkeltstående episodene skulle representere store, gjentakende handlings-system. ”Om morgenen” representerer de fleste morgener hjemme i oppveksten (s. 95), og ”om søndagene” representerer familiesamlinger enten hos morslekten eller farslekten (s. 102). På den måten har *Imot kunsten* en effekt av å være en bredere anlagt fortelling enn det antall tekstsider skulle tilsi. Det *iterative* og andre frekvensformer utgjør følgelig derfor neste analytiske utforsking av teksten.

Frekvens

I narratologisk terminologi dreier frekvens seg om forholdet mellom repetisjon av begivenheter i fortellingen og historien, og det er særlig på dette feltet Gérard Genettes teorier er nyskapende (Aaslestad, 1999, s. 71). Genette definerer repetisjon som *abstraksjoner* av repetitive handlinger, eller med andre ord, vår mentale forestilling av repetisjoner, og ikke i form av en identisk, detaljert og tro repetisjon av to handlinger (Genette, 1983, s. 113). Som et eksempel bruker han soloppganger, som sjelden er fullstendig identiske fra dag til dag, men som i vår mentale konstruksjon av fortellinger framviser en repeterende situasjon. Eksempelet er likevel ingen god avklaring på hvordan vi for eksempel skiller en *repetitiv* handling fra en *anaforisk* handling, altså om det er vesensforskjell mellom det som fortelles flere ganger. Disse tekstutsagnene fra *Imot kunsten* kan illustrere poenget: ”Jeg skrev fra klokken ti til ett, ...”, ”Jeg satt ved skrivebordet fra ti til ett...” og ”Jeg skrev den om dagen når Linda var på jobb” (s. 145-146). Fra første til andre utsagn er det ulike verb, men det er vel innforstått at jeget også *skrev* når han satt ved skrivebordet? Mellom første og sistnevnte utsagn er det samsvar i verbhandlingen, nemlig det å skrive, men uten at tidspunkt oppgis i sistnevnte. Ut fra andre opplysninger i sammenhengen får vi vite at Linda jobber på dagtid, og det er vel derfor legitimt å si at utsagnene oppleves som *repetitive*.

Leseprosessen blir viktig for å kartlegge frekvensmønstre, kanskje mer enn hva narratologien normalt vil vedkjenne seg. Det blir uunngåelig en individuell avgjørelse hvordan man definerer et skille mellom enkelte fortellehandlinger, det vil si, hvordan hver enkelt leser gjør sine abstraksjonsprosesser av hendelser (Aaslestad, 1999, s. 81).

Før jeg går videre med teksteksempler, er det på sin plass å gi en teoretisk oppstilling for hvordan ulike frekvensformer kan framstå. Både Petter Aaslestad og Rolf Gaasland gjengir Genette på denne inndelingen. N står for *narrasjon*, det vil med andre ord si fortellinger, og H for *historie*¹⁰:

<i>Singulativ</i> fortelling	det fortelles <i>én</i> gang om det som skjer <i>én</i> gang i historien (1N/1H)
<i>Iterativ</i> fortelling	det fortelles <i>én</i> gang om det som skjer <i>n</i> ganger i historien (1N/nH)
<i>Anaforisk</i> fortelling	det fortelles <i>n</i> ganger om det som skjer <i>n</i> ganger i historien (nN/nH)
<i>Repetitiv</i> fortelling	det fortelles <i>n</i> ganger om det som skjer <i>én</i> gang i historien (nN/1H)

Det er normalen at en roman veksler mellom ulike fortellehandlinger, og *Imot kunsten* er intet unntak. Som regel er det kun i mindre tekstbolker om gangen at for eksempel en singulativ eller en repetitiv fortelling kan identifiseres. Likevel; den iterative stilen er meget framtreddende i deler av *Imot kunsten*, og disse er ofte tydelig markerte. Et tilfeldig eksempel kan være blant romanens siste sider. På side 162-163 er det til sammen fem ulike avsnittsmarkeringer, og alle er de av en iterativ start: ”Hver dag spiser vi...”, ”Etter middagen drikker min far og jeg...”, ”Om søndagene ser vi...”, ”Om lørdagene sykler jeg...” og ”Når jeg er i byen,...” framviser handlinger som skjer ofte, som tilhører hverdagen og de vanlige foreteelsene, men som kun nevnes én gang i fortellingen. Siste frase understreker jo i det hele tatt det *gjentakende* mønsteret, gjennom bruken av ordet *når*, jamfør ett av ordets leksikalske betydninger: ”hendelser i fortida som gjentar seg” (Hjulstad og Sødal, 2001, s. 280). Det er dessuten verdt å merke seg verbenes temporalitet, som er i presens. Dette er også med å understreke det som til stadighet utgjør et hverdagens handlingsmønster.

Følgende tekstparti gir ytterligere et eksempel på den iterative frekvensformen i boken:¹¹

Hver fredag gikk jeg fra Bjørnsonsgaten ned mot Danmarks plass, ned under trafikkmaskinen og til venstre i tunnelundergangen, til venstre mot Solheimsviken og Michael Krohns gate, forbi de nedlagte verftshallene og murboligene som klatret i rekker og gater opp fjellsiden på den skyggelagte siden av bilveien ut mot Laksevåg, spaserte på fortauet mot Puddefjordsbroen for å spise frokost med henne, hver fredag, Elly Alice Espedal, min farmor, hun la en voksduk over kjøkkenbordet, to store søndagstallerkener, de tynne kaffekoppene, russiske, håndmalte; St. Petersburg, smørknivene fra England, Sheffield, stålfabrikkene der, 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, kjøkken og soverom, det var hennes steder, her var hennes sted: kjøkkenet, kjøkkenbordet, vinduet mot havnen. (s. 25)

¹⁰ Friitt oversatt etter Genettes ”matematiske” formel med /N og /S, henholdsvis *Narration* og *Story* (1983, s. 114-117), hvor jeg erstatter /S med /H (historie).

¹¹ Dette iterative fortellergrepet kommenteres også av Knut Ove Eliassen og Frederik Tygstrup (2012, s. 70).

”Hver fredag” gjentas to ganger, så de iterative markørene er i seg selv klare og tydelige. Men det er også verdt å merke seg det gjentakende i innholdet. Elly Alice traver fram og tilbake i hjemmet, dag ut og dag inn. Hennes rutinepregede handlinger gir eksempel på hverdagens enfoldighet. Det alminnelige i farmorens hjemmevirksomhet bidrar på denne måten til et fast holdepunkt i tilværelsen også for Tomas. Situasjonen framstilles som en stor, tilbakevendende bevegelse fram og tilbake inne på kjøkkenet hver eneste fredag, men på fortelleplanet trer det kun fram i én enkeltskildring.

Det er i ly av disse eksemplene at Petter Aaslests supplerings til den iterative fortellemåten gir en treffende beskrivelse av måten *Imot kunsten* er bygget opp på (1999, s. 72). Ofte brukes iterativ stil for å understreke det som er vanlig og rutine, det som tilhører *regelen*, for på den måten temmelig effektivt å framheve *unntaket* fra regelen, den gangen det hendte noe spesielt. Men i *Imot kunsten* står det iterative sterkt fram også på egen hånd, uten den særskilte handlingen som avviker fra det vanlige. Det er den trygge *hverdagen* som jeget søker å etablere for seg selv og sine døtre. Alt dette går via etableringen av en trygg *hjemlig* base, hvor også skrivehverdagens rutiner kan etableres, til faste tidspunkter. Jeget i boken skriver fram et liv som søker å være fortøyd til noe og noen. I arbeidet med å identifisere hverdagen og finne fram til en slik selvinnsikt, må jeget søke tilbake både i sitt eget liv og i forfedrenes. Det blir nødvendig å forstå seg selv som et ledd i en større helhet.

Et dramatisk unntak fra regelen, som det iterative grepet på indirekte vis bidrar til å framheve, skjer idet noen løshunder plutselig og på brutalt vis angriper familiens katt. Tidlig i boken kan vi lese følgende: ”[H]an var sikker på at noe forferdelig ville skje (...), men det forferdelige skjedde ikke” (s. 13). Det syntes å hvile en fred over familiens hjem, inntil denne hendelsen inntreffer: ”Så skjedde det, det forferdelige, ulykken som varslet at huset vårt ikke lenger var fredet” (s. 58). To hunder har sluppet løs fra bonden på øya, og de river og sliter katten nesten til døde. Selve avlivingen må riktignok Tomas ta seg av. Katten har en funksjon som mer enn bare et husdyr. Den var opprinnelige Agnetes, Tomas sin avdøde ekskone. Med huset og jentene fulgte også katten, og katten skildres av jeget som en etterlevning eller videreføring av Agnetes sjel i huset. Tomas blir på sett og vis tvunget til å avlive Agnete, skadet der hun ligger i gresset. Det er en skjellsettende opplevelse; det singulative, dramatiske opptrinnet utgjør en unormalt rikholdig og detaljert *utvidelse* av fortellingen, men forvarslet til denne hendelsen er altså å spore allerede i innledningen. Varslet, med dens iterative formula, er derfor en helt nødvendig konstruert sporplanting tidlig i boken.

Den gjentakende språkfunksjonen som muligens synliggjøres aller best, er tidsadverbialene ”i april” og ”i september”, i særdeleshet mellom side 115-119. De to månedene, ubestemmelige på år, og det er et hovedpoeng å merke seg, *styrer* på sett og vis innholdet i de påfølgende utsagnene. Betydningen av dem er utvilsom. De to nevnes som døds måneder for henholdsvis jegets mor og ekskone, samt knyttes til de to kapitellavnene i verket. Spørsmålet er hvilke abstraksjoner man skal gjøre av disse utsagnene? De utgjør på den ene siden *retoriske figurer*, med sine stilistiske gjentakelser av samme ordlyd, noe som rent grammatisk svarer til en *anafor syntaks* (Lothe m.fl., 1999, s. 12-13). Samtidig innføres det hele veien nye fortellinger om hva som skjer i april og i september, så det mest riktige er etter min vurdering å betrakte dem som *singulative* fortellinger. De stadig tilbakevendende tidsmarkørene ”i april” og ”i september” blander leseren, noe som i mindre grad hadde skjedd om tidsadverbialet hadde stått på vanlig plass mot slutten av setningene, isteden for å være tematiserte.

Det blir muligens bastant å påstå at det iterative dominerer i *Imot kunsten*, slik min framstillings eksempler kan gi inntrykk av. Alle frekvensfortellingene er til stede, som i en hvilken som helst annen dynamisk fortelling. Likevel framstår iterative utsagn tydelige og sterke i partiene der de står, og det påvirker totalinntrykket mitt etter utallige gjennomlesinger. Boken er svært konsentrert og kompakt i tekstomfang. Framdriften er høy, tross flere pauser og lyriske oppbrudd. Det har etter min mening *også* å gjøre med fortellingsformen, hvor det som skjer ofte, *ofte* fortelles bare én gang. Jeg blir fristet til å trekke noen uhøytidelige paralleller mellom Tomas Espedal og Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*. Genette sier at Proust nærmest er ”intoxicated” av iterativer (1983, s. 123), noe som i beste fall betyr at han er *beruset* av iterativer, eller rett og slett *forgiftet*! Det er overbevisende hvor bevisst den iterative fortellerteknikken brukes i *Imot kunsten*, og det skulle derfor ikke forundre meg om Proust har vært en litterær inspirasjon for Espedals beruselse for det iterative grep.

Modalitet

Modalitet brukes for å analysere distansen fortelleren har til det fortalte. Jeg har i det følgende valgt å bruke et modalitetsskjema oppført av Rolf Gaasland for å si noe om dette (1999, s. 32-36).¹² Gerard Genettes begrepsapparat *narratized*, *transposed* og *reported speech*, oversatt hos Petter Aaslestad til henholdsvis *fortalt*, *overført* og *gjengitt tale*, har ikke i tilsvarende grad satt seg som begrep i norsk fortelleteoretisk tradisjon (1999, s. 103). Aaslestad, som

¹² Gaasland bygger sitt modalitetsskjema på arbeid gjort av Hans Erik Aarseth i *Grunnelementer i romananalyse* (1983), der Gaasland framviser en lett omarbeidet versjon av Aarseths.

ellers i sin innføringsbok *Narratologi* er tro mot mye i Genettes narratologiske verktøykasse, avstår fra å følge den franske teoretikeren på akkurat dette området. Isteden brukes begrepene *direkte* og *indirekte tale*, samt *fri, indirekte stil* både av Aaslestad og Gaasland. Sistnevnte gir etter min vurdering en fyldigere og mer passende dekning for mitt analytiske bruk.

Gaasland illustrerer sin modalitetsoversikt som følger (1999, s. 33):

MODALITETER	TYPE HENDELSE/FORHOLD		
Sterk mimetisk modalitet Liten distanse hendelse/leser Lite indirekte fortellerinngrep	YTRE SPRÅK Presentasjon: - skriftlig materiale - monolog/dialog	INDRE SPRÅK Presentasjon: - indre tankestrøm - indre monolog	IKKE-SPRÅKLIG
↓	Blandet: - indirekte, fri stil	Blandet: - indirekte, fri stil	
Svak mimetisk modalitet Stor distanse hendelse/leser Stort indirekte fortellerinngrep	Representasjon: - indirekte stil - referat - kommentar	Representasjon: - indirekte stil - referat - kommentar	Representasjon: - beskrivelse - kommentar

Skjemaet deles inn vertikalt fra sterk til svak mimetisk modalitet, der en *sterk mimetisk modalitet* viser til fortellehandlinger med få synlige inngrep fra fortelleren. Fortellingen framstår dermed som urørt og ubearbeidet overfor leseren ("showing"). Slike typer framstilling er for eksempel direkte gjengivelse av skriftlig materiale og språklig materiale som dialog og monolog. Det kan også være snakk om indre monolog og tankestrøm (*stream of consciousness*). I motsatt ende av skalaen er *svak mimetisk modalitet*, der fortelleren gjør seg synlig gjennom å gripe inn i framstillingen overfor leseren ("telling"). Det typiske her er at fortelleren bruker egne ord for å gjengi karakterenes tale og handlinger, enten i refererende stil, eller som den minst mimetisk av alle, gjennom *kommentaren*, der fortelleren kommer med sine egne vurderinger til det framstilte. Mellom disse ytterpunktene finner vi fri indirekte stil, som Gaasland definerer ved at fortelleren "benytter et vokabular og en uttrykksmåte som er karakterens" (s. 34). Videre skilles det på et horisontalt plan mellom tre typer tekstlig materiale: ytre språk, indre språk og ikke-språklig materiale. Eksemplene under vil fortrinnsvis synliggjøre disse begrepene.

Genette understreker at *mimesis* som begrep ikke må forstås som en etterligning av virkeligheten, siden en narrasjon aldri kan erstatte eller representere et dramatisk opptrinn i virkeligheten. Selv i en utpreget "showing"-framstilling vil det eneste som vises fram være en *illusjon av mimesis*, siden det hele er en framstilling gjort gjennom språket (1983, s. 163-164). Alt vil i så måte være grader av gjenfortelling (*diegesis*), det ligger i narrasjonens natur. Det eneste unntaket måtte i så fall være en direkte gjengivelse av noe skriftlig, det vil si intakt

kopiering fra et skriftlig medium over til et annet, for eksempel et brev gjengitt i en bok. Ved å ta i bruk mimetisk modalitet slik Gaasland framstiller det, legger jeg en problemstilling knyttet til mimesis til side, vel vitende om at det er et mye diskutert og problematisk område. Det er nemlig ryddig og fruktbart å bruke mimetisk modalitet for å si noe om hovedtrekkene i *Imot kunsten*, og det velger jeg å vektlegge framfor en større teoretisk problematisering.

Å velge å bruke showing/telling innebærer også å se vekk fra Petter Aaslestad's innsigelser mot disse benevnelsene. Aaslestad påpeker at begrepsparet kan gi visse forutinntatte holdninger om hva som er den mest levende og realistiske framstillingsmetoden, eller med andre ord hvilken metode som er mest riktig og attråverdig å sikte mot (1999, s. 95). Her viser han i særlig grad til en amerikanske behaviorismes estetikk, representert av litteraturkritikeren Henry James, hvor god litteratur kunne kjennetegnes av færrest mulig spor av fortellerinstansen. Jo mer framvisende, detaljrik og objektivt realistisk litteraturen aspirerte mot, jo bedre var den. Ernest Hemingways forfatterskap kan stå som en målestokk i så måte (Gaasland, 1999, s. 32). Ut fra en slik innstilling vil man raskt kunne avfeie *Imot kunsten* som god litteratur, og det er etter min mening en forbrytelse å hevde noe slik.

Jeg har allerede illustrert et eksempel på *scene* i kapittelet om hurtighet og rekkefølge, som i sin framvisende effekt innebærer minimalt med fortellerinngrep. Rene dialoger er det ikke mange eksempler på i *Imot kunsten*, for utenom tilfellet fra Erling og Aagoth Johannesens hjem. Karakterene veksler her replikker uten innblandende kommentarer fra fortelleren. Innblanding som i så fall *kunne* skje, vil være tilleggsopplysninger som *forlenger* fortellingen, og det er i så fall markerte tilføyinger, og ergo en reduksjon av det mimetiske. Heller enn rene replikkutvekslinger, gjengis det flere steder enkeltstående tilfeller av direkte tale fra en karakter, uten at denne rent trykkgrafisk er trukket ut fra den øvrig løpende prosaframstillingen. Dessuten har flere av disse direkte utsagnene en karakter av å være oppstilt i språk- og syntaksfunksjonen som fortelleren legger til grunn ellers i fortellingen, med mange korte og innskutte setninger, skilt med kommaer. Et godt eksempel i så måte er utskjellingen som Linda, jegets samboer under studieperioden i København, har overfor ham for å ha gjort henne mindre enn hun er i romanen han har skrevet:

Jeg har aldri hatt en kjæreste. Jeg har aldri vært sammen med noen, aldri elsket noen, jeg har alltid vært alene, sa hun. Jeg har aldri ønsket å være alene, jeg har hatt lyst til å være sammen med noen, ha en kjæreste, kanskje har jeg villet det for sterkt, jeg har ikke truffet noen, én som jeg har likt bedre enn meg selv, som jeg har likt nok til at jeg ville være sammen med ham.
(s. 151)

Det er etter min mening flere åpenbare spor etter fortellerens inngripen her. Jeg har allerede nevnt det syntaktiske aspektet. Men selv ikke *uttrykksformen* skiller seg nevneverdig fra annen skriftlig og kunstferdig fiksjonsframstilling i boken. Utsagnet hennes virker simpelthen ikke spesielt *muntlig*. Uten pronomenmarkeringene ”sa hun” kunne det like gjerne vært fortellerens reflekterende framstilling vi hadde med å gjøre. Det er altså etter min mening et sterkt fortellernærvær selv der talens *mimesis* normalt sett skulle tre fram. Eller sagt med andre ord: Der monologen fortelleteknisk står uttrykt fra Linda, oppleves den likevel som indirekte presentert av fortelleren.

Åpningen av boken kan ved første øyekast framvise det vi kaller en tankestrøm, men dette er et illusorisk bedrag. I sin pureste form kjennetegnes tankestrømmen, eller *stream of consciousness*, uten noen som helst punktmarkering, men kun som en lang, påfølgende rekke av innskytelser. Det er riktignok mange innskutte, små setninger med assosiative impulser fra en rekke ulike hold også her, men da altså redigert og tilføyd med kommaer og punktum for å stykke opp og styre leserens forståelse. Flere av setningene har dessuten en fullverdig syntaks. Det er altså snakk om markerte og bevisste fortellerinngrep i disse passasjene, men samtidig indre tanker, som i en høytttenkning. Det derfor mest riktig å betrakte anslaget som *indre monolog*.

I all hovedsak ledes fortellingen av en jeg-forteller, men den er stedvis også delegert til en tredjepersonsinstans uten jegets åpenbare kommentarer og innblanding. Likevel vet kanskje leseren om den faktiske forfatterens tilnærmingen til verket, nemlig at han dramatiserer seg inn i forfedrenes situasjoner, slik det *kunne* eller *måtte* ha foregått, ut fra overleverte fortellinger og fotografier. Er det da mulig å lese framstillingen i tredjeperson, med og uten innsyn, uten å ta hensyn til at fortelleren er identisk med jeget, Tomas? Hvor sterk eller svak vil den mimetiske modaliteten være selv der jeget ikke er presentert?

I etterkant av de første møtene mellom Eivind og Else, jegets foreldre, utenfor bokselokalet hvor Eivind trener, *kan* ikke Else lenger treffe ham. De sosiale bakgrunnene er for ulike, det vil bli furore hjemme, for han er ikke bra nok. Likevel fortsetter hun å vente på ham utenfor bokselokalet. I det han en kveld kommer ut, snur hun seg vekk og spiller kostbar, i forventning av å bli ropt etter:

Han hadde gått forbi. Hun kjente det som et slag i ansiktet. *Hvordan våget han? Hvem trodde han at han var?* Han gikk forbi. Hun så ryggen og nakken hans, hvordan han gikk med lange, raske steg ned gaten og rundt hushjørnet, hun kjente det som et stikk i brystet. (s. 78, min utheving)

I avsnittet som strekker seg fra side 78-79 fortelles det kun i tredjeperson. Vi har stedvis intern fokaliserings, med Elses tanker og følelser. I kursivering er subjektet skjult, men ut fra konteksten forstår vi at det er Elses irritasjon som kommer til uttrykk. Dette er eksempel på indirekte, fri stil, hvor fortelleren fører ordet, men låner tankene til karakteren. I langt de fleste tilfellene av tredjepersons fortelling, følges handlingene opp med et markert handlende subjekt, enten et særnavn eller et pronomen, og er slik sett av indirekte stil.

Imot kunsten er i første rekke en jeg-fortelling som ofte refererer eller kommenterer egne tanke- og språkhandlinger eller ikke-språklige handlinger. I passasjene med et lyrisk presens kommer så jegets indre mer direkte og spontant fram. *Fortellernærværet* er i alle henseende med så å si hele veien, både når det fortelles i førsteperson og i tredjeperson, og det gjør at teksten på *makronivå* oppleves som svak mimetisk. Avstanden mellom leseren og historieførløpet er stor, tross at fortellingen benytter seg av biografiske referanser og autentiske navn. I de påfølgende kapitlene vil det derfor være interessant å i enda større grad enn hittil snevre inn fokuset og trenge inn på tekstens aller minste nivåer.

Fokalisering, stemme, pronomen og tempus

Imot kunsten fortelles i all hovedsak av en jeg-forteller ved samme navn som forfatteren. Sammenknytningen mellom et fortellerjag og navnet Tomas skjer riktignok kun to ganger i boken,¹³ men opplevelsen er udelt den at jeget er Tomas. Men av og til er den agerende og sansende hovedkarakteren også et han eller et hun, ikke bare i tekstsegmenter hvor jegets forfedre og liv skrives fram, men også i framstillingen av seg selv. Elementær tekstanalyse skulle tilsi at det ikke er mulig å fortelle både i førsteperson og tredjeperson, dersom det i første omgang er etablert en jeg-forteller som informasjonen filtreres gjennom, men i denne boken brytes tilsynelatende en slik barriere. En undring knyttet til *fokalisering* og *pronomenvekslinger* vekkes derfor umiddelbart i lesningen av boken. Noen eksempler under viser dessuten hvordan skiftene mellom første- og tredjeperson kan skje temmelig brått og overraskende, og at man stedvis forflytter seg flere tiår innad i samme setning. Av og til identifiseres skiftene gjennom endret verbtempus, mens det andre ganger markeres gjennom en punktsetting.

Aller først kan det være greit med en kort avklaring om terminologien jeg legger til grunn. Det er flere begreper man kan bruke for å si noe om *hvem som sanser* og *hvem som snakker* i en tekst (Genette, 1983, s. 186). *Synsvinkel* er nok begrepet som er mest utbredt,

¹³ Sammenstilling mellom Tomas og et jeg skjer henholdsvis på side 123 og 133.

men det er flere innvendinger mot å legge til grunn denne termen. For det første framgår det av navnet at den vektlegger én sans mer enn andre, nemlig synssansen, og at det da for det andre gjerne blir en direkte kobling mellom fortellerstemmen og hvem vi sanser med. Det er ikke gitt at man kan sette et likhetstegn mellom disse størrelsene. Petter Aaslestad påpeker et visst hierarkisk forhold mellom de to, en slags vertikal deling, der fortellerstemmen for så vidt står over fokaliseringsinstansen, da det hele jo formidles gjennom et språk (1999, s. 83). Det er også utbredt å bruke begrepene *autoral* og *personal* for å skille mellom fortellerposisjonene. Med *personal* fortellerposisjon utgår det fortalte fra en av karakterene i teksten. Mest vanlig her er forteller i første person (jeg), men også tredjepersons forteller er brukt. En *autoral* stemme samsvarer med fortellerens, *uten* eller vekselvis *med* innsyn i karakterene. Jeg velger å bruke de ryddige termene *ekstern* og *intern fokalisering* for å markere om perspektivet utgår henholdsvis utenfra eller innenfra noen av fiksjonens karakterer (Genette, 1983, s. 189-190). Genette opererer i tillegg med en *nullfokalisert* forteller, som mest kan sammenlignes med en allvitende forteller, kjennetegnet av tekstutsagn av generell, avvikende karakter fra diskursen som ellers føres, og som vitner om en fortellerinstans plassert et udefinert sted utenfor fiksjonens rom. Her kan det for øvrig vises til eksempler jeg ga på *akronier* i delkapittelet om hurtighet og rekkefølge. Jeg velger herunder i hovedsak å operere kun med begrepene *ekstern* og *intern fokalisering*.

Det første eksemplet jeg velger å trekke fram, belyser flere aspekter, men det er først og fremst verdt å merke seg fortellerinstansen. Vi får her en skildring av det første møtet mellom jegets farmor og farfar, Elly Alice og Alfred Johan Olsen. Møtet finner sted i en hytte som Alfred Johan og arbeidskameratene hans bor i i skogen ovenfor verftet de jobber på.

De var søstre, Margit og Elly Alice, nitten og sytten år gamle. Den yngste var den vakreste. Hun sto i døråpningen og nølte med å gå inn. Margit hadde allerede satt seg på en av stolene, det var hun som snakket, hun fortalte at de bodde hos faren som levde alene. Han hadde mistet konen da jentene var små. Nå hadde han truffet en yngre kvinne, Thea, hun var ikke mer enn to år eldre enn Margit, sa Elly Alice til meg. (s.23)

Vi følger en tredjepersons beretning hvor søstrene Margit og Elly Alice presenteres. Den første setningen oppgir navn og alder. Allerede i setningen etter faller en smaksdom, en sammenlikning mellom de to søstrene som kommer fra en *ekstern fokalisering*. Vi er nær på situasjonen, men like fullt ser vi de to unge søstrene kun ut fra deres ytre, som fokalobjekt. Den samme instansen forteller videre at den yngste er mer forsiktig og nølende, mens den eldste søsteren allerede har satt seg ned og startet med å fortelle om seg selv. Det er fremdeles en *ekstern* instans som refererer eller

gjengir det Margit forteller der inne. Den svært konsentrerte fortellergjengivelsen av det Margit forteller inne i hytta, vitner om en litterær framstillingsform med *svak mimetisk modalitet*, der fortellerens inngrep overfor leseren er markert og tydelig. Den siste setningen avsluttes med at Elly Alice bringer fortellingen fram overfor et *meg*, altså fortellerjeget Tomas. I løpet av én setning forflytter vi oss stedlig fra en hytte i skogen opp mot Løvestakken i Bergen og fram til, skal det vise seg, en fortelling som tar plass i Michael Krohns gate, ”adressen hvor min farmor hadde bodd hele sitt voksne liv” (ibid., 25). Hvor stort tidsrom vi faktisk forflytter oss, er umulig å si, men det er den 17-årige Elly Alice som ved en twist går fra å være et fokalobjekt til plutselig å være den som bærer fortellingen videre til sitt barnebarn, fortellerjeget. Vel å merke fastslår ikke fortellingen på dette stadiet hvor det i aldersløpet farmor-barnebarn finner sted, men at det er en aldrende farmor vi møter, synes ut fra sammenhengen temmelig opplagt. Det store, overskridende tidsspranget skjer i den siste delsetningen, da det i første del av setningen fremdeles oppleves som at en ekstern forteller gjengir Margits ord om at han (faren) hadde truffet en yngre kvinne. Det er med presisering om at hun (Thea) ikke var mer enn to år eldre enn Margit, at utsagnet, mer eller mindre direkte gjengitt, virker å komme fra munnen til Elly Alice.

Dette lille avsnittet illustrerer hvordan fortellingen bølger fram og tilbake i sammenvevde tråder; man forskyver seg stadig vekk nærmest umerkelig både i tid og rom. Det oppleves selvfølgelig ikke naturlig at den som forteller historien videre mot slutten av avsnittet, er den samme som utenifra ser seg selv vakrere enn sin egen søster. Slik sett virker det som om Tomas *overtar* Elly Alices fortelling innledningsvis, og med dramatisk innlevelse gjengir den i tredjeperson som om han egenhendig skulle vært i rommet og opplevd situasjonen.

Den dramatiske nærheten til hendelsene langt tilbake i tid bringes til et *metapoetisk* aspekt, idet det bare noen få tekstsider seinere framgår at Elly Alice er glemsk og reiser fram og tilbake i tid i fortellingene hun serverer barnebarnet rundt kjøkkenbordet (s. 27). Elly Alices demens fungerer dermed som en treffende beskrivelse av forfatterens bevisste, kompositorisk fortellergrep i boken, nemlig en assosiativ stil som springer både i tid, sted og rom, men som samtidig veves sammen gjennom mer eller mindre merkbare overganger. Overgangen her er tross alt ikke hardere enn at vi aksepterer den, men den er absolutt til stede.

Det er flere eksempler på at fortelleren plutselig griper inn med egne refleksjoner i passasjene der det ellers fortelles i tredjeperson. Typisk for disse er

hendelser i livet til jegets forfedre, hendelser forut for fortellerjegets tid, men som det nok er blitt fortalt om. Tilnærmingen av typen *slik-må-det-ha-vært* hos jeg-fortelleren blir eksplisitt avslørt mot slutten i følgende passasje, hvor Alfred Johan Olsens morgen skildres:

Han ville ikke forstyrre dem, moren og barnet, de sov når han våknet om morgenen, klokken var halv seks, han gikk stille ut på kjøkkenet, kledde på seg arbeidstøyet, gikk ned i kjelleren og hentet kull. Skuflet koksen inn i ovnen, pustet liv i glørne og fikk ild, en svak, blå flamme. Det var snø i gaten og på hustakene, frost på vinduene. Kaldt og fuktig i den lille leiligheten. Han tente en sigarett. Blåste røyken ut kjøkkenvinduet. Kokte vann til kaffen og spiste frokost. Ble sittende bak kjøkkenbordet og stirret ut vinduet, mørket og kulden. Gatelysene som ble tent. Disse minuttene alene om morgenen. Han elsket dem; jeg tror han elsket det, minuttene og stillheten. (s. 27)

Kun innledningsvis og mot slutten er det spor av indre fokalisering, avslørt av verbalene ”ville” og ”elsket”. Ellers er det en refererende, nøktern stil av miljøet i og utenfor boligen som preger framstillingen. Knappheten viser fram en tydelig svak mimetisk modalitet, som mot slutten tydeliggjøres enda sterkere ved at framstillingen kommenteres av en bakenforliggende jeg-instans. Eksemplet synes å markere et hierarkiske forholdet mellom fortelleren i førsteperson og tredjeperson. Jeg-fortelleren har bånd på og redigerer framstillingen i tredjeperson gjennom verbalet *tror*. Grepet avslører med andre ord *narrasjonen*, selve skrivehandlingen som finner sted, og hvordan fortelleren angriper stoff som er overlevert. Det er ikke alltid at vi får en slik klar markering. Like gjerne skjer det at vi uten videre aksepterer og lever oss inn i en tredjepersonsberetning lenge før fortellerjegets levetid. Her, som andre steder i boken, men slettes ikke konsekvent og uten unntak, markeres steget opp fra han/hun til et jeg ved tegnsettingen, i dette tilfellet med et semikolon. Det skjer samtidig en tempusforskyvning i det fortalte, fra fortid til nåtid. Dette bidrar, i tillegg til semikolonet, til å klargjøre skillet mellom framstillingen av Alfred Johan Olsen og jeget i tid og rom.

Overgangen fra tredjepersons til førstepersons forteller skjer også i flertall, fra et *han* + *hun* (også referert til som *de*) og over til et *vi*. Etter hvert følger vi jegets far, Eivind, som i løpet av krigsdagene flyttes av sine foreldre og mot sin vilje fra Bergen og ut til slektsgården Espedal i Sunnfjord. Med tiden og med alle gjøremålene på gården, en helt ny verden, lindres morssavnet og hjemlengselen. Noe annet som får Eivind på andre tanker, er Mathilde, en av jentene på gården. Det er et *vi* i minst tre ulike situasjoner, men det omtaler ikke konsistent de samme personene i alle tilfellene. Rent semantisk oppleves det i alle fall ikke slik.

Jakob og sønnene hans slo håen med ljå, de raket sammen det nyslåtte gresset i såter og kastet høyet opp i vognen hvor gutten sto med altfor store støvler og tråkket ned gresset før hesten dro lasset opp bakken til fjøset: vi stakk høygaflene i gresset og spredte det ut i den delen av løen hvor det var gliper i veggene og vinden blåste høyet tørt. (s. 56)

Her, under slåttonna, oppfattes *vi* som karene på gården. *Vi* representerer slik sett både gårdssamholdet generelt, der alle måtte ta i et tak, og mennene spesielt – idet en 13-årig gutt er på vei inn i voksenlivet. Innad i avsnittet er det konkretisert med overgangen fra ”Jakob og sønnene” som slo med ljå, og gutten som tråkket lasset, til et *vi* når de samlet fordeler gresset inne i løen. Hendelsen er referert over sju linjer, kun det nødvendige er med, så også her er framstillingen tydelig preget av fortellerens inngripen. Tydeligst ses dette mot slutten, i overgangen fra en ekstern fortelling til et identifiserende *vi*, der fortelleren plutselig er en del av fiksjonshendelsen.

I begge de to andre tilfellene har vi overgang fra Eivind og Mathilde (han og hun) til et *vi*. I det første tilfellet markeres kjønns skillet gjennom ulike arbeidsoppgaver; plommene og eplene ble innhøstet ved at han sto i trærne og la frukten forsiktig i kurven, mens han heiste det ned til henne på bakken. *Vi* kommer inn i det de er ferdig med frukttrærne og går i gang med buskene, sammen. I det andre tilfellet skjer overgangen fra Eivind og Mathilde til et *vi* atskilt med kolon. Her er det ikke ulike arbeidsoppgaver som markerer endringen i pronomenbruken, men altså punktsettingen:

Mathilde og Eivind satt mellom dyreskrotter og tørket fisk, rensset rabarbra med hver sin kniv og skar den i småstykker som ble kokt til suppe eller grøt: vi plukket blåbær og tyttebær, molter og sopp, sanket alt det som kunne spises og gikk i skogen så lenge vi kunne, så ofte vi kunne, til det ble mørkt. (s. 56-57)

Det identifiserende *viet* har fremdeles samhandlingen og fellesskapets ånd i seg, men også kjærligheten. Men det er verdt å nevne at tross overgangen fra ekstern til intern fokaliserings, skjer det likevel få endringer hva angår fortellerstil og modalitet. Fremdeles er det knappheten som rår, referatstilen. Selv ikke i øyeblikket hvor han og henne skildres som et *vi*, utvider fortellingen seg med følelser og tanker. Antakelig er det nettopp det samlende *vi* som hindrer slikt i å tre fram. For hvordan skulle ellers følelser fra to individ skildres samtidig?

Et treffende eksempel på forflytning i tid og rom, skjer i sammenheng med skildringer av det første møtet mellom Eivind og Else Marie, jegets foreldre, som finner sted utenfor bokselokalet der Eivind trener (s. 74). Hun venter utenfor lokalet vel så mye fordi hun ikke får lov av foreldrene sine, som det er for å se på guttene. De to kommer i prat, og går siden sammen innover mot sentrum og mot hennes hjem. Før de tar avskjed ved inngangsdøren, snakker hun om at hun *aldri* skal bli som sin mor overfor sine egne barn. I neste avsnitt

forteller jeget om hvordan hun gjentok dette overfor ham, men at hun ble ”den vanskeligste og strengeste personen jeg noensinne har kjent” (s. 76). Og i fortsettelsen: ”Jeg får ofte høre at jeg ligner min mor” (ibid.). Eksempelet framviser både *genealogien* i romanen, hvordan familiære trekk nedarves og videreføres, bevisst eller ubevisst, og hvordan *motivet* og *karakteristikkene* ”streng og vanskelig” binder tekststykkene sammen. Det er ikke kronologien, men *motivkretsen* som bidrar til forflytninger i tid og rom. På elegant vis illustreres dette så videre i samme avsnitt:

Min far sier: du er akkurat som din mor. Like vanskelig og egenrådig, like uberegnelig og hissig, du farer opp for de minste ting og tåler ikke innvendinger, akkurat som din mor, hun tålte ikke å bli irettesatt, akkurat som du. Du er blitt akkurat som din mor, sier han, og snur seg bort, han snudde seg og krysset Torgallmenningen, kastet et blikk opp mot hustakene og leiligheten i syvende etasje; hun tror virkelig at hun er noe, tenkte han (...) (ibid.)

Jeget mottar en liten tirade av sin far, om hvor lik han har blitt sin mor, i negativ forstand. Idet faren snur seg bort, er vi igjen tilbake til inngangspartiet hvor Eivind og Else Marie tok avskjed. Verbpasasjen ”snur seg bort” markerer i dobbel forstand en vending. Det skjer en *fysisk vending*, for Eivind snur seg rundt og går fra, men samtidig også en *vending tilbake i tid*, fra samtalen med sønnen til det første møtet med Else Marie, idet tempus skifter fra nåtid til fortid. Alt skjer i samme setning. Kommaene blir sentrale skillemarkører, ikke bare syntaktisk, men for hele innholdsforståelsen. Innad i setningen er det en ellipse på mange tiår, men igjen; hvor stort tidsrom vi forflytter oss, er umulig å fastslå.

Vendingen som en syntaktisk markør, hvordan Espedals setninger svinger seg og innehar til dels voldsomme bevegelser, er for øvrig noe jeg skal eksemplifisere ytterligere i neste kapittel. Eksemplene i dette kapittelet har i første rekke illustrert hvordan språklige markører på mikronivå kan endre tekstutsagnene dramatisk. Av og til er det punktsettingen som setter et skille, gjerne et komma eller et kolon, mens det andre ganger skjer pronomenvekslinger som påtvinger leserens årvåkenhet. En annen markør som utgjør et betydningssskille, er skiftene i tempus, som bidrar til å flytte handlingen i tid og rom. Uten disse nyanseringene ville teksten mange plasser framstått som gåtefull, og stedvis kanskje også uleselig. Språket er derimot såpass finslipt og gjennomtenkt at det aldri bryter sammen.

Syntaksforhold i *Imot kunsten*

Formålet i dette kapittelet er i første rekke å vise fram enkelte syntaktiske særtrekk i boken. Jeg har særlig i det foregående kapittelet gitt eksempler på setninger som slynger seg i vei og hvor små markører som tegnsetting, pronomener og tempus bidrar til å endre leserens

persepsjon. Samtidig har jeg også gitt eksempel på lyrisk diskurs, hvor det åpner seg opp flere mulige forståelser og leseretninger. Det å være forfatter er først og fremst et arbeid i språket; slik ser i alle fall Espedal det:

”Men hvem kan skrive frem det urovekkende, det man aldri før har sett, men likevel kjenner igjen? Setninger som tar pusten fra deg, som får deg til å gråte? Jeg er så utrolig glad i språk, og det tror jeg er svaret på alt dere har spurt meg om. (...) Mitt område er språket og hvordan det blir brukt. Punktum.” (Mohaugen og Meisingset, 2010, s. 15).

Av få eksempler jeg har sett hvor noen har gått dypere til verks med Espedals språk og setninger, bør Frederik Tygstrup og Knut Ove Eliassen nevnes. Tygstrup forsøker å identifisere kjennetegn ved ”den Espedalske sætning”, skjønt det ikke er riktig godt å fastslå nøyaktig *hva* som foregår, annet enn at det er noe særlig ved den (2012, s. 68). Han trekker blant annet fram denne passasjen fra *Imot kunsten*:

Var det her dagen snudde, vendte seg imot meg; jeg hadde ennå ikke mistet den, gikk forbi innhengningen og brakk av en stokk fra en av trestammene som lå på bakken; bondens arbeid, bondens varme og vinter, jeg brakk av en trestokk av passende lengde: nå skal jeg forbi hundene. (s. 18)

Tygstrup framholder minst tre forhold ved dette utdraget som det er verdt å legge merke til. For det første er det den elegante rytmen som finner sted, ”et elaboreret og nuanceret forløb”, som samtidig dreier rundt og plutselig berører nye hendelser (ibid.). Videre ligger det i setningen en dramatisk og skjebnesvanger eksposisjon, som via flere innskytelser avslører den fryktede utfordringen, nemlig det å passere hundene. Setningens innledning og avrundning bindes sammen, men først via en rekke vendinger og avstikkere. Sist, men ikke minst, er det samtidig både en lyrisk språkføring så vel som en voldsom, dynamisk narrativ utvikling i setningen. Den framstår som en egen liten fortelling i seg selv.

I den videre undersøkelsen er det så egne eksempler jeg trekker fram. Etter min mening kommer det poetiske enda sterkere til uttrykk i det neste utdraget, med kontraster og lydlige assonanser og allitterasjoner. Teksten formelig bare venter på å bli lest opp på en eksplosiv måte:

Om morgenen tåke. Den damper bort blir hengende igjen som rester vannflekker i rosebladene krøller det våte håret bundet bak i en hale og holdt fast med den ene hånden så hardt at du skriker stillheten utenfor, kom. Vinteren kommer, for tidlig igjen, og snøen smelter tåken letter sollyset bryter gjennom det hvite løvverket og treffer de frosne rosebladene som lukker seg for sent og visner. (s. 14)

Naturens sprengkraft trer fram, med sol, frost, damp, væte og smelting, og det i et jevnt malende, høyt tempo. Det er åpenbart mangelen på oppdeling som driver opp tempoet, siden det sjelden gis rom for å trekke pusten, grunnet dens mangler på komma og punktum. Kun midtveis blir det en liten stopp, før det bukker seg videre. Den lyriske tonen, som illustrert her, er merkbar mange steder i boken, og den enten senker eller driver opp lesetempoet. Dog står det lyriske ofte *på siden av* prosaåren, som en egen særlig diskurs, både fristilt fra og kommenterende til narrasjonen ellers.

Et annet bevisst trekk ved *Imot kunsten*, er bruken av konjunktiv. Konjunktiv verbmodus uttrykker noe som er potensielt mulig, ønskelig eller til og med det som framstår som uvirkelig (Hjulstad og Sødal, 2001, s. 22). Denne modusen kommer fram særlig ved to ulike hendelsesforløp. Det er for det første i de tilfeller der fortelleren med dramatisk innlevelse skildrer skjebnesvangre situasjoner i fortiden som potensielt kunne hatt et annet utfall enn det som ble resultatet, som et fiksjonens *tenk om*, eller det er situasjoner hvor selve fortellehandlingen røpes, hvor fortellerens *slik kunne det hele gått til* kommer fram. Et tilfelle jeg har brukt allerede, illustrerer det sistnevnte godt, nemlig hvordan morgenen til jegets farfar Alfred Johan Olsen måtte ha fortonet seg.¹⁴ En annen liten passasje som framviser fortellerens tilnærming, er denne:

Han ble forelsket i henne; jeg tror han ble forelsket i henne, den unge jenten, Thea, hun kunne vært datteren hans. Jeg er sikker på at han forsøkte å la være å treffe henne. (s. 34)

Fortellerens skråsikkerhet må altså tas med et stort atterhald; et konstaterende *ble* går raskt over til et *tror*. En retrospektiv tredjepersonsforteller *avløses* av en mer usikker, nåtidig jeg-forteller. Kommentaren sår indirekte en stor tvil over et lengre tekstparti i forkant av utdraget over, hvor vi dels har innsikt i Eivinds tanker og dels innsikt i Thea. Fortellerens *bevisste* upålitelighet kommer til syne, og den synes å fortsette like uforandret i styrke etter sin egen åpenbaring: Det er *sikkert* at Eivind ikke ønsket å ha kontakt med Thea.

Dernest slår en konjunktiv modus inn også i lyriske partier. I passasjen under kommer det fram et inderlig ønske om å skåne både et *du* og et *jeg* mest mulig, idet et du er i ferd med å falle fra:

Også rosene vil bli sorte.
Skrivebordslampe vil bli slukket.
Det vil bli mørkt.
Det vil bli kaldt.
(...)

¹⁴ Eksempel brukt i kapittelet Fokalisering, stemme, pronomen og tempus, side !!!!!

Det beste ville være om du fikk selskap,
et uventet besøk.
Dine aller beste venner, dine nærmeste, kunne det være.
En spesiell gjest. Du har ikke invitert ham.
Det beste ville være om han ikke kom.
At alt fortsatte som før, som før han kom.
At alt var normalt.
At denne høsten ville bli en vakker høst.
Det beste ville være om det ble en vakker vinter.
Det kunne bli din siste høst. (s. 108-109)

Ønsket uttrykkes i første rekke gjennom den anaforiske språkformuleringen *det beste ville være*. I denne formuleringen ligger det et ønske om hva som i denne åpenbart sorgelige situasjonen ville vært mest ønskelig. Først uttrykkes ønsket gjennom en erkjennelse av at noe vil endre seg, et ønske som tar hensyn til konsekvensene. I det neste øyeblikket kommer det fram at det beste ville vært om alt fortsatte som normalt, som om alt det som uunngåelig vil komme til å skje, aldri skulle kunne skje. Implisitt avsløres det hele som en utopi, at selve *håpet* om at det uttalte skal gå i oppfyllelse, vil være svinnende lavt, eller mest trolig uvirkelig og umulig. Det hviler etter mine øyne en *mild resignasjon* over utdraget, og samtidig også en *rådvillhet* i den lyriske stemmen. For hva vil det beste egentlig være i en så opprødd situasjon?

Som et siste eksempel på det som kunne skje, er det følgende i kategorien *tenk om*. Mot slutten av boken møter vi jeget tilbake i traktene hvor han bodde som student i København. Han finner etter hvert tilbake til hybelen, hvor døren er forsøkt sparket inn og han i det hele tatt sliter med å kjenne på noe som helst av følelser. Forvirringen trer fram i det historien viskes ut og alt plutselig er samtidig:

Jeg *kunne*, når som helst, tatt toget inn til byen og oppsøkt Linda i butikken hvor hun jobbet; jeg *ville* si at jeg angret, at jeg *ville* gjøre alt for henne, at jeg *ville* forandre boken slik at hun ble fornøyd, jeg *ville* be henne om å flytte tilbake, trygle henne, vi *kunne* flyttet til et sted i byen, et større sted, en leilighet med flere rom, jeg *ville* spørre henne, men jeg gjorde det ikke (s. 152, mine uthevinger)

Avsnittet er gjennomført oppstilt i *første kondisjonalis* om hva jeget kunne gjøre, men som likevel ikke ble gjort. Det påkaller en særlig undring hos leseren. Skulle han egentlig ønske det ble han og Linda? Kan han gjøre noe med det nå? Også her avsløres det nær sagt *umulige* prosjektet. Som om tiden og Linda hadde stått stille, skulle det bare kunne være å dra til butikken hun fremdeles jobber i og be om unnskyldning for at det ble som det ble. Men var det hele en mulighet og noe som kunne vært gjort annerledes i studietiden, framstår det nå lenge etterpå som usannsynlig, romantiserende drømmeri. Første kondisjonalis, det vil si, om det som kunne skje her og nå, gitt de rette forutsetningene, blir en selvmotsigelse. Mulig

kunne skjebnen den gang da ledet jeget i en helt annen retning enn slik livet utartet seg, men at det er mulig å endre på nå, mangler all mulig form for troverdighet.

En narratologisk sammenfatning

Frederik Tygstrup oppsummerer noen narratologiske hovedtrekk ved *Imot kunsten* på en, etter min mening, meget treffende måte, og det blir fristende å gjengi mange av hans svært presise karakteristikk innledningsvis i den narratologiske oppsummeringen (Tygstrup og Eliassen, 2012, s. 64-65). Han identifiserer tre virksomme motorer i boken som gjør at du må lese videre, som en slags *pageturnereffekt*. For det første er det den *narrative* motoren, ”hvor vi på den sammentrængte plads får en sammenkoblet familiesaga og kunstnerroman”. Her møter vi jeget i sin kunstneriske selvframstilling, og som et ledd i slektsrekken med ”træk og dispositioner” fra forfedrene. Det er ikke den motoren alene som gir narrativ dynamikk, med sitt ”lidt fjernt og ligesom visdomstynget blik”. Snarere tvert imot. Men sammen med den andre motoren, blir det dynamikk. Denne er kjennetegnet av serier med ”små, farvestrålende sanselige optrin og anstød”. Det er her det friskner til, hvor verden møtes i en billedserie av ”pangfarver: chok, sansninger og insigter”. Den siste motoren som driver fortellingen, er den jeg også har nevnt på i delkapittelet om syntaks, nemlig det Tygstrup velger å kalle ”den Espedalske sætning” (ibid., s. 68). Setningenes svingom og vendinger har et driv i seg som binder de to andre motorene sammen, og som i sum gir vitalitet og spennvidde.

I forlengelsen av forrige delkapittel er det mulig å konkludere med følgende: *Imot kunsten* er oppsummert like mye om *det som skjedde* som *det som kunne ha skjedd*. Og det som skjedde, skal man for øvrig ta med en stor klype salt, ut fra en fortellers upålitelighet. Tross bruken av virkelighetsreferanser i boken, skapes det aldri en forestilling om at det som her står oppført, skal forstås som biografisk etterprøvbart. Spørsmålet om fiksjon ble særlig understreket og etablert i gjennomgangen av paratekstens sjangerdrøfting. Narrasjons-gjennomgangen har på alle måter bidratt til å styrke inntrykket av bokens kunstferdighet.

Den narratologiske analysen har påvist en rekke sammenfallende trekk både på tekstens makro- og mikronivå. For det første er jegets fortellernærvær sterkt gjennom hele boken, naturlig nok i egne selvopplevde fortellinger, men også i de overførte fortellingene. Nærest jeget kommer vi i de ekspressive, lyriske partiene i boken. Samlet sett skapes det en stor distanse fra fortellehandlingen til leseren, da teksten i all hovedsak framviser en svak, mimetisk modalitet. Fortelleteknikkene underbygger dette. På laveste mimetiske nivå finner vi den indirekte stilen, referatet og kommentaren, og disse utgjør sammenfattet store brokker

av *Imot kunsten*. Fortellingen er altså i høy grad preget av *representasjon*, eller det vi fra engelsk kjenner som *telling*.

For det andre er boken såpass fragmentarisk komponert at det er meget krevende å foreta en nærmere undersøkelse av kronologi. Jeg har valgt å avstå fra en klar vurdering av bokens hovednarrasjon, av den grunn at jeg verken ser det formålstjenlig å stykke den opp, ei heller særlig gjennomførbart. Derimot er det mer interessant og fruktbart å analysere bokens hybride natur. Her blandes diskurser som epikk, essay, lyrikk og notatbøker til et samlet, tekstlig uttrykk. Det å nærlese, illustrere og kommentere de ulike diskurstypene i *Imot kunsten* har derfor vært et særlig aspekt jeg har ønsket å få fram.

Imot kunsten er påfallende *iterativ*. Hendelser som skjer gjentatte ganger, fortelles i boken bare én gang. Dette, sammen med bokens sammentrukne referatstil og springende, episodiske ellipser, gir boken en voldsom dynamikk og rytme. Framdriften er stor, for vi beveger oss tross alt over fem generasjoner i løpet av 164 sider. Dette innebærer likevel ikke at tempoet i boken er høyt hele tiden. Av og til stopper handlingen opp i en lyrisk diskurs som tvinger leseren til å roe lesetempoet. Vekselvirkningen blir som Tygstrup siteres på innledningsvis, som to ulike motorer, først og fremst drevet av og bundet opp av språket og setningen.

For det fjerde har jeg på mikronivå påpekt forhold knyttet til fokalisering, stemme, pronomen og tempus. Her er det verdt å merke seg hvordan små, nødvendig tekstmarkører bidrar til å skape mening og presisjon. Særlig underlig er vekslingen mellom en jeg-instans og en tredjepersons-instans, noe som umiddelbart kan skape forvirring. Et skifte i tempus kan flytte handlingen fra langt tilbake i tid og fram til samtiden, hvor jeget identifiserer seg med og skriver inn seg selv i familiehistorien. Som oftest hjelper også punktmerkingen til med å skille mellom forfedrenes handlinger og jegets gjøren i nåtiden og skriveøyeblikket, selv om det gjerne kan være et poeng at disse nærmest skal smelte sammen. Ofte er det i setningene en bevegelse og endring som krever stor konsentrasjon hos leseren.

Tross *avstanden* de ulike fortelleteknikkene er med på å skape, gir teksten oss en identifiserende nærhet og innlevelse. Vi beveges, men kommer aldri så tett innpå og virkelighetsnært som det vi gjør i for eksempel Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-bøker, hvor forfatter og protagonist har vist seg vanskeligere og mer problematisk å skille ad, ikke bare hos lesere, men også blant kritikere. Snarere skaper skriften hos Espedal en større avstand mellom ham som person og hans karakter med samme navn i fiksjonen. I neste hoveddel ønsker jeg å bevege meg ut fra en forholdsvis immanent nærlesing slik jeg har gitt så langt, til å kunne se teksten i en større kontekst, og til å påvise måter selvet skrives fram i *Imot kunsten*.

SELVSKREVET

Så langt har jeg via resepsjonen gått inn på aktuell paratekst, eller *terskeltekster* som det også benevnes, og siden analytisk inn i selve teksten. I følgende kapittel vil jeg i store deler bevege meg ut av tekstverket igjen, og målet er å se *Imot kunsten* i en litterær samtid og kontekst.

Dette innebærer å åpne opp for verkets *epitekster*, det vil si det som peker tilbake på boken, men som ikke er en samtidig, integrert del. Eksempler på slike er intervjuer med og uttalelser fra forfatteren. Kapitlet om paratekst fokuserer i all hovedsak på bokens *peritekst*. Samtidig som Espedals diskurs blir utførlig gjennomgått i narratologikapitlet, blir språket nødvendig å kommentere også i selvframstillingen. Espedals kunstgrep innebærer for eksempel en helt annen behandling av virkelighetsmateriale enn måten Karl Ove Knausgård skriver fram sitt selv. Jeg skal utdype dette om litt.

I takt med framveksten av en multimedial hverdag, med stor tilgang på digital informasjon, intervjuer, kommentarer og utspill, er det ofte mer *ved og rundt* en bokutgivelse enn bare brødteksten som kan påvirke leseren, og særlig er interessehungeren rundt forfatteren bak verket i mange tilfeller økende. To konkrete, norske eksempler på dette er Dag Solstads *16.07.41. Roman* og Karl Ove Knausgårds *Min kamp*-serie. Førstnevnte forfatter er kritikerrost og i manges øyne vår største nålevende forfatter, men han er samtidig også svært privat og myteomspunnet, og derav fascinerende. Bare tittelen i seg selv vekker interesse for grenseoverskridelser: forfatterens faktiske fødselsdato, men med tilføyselsen *roman*. Hva har vi i vente? Sår det ikke her en splid? Karl Ove Knausgård har blitt debattert både i media og rundt lunsjbord, ut fra litterær kvalitet, men kanskje mest ut fra en moralsk forargelse over innholdet. I tilfellet Karl Ove Knausgård har det stundom blitt satt et så utvetydig likhetstegn mellom fiksjonens hovedkarakter og forfatter at *forfatteren* har blitt satt til rette moralsk for skrivehandlingen. Heller ikke dette er nytt i og for seg, at en framskriving av selvet vekker debatt, og i alle fall ikke i en skandinavisk sammenheng, som eksemplene med Peter Høeg og Claus Beck-Nielsen under vil vise. Likevel var medietrykket og interessen rundt Knausgård og *Min kamp* eksepsjonell, særlig i 2009 og 2010, og ofte ut fra et syn *på og om* forfatteren Karl Ove. Når litteraturhistorien skal skrives for 2000-tallets første tiår, vil ett dominerende trekk trolig være de mange og toneangivende eksemplene på liv og levnet i skrift.

Jeg mener aller først det er viktig å gjøre rede for en rekke ulike teoretiske syn knyttet til det å skrive seg selv inn i litteraturen, da dette som nevnt utgjør en trend i tiden, men slett ikke er et nytt fenomen. Videre vil jeg søke å finne svar på hva slik type litteratur gjør med leserrollen. Stiller den moderne litteraturen høyere krav til leserens kompetanse, og på hvilken måte skal vi forstå litteratur som opererer i gråsonen mellom virkelighet og fiksjon? Jeg vil

derneft gi en rekke eksempler på selvframstillinger i *Imot kunsten* i analysedelen, og knytte refleksjoner rundt disse opp mot selvframstillingsteori.

  skrive seg selv inn i litteraturen – en teoretisk innføring

Det å framstille seg selv i litteraturen er ikke et nytt fenomen. Som en av sine kj re klassikere trekker Arne Melberg fram essayisten og renessansefilosofen Michel de Montaigne. Gjennom sine forsøk (*essais*) ser vi hos Montaigne en interesse for nærmest å dissekere sitt eget sinn og bruke refleksjonene fra dette inn i litteraturen.¹⁵ Men det blir mer riktig å starte med en teoretisk gjennomgang godt inn i det 20.  rhundre og gjøre et lite, men sentralt utvalg, for eksempel med den franske teoretikeren Philippe Lejeune. I boken *Le pacte autobiographique* fra 1975 forsøker Lejeune å definere sjangeren selvbiografi, og med det selvbiografien atskilt fra fiksjonen. Selvbiografien innebærer ifølge ham en uskreven pakt mellom forfatter og leser, primært ut fra tekstens utsagn, sekundært og indirekte gjennom sjangerdefinisjonen gitt på tittelsiden. Dersom det er samsvar mellom forfatternavn, fortellernavn og hovedperson, har vi med en selvbiografi   gjøre. Dette er en fortrolig pakt inngått med leseren. Opphører denne trippelkoblingen, er det snakk om noe annet (Behrendt, 2006, s. 47-48). Mot Lejeunes forståelse hevdet Paul de Man i 1979 dette som en umulighet, ”ettersom selvbiografien (...) er et aspekt eller et potensial eller en lese-mulighet i en hvilken som helst litterær tekst” (Melberg, 2007, s.11). Selvbiografien kan ifølge de Man ikke anerkjennes som en egen sjanger. Kritikken mot Paul de Man blir av mange teoretikere den at det ikke bør være leserne som skal kunne definere et slikt potensial, om noe er selvbiografisk eller ei. Likheten mellom Lejeune og de Man er altså en temmelig kategorisk definering av sjanger og krav, altså om noe skal defineres som selvbiografi (sakprosa) eller skjønnlitteratur (fiksjon), eller om man i det hele tatt kan snakke om selvbiografi, slik de Man avviser. Melberg tar avstand fra slike bastante definisjoner. Gjennom å bruke begrepet *selvframstilling* i stedet for selvbiografi, tar Melberg høyde for flere ulike måter *et selv* kan konstrueres i litteraturen. Dette er mer interessant å belyse enn sjangerdefinisjoner (ibid.). Begrepet selvframstilling brukes også i *Selvskreven – om litterær selvframstilling* (Kjerkegaard m.fl., 2006, s. 9), for blant annet å flytte fokuset fra en problemstilling om noe er fiksjon eller fakta til heller se på ulike varianter et selv kan framstå i. Selvframstilling er altså mindre opptatt av sjanger og om verkets estetikk svarer til sakprosaen eller skjønnlitteraturen.

¹⁵ Melberg (2006) tar for seg Montaigne både i innledningen og i særdeleshet i et eget avsnitt, side 21-26.

Lejeunes syn vant stor teoretisk tilslutning nettopp fordi den inspirerte til å unngå for mange tvilsomme selvbiografiske lesninger av fiksjonslitteratur. Interessant er det derfor at Lejeune, som en tilleggsopplysning, ikke fullstendig avskriver muligheten for romanen der protagonisten har identisk navn med forfatteren, men han finner ikke kjente eksempler på dette (Kjerkegaard m.fl., 2006, s. 13-14). Som et direkte tilsvarende og nærmest programskrift for å fylle ut det teoretiske tomrommet, utga Serge Doubrovsky det selvbiografiske verket *Fils* i 1977, der forfatter, forteller og hovedperson bærer samme navn, men der boken likevel insisterer på fiksjonalitet gjennom sjangerbenevnelsen roman. En slik sammenkobling velger Doubrovsky å kalle *autofiksjon*. Andre kjennetegn ved *Fils*, og derav også forbundet med oppfattelsen av autofiksjon, er en abrupt og assosiativ stil, til forskjell fra den tradisjonelle biografis strukturerte fortellingsform. Autofiksjon er ellers en definisjon som også Gerard Genette har tatt til seg, dog revidert, med tilføyselsen at det kan gjelde både korte og lange fiksjonstekster (ibid.).

Autofiksjon tar, ifølge Melberg, hensyn til en *både-og*-lesning, der en definisjon av formen i seg selv ikke er det avgjørende elementet for hvordan vi skal oppfatte tekstens utsagn. Men også en rekke andre begreper brukes vekselvis om hybridfenomenet fiksjon-virkelighet. Poul Behrendts begrep *dobbelkontrakten* får en større presentasjon i neste kapittel. To andre begreper som brukes om fenomenet er *faksjon* og *performativ biografisme*. Faksjon, sammenslåingen av fak(ta) og (fik)sjon, dekker både skjønnlitteratur med tydelige referanser til virkeligheten, samt faktaframstillinger som tar i bruk fiksjonens grep og virkemidler. En mulig ulempe med å bruke et slik begrep, er nettopp det Melberg har advart mot. Ut fra navnet faksjon ligger det en fare for at nettopp *formen* gjøres til et for stort og dominerende analytisk styringsmoment. *Performativ biografisme*, et uttrykk som stammer fra den danske litteraturforskeren Jon Helt Haarder, involverer å møte selvframstillinger med en rekke retoriske, dramaturgiske og sosiologiske aspekter knyttet til det å iscenesette seg selv. Haarder tar utgangspunkt i litteratur med ulike former for selvframstilling, men begrepsområdet kan dessuten passe godt til utforskning av reality-tv og sosiale medier på nett. Han tar i særlig grad tak i sosiologen Erving Goffmans modell for menneskelig relasjon, og definisjonene *back-stage* (privat) og *on-stage* (offentlig) (Haarder, 2004, s. 29). Man er primært *on-stage* når man framstår som kunstner, kanskje især med skriftlig tekst, i den forstand at skriftkulturen og innlæringen av denne tilhører offentligheten, samt at avsenderen, kunstneren, er borte i mottakssituasjonen (leseprosessen). Når disse to sfærene blandes, slik at det private møter det offentlige, får vi en *middle-stage*. Å undersøke litteratur med biografiske problemstillinger, litteratur som opererer i området *middle-stage*, innebærer med andre ord å

ta innover seg forfatterens tilbakekomst; det skjer en *biografisk irreversibilitet*, for det lar seg vanskelig gjøre å holde informasjon og kjennskap til forfatteren helt utelukket fra tekstanalysen. Haarder konkluderer dessuten med at ”den elektroniske kommunikations tidsalder er den biografiske tidsalder” (ibid., s. 30). Vår nysgjerrighet og interesse for det private, blant annet som identitetsskaping og gjenkjenning ut fra egne erfaringer, må være en av grunnene til hvorfor vi i så stor grad omfavner litteratur som spiller på selvbiografisk materiale. I en digital tidsalder skal det derfor godt gjøres å kunne foreta en strikt, immanent teksttolking, selv om det i mange tilfeller fremdeles bør være et mål å strebe etter.

En kortfattet, teoretisk oppsummering kan føres med Arne Melbergs ord: Det viktigste elementet å ta høyde for i litteratur der noen søker å framstille seg selv i skrift, er hvordan *jeget fordobles*, eller sågar, i en digital tidsalder, *multipliseres*. Selv om fenomenet om å skrive fram seg selv ikke er nytt, har det framstått nærmest som en trend i vår samtid, særlig i Skandinavia utover på 1990- og 2000-tallet. Det er både tradisjon og fornyelse i slikt. Nyskapsen ligger i en forflytning over fra *erindring* og *rekonstruksjon* av et liv til interessen for *konstruksjon* av et selv (2006, s. 151-152). Moderne teorier om selvframstilling erkjenner disse strategiene og søker heller å interessere seg for hvordan et selv er framstilt snarere enn om det som fortelles er sant.

Poul Behrendt og dobbeltkontrakten

Den danske litteraturkritikeren Poul Behrendt lanserte i 1997 begrepet *dobbeltkontrakten*, og utdypet begrepet fyldigere i 2006 med en rekke lesninger av samtidslitteratur i en bok med samme navn, *Dobbeltkontrakten*. Bakgrunnen for begrepet var det Behrendt så som en endring i etablerte spilleregler mellom forfatter og leser. Tradisjonelt sett hadde litteraturen forholdt seg til en uskreven *kontrakt* mellom forfatter og leser og derav falt inn under to hovedkategorier: enten er litteraturen oppdiktet (fiksjon), og derav implisert overfor leseren og omverdenen at innholdet ikke er etterprøvbart i virkeligheten, eller så vil det som står oppført forholde seg til virkeligheten (fakta) og være tuftet på en idé om sannhetsgehalt. I sistnevnte vil det som står kunne falsifiseres og etterprøves med andre kilder, muntlige så vel som skriftlige (Behrendt, 2006, s. 19). En rekke av samtidens forfattere bryter slike leserforventninger, og det blir ifølge Behrendt behov for å reetablere forholdet forfatter-leser på helt andre premisser.

Sentralt i forståelsen av dobbeltkontrakten ligger særlig to aspekter. For det første oppstår det en uoverensstemmelse mellom den implisitte forfatteren i selve tekstverket og den faktiske, empiriske forfatteren. Sistnevnte kan i intervju og uttalelser dementere, korrigere

eller si imot tekstens utsagn, mens den implisitte forfatter nødvendigvis forholder seg taus. For det andre, og helt vesentlig, er *tidsforskyvningen* mellom disse to størrelsens utsagn. De inngås ikke samtidig, men åpner opp for et kalkulert bedrag leseren skal gå på (ibid., s. 26). Dobbeltkontrakten innebærer dermed et fenomen som andre hybridbegreper som *autofiksjon* eller *faksjon* ikke tar høyde for. Gjerne er det kort tid mellom de to forfatterlanseringene, slik at førstegangslesingen inndras. Behrendt sier så videre: ”Det annonseres – direkte eller indirekte – at værkimmanensen, dvs. værket læst autonomt, som fiksjonskontrakt, ikke er tilstrækkelig som grundlag for en forståelse av værket” (ibid.; 23). Et slikt syn rokker ved en etter hvert grunnleggende, litteraturteoretisk oppfatning om forfatterens død¹⁶ og tekstens autonomi, og åpner på nytt opp et *biografisk rom*, en involvering av den faktiske personen bak verket. Det er erkjennelsen av at en isolert tekstlesing ikke er tilstrekkelig. Det er ikke snakk om en *historisk-biografisk* lesemetode i tradisjonell forstand, hvor dikterpersonligheten har en avgjørende betydning for å forstå tekstens helhetsutsagn. Men Behrendt ser opplagt at det biografiske hos forfatteren er av betydning i skjønnlitteratur hvor personer har navn og andre ulike identitetsmarkører fra virkeligheten. Samtidig bør en leser være kritisk der tekster påkaller troverdighet og oppriktighet, altså innenfor sakprosaen. Denne problemstillingen illustrerer Behrendt godt i sin kritiske gjennomgang av den høyst virkelighetsorienterte *De andres krig* av Jan Stage, som tar for seg den danske militærbistanden i tidligere Jugoslavia på 1990-tallet, men som på tittelsiden påpeker at det er en roman. Kan forfatteren frifinnes under parolen roman der det for de fleste lesere går tydelig fram at personer og omstridte, dramatiske hendelser er hentet fra det virkelige liv?¹⁷

Alt dette endrer selve *leserrollen*, særlig i en stadig økende medieinteresse og eksponering for bøker og forfatteren som står bak. *Førstegangsleseren* blir gjerne en kulturjournalist eller en litteraturkritiker, som former og farger andre lesere, og som med alt overmål kan gå på limpinnen og spre sine (ubevisst) bedratte lesninger videre til et lesende publikum. Å være leser blir derfor mer krevende. Det krever en *dobbelkompetanse* hvor vi tar innover oss både den tradisjonelle, immanente lesningen, men også mestrer å ta høyde for den empiriske forfatterens rom av ytringer, eller med andre ord, ”at virkelighetsreferencer ikke bare passivt antages som performativer, men involverer læserens aktive medvirken” (ibid., s. 59-60). Lesing innebærer å se begge forfatterstemmene *samlet*.

¹⁶ Begrepet ”forfatterens død” stammer fra Roland Barthes berømte artikkel med samme navn. Siste setning i artikkelen lyder som følger: ”Leserens fødsel må betales med Forfatterens død” (Stene-Johansen, 1994, s. 54). Forfatteren er kun en *skriptør*, som tillåner seg ord og uttrykk fra kulturen for øvrig, og tekstens mening er ikke endelig gitt. Mangfoldet av mening samles hos *leseren* (som ikke må forstås som en konkret leserperson, men som en samlebetegnelse for tekstens mottaksrom).

¹⁷ Stages bok er særlig omtalt i kapittel 3 hos Behrendt (2006), side 33-46.

Så er det legitimt å spørre om en leser bør være tilsvarende kritisk i lesningen av *Imot kunsten*. På generelt grunnlag vil svaret åpenbart være ja. Samtidig kan ikke *Imot kunsten* på noen som helst måte sammenlignes med de langt mer opplagte og kontroversielle eksemplene Poul Behrendt trekker fram. Både Peter Høegs *De måske egnede* og *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* påkaller en annen debatt enn hos Espedal; Høeg gjennom å bruke høyst gjenkjennelige virkelighetstrekk, men der det som framstår som virkelig opplevd av forfatteren selv, siden avsløres på en pressekonferanse bare to måneder etter bokutgivelsen som ren fiksjon, og hvor det tekstinnholdet som i utgangspunktet forelå som en fiksjonskontrakt, det vil si under et annet fortellersubjekt, faktisk hadde spor av virkelighetsreferanse til forfatteren. *Claus Beck-Nielsen (1963-2001). En biografi* er så intrikat utformet at den setter de fleste lesere og kritikere i klemme. Hvem er Claus Nielsen, som overtar livet til Claus Beck-Nielsen, men som er identitetsløs og som begynner å reke gatelangs? Er det forfatteren som skriver fra seg sitt eget liv og overleverer identiteten til en fiksjonskarakter? Hvilke virkelighetsmarkører skal man forholde seg til i en bok som inneholder selektivt utvalgte nyhetsoppdrag, dagboksnotater, bilder og CV? Og hvem er det som skriver boken i 2003 om Claus Beck-Nielsen, som visst nok døde i 2001? Ut fra en gjennomlesing av boken, samt lesing av et utvalg avisomtaler og Behrendts møysommelige gjennomgang, er det åpenbart at skillet fiksjon-virkelighet er særdeles eksperimenterende og tilnærmet umulig å begripe – og det er vel i seg selv noe av poenget? Prosjektet sår tvil om en identitet i det hele tatt kan nedskrives og framstilles uspaltet og komplett. I denne performative iscenesettelsen av seg selv blir media et avgjørende virkelighets- og projeksjonsforum, et velregissert vekselspill fra forfatterens side – hvem nå han *egentlig* måtte være. For det er vel det et vitebegjærlig publikum og kritikerkorps virker til å ville ha svar på.

En kort sammenligning: Karl Ove Knausgård og Tomas Espedal

Stadig vekk nevnes Tomas Espedals forfatterskap i samme åndedrag som Karl Ove Knausgårds, og det er åpenbare paralleller mellom dem. Begge bruker de biografisk materiale inn i skjønnlitterær produksjon, og begge er stilsikre og svært kritikerroste for sine seinere utgivelser. For eksempel var både Knausgårds *Min kamp 1* og Espedals *Imot kunsten* nominerte som Norges kandidater til Nordisk Råds Litteraturpris i 2010. Det finnes attpåtil litterære kryssreferanser til hverandre i Espedal og Knausgårds forfatterskap. Det er åpenbart Knausgård jeget i *Dagbok* sikter til idet en Karl Ove sier følgende til ham på en fest: ”[D]u skriver godt. Det hørtes ut som en bebreidelse. Slik var det også ment, og det er vel den eneste kritikken jeg noensinne har tatt innover meg” (2003, s. 20). Den vittigste henvisningen til

Knausgård er å finne i *Imot naturen*. I lykkerus, lidenskapelig med ny kjæreste, defineres også lykke med det å kunne ligge sammen i senga og lese bøker. Tomas og Janne leser Knausgård parallelt. Av og til stopper den ene opp, legger ned boken og sjokkeres: ”Hvordan våger han, det er jo helt utrolig” (2011, s. 116). I neste øyeblikk er det den andre som sjokkeres. Motsatt kan man i Knausgårds *Min kamp 5* lese om nachspielet hos en Tomas i Bergen. Tomas omtales av Karl Ove som en forfatter og stilist han beundrer, en forfatter med særegen stil, samtidig som han er raus og vennlig. Jeget, Karl Ove, er utro med sin daværende kjæreste på dette nachspielet, attpåtil på soverommet i leiligheten til Tomas (Knausgård, 2011, 593-594), og dette får konsekvenser. I etterkant av episoden ønsker kvinnen å anmelde Karl Ove for voldtekt. Men kanskje vel så dramatisk: i *Min kamp 5* framstiller Karl Ove sin versjon av hendelsen, og hvordan det hele etter hvert leder til at det ikke blir en anmeldelse. Karl Oves selvframstillende ”frifinnelse” vekker naturlig nok en rekke reaksjoner også i pressen etter utgivelsen. En ekstra uheldig forbindelse mellom Espedal og Knausgård framkommer idet Espedal visstnok skal ha tilbydd seg å slå kjæresten til kvinnen helseløs om han gikk videre med voldtektsanklagene.¹⁸

Som det følgerig går an å slutte av disse få eksemplene: Der Knausgård har fått svært mye oppmerksomhet i mediene for sitt store romanprosjekt, og der svært mye journalistisk oppmerksomhet har vært knyttet til en moralsk vurdering av skrivehandlingen, har Espedal i liten grad fått kritiske kommentarer for sitt tekstinnhold, og jeg skal komme nærmere inn på flere årsaker til dette i neste kapittel.

Knausgård har valgt å skrive i en utførlig, detaljert og utleverende prosaform, og Espedal mener selv at ett moment som skiller dem som forfattere, er den litterære formen. Han har uttalt: ”Mitt prosjekt har vært prosalyrikk, å trekke romanen mot lyrikken. Det gjør ikke Knausgård” (Mohaugen og Meisingset, 2010, s.10). Espedal er altså selv bevisst ønsket om å ville skrive prosa med et lyrisk språk, og åpne opp romansjangeren for stilspråk fra andre sjangrer, som for eksempel essayet, brevet og dagboken. Innslagene av slike personlige og fortrolige sjangertrekk gir da også Espedals formspråk en refleksjon som Knausgård ikke har i like stor grad. Et annet viktig skille er høyst ulike verbalmoduser hos de to. Der Knausgård ofte bruker *predikatets* form (*slik skjedde det*), bruker Espedal snarere *konjunktivets* (*slik kunne/måtte/ ville det skjedde*), og kommer muligens i samme vending unna en større, moralsk debatt om sannhetsgehalt? Det viktigste skillet er at Espedal er langt mer

¹⁸ Denne hendelsen trekkes opp i mange medier etter utgivelsen. For eksempel er den omtalt i Dagbladet (<http://www.dagbladet.no/2010/06/15/kultur/litteratur/bok/knausgard/voldtekt/12148931/>), og Bergens Tidende (<http://www.bt.no/bergenpuls/Skriver-om-voldtektsanklage-1778777.html>), begge lastet ned 26.04.13.

varsom og ettertenksom i bruken og framstillingen av det selvbiografiske enn det Knausgård er. Margunn Vikingstad oppsummerer de to slik:

”Knausgård (...) har ein meir problematisk bruk av ”fakta” og ”røyndom” og nyttar det sjølvbiografiske til å skrive fram ”sanninga”. Espedal viskar seg sjølv i større grad ut, men held fast ved det biografiske utan å spikre fast det personlege ein gong for alle” (2009, s. 29)

Med en slik oppsummering i tankene er det like fullt viktig å minne om Jan Kjærstads ord fra en artikkel i Aftenposten vedrørende mottakelsen av *Min kamp*-bøkene: ”Den siste du skal stole på, er en forfatter”, og spør kritisk: hvor er *tvilen* hos litteraturanmelderne til om det Knausgård framstiller er sant? (Kjærstad, 2010, s. 11). Og særlig interessant opp mot forfatternavnets betydning, stiller Kjærstad retorisk disse spørsmålene: Ville innholdet vært av like sensasjonell interesse om det isteden var skrevet av Lars Saabye Christensen og med en protagonist i tredjeperson ved navn Willy Bråten? Gis det ikke nettopp en særlig fascinasjon av at Karl Ove Knausgård skriver om Karl Ove, og at forfatteren bevisst utnytter denne gevinsten? (ibid.)

Selvframstillinger i *Imot kunsten*

Det finnes ikke mange grundige gjennomganger av *Imot kunsten*, ei heller hans forfatterskap i øvrighet. Jeg har tidligere vist til Bernhard Ellefsens gjennomgang i *Vagant* (2010), men også Frederik Tygstrup og Knut Ove Eliassens e-postkorrespondanser om boken må framheves (2012). Et velskrevet og interessant supplement til disse er en masteroppgave av Ingrid Krogh Nøstdal fra 2011.¹⁹ Den fokuserer i særlig grad på nettopp selvframstilling og performativitet i *Imot kunsten*. Nøstdal gir en fyldig, inngående og teoretisk innføring på dette feltet, samt gir en rekke teksteksempler på hvordan Espedal konstruerer ulike former for et selv.

Eksemplene mine vil først og fremst illustrere og drøfte ulike eksempler på selvframstilling slik de kommer til syne i *Imot kunsten*, men uten en større bruk av performance-teorier, slik Nøstdal gjør. Jeg vil berøre moralske aspekter ved Espedals selvframstillinger, og overordnet vurdere på hvilken måte vi skal motta og forholde oss til bokens virkelighetsreferanser. Forfatteren er klar på sin egen tilnærming og hvordan han skriver seg selv inn i fiksjonen. Jeget vi møter i *Imot kunsten* kan ses i en sammenheng, som Bernhard Ellefsen påpeker, med de andre 2000-tallsutgivelsene av Espedal. Et moment som skiller *Imot kunsten* fra både *Biografi*, *Dagbok*, *Brev* og *Gå*, er generasjonslinjen som trekkes opp. Linjen fra besteforeldrene og nedover til Tomas sin egen familiesituasjon, som alenefar med to døtre,

¹⁹ Fullstendig tittel på Nøstdals oppgave (2011): *Den siste man skal stole på, er en forfatter. Performativitet og identitet i Tomas Espedals Imot kunsten (notatbøkene)*.

blir sett i en sammenheng. Slik sett finnes det en viss logikk og kronologisk overrissling, en presentasjon fra fortid og fram mot nåtid, fra oldefar, til farfar og farmor, og fra morfar og mormor, så til jegets far og mor, og så egen skole-, ungdoms- og studietid. Samtidig er det vanskelig og etter min mening ikke spesielt meningsfullt å forfølge en kronologisk analyse av boken på makronivå. Det er mange ulike tekstdiskurser i boken, og det er hele veien kronologiske brudd, med glidende overganger til jegets situasjon i nåtid, som skrivende alenefar. Innad i samme setning kan historieplanet være endret med mange tiår, der historien gjentar seg eller forfedrenes handlinger står i nåtidens relieff.

Det moralske aspektet med selvframstilling kommer inn ikke bare i situasjoner hvor jeg-fortelleren skriver fram seg selv, men i særdeleshet der jeget framstiller tanker og følelser til andre familiemedlemmer, som selv i fiksjonen framstår med sine virkelige navn. Det er to ulike serier i boken, nemlig de *selvopplevde* og de *overleverte*. Espedal mener å ha løst denne problemstillingen:

”Alt det jeg skriver har skjedd, men ikke nødvendigvis det jeg sier. Jeg bytter om kronologi, steder og andre enheter. Stjernegrepet i *Imot kunsten* er at jeg skriver ”tror jeg” (...). Eller: ”han må ha likt...” (...) Det handler dermed ikke om dem, men at jeg ser meg selv i dem.” (Mohaugen og Meisingset, 2010, s. 11)

Det er på den måten fortelleren iklær seg ulike skikkelser. Det er Tomas som lever seg inn i tidligere generasjoners skjebner og situasjoner. For eksempel er det Elly Alice, hans farmor, som forteller ham igjen og igjen hvordan hennes far, Eivind, fant seg en ny, og svært yngre kone, Thea. Elly Alice framstår som *familiefortelleren*. Tomas selv husker ikke sin oldefar (s. 29), men med de overdratte historiene, dramatiserer og iscenesetter Tomas hendelsene slik det nok kunne foregått, med intern fokaliserings hos begge. For like etterpå er vi ikke lengre i den aldrende farmor Elly Alices kjøkken, hvor historien overleveres, men mange tiår tilbake – til skjebnemøtet mellom Thea og Eivind nede ved jernbanen, siden på Hotel Terminus, hvor et samleie mellom de to skildres fylt av begjær, men også av sårhet og følelsen av å begå en stor forbrytelse.

Elly Alices innflytelse går for øvrig også lenger enn til kun å være Tomas sin farmor. Etter en slåsskamp med en gutt i leilighetsblokk i Skytterveien, tas Tomas ut av skolen for en periode og blir flyttet over til sin farmor. Tomas overtar sengen og gutterommet til faren, og opplever i en periode nærmest å være Elly Alices sønn. For hver gang familiehistoriene fortelles av farmoren, dukker en ny sidehistorie opp, og også Tomas veves inn i det store lappeteppet av slektshistorier (s. 101-102).

I samme *Bokvennen*-intervju av Mohaugen og Meisingset som vist til over, påpekes en rekke andre moralske problemstillinger som Espedal står overfor i skrivearbeidet. For det første innrømmer forfatteren at det er et skille mellom skildringene som gis av besteforeldrene og moren, som alle er avdøde, og de som gis av hans egne døtre (Mohaugen og Meisingset, 2010, s. 11). Hans egne må også være med, de er avgjort essensielle i beskrivelsen av Tomas sin hverdag, men de omtales med en ekstra forsiktighet. Dette er et bevisst valg, å skåne barna. Navnene Amalie og Harriet brukes i *Imot kunsten*, blant annet på side 22, men kun altså med fornavn. De har i tidligere bøker vært anonymisert med A. og H., som eksempelvis i *Dagbok* når A. vil låne en av farens skrivemaskiner (2003, s. 126), eller bare generelt markert som *hun* eller *jentene*. Det er med andre ord med en bevisst varsomhet og refleksjon virkelighetsreferansene skrives fram hos Espedal.

Begjær er med i det meste av det Espedal skriver, og det er ikke helt fritt for omkostninger. Det innebærer å bevege seg inn på til dels forbudte territorier. Homofil forelskelse er nok forholdsvis uskyldig, i alle fall slik det framkommer i *Imot kunsten*, men det innebærer likevel å utforske skrivingen i en retning som forfatteren selv ikke er kjent med, og som han har klare grenser opp imot. Den første forelskelsen jeget har, er til en gutt hjemme i samme leilighetsblokk, av grunner han selv ikke riktig kan forstå. Mot slutten av boken sitter Tomas på kafé i byen, og får en urovekkende følelse av den mannlige servitøren som bringer ham kaffe og croissant. Det konkluderes: ”Når man har gitt avkall på kjærligheten, kan man komme til å elske hvem som helst” (s. 163).

Ett motiv som går igjen både i *Biografi*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* (utgitt 2011) er den eldre mannen og den unge jenta. I *Imot kunsten* er det nettopp forholdet mellom Eivind og Thea som er opprivende, da Thea godt kunne vært datteren hans. Hun er bare et par år eldre enn hans egne døtre. Den samme situasjonen befinner Tomas seg i i *Imot naturen*, et forhold som over tid skulle vise seg umulig, og som sender jeget inn i en situasjon preget av komplett fortvilelse, drikking og blytung kjærlighets sorg. Historien gjentar seg – det handler om det umulige forholdet som ikke kan gå i lengden, fordi aldersforskjellen og livsanskuelsen de to imellom er for stor. I *Biografi* er det likevel et skumlere territorium som åpnes opp: ”Jeg kan ikke la være å si det. Jeg sier: Du ligner min datter. Hun svarer på den samme katastrofale måten. Hun sier: Og du er virkelig lik min far” (1999, s. 12). Det er den eldre mannen og den unge jenta, men ut fra sammenhengen er jenta *vel* ung, og det framstår med en incestuøs undertone. Bedre blir det ikke av at hun blir med opp på rommet etterpå. Det hele er en balanserende lek med ilden. I beste fall er det mulig å holde på en forståelse om at det er hans egen datter som blir med opp, selv om framstillingen henter mot noe annet. Det er umulig å

fastslå, for språket bare *antyder*, det konkluderer ikke, og det er blant annet i et slikt spenningsfelt at litteraturen til Espedal blir flertydig og interessant.

I etterkant av *Brev* oppsto det en viss debatt vedrørende et åttesiders brev som tydelig er skrevet av en døende, til en Tomas (2005, s. 60-67). Det er umiddelbart lett å identifisere denne signaturen som Agnetes, i alle fall om man tar virkelighetsreferansene til etterretning. Hun som skriver er moren til to døtre, hun er skuespiller og sanger og har et samliv med Tomas. Det er til dels en lignende problemstilling som i *Imot kunsten*, hvor en tilnærming av arten *slik-kunne-det-vært* preger framstillingen av noen i jegets omkrets, og der det da ikke er jeget selv som forteller. Det kontroversielle her ligger både i at det er en levende, identifiserbar stemme som tilsynelatende står inne for brevet, og nettopp at *brevet* som sjanger har en privat og fortrolig karakter ved seg. Her trykkes et brev, men en Espedal- kjenner ser umiddelbart at det er hans fortellers språk som fører ordet; et *fiktivt* brev, med andre ord, hvor vedkommende avsender av brevet ikke kan forsvare seg. Kari Løvaas, litteraturanmelder i Morgenbladet, kommenterer dette:

Men styrken i Espedals stemmeføring vender seg her imot seg selv: grepet med å legge et brev i en annens munn blir ikke overbevisende så lenge forfatteren ikke har maktet å lytte seg inn i og gjenskape en annens tonefall. Ikke bare er rytmen espedalsk, brevet handler også mer om Tomas Espedal selv enn om Agnete. (2005, s. 37)

Løvaas gjør det til en forutsetning at stemmen i brevet skal bæres av *den andre*, ikke fortelleren, og utsier ubevisst en klar oppfatning om at brevet skal være tuftet på en *virkelig* etterrettelighet, ikke fiksjon. Senere i anmeldelsen skriver hun at "[d]et fortøner seg nesten som et overgrep" (ibid.). Tomas Espedal innrømmer at denne kritikken fra Løvaas har gått inn på ham (Mohaugen og Meisingset, 2010, s. 11).

Men jeg har nå altså kommentert eksempler fra noen andre Espedalbøker enn *Imot kunsten*. Dette skal ikke være en villedelse, bare en påpeking av at det finnes noen moralske problemstillinger i hans selvframstillende litteratur. Men det er etter mitt syn ingen opplagt kontroversielle områder og situasjoner som åpnes opp i *Imot kunsten*, og det er ei heller påpekt slike i den resepsjonen av boken jeg har gjennomgått.

Hele bokens tilnærming til virkeligheten, dens prosjektbeskrivelse så å si, synes å være oppsummert i følgende avsnitt i boken:

"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" (s. 43)

Den nedskrevne identiteten ligner en selv, men det er likevel en forkledning, en annen identitet. Den andre identiteten, fortelleren, har et større handlingsrom og kan tillate å ikle seg mange ulike masker. Effekten av dette er at vi møter Tomas i ulike roller, med økt distanse til den virkelige Tomas Espedal. Han kan for eksempel framstå både i førsteperson og tredjeperson, og slik sett veksle mellom nærhet og avstand til den handlende og det fortalte. Masken åpner dessuten opp for ulike identiteter. Utforskingen av en homofil identitet er allerede nevnt. Mest iøynefallende er det nok i de situasjonene hvor maskeskiftet innebærer å flytte over fra en mannlig til en kvinnelig fortelleridentitet. Det skjer flere steder i boken, særlig på side 157, hvor jeget ikler seg morens klær, og med det morens stemme, språk og moderlige egenskaper. Transformasjonen legitimeres for øvrig også rett i forkant av denne hendelsen. I tillegg til maskebeskrivelsen i sitatet over, står følgende på side 155:

”Jeg vet ikke nøyaktig når alderdommen inntreffer, når den slår inn; på et bestemt tidspunkt mister vi evnen til å bestemme vår egen alder, vi blir yngre og yngre med årene, eller det kan være at vi står fast i flere aldre, at vi er nitten og tredve og syvogfemti år av full kraft, på samme tid, det finnes ikke lengre én alder, men flere; det er en umerkelig overgang fra sannhet til diktning, vi dikter alderen og navnet, hvem vi er og hvem vi vil være”

Fiksjonen utvider der sannheten opphører. Hendelsene vokser på seg, men ikke minst opphører grensene for den fortellendes identitet. Det kan være en fortelleridentitet nært opp til den faktiske forfatteren, men det er like gjerne noen annen, og som det avsløres: overgangen mellom identitetene kan være glidende og umerkelige.

En grunnleggende katalysator for å skrive ned slektskrøniken, kan trolig defineres ut fra følgende erkjennelse: Jeg kjenner ikke meg selv. Hvem er jeg? Hva har gjort meg til den jeg er? Hvem var mine forfedre? *Imot kunsten* gir en utforsking av hvordan arvelige trekk og tilbøyeligheter har satt sitt spor også i fortellerjeget Tomas. Arne Melberg er nok inne på en fruktbar tese idet han foreslår to faktorer som har igangsatt tradisjonelle selvframstillinger. (2007, s. 17-18). For det første har det gjerne sprunget ut av erkjennelsen *jeg er dødelig*. Døden er nært innpå i *Imot kunsten*, både i konkret forstand og i frykten for selv å gå til grunne, så dette gir etter mitt syn mening. To mødre er borte, og det gir en påminnelse om livets forgjengelighet, og muligens, en trang til å gjøre opp status. Det som gjerne setter i gang selvframstillere i moderne tid, er opplevelsen av *eksil og tap*. Dedikasjonen av boken går til en mor, og tapet og fraværet av en morsfigur virker å være bokens *ginnungagap*, tilværelsens eksistensielle tomrom. Bernhard Ellefsen kommenterer tapets betydning i *Imot kunsten* slik:

Fortelleren Tomas responderer på tapet med en ekstrem vilje til å konstruere, til å bygge et hjem, et liv, en litteratur, og et nytt selv. Viljen er et aggressivt grep mot angsten som oppstår når døden har rasert det bestående. (2010, s. 21)

Tomas sin konstruksjon av et selv tar mange identiteter, eller utglidninger, også en kvinnelig (ibid.). Spørsmålet Ellefsen stiller i forlengelsen av dette, er om en kvinnelig jeg-identitet får litterære konsekvenser? Noe godt svar blir ikke gitt av Ellefsen selv. Jeg vil hevde at det skjer svært lite med fortelleren og fortellestilen, tross transformasjonen fra en mannlig til en kvinnelig identitet. Det uttrykkes av jeget at ”også språket mitt vil forandres” (s. 159), men hva endres? I stil og form skjer lite tilsynelatende lite, mens fortelleren framholder å insistere på endringene: ”den første setningen, den må være myk som voks” (ibid.). Motivisk sammenfaller i så fall den kjønnslige transformasjonen med en forsoningsprosess. I innledningen, hvor jeget er i en livskrise, fortelles det: ”Den første setningen, den må være hard som stål” (s. 12). Det harde og vonde, representert ved tapet og sorgen, eller skal jeg våge å kalle det *mannlighet*, erstattes av en langt mildere og kvinnelig forsoning rundt *savnet*.

Men i forlengelsen av den kvinnelige identiteten som skrives fram, ligger det i følge Ellefsen et premiss. Kvinneligheten fordrer *moderlighet*. Kvinneligheten ses i sammenheng med det å være mor og å kunne rope datteren inn. *Metamorfosen* fra mann til kvinne må altså ha en funksjon, den er ikke betingelsesløs. Dette er slettes ikke frigjørende, men snarere en høyst konservativ framstilling av familiens rollefunksjoner (Ellefsen, 2010, s. 22).

Den tradisjonelle morsrollen har vært nært forbundet med en *hjemlig tilhørighet*. I *Imot kunsten* representeres det i særdeleshet av Elly Alice, jegets farmor. Framfor alt er moren knyttet til hjem og familie, og der har vi altså utgangspunktet: man er i sjokk, fordi et ankerfeste mangler. Identitet og tilhørighet må konstrueres på nytt, og det må bygges i et hjem og i form av en moderlig omsorg, om ikke annet for ens egne barn. Hjemmet synes å måtte ha en mor for å være et hjem, og den rollen tar jeget på det aller største alvor.

En syntetisering av selvframstilling

Jeg har ikke vært i stand til å finne en dobbel forfatterlansering hos Espedal slik Poul Behrendt viser til blant annet hos Peter Høeg, med andre ord hvor det er uoverensstemmelse mellom den empiriske og implisitte forfatter, hvor de gir motstridende utsigelser om hvordan teksten skal oppfattes. Det finnes, etter gjennomgang av en rekke intervjuer, ingen intendert overskridelse eller motsigelse av verkautonomien, med andre ord at den faktiske Tomas Espedal skal ha uttalt seg annerledes enn den immanente forfatteren. Slik sett er det ikke snakk om et *leserbedrag*, for det er ikke informasjon som er unndratt leseren i første omgang.

Verkets egenart gir inntrykk av å være fiksjon, tross virkelighetsreferanser som navn og adresser, og er således i tråd med sjangerbenevnelsen. Riktignok er tekstens ulike diskurser en utfordring for en leser ukjent med Espedal, men sjangereksperimenteringen som finner sted i *Imot kunsten* er en fortsettelse av den kunstneriske tilnærmingen forfatteren har hatt gjennom størsteparten av sitt forfatterskap, og derfor nærmest som en kontrakt med hans vante lesere å regne. En god lesning av Espedal og av annen selvskreven litteratur fordrer like fullt en aktiv, helhetlig lesning, en lesning som tar hensyn til og undersøker virkelighetsreferansene.²⁰

Primært er *Imot kunsten* litterær fiksjon, en oppstilt konstruksjon av et selv som ikke bør identifiseres for tett med den faktiske forfatteren. Dette blir også understreket i den narratologiske gjennomgangen min, blant annet vedrørende tekstens *modalitet*. Avstanden som skapes til det biografiske, gjennom bokens gjennomgående svake, mimetiske modalitet, gjør at det biografiske aldri blir påtrengende personlig. Dette er ekstra interessant gitt det faktum at det ikke i noen andre utgivelser fra Espedal, ikke engang i *Biografi*, finnes så mange virkelighetsreferanser som rammer inn og bekrefter Tomas Espedal som i *Imot kunsten*. Her fortelles det jo om Tomas sin slekt, med reelle navn på foreldre, besteforeldre og oldefar. Det paradoksale er at skriften om Tomas Espedal skaper *mindre* nærhet og kjennskap til den virkelige Tomas Espedal, en effekt som framstår som den rake motsetning av Knausgårds monumentale og realistisk, detaljrike utlevering. Virkelighetsreferansene hos Espedal bidrar riktignok til å gjøre teksten nær og personlig affektiv, men det gir samtidig et kunstnerisk, fritt spillerom til å dikte videre på fortellingene i påskudd av at det skal framstå som virkelig. *Fiksjonaliseringen* av virkelighetsreferansene avsløres i særdeleshet når den produserende fortellehandlingen kommer til syne i teksten, som for eksempel når Tomas framstiller forfedrene med innlevelse og intern fokalisering.

Arne Melberg kommenterer at ”(k)ritikken av det manifeste, stabile og autoritative jeget er selvfølgelig en del av den selvframstillende tradisjonen” (2007, s. 8). Etter Sigmund Freuds teorier om betydningen av det ubevisste, vil de færreste ha en oppfatning om at det er mulig å skrive seg fram til en virkelig, enhetlig og fullstendig forståelse av seg selv. Det assosiative og springende i Espedals framstilling passer godt inn i en slik teori. Det vil kun være spalter og fraksjoner av et selv som skrives fram, men det er jo interessant i seg selv. Der virkeligheten stanser opp, fortsetter diktetekunsten. Vi får et fascinerende innblikk i et jeg, som slettes ikke er identisk med det jeget som fester navnet sitt på bokomslaget.

²⁰ Jamfør virkelighetseffekt og interesse for det biografiske: jeg har personlig gått inn på GoogleMaps og ”gått” strekningen fra Skytterveien til Øyjordsveien i Bergen gatelangs. Fortelleren kan ha rett i sin påstand: Det er en markert sosial avstand mellom de to adressene, fra blokktilværelse i Skytterveien til rekkehusene og villaene i Øyjordsveien; det er en flytting til ”fiendeland” (Espedal 2009, s. 102-103).

ET RESYMÉ

I denne masteravhandlingen har jeg nærlest *Imot kunsten* av Tomas Espedal, med et særlig fokus på narrative strukturer og selvframstilling. Jeg har bruket en rekke begreper fra narratologiens metoder for å foreta grundige nærlesinger av verket, og har lagt til grunn Gérard Genettes hovedverker *Narrative Discourse* og *Paratexts* for henholdsvis å se på tekststrukturer i boken og grenselandet mellom bok og virkelighet. I tillegg har jeg redegjort for etablerte selvframstillingsteorier. Hovedformålet med denne delen av arbeid har vært å se selvframstillinger slik de kommer til uttrykk i *Imot kunsten*, og vurdert i hvilken grad slike innskrivninger av seg selv i fiksjonen har betydning for hvordan man som leser skal forstå boken.

Jeg startet det analytiske arbeidet med en gjennomgang av resepsjoner av *Imot kunsten*. Hovedtendensene er at det gis en rekke gode og fruktbare lesninger på bokens motiviske og tematiske nivå, det vil si, ut fra en helhetlig innholdsforståelse av teksten. I liten grad kommenterer eller problematiserer litteraturanmelderne den espedalske formen, om man kan ta i bruk et slik uttrykk. Dette gir etter mitt skjønn lesninger som ikke fullt og helt tar innover seg essensen i Espedals forfatterskap, som gjennom flere utgivelser bevisst har hatt som mål å sprengte sjangerkonvensjonene, og samtidig være nyskapende i sitt språklige arbeid. Det finnes generelt få sakteslesninger av Espedals litteratur, og det står i en merkelig kontrast til all kritikerros og priser han har mottatt de siste årene. For *Imot kunsten* alene mottok Espedal i 2009 både Gyldendalprisen, Kritikerprisen og en nominasjon til Nordisk Råds Litteraturpris.

Gjennomgangen av paratekster har påvist hvordan en rekke ulike former for paratekst, eller *terskeltekster*, kommenterer og kaster lys over verksforståelsen. Jeg har undersøkt boktittelen, inkludert dens undertittel, illustrasjonsbildet på forsiden, sjangerdefinisjonen, dedikasjonen, epigrafer og kapittelinnstillinger. Boktittelen har en dobbel betydning, idet den kan peke mot noe på vei til å bli kunst, eller noe som jobber imot kunsten. Sammenstilt med bildet på forsiden relaterer tekst + bilde seg både innover til en konkret passasje i boken, samt mot forfatteren og malerens respektive debutarbeider, i ferd med å nærme seg kunsten og bli kunstnere. Undertittelen relaterer seg også innover i tekstverket, idet vi kan finne omtaler om notatbøkene og deres betydning flere steder i boken (blant annet s. 39)

Den narratologiske gjennomgangen har påvist en rekke faktorer. Først og fremst er det en tydelig fortellerinstans til stede i store deler av boken. Der fortelleren ikke trer fram, i en rekke nullfokaliserte uttrykk, spiller andre tekstdiskurser inn, gjerne av lyrisk eller

reflekterende art. Fortellernærværet underbygger et hovedfunn på makronivå om at boken er svakt mimetisk anlagt, hvor *telling* dominerer på bekostning av *showing*.

Dernest har boken, igjen på et makronivå, et høyt, anlagt *tempo*. Det er først og fremst gjennom aktiv bruk av *referat* og *ellipser* at framdriften blir høy og springende. Jeg har påvist eksempler hvor vi i løpet av samme setning plutselig hopper flere tiår tilbake i tid. Samtidig har det i alle tilfellene jeg har påvist vært markører på mikronivå som nyanser og skaper nødvendige skiller for innholdsforståelsen. I boken er det en rekke *akronier* som framviser en annen tekstdiskurs enn prosaens. I tillegg brukes det svært ofte en *iterativ* frekvensform, som ved å omtale én gang det som skjer mange ganger ikke bare bidrar til å øke framdriften på historienivået, men også er med på å underbygge et sentralt motiv i boken, nemlig hverdagens trivielle rutiner og repeterende struktur. Kun en sjelden gang er det mulig å finne eksempel på at Espedal tar i bruk den sceniske teknikken (0-nivå) eller pausen.

På tekstens mikronivå har jeg evnet å framdrive en rekke eksempler hvor små tekstelementer som pronomen, tegnsetting, fokalisering eller syntaktiske markører får avgjørende betydning for tekstforståelsen. Ved flere anledninger avsløres det fortellingsproduserende jeget gjennom sin kommenterende inngripen i egen framstilling. Det er særlig viktig å passe på hvordan fortellerpronomenet brått kan skifte fra et jeg til et han eller man, og så tilbake igjen til jeg like etterpå.

Jeg har presentert ulike selvframstillende teorier og særlig utredet om Poul Behrendts dobbeltkontrakten. Hovedfunnet mitt er at en dobbel forfatterlansering, det vil si at det skulle foreligge et leserbedrag gjennom at tekstverket ikke er tilstrekkelig i seg selv for å forstå dets fulle og hele utsagn, ikke finner sted hos Espedal. Eksperimenteringen hos Espedal går ikke på å spille ut den immanente forfatteren med seinere avsløringer av den empiriske. Tvert imot har jeg gjennom en rekke forfatteruttalelser og intervjuer sett et samsvar mellom de to forfatterinstansene. Det er ikke dermed sagt at leserrollen kun skal innebære å nøye seg med det autonome tekstverket. En aktiv leser av Espedals litteratur bør som i øvrig moderne, selvframstillende litteratur være observant og forholde seg aktivt til virkelighetsreferansene. Gjennom en sammenstilling mellom Knausgård og Espedal har jeg skissert noen grove trekk som skiller de to, samt brukt god plass på å vise selvframstillinger slik de kommer til uttrykk i *Imot kunsten*.

Det som først og fremst skiller *Imot kunsten* fra Espedals tidligere utgivelser, er bokens *genealogiske* linje. Jeget søker å skrive fram sin egen erkjennelse gjennom slektens dramatiske og skjebnefulle fortellinger. Fortellingene finnes i to varianter, henholdsvis de *selvopplevde* og de *overleverte*. Særlig er det farmor Elly Alice som bringer ham fortellinger

om hvordan slekten henger i hop, og hvor Tomas passer inn i flettverket. Jeget ikler seg ulike roller, og transformeres stadig.

I en komparativ sammenstilling mellom Knausgård og Espedal peker Frederik Tygstrup på følgende faktor:

[M]åske ligger forskjellen her: For Knausgård er livet et materiale for kunsten, men det er omvendt hos Espedal, her er kunsten en teknologi, hvis viktigste genstand og mål er livet. (2012, s. 80)

Tomas Espedal bruker altså kunsten for å nå fram til livet, og *Imot kunsten* framhever hvordan skrivingen blir en stadig økende del av livet, og på motsatt vis hvordan det å leve bare mer og mer krever arbeidet med språk, idet skrivingen blir en livs-nødvendighet. Tygstrup framholder slik sett at boken mest handler om forsøket på å forene forholdet mellom liv og skrift, mellom livet og kunsten (ibid., s. 78).

I etableringen av et hjem, framheves alltid selve skrivestuen. Selv den midlertidige løsningen med campingvogn ute i hagen, får en opphøyd beskrivelse, idet vogna drar av gårde på en imaginær reise nedover kontinentet (Espedal, 2009, s. 114-115). Nært knyttet til et hjem er en mor, og det er dette som er utgangspunkt for det fortellende jeget: jegets mor og barnas mor er død, og tomrommet tvinger fram en viljekraft hos jeget om å konstruere en ny hverdag for seg selv og barna. På den måten holdes angsten og bekymringene på avstand. Mot slutten av boken har det den harde sorgen og tapet fra starten mildnet til et mer forsonende savn.

Kunstens virkemiddel er underliggjøring. Slik definerer Viktor Sjklovskij *litteraritetsbegrepet* (Vinje, 1993, s. 19). Det språklige uttrykket er i seg selv det avgjørende elementet som definerer litteraturen. Den vanskeliggjorte formen er en del av kunstgrepet, og gjennom sin underliggjøringseffekt kan den få oss til å reflektere og dvele ved aspekter vi ellers ikke hadde dvelt ved. I forlengelsen av dette definerer Roman Jakobson i sin kommunikasjonsmodell om de ulike språkfunksjonene, blant annet den poetiske språkfunksjonen (ibid., s. 20). Språket er en forutsetning for tanken, og det er kanskje også her en lesning av Espedal kommer inn. I *Imot kunsten* møter vi flere steder et språk som er eksperimentelt og utforskende. Det å være forfatter, slik Espedal selv har uttrykt det, er først og fremst et arbeid i *språket* (Mohaugen og Meisingset, 2010, s. 15). Dette gjør *Imot kunsten* (*notatbøkene*) og Tomas Espedal høyst litterær og leseverdige.

LITTERATURLISTE:

- Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo, Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademisk Forlag.
- Barthes, Roland [1968] (1994): "Forfatterens død". I: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, oversatt og utgitt av Knut Stene-Johansen. Pax Forlag, Oslo.
- Behrendt, Poul (2006): *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København, Gyldendal.
- Blatt, Thomas M. (2009): "Det lille, store livet". I *Dagbladet*, 07.09.09, s. 42.
- Ellefsen, Bernhard (2009): "Et eget rom". I *Morgenbladet*, 11.-17. september 2009, s. 34-35.
- Ellefsen, Bernhard (2010): "Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive". I *Vagant* nr. 3/2010, s. 16-28.
- Espedal, Tomas (1999): *Biografi (glemsel)*. Oslo, Gyldendal.
- Espedal, Tomas (2003): *Dagbok (epitafier)*. Oslo, Gyldendal.
- Espedal, Tomas (2009): *Imot kunsten (notatbøkene)*. Oslo, Gyldendal.
- Espedal, Tomas (2010): "Den umulige boken". Fra litteraturfestivalen Ordkalotten, Tromsø, 09.10.10. Transkribert fra <http://www.youtube.com/watch?v=IwaMeeihm7k>, 12.11.11.
- Espedal, Tomas (2011): *Imot naturen (notatbøkene)*. Oslo, Gyldendal.
- Eliassen, Knut Ove og Frederik Tygstrup (2012): "Liv og skrift – Thomas Espedals *Imot kunsten*"²¹. I Ingvild Folkvord, Priscilla Ringrose og Ingfrid Thowsen red. (2012): *Skrift som livstegn. Festskrift til Sissel Lie*. Trondheim, Akademika Forlag.
- Genette, Gérard (1983): *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Oversatt av Jane E. Levin. Ithaca, New York, Cornell Paperbacks.
- Genette, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press
- Gyldendal Norsk Forlags hjemmesider (2013): Forfatteromtale av Tomas Espedal, tilgjengelig fra <http://www.gyldendal.no/Forfattere/Espedal-Tomas>. Lastet ned 29.01.13.
- Gaasland, Rolf (1999): *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Haarder, Jon Helt (2004): "Performativ biografisme. Litteraturvidenskapen og det intime liv". I *Kritik*, volum 167, årgang 37.
- Harstad, Johan (2009): "Man skriver. Man arbeider." I *Klassekampen*, 18.12.09, s. 10-11.
- Hjulstad, Håvard og Lars Sødal (2001): *Bokmålsordliste*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Karlsvik, Mette (2009): "Redebyggeren". I *Morgenbladet* 28.08.09, s. 32-33.

²¹ Merk: skrivefeilen av forfatterens fornavn ligger i artikkelens tittel

- Kjerkegaard, Stefan, Henrik Skov Nielson og Kristin Ørjasæter (2006): "Introduktion". I *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*. Aarhus, Aarhus University Press, s. 7-18
- Kjærstad, Jan (2010): "Den som ligger med nesen i grusen, er blind". I *Aftenpostens* kulturseksjon 07.01.10, side 10-11.
- Knausgård, Karl Ove (2010): *Min kamp 5*. Oslo, Oktober forlag.
- Landaasen, Kjell-Richard (2009): "Kunst slik kunsten gjør". I *Vårt Land* 25.11.09, s. 14-15.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg (1999): *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2. opplag. Oslo, Kunnskapsforlaget.
- Løvaas, Kari (2005): "Intimitetstyranni?" I *Morgenbladet*, 03.06.05, side 37.
- Melberg, Arne (2007): *Selvskrevet. Om selvfremstilling i litteraturen*. Oslo, Spartacus Forlag.
- Mohaugen, Marius Fossøy og Kristian Meisingset (2010): "Den aristokratiske arbeideren". I *Bokvennen*, nr. 2, 2010.
- Nøstdal, Ingrid Krogh (2011): *Den siste man skal stole på, er en forfatter. Performativitet og identitet i Tomas Espedals Imot kunsten (notatbøkene)*. Tilgjengelig på nett, sist lest 13.04.13: https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26441/nostdal_master.pdf?sequence=2
- Riopelle, Frode Johansen (2009): "Naturlig vis". I *Klassekampens* vedlegg Bokmagasinet, 19.09.09, s. 3.
- Skei, Hans H. (2009): "Den umulige drømmen om en bok". I *Aftenposten*, 22.10.09, s. 16.
- Stavrum, Silje (2013): innhentet informasjon fra bloggen *asfaltblome*, 19.03.13: <http://siljestavrum.blogspot.no/2005/02/lt-oss-brja-ntligen-handen-r-det.html>
- Store Norske Leksikon på nett (2013): Forfatteromtale av Inger Christensen: Tilgjengelig fra http://snl.no/Inger_Christensen . Lastet ned 15.03.13.
- Vikingstad, Margunn (2009): "Til ei mor". I *Dag og tid*, 20.11.09, s. 29
- Vinje, Eiliv (1993): *Tekst og tolking. Innføring i litterær analyse*. Oslo, Gyldendal Akademisk
- Web Gallery of Arts (2013): "Nude girl on a panther skin". Tilgjengelig fra http://www.wga.hu/html_m/t/trutat/nudegirl.html . Lastet ned 09.02.13:
- Wikipedia (2013): Forfatteromtale av Kristian Lundberg. Innhentet 19.03.13: http://sv.wikipedia.org/wiki/Kristian_Lundberg

SAMMENDRAG

Imot kunsten (notatbøkene) er skrevet av Tomas Espedal og ble gitt ut i 2009. Første gang jeg leste boken var i 2010, og jeg fattet umiddelbart interesse både ut fra dens tekstlige innhold og ut fra utfordrende formspråk. Jeg har valgt å foreta en nærlesing av narrative strukturer og selvframstillinger i boken. Å undersøke strukturer i en bok med et komplekst formspråk, har i seg selv vært inspirerende og lærerikt. Selvframstillingene er interessante først og fremst fordi det utgjør en litterær trend å skrive fram seg selv i litteraturen, og mine undersøkelser har påpekt hvordan dette tar seg ut i *Imot kunsten*. Analysearbeidet mitt er fordelt over tre hovedkapitler; Paratekst, Narrative strukturer i *Imot kunsten* og Selvskrevet

Paratekstene, også kalt terskeltekster, som jeg har undersøkt, har vært boktittel, inkludert undertittel, illustrasjonsbilde på forsiden, sjangerdefinisjon, dedikasjon, epigrafer og kapittelinndelinger. De bidrar alle til en økt forståelse av selve tekstkorpuset. Særlig er det forfatternavnet og epigrafene som vender ut av verket og binder verket mot den virkelige, empiriske verden.

Den narratologiske analysen har først og fremst brakt fram resultater som underbygger en sterk og tilstedeværende fortellerinstans. Prosapartiene preges av svak, mimetisk modalitet. Det innebærer en aktiv forteller som refererer og kommenterer framstillingen, det vi med et engelsk uttrykk kaller *telling*. Framdriften er høy, gjennom aktiv bruk av iterative tekstformuleringer og store, markerte ellipser. På fortellingens mikronivå er det særlig vekslingen i fortellepronomer og punktsettinger som må holde leseren skjerpet. Tempusendringer er med å skille handlingene i tid og rom, det vil si hvilke handlinger som ses retrospektivt og hvilke som er samtidige. Også her er endringene små, men klart merkbare.

Selvframstillingene har i første rekke påvist hvordan jeget ikler seg forskjellige roller og ser seg selv i lys av familie og nedarvede egenskaper. Han utforsker jeget i ulike retninger, blant annet mot en kvinnelig og homofil identitet, og med dramatisk innlevelse i sine forfedre. Primært er *Imot kunsten* litterær fiksjon, en oppstilt konstruksjon av et selv som ikke bør identifiseres for tett med den faktiske forfatteren, men en aktiv lesing av selvframstillende litteratur innebærer også å ta innover seg virkelighetsreferansene.