

Marthe Vendela Kant

Om Tomas Espedals ideal og metode

En lesning av Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv, Imot kunsten (notatbøkene) og Imot naturen (notatbøkene)

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Knut Ove Eliassen

Mai 2023

Marthe Vendela Kant

Om Tomas Espedals ideal og metode

En lesning av Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv, Imot kunsten (notatbøkene) og Imot naturen (notatbøkene)

Masteroppgave i Allmenn litteraturvitenskap
Veileder: Knut Ove Eliassen
Mai 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en lesning av Tomas Espedals romaner *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), *Imot kunsten (notatbøkene)* (2009) og *Imot naturen (notatbøkene)* (2011). Den litteraturhistoriske interessen som kommer til uttrykk i Espedals romaner, synes for meg å ha et tydelig ekko av tradisjonen, slik den beskrives av T. S. Eliot i essayet «Tradition and the Individual Talent» (1919). Espedal er både bevisst om tradisjonen og går i dialog med denne. Samtidig benytter han seg av flere litterære grep som markerer dette, blant annet i form av paratekster, intertekstualitet og metatekstualitet, slik begrepene formuleres av Gérard Genette (1982/1987). I min lesning har jeg vektlagt de utallige referansene til andre forfattere og verk, som foreligger i romanene. Referansene dukker opp i form av sitater, anekdoter, sammenligninger, ulike lesninger, etablerte topoi og det Roland Barthes (1977) omtaler som «figurer». Min inngang er Eliots formulering om at ingen kunstner får sin fulle betydning dersom han betraktes isolert. I analysen, som er bygd opp med utgangspunkt i 12 motiver og figurer som er gjennomgående i forfatterskapet, argumenterer jeg for at romanene, gjennom de ulike referansene, formulerer forfatterens poetiske ideal og litterære metode. Jeg anser idealet og metoden som kommer til uttrykk i de tre romanene, som å være sterkt forankret i forbildene og i idéen om å skrive i forlengelse av en tradisjon.

Abstract

This master's thesis is a read of Tomas Espedal's novels *Tramp. Or the Art of Living a Wild and Poetic Life* (2006), *Against Art* (2009) and *Against Nature* (2011). The literary-historical interest expressed in Espedal's novels seems to have a clear echo of tradition, as described by T. S. Eliot in the essay "Tradition and the Individual Talent" (1919). Espedal is conscious of the tradition, and engages in dialogue with it. Simultaneously, he employs several literary techniques highlighting this, such as paratexts, intertextuality and metatextuality as conceptualized by Gérard Genette (1982/1987). In my interpretation of Espedal I have emphasized the innumerable references to other authors and works, which is present in his novels. The references appear in the form of quotes, anecdotes, comparisons, various interpretations, established topoi and Roland Barthes' (1977) descriptions of "figures". My approach is based on Eliot's statement that no artist can be fully understood if considered in isolation. Through the analysis, which is based on 12 motifs and figures recurring throughout the authorship, I argue that the novels, through their various references, embody the author's poetic ideal and literary method. I consider the ideal and method expressed in these three novels to be firmly rooted in Espedal's literary role models and the idea of writing in continuation of a tradition.

Takk

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til veilederen min, Knut Ove Eliassen, for et godt samarbeid. Tusen takk for at du hadde troen på prosjektet mitt. Ditt brennende engasjement og de samtalene vi har hatt, har vært avgjørende for meg og oppgavens endelige resultat. Jeg vil også takke Martin Wåhlberg og alle forelesere jeg har møtt gjennom min tid ved universitetet: Christopher, Sofie, Suzanne, Siv Gøril, Paola og Øystein.

Jeg vil takke Tomas Espedal for å ha gitt meg mine største leseopplevelser.

Jeg vil takke Gjengen. <3 Deres vennskap betyr, og har betydd, enormt mye for meg gjennom hele studieperioden. Jeg vil også takke venner og kollegaer ved Litteraturhuset i Trondheim, for fine avbrekk i en ellers ensom og krevende skrivehverdag.

Mest av alt vil jeg gjerne takke Simon – for uendelige mengder kjærlighet og støtte, både i arbeidet med denne oppgaven og i livet generelt. Jeg vil også takke familien min. Uten dere hadde ingenting vært mulig.

Sist, men ikke minst, vil jeg gjerne takke Arnfinn og Anne Marie. Dere var de første til å introdusere meg for det jeg anser som seriøs litteratur. Takk for at dere oppmuntret meg til videre lesing og skrivning.

Trondheim, 25. mai 2023

Marthe Vendela Kant

Forord

Det er flere grunner til at jeg har valgt å skrive om Espedals forfatterskap. Først og fremst bunner det i en stor interesse og fascinasjon for forfatterskapet. *Gå* var en av de første romanene jeg leste av det jeg anser som seriøs litteratur, og den har siden blitt en roman som jeg stadig vender tilbake til. Etter å ha lest og studert samtlige av Espedals romaner oppstod det også en interesse for forfatterens biografi og senere for resepsjonen. I motsetning til kollegaer han ofte blir sammenlignet med, som for eksempel Knausgård, skriver ikke Espedal noen utfyllende livshistorie, men spinner heller rundt enkelte temaer og vender tilbake til disse på en ny måte i hver roman. Temaer som familie, kjærlighet, klasse, tap og sorg er gjennomgående i samtlige av Espedals romaner fra og med 1999. I skildringen av livet som forfatter blir også lesing og skriving temaer som i stor grad opptar romanene. Dette aspektet vil være hovedanliggende i min lesning; en side ved forfatterskapet som ikke har fått tilstrekkelig oppmerksomhet.

Innhold

1. INNLEDENDE PERSPEKTIV	1
1.1 PRESENTASJON OG PROBLEMSTILLING	1
1.2 OM TOMAS ESPEDAL	4
1.3 KORT OM KORPUSET	5
1.3.1 Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv	5
1.3.2 Imot kunsten (notatbøkene)	6
1.3.3 Imot naturen (notatbøkene).....	7
1.4 RESEPSJON.....	8
1.4.1 Offentlig mottakelse og akademiske artikler	8
1.4.2 Masteroppgaver	13
2. TEORETISK INNFØRING	17
2.1 TRADISJONEN OG DET INDIVIDUELLE TALENT	17
2.2 TRANSTEKSTUALITET	20
2.3 FIGURER	23
2.4 Å KONSTRUERE SEG SELV I SKRIFT	24
3. KORPUSETS RAMMER OG STRUKTURER	28
3.1 PARATEKSTER	28
3.1.1 Forfatternavn og sjangerbetegnelse	28
3.1.2 Tittel og undertittel	29
3.1.3 Smussomslag	31
3.1.4 Kapittelinnledning	32
3.1.5 Dedikasjon og epigraf.....	32
3.1.6 Sammenfatning: Hva signaliserer Espedals paratekster?	36
3.2 NARRATIVE STRUKTURER.....	37
3.2.1 Begreper knyttet til narrativ teori.....	37
4. ESPEDALS LITTERÆRE MOTIVER OG FIGURER	41
4.1 PRESENTASJON AV DE LITTERÆRE MOTIVER OG FIGURER.....	41
4.1.1 Å gå i hundene	41
4.1.2 Vandring	44
4.1.3 Transformasjon	48
4.1.4 Bevegelse	51
4.1.5 Kvinner	54
4.1.6 Tap og sorg	58
4.1.7 Arbeidet, fabrikken	60
4.1.8 Møtet.....	63
4.1.9 Den nye Héloïse.....	66
4.1.10 Identifisering	69
4.1.11 Ting	72
4.1.12 Fravær	75
4.2 SAMMENFATNING: HVA SIER MOTIVENE OG FIGURENE OM ESPEDALS IDEAL?	78
5. ESPEDALS IDEAL OG METODE: EN POETIKK?.....	83
5.1 ESPEDALS PRAKTISKE METODE OG ARBEIDSFORM.....	83
5.2 ESPEDALS LITTERÆRE METODE	87
6. EPILOG.....	93
LITTERATURLISTE.....	95

«I denne røde lenestolen, som er en personlighet,» skrev Rilke,
det fikk meg til å tenke på hvor glad jeg er i ting,
i stoler og bord, senger og lamper,
det er kanskje fordi jeg er så mye alene,
i perioder er tingene alt jeg har å forholde meg til.

Tommas Espedal

1. Innledende perspektiv

1.1 Presentasjon og problemstilling

Ingen dikter, ingen kunstner i noen kunstart får sin fulle mening når han betraktes isolert. Å bestemme hans betydning, hans verdi, er å bestemme hans forhold til de døde dikterne og kunstnerne. Du kan ikke vurdere ham for seg; du må plassere ham blant de døde, for kontrastenes og sammenligningens skyld.¹

Tomas Espedals forfatterskap bugner av implisitte og eksplisitte referanser til andre forfattere og andre verk.² Referansene dukker opp både i form av sitater, anekdoter, sammenligninger, ulike lesninger, etablerte topoi og det Roland Barthes i *Fragments d'un discours amoureux* (1977) omtaler som «figurer». Sentralt i romanene står også en annen type referanse: Til forfatterens eget liv. Jeg tar utgangspunkt i de tre romanene som har stått mest sentralt i resepsjonen: *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), *Imot kunsten* (2009) og *Imot naturen* (2011). I min lesning av disse vil jeg argumentere for at Espedals metalitterære prosjekt formulerer et bestemt poetisk ideal, som jeg anser å komme til uttrykk gjennom referansene. Hvem Espedal refererer til og på hvilken måte han gjør dette, vil kunne si noe om hvem han anser som sine forbilder og dermed i hvilken tradisjon han har som mål å plassere seg i forlengelsen av. Fordi forekomstene av referanser hos Espedal er hyppig og av ulik karakter, har jeg gjort et utvalg som nødvendigvis har noe vilkårlig ved seg. Alt kan ikke behandles. I analysen undersøker jeg hovedsakelig de eksplisitte referansene som forfatteren vender tilbake til flere ganger i romanene og som på denne måten angår tekstene som helhet.

For å kunne si noe om poetikkens praktiske komponent, metode, og forfatterens intensjon, vil det bli nødvendig å se nærmere på Espedals egne uttalelser om sine romaner. I arbeidet med dette lener jeg meg på en rekke intervjuer og på det metafiktive aspektet ved romanene. Hva er Espedals ideal? Hva er hans praktiske- og litterære metode? Og hvordan kommer disse til uttrykk i romanene *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*? Ved å gjøre rede for disse komponentene vil jeg forsøke å nærme meg en formulering av Espedals poetikk, som jeg anser å bestå av elementene arbeidsmetode, forbilder, tema, tradisjon og selvframstilling. Sentrale spørsmål i analysen vil være disse: Hvordan dikter Espedal? Er han en konservativ

¹ Eliot, Thomas Stearns. «Tradisjonen og det individuelle talent», overs. Aarseth. I *Moderne litteraturteori. En antologi*. red. Atle Kittang mfl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), s. 202.

² Oppgavens epigraf er hentet fra: Espedal, Tomas. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (Oslo: Gyldendal, 2006), s. 119.

eller modernistisk forfatter? Hvordan forholder han seg til andre forfattere og andre verk? I forlengelse av hvilken litterær tradisjon er det naturlig å plassere ham? Gir det i det hele tatt mening å plassere ham i noe så konservativt som en tradisjon? På hvilken måte forsøker han i så fall å skrive seg inn i en tradisjon?

I «Tradition and the Individual Talent» (1919) skriver Thomas Stearns Eliot at ingen kunstner får sin fulle betydning dersom han betraktes isolert.³ Det er denne tanken som er bakgrunnen for min analyse. Eliot argumenterer for at å inngå i en tradisjon handler om å utvide og forstå den litterære konteksten man skriver i. Dikteren bør gå i dialog med fortiden, samtidig som han bør ha sin egen personlige stemme. Snarere enn å imitere de vellykkede dikterne, bør han kombinere det gamle og det nye og på denne måten formidle noe tidløst og universelt gjennom diktingen. Hos Eliot er det ikke selvsagt at det finnes noe slikt som «tradisjoner», han anvender dette som et kvalitetsbegrep. Fordi vår forståelse av litteraturen som helhet endrer seg i det et nytt verk trer inn i sammenhengen – er «tradisjonen» i konstant forandring og er på denne måten kun en konstruksjon som fortløpende revideres.⁴

I *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1982) skriver Gérard Genette at poetikkens hovedanliggende ikke er den litterære teksten, men dens tekstlige transcendens; dens tekstlige kobling til andre tekster. Han er altså inne på det flere teoretikere, både før og etter ham selv, har arbeidet med å fastslå: At alle tekster inngår i en dialog med én eller flere andre tekster. Genette skriver om dette under begrepet transtekstualitet; et fenomen han anser som å bestå av fem kategorier: Intertekstualitet, paratekstualitet, metatekstualitet, arkitekstualitet og hypertekstualitet.⁵ I analysen skal vi se på hvilken måte flere av disse fenomenene opptrer i Espedals romaner.

Espedal er særlig kjent for sine selvutleverende romaner og det er dette aspektet som i størst grad har preget resepsjonen. Det finnes mange ulike begreper for å framstille seg selv i skrift. Den franske kritikeren Serge Dubrovsky introduserte *autofiction* på 1980-tallet, et begrep som dreier seg om ulike tekstvarianter som befinner seg i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet. I 2006 lanserte danske Poul Behrendt begrepet *dobbeltkontrakten*, hvor han i boken med samme navn undersøker en rekke samtidige forfattere som har lovet å framstille

³ Essayet er opprinnelig fra samlingen *The Sacred Wood* (1919).

⁴ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent».

⁵ Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, overs. Newman & Doubinsky (University of Nebraska Press, 1997). Genettes begreper, slik de formuleres i den engelske oversettelsen; transtextuality, intertextuality, paratext, metatextuality, architextuality, hypertextuality, samt hypertext og hypotext – er i denne oppgaven fritt oversatt til norsk.

seg selv og virkeligheten sannferdig, men som samtidig lener seg på fiksjonen for å framstille både seg selv og verden rundt.⁶

I norske medier har begrepet *virkelighetslitteratur* blitt flittig brukt i debatten om romaner undertegnet blant andre Karl Ove Knausgård, Per Petterson, Vigdis Hjorth, Hanne Ørstavik, Geir Gulliksen og Espedal. Fordi jeg i denne oppgaven vil vektlegge hvordan Espedal på ulike måter forholder seg til tradisjonen, vil jeg forkaste disse begrepene til fordel for Arne Melbergs begrep *selvframstilling*. I *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007) påpeker han at blant andre Behrendt kaster et skarpt blikk på en aktuell tendens, men understreker at denne tendensen imidlertid ikke er mer aktuell enn at den kan ledes helt tilbake til 1500-tallet og Michel de Montaigne.⁷ Fordi Melberg undersøker selvframstillingen i et historisk perspektiv, er det hans begrep jeg anser som mest hensiktsmessig å benytte i henhold til min problemstilling.

Når jeg har som mål å kartlegge hvilken «tradisjon» Espedal ønsker å skrive i forlengelse av, er det med forbehold om svakhetene ved begrepet. Jeg vil likevel, først og fremst gjennom Eliot, men også de andre teoretikerne jeg har presentert, argumentere for at begrepet er nyttig å anvende i min lesning. Både Barthes (1977), Genette (1982/1987) og Melberg (2007) peker på ulike former for litterære tradisjoner i sine tekster. I den kommende analysen vil jeg argumentere for hvorfor det kan sies at Espedal skriver seg inn i nettopp disse tradisjonene, som henholdsvis er tradisjonen å gå i dialog med verker fra fortiden, å inkorporere andre verk i sine egne, å benytte seg av kjærlighetens språk og å framstille en litterær versjon av seg selv i skrift.

I det innledende perspektivet vil jeg gi en kort presentasjon av forfatteren Espedal. Deretter vil jeg gi korte sammenfatninger av de tre romanene som vil behandles i analysen. Siden vil jeg gi en kort innføring i resepsjonen, hvor jeg vektlegger både den offentlige og akademiske. Inkludert er også syv masteroppgaver som omhandler Espedals forfatterskap. I kapittel 2. Teoretisk innføring, gir jeg en ytterligere presentasjon av de teoretikerne jeg lener meg på i analysen. I kapittel 3. Korpsets rammer og strukturer, ser jeg nærmere på romanenes paratekster og gir en kort innføring i narrativ teori, som vil være nyttig i møte med analysen. Kapittel 4. Espedals litterære motiver og figurer, som er første del av analysen, er bygd opp med utgangspunkt i 12 motiver jeg anser som gjennomgående hos Espedal. Min liste over motiver har nødvendigvis noe vilkårlig ved seg: Den kunne både vært lengre og kortere. Jeg synes imidlertid mitt utvalg på 12 favner de mest sentrale og gjennomgående

⁶ Melberg, Arne. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, overs. Hetland (Oslo: Spartacus, 2007).

⁷ Melberg, *Selvskrevet*, s. 15.

motivene i forfatterskapet. Hvert motiv kan også knyttes til forbildene og tradisjonen – som gjør dem særlig relevante for min problemstilling. Før jeg går videre til analysens andre del, skal jeg oppsummere motivene og figurene fra analysens første del, for å si noe om hvordan disse er med på å uttrykke Espedals poetiske ideal. Kapittel 5. Espedals ideal og metode: en poetikk? er analysens andre del. Hit tar jeg med meg hovedpoengene fra analysens første del og ser nærmere på disse i lys av forfatterens praktiske- og litterære arbeidsmetode – som her vil presenteres. Kapittel 6. Epilog, består av avsluttende refleksjoner.

1.2 Om Tomas Espedal

Tomas Espedal ble født i Bergen i 1961. Hans forfatterskap består i dag av 16 romaner og kan deles inn i tre deler. Forfatteren debuterte i 1988 med romanen *En vill flukt av parfymen*. Siden kom romanene *Jeg vil bo i mitt navn* (1990), *Hun og jeg* (1991), *Hotell Norge* (1995) og *Blond* (1996) på løpende bånd. Disse fem romanene, som markerer starten på forfatterskapet, utgjør en slags første del og blir lite lest i dag. Noen vil kanskje si at *Blond* er den romanen som markerer et skille, fordi det er her Espedal for første gang bruker navnet Tomas på romanens hovedkarakter, men selv vil jeg anse dette skillet å komme senere.

I løpet av en periode på seks år utga Espedal de tre sammenhengende romanene *Biografi (glemsel)* (1999), *Dagbok (epitafier)* (2003) og *Brev (et forsøk)* (2005).⁸ Disse tre markerer starten på andre del av forfatterskapet og må kunne sies å være forfatterens litterære gjennombrudd. Sammen med de neste syv romanene danner de den selvutleverende og sjangerutforskende romansyklusen som består av ti bind. Espedal fikk sitt kommersielle gjennombrudd med romanen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006). Året etter kom kortprosatteksten *Ly* (2007), som ikke inngår i denne samlingen. Etter denne kom tvilling-romanene *Imot kunsten* (2009) og *Imot naturen* (2011) som begge har undertittelen (*notatbøkene*). For disse tre romanene ble forfatteren tildelt Bergensprisen, Kritikerprisen, Gyldendalsprisen og Brageprisen, samt to nominasjoner til Nordisk råds litteraturpris. Senere kom *Bergenens* (2013), *Mitt privatliv* (2014) og *Året* (2016), før forfatteren i 2018 markerte slutten på romansyklusen med kortromanen *Elsken*.

Espedal har selv uttalt at romansyklusen som startet med *Biografi* og sluttet med *Elsken* kan leses som en roman som inneholder ti bind. Han har beskrevet prosjektet som et forsøk på å utforske ulike litterære sjangre, noe flere av romanenes titler og undertitler også antyder. Utgangspunktet for prosjektet har altså vært å benytte romanens form, men å utfordre

⁸ Disse ble opprinnelig utgitt som selvstendige romaner, men ble siden satt de sammen i en felles pocketutgave.

eller utforske sjangeren ved å tillegge den egenskaper fra dagboken, biografien, brevet, reiseskildringen, notatbøkene, essayet, fotoboken, diktet og til sist også kortromanen, som avsluttet hele prosjektet.⁹ Den tredje delen av forfatterskapet vet vi foreløpig lite om, annet enn at starten på denne markeres med Espedals siste utgivelse *Lyst. En forfatters selvbiografi* (2022). Denne romanen består av to deler og har henholdsvis titlene *Fruktene av et arbeid* og *Lesefrukt*. I all hovedsak behandler romanen temaene lesing og skriving. I forfatterskapet inngår også en rekke intervjuer, samtaler og TV-opptredener, samt dokumentarfilmen *Jeg vil bo i mitt navn* (2018) som er et portrett av Espedal.¹⁰ Flere av disse aspektene vil jeg komme tilbake til i kapittel 5, som omhandler Espedals praktiske- og litterære arbeidsmetode.

1.3 Kort om korpuset

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

Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv (2006) følger den allerede etablerte protagonisten Tomas på ulike reiser i Norge og i Europa.¹¹ Han går til fots, med støvler og i dress, noen ganger alene, andre ganger sammen med sin faste tur-kamerat, Narve Skaar. I romanens første del er Tomas nedbrutt etter å ha blitt forlatt av sin kjæreste. I denne delen av romanen er skildringen av alkoholrus et sentralt motiv: Tomas går ikke bare ut og i fjellene, han går «nedenom og hjem» og «i hundene». *Gå* er ikke bare en bok hvor vandringen står sentralt, men også den indre reisen, og denne er direkte og uløselig forbundet med alkohol og rus. Den indre reisen starter når Tomas blir forlatt og dermed havner i en bunnløs kjærlighetsorg. Den fysiske reisen starter når han innser at han blir lykkelig av å gå. Han går med et ønske om å bli en vandringsmann, en vagabond eller omstreifer. Han går i dialog med kjente vandrere fra litteraturhistorien, som Rousseau, Rimbaud, Wordsworth og Coleridge.

I hjembyen Bergen legger Tomas av gårde til fots; målet er å gå til Sunnfjord. I romanens første del befinner vi oss langs denne ruten. Underveis forteller Tomas om tidligere reiser han har vært på, gjennom innhogde historier i form av tilbakeblikk. Vi blir tatt med tilbake til 1998, da Tomas reiste til Wales for å gå fra Laugharne i sør til Conwy i nord. Han beskriver reisen som det første forsøket på å bli en vandringsmann. Senere blir vi tatt med til Tyskland i 1999, Tomas' andre forsøk på å bli en vandrer. Han går gjennom Schwarzwald, fra

⁹ Litteraturhuset i Bergen. *LittFest Bergen 2019: Samtale i natta med Siss Vik og Tomas Espedal*. 17.02.19. Hentet 01.05.23 fra <https://soundcloud.com/litthusbergen/2019-02-16-samtale-i-natta>.

¹⁰ Filmen er regissert, skrevet og filmet av Lars Erlend Tubaas Øymo.

¹¹ Fordi både forfatteren, fortelleren og protagonisten deler navn, vil jeg for ordens skyld presisere at jeg videre i teksten vil skille mellom forfatteren Espedal og fortelleren/protagonisten Tomas. I eventuelle tilfeller hvor skillet mellom disse to – forfatteren i og utenfor verket – er uklar, vil jeg betegne jeg-et som Tomas/Espedal.

Staufen i nord til Todnauberg i sør, sammen med kameraten Narve. Brudd i teksten oppstår også de utallige gangene Tomas fletter inn anekdoter om andre kjente forfattere og vandrere.

Romanens andre del åpner med en fortelling om da Tomas var ute på en spasertur og kom over en gul Mercedes som han endte opp med å kjøpe. Allerede dagen etter kjører han til Oslo, hvor han overnatter på et pensjonat før han kjører videre til København, gjennom Tyskland, inn i Nederland, gjennom Belgia og over grensen til Frankrike. I Frankrike parkerer han bilen i Charleville-Mezieres, og derfra går han til fots langs elven Meuse og Canal des Ardennes til Le Chesne, videre langs elven Aisne til Vouziers, mot Reims og Paris. I Paris leter han etter huset hvor Erik Satie skal ha bodd, før han senere legger ut på det han kaller Strekningen Rimbaud. Den andre reisen som skildres, i romanens andre del, er en reise Tomas gjør sammen med kameraten, Narve. De avtaler å møtes i Athen, hvor Narve allerede befinner seg. Derfra skal de ta buss til Delfi og gå nordover mot fjellene i Meteora, senere sørover til Antalya, den såkalte «lykiske vei»; en etablert rute som går rundt sørkysten av Tyrkia. De befinner seg på veien i ca. to måneder. De går over fjell, mellom landsbyer og får skyss av, og ly hos, mennesker de møter på veien.

1.3.2 Imot kunsten (notatbøkene)

Imot kunsten (2009) er en beskrivelse av en arbeiderklassefamilie. Protagonisten Tomas reiser tilbake i tid, til sine forfedres ungdom og til sin egen barndom, med et ønske om å forstå sitt opphav og utgangspunkt. I romanens første kapittel, «april», skisserer protagonisten familietreet sitt. Romanen åpner med å presentere farfaren, Alfred Johan Olsen, farmoren, Elly Alice Espedal, hennes søster, Margit, deres far, Eivind Espedal og hans kjæreste, Thea. Portrettene av disse har sitt utgangspunkt i en samtale mellom Tomas og hans farmor, Elly Alice. Hun forteller om da hun og Alfred traff hverandre for første gang, i en hytte som Alfreds arbeidskamerater hadde bygget. Hver kveld gikk Elly Alice og søsteren arm i arm forbi hytten, fram til de en kveld ble invitert inn. De var nitten og sytten år. Margit fortalte guttene om livet deres, at de bodde alene med sin far, Eivind, som mistet sin kone da jentene var små. Han hadde nå truffet en ny kvinne, Thea, som var kun to år eldre enn Margit.

Elly Alice giftet seg med Alfred Johan da hun var 19 år. Hun ble gravid, de fikk en sønn og flyttet senere inn i en leilighet i Michael Krohns gate. Sønnen kalte de Eivind, etter Elly Alices far. Eivind vokser opp i det som beskrives som en hard gate. Men kampen i gaten blir etter hvert avbrutt av en større kamp: krigen. Eivind blir tatt ut av skolen og sendes for noen måneder bort til slektninger på landet. Når Eivind flytter tilbake til Michael Krohns gate lengter han bort fra den grå arbeidergaten. Han begynner å engasjere seg i en bokseklubb i

sentrum, og det er her, utenfor treningssenteret, at han for første gang møter Else Marie. Sammen får de to, flere år senere, sønnen Tomas. Erling Johannessen, Tomas sin morfar, har to døtre med Aagoth Constance: Unn og Else Marie. De bor på Torgallmenningen, i det som beskrives som en vakker leilighet. Tomas' foreldre, Else Marie og Eivind, kommer fra ulike samfunnsklasser, noe som preger både relasjonen mellom dem, og fortellingen om den, slik den i romanen formidles av fortelleren Tomas.

Romanens andre kapittel, «september», handler om protagonistens barndom og oppvekst, som har mange likhetstrekk med faren Eivinds barndom; preget av slåsskamper og uvennskap i en hard og vanskelig gate. Klasseforskjeller er et tema som preger denne delen av romanen. Tomas føler på en avstand til sin mors side av familien og identifiserer seg i større grad med sin far og hans familie. I brudd i fortellingen blir vi dratt ut av historien om barndommen og vender heller tilbake til da Tomas mistet sin mor og senere Agnete, og til han en dag får et brev i posten med beskjed om at han må flytte fra huset han bor i. Tap, sorg, savn og oppbrudd er temaer som forenes her. Tomas og datteren flytter fra huset på Askøy og tilbake til barndomshjemmet i Øyjordsveien, hvor Tomas blir boende blant sin mors ting. I romanens siste del får vi innblikk i da Tomas oppdaget litteraturen. Etter tre år på videregående skole reiser han til København sammen med en kamerat. Her skriver han sin første roman, før han etter hvert vender tilbake til Bergen hvor han i en kort periode er samboer med kjæresten Eli.

1.3.3 Imot naturen (notatbøkene)

I *Imot naturen* (2011), som er en forlengelse av den foregående romanen, blir vi bedre kjent med protagonistens forhold til arbeid. Hvordan kunne en arbeiderklassegutt som ham ende opp med noe så unaturlig som å ikke ha et arbeid? Sentralt i denne romanen står også kjærlighetsfortellingene om Tomas og de ulike kvinnene i hans liv: Moren, datteren, Agnete og Janne. Mest sentral er historien om Tomas og Janne. Romanens første kapittel, «Biblioteket», skildrer deres første møte. Det er nyttårsaften, de er i et selskap og sniker seg ut til et lite bibliotek i et avsidesliggende rom. Beskrivelsen av det første møtet, rikt på alkohol og dop, og med en detaljert sexscene, glir over i den berømte historien om Pierre Abélard og den unge Héloïse. Inn i deres kjærlighetshistorie flettes også inn andre kjente tekster fra litteraturhistorien, så som den om Marguerite Duras og hennes unge elsker. Ved å studere disse kjente kjærlighetsrelasjonene fra verdenslitteraturen, forsøker Tomas å forstå sitt eget kjærlighetsforhold; hvordan det oppstod og hvorfor det tok slutt.

I romanens andre kapittel, «Arbeidet, fabrikken», er Tomas seksten år og arbeider i fabrikk. I romanens tredje kapittel, «Kjærlighetsarbeidet», blir vi kjent med avdøde Agnete: Tomas' tidligere samboer, som han har et barn sammen med. De er 18 år gamle når de møtes på en fest, hvor Agnete spør Tomas om han vil følge henne hjem. På dette tidspunktet er Tomas sammen med Eli og derfor avviser han Agnete. Senere får vi vite at dette ikke er første gang de møtes: De har vokst opp side om side i en blokk og de har gått i parallelle klasser på skolen, fram til Agnete en dag forsvant, da foreldrene hennes flyttet til en annen del av byen. De treffes mange ganger før det oppstår noe mer mellom dem. Tolv år etter at Agnete spør Tomas om han vil følge henne hjem, gifter de seg og senere får de datteren Amalie.

I fjerde kapittel, «Arbeidsrom, laboratorium», er Tomas tilbake i Øyjordsveien og i fabrikk. Forholdet til Agnete har tatt slutt, hun har kjøpt et hus på Askøy, har en ny kjæreste og er gravid for andre gang. Men allerede noen måneder etter fødselen blir det slutt med den nye kjæresten, og i september samme år dør Agnete. Tomas overtar da det som skulle være hennes nye liv; han får aleneansvar for de to døtrene og flytter inn i huset på Askøy. Etter seks år i det store huset blir de tvunget til å flytte videre, til Tomas' barndomshjem; rekkehuset i Øyjordsveien. Her blir Tomas boende sammen med den ene datteren og hans nye kjæreste, Janne. I fjerde kapittel inngår «En liten bok om lykke», som må kunne sies å være et underkapittel. Her beskrives den lykkelige tilværelsen i Øyjordsveien. Romanens femte og siste kapittel, «Notatbøkene», består av korte, daterte tekster, skrevet mellom 19. april og 31. mai. Tekstene skildrer hovedsakelig protagonistens nye tilværelse som ensom og alene i huset: Han har blitt forlatt av kjæresten og datteren har flyttet ut.

1.4 Resepsjon

1.4.1 Offentlig mottakelse og akademiske artikler

Hvorvidt Espedals romaner framstiller virkelige hendelser og personer har dominert den offentlige resepsjonen siden utgivelsen av *Biografi*. «Hvis norsk litteratur er en boksering, så befinner Tomas Espedal seg i det selvbiografiske hjørnet», skrev Knut Hoem da han anmeldte romanen *Gå* for NRK i 2006.¹² Tre år senere påstår Anne Cathrine Straume i en anmeldelse av *Imot kunsten* at «Jeg-fortelleren i boken, som har undertittelen «(notatbøkene)», er

¹² Hoem, Knut. «Anmeldelse: Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv». *NRK*. 28.08.06. Hentet 22.04.23 fra: https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-ga-eller-kunsten-a-leve-et-vilt-og-poetisk-liv-av-tomas-espedal-1.1273689.

forfatteren Tomas Espedal».¹³ Størst overskrifter ble det i 2018 med kortromanen *Elsken*, da en kvinne stod fram og fortalte at hun følte seg utlevert i boken.¹⁴

Bernhard Ellefsen (2010) påpeker i «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive» at til tross for Espedals gode anmeldelser og voksende lezerskare, har de langsomme lesningene uteblitt.¹⁵ Selv om Ellefsens uttalelse er 13 år gammel, synes den fortsatt å gjelde. Ved siden av et par lengre artikler publisert i *Edda* og *Vagant*, er det i den akademiske resepsjonen ikke mer enn et knippe masteroppgaver vi har å forholde oss til. Blant de akademiske artiklene som er å finne om Espedal, har jeg valgt ut tre som jeg lener meg på gjennom denne oppgaven. Bakgrunnen for utvalget er at artiklene diskuterer ulike deler av forfatterskapet og viser interessante funn som er relevante for min problemstilling. Jeg vil også inkludere et utvalg bokanmeldelser- og omtaler som omhandler oppgavens korpus.

Atle Kittang (2010) skrev «Kunsten og det røynelege» med utgangspunkt i påstanden om en økende interesse rundt den typen litteratur som ligger tett opp mot virkeligheten og som blander sjangre som erindring, dokumentar, essay og autofiksjon. Kittang trekker fram mediestøyen rundt Knausgårds *Min kamp* i 2009 som et eksempel og trekker linje til Espedals roman *Gå*, som han mener er vel så selvbiografisk som Knausgårds verk.¹⁶ Også den akademiske resepsjonen vektlegger altså det selvbiografiske aspektet ved Espedals romaner, men riktig nok på en annen måte enn den offentlige. Ifølge Kittang er vandringen et av de viktigste topoi som ga romansjangeren sin form. Han påpeker at vandringen er en av de litterære formene som den såkalte «autofiksjonen» ser ut til å trives best i. Det finnes ingen tvil om at jeg-personen i Espedals roman er en litterær versjon av forfatteren selv, fastslår Kittang. Videre understreker han at det likevel er umulig å avgjøre hvilke av romanens detaljer som er tatt fra virkeligheten og hvilke som ikke er det.¹⁷

For Ellefsen er rommet mellom livet og det skrevne livet hos Espedal lite. Mangelen på avstand mellom liv og tekst har hos kritikere blitt ansett som et problem, og Ellefsen

¹³ Straume, Anne Cathrine. «Sobert om lengsel og savn». *NRK*. 08.12.09. Hentet 22.04.23 fra <https://www.nrk.no/kultur/imot-kunsten-1.6901012>.

¹⁴ Se for eksempel Elnan, Thea Storøy. «Kvinne mener hun blir utlevert i Tomas Espedals nye roman: - Forlaget burde gått flere runder». *Aftenposten*. 29.10.18. Hentet 22.04.23 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/BJ9ElQ/kvinne-mener-hun-blir-utlevert-i-tomas-espedals-nye-roman-forlaget-burde-gaatt-flere-runder> og Farsethås, Ane. «Tomas Espedals siste roman er et havari for ideen om det etiske forleggeri». *Morgenbladet*. 02.11.18. Hentet 27.04.23 fra <https://www.morgenbladet.no/boker/kommentar/2018/11/02/tomas-espedals-siste-roman-er-et-havari-for-ideen-om-det-etiske-forleggeri-skriver-ane-farsethas/>. Jeg vil ikke gå nærmere inn på denne kritikken, da *Elsken* ikke er en del av korpuset som behandles i denne oppgaven.

¹⁵ Ellefsen, Bernhard. «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». *Vagant*, nr. 3 2010, s. 1.

¹⁶ Kittang, Atle. «Kunsten og det røynelege – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyriske voldskunst». *Edda*, nr. 4 2010, s. 368.

¹⁷ Kittang, «Kunsten og det røynelege», s. 370.

undres om det er dette som er årsaken til at forfatterskapet har blitt gjenstand for så lite grundig og kritisk oppmerksomhet, til tross for at det både er prisbelønnet og rost.¹⁸ Da Ellefsen skrev sin artikkel var *Imot kunsten* (2009) Espedals siste utgivelse. Han leser den og de fire foregående (*Biografi, Dagbok, Brev og Gå*) som å være én sammenhengende roman, eller som fem forsøk på å skrive den samme romanen. Også kritikeren Thomas M. Blatt peker på dette som det vesentlige ved Espedals prosjekt; «at utgivelsene knytter an til hverandre, at de hører sammen, som en pågående prosess om diktning og dokumentasjon, som, når alt kommer til alt, dreier seg om å skrive fram det lille, store livet.»¹⁹

I likhet med Kittang trekker også Ellefsen linje mellom Knausgård og Espedal. I sin artikkel spør han hvordan det er mulig å finne et nytt repertoar «som ikke overser modernismens viktigste innsikter, men som samtidig makter å løfte seg ut av ideen om meningens og fortellingens grunnleggende umulighet?»²⁰ Ifølge Ellefsen har Knausgård, med sitt prosjekt *Min kamp*, funnet en mulig vei; noe han ikke er alene om. Selv om Espedal heller enn å velge «den store romanens form» går inn bakveiene med sine biografiske romaner, gjennom de marginale, litterære formene, har han angrepet på avstanden mellom livet og det skrevne livet til felles med Knausgård, og dette anser Ellefsen som den mest interessante bevegelsen i norsk 2000-talls litteratur.²¹

Det er et definerende trekk ved forfatterskapet at Espedal, heller enn å velge «den store romanens form», hovedsakelig produserer korte romaner.²² Snarere enn å utbrodere et liv fra start til slutt, dveler romanene ved noen få sentrale temaer i livet til den som framstilles. Heller enn å være en beretning om en rekke kronologiske hendelser, vender Espedals romaner stadig tilbake til de samme hendelsene og blir derav en grundig utforskning av de gjennomgående temaene. I sin anmeldelse av *Bergeners* (2013) understreker Marta Norheim at Espedal skriver om sitt eget liv: «Men ikkje på Knausgårdmåten, her er det ingen pretensjon om å «skrive alt». Det blir små glimt inn i ulike smau og skriverom».²³

En annen kontrast til Knausgårds romaner, er at Espedals utgivelser i stor grad preges av lengre, poetiske tekstpassasjer, som tidvis gir språket en mer betydelig rolle enn selve fortellingen. Maya T. Djuve understreker at Espedals erindringsromaner kan minne om

¹⁸ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 1.

¹⁹ Blatt, Thomas M. «Det lille, store livet». *Dagbladet*. 28.04.10. Hentet 27.04.23 fra <https://www.dagbladet.no/kultur/det-lille-store-livet/65080090>.

²⁰ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 4.

²¹ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 4.

²² Hver av Espedals romaner utgitt mellom 1999 og 2018 (*Biografi, Dagbok, Brev, Gå, Imot kunsten, Imot naturen, Bergeners, Mitt Privatliv, Året og Elsken*) er på om lag 150–250 sider.

²³ Norheim, Marta, «Kunsten å leve, livet som kunst». *NRK*. 20.09.13. Hentet 27.04.23 fra https://www.nrk.no/anmeldelser/kunsten-a-leve_-livet-som-kunst-1.11253701.

Knausgårds prosjekt; «skjønt det poetiske og formfullendte er et sterkere innslag hos Espedal, som rendyrket formen i over et tiår før kollegaen fikk alle til å snakke om den.»²⁴ Nettopp språket er kanskje forfatterskapets mest kritikerroste aspekt.

Ellefsen løfter frem Espedals evne til å omsette tap til tekst som hans fremste styrke. Romanen *Biografi*, som berører morens død, og *Dagbok*, som er dedisert «Til Agnete (1961-2002)», er sterkest der hvor ordene er mest direkte, ifølge Ellefsen. Han hevder at Espedal har en evne til å beskrive følelsene helt konkret: «Ikke er den tilgjort, ikke er den estetisert eller gjort til litteratur eller metafor: Den er det den er, og bare slik kan den fungere.»²⁵ I sin anmeldelse av *Gå* peker Knut Ødegård på flere av romanens avsnitt, setninger og formuleringer som «skrivekunst som overgår det meste av det som er aksepterte høydepunkter i moderne norsk litteratur.» Videre skriver han at «det klinger en sølvbjelle fra mester Hamsun over de stilistisk fineste partiene.»²⁶ I en anmeldelse av samme roman skriver Turid Larsen at «Espedals ledige og assosiasjonsrike skrivestil er hans største kvalitet.»²⁷ Om *Imot kunsten* skriver Hans H. Skei at «Espedals språk gnistrer til, enkelte setninger står og lyser i sin rike flertydighet».²⁸ Om *Imot naturen* skriver Djuve (2011) at «Espedal skriver med en usedvanlig følsomhet for liv og språk» og at romanen i lange partier er «en litterær nytelse.»²⁹

I «Reflektert realisme» (2016) skriver Grethe Fatima Syéd om Torborg Nedreaas' roman *Av måneskinn gror det ingenting* og om Espedals selvfiksjon, og trekker en kanskje overraskende parallell mellom disse. Syéd åpner teksten med å konstatere at Espedal er «mer av en realist enn traderingen av forfatterskapet tyder på».³⁰ På tross av ulikhetene mellom Nedreaas og Espedal, påpeker Syéd at likhetene finnes, og at en av disse er den sterke interessen for kjærlighet. De to forfatterne har til felles at kjærligheten er viktig og vanskelig, og at den inneholder sorg, savn, lengsel og smerte i like stor grad som idyll, beruselse og lykke. I det Syéd omtaler som *realismen* hos Espedal, er det særlig to momenter som står sentralt. Først og fremst den gjennomgående interessen for klasse, arbeid og slekt, noe hun

²⁴ Djuve, Maya T. «Skriver om skammen over å elske en ung kvinne». *Dagbladet*. 14.09.11. Hentet 27.04.23 fra <https://www.dagbladet.no/kultur/skriver-om-skammen-over-a-elske-en-ung-kvinne/63490824>.

²⁵ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 10.

²⁶ Ødegård, Knut. «Kunsten å gå». *Aftenposten*. 08.10.06. Hentet 27.04.23 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/0VRXo/kunsten-aa-gaa>.

²⁷ Larsen, Turid. «En berusende vandring». *Dagsavisen*. 06.12.06. Hentet 27.04.23 fra <https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/2006/12/06/en-berusende-vandring/>.

²⁸ Skei, Hans H. «Den umulige drømmen om en bok». *Aftenposten*. 01.12.09. Hentet 27.04.23 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/R90g8/den-umulige-droemmen-om-en-bok>.

²⁹ Djuve, «Skriver om skammen over å elske en ung kvinne».

³⁰ Syéd, Grethe Fatima. «Reflektert realisme – Torborg Nedreaas' *Av måneskinn gror det ingenting* og Tomas Espedals selvfiksjon.» *Edda*, nr. 1 2016, s. 17.

peker på som «klassiske realismetopos». Det andre momentet har hun valgt å kalle *det stygge*, som hun mener både realismen som sjanger og Espedal har en forkjærlighet for.³¹

Syéd viser hvordan Espedal bygger på den realistiske tradisjonen både i form av motiv, program og innhold. Hun påpeker at forbildene som nevnes ikke bare er de store modernistene, men også de store realistene. For eksempel nevner Espedal igjen og igjen både Thomas Hardy, Thomas Mann og Balzac. Blant kunstverk utenfor litteraturen, nevnes Gustave Courbets «Verdens opprinnelse». Courbet var en av de malerne som innvarslet en ny stil på 1840-tallet og som fikk betegnelsen realisme, som den gang var nedsettende.³² I en av scenene i *Imot kunsten* kjøper Tomas en campingvogn som skal fungere som et arbeidsværelse. Over sengen plasserer han en reproduksjon av det kjente maleriet: «det ser ut til å være den nøyaktige gjengivelsen av og eksakte størrelsen på et kvinnelig kjønnsorgan.»³³

Syéd peker på innholdet i romanene som det kanskje viktigste realistiske aspektet hos Espedal. Han skriver ikke bare om opphøyde tema som kjærlighet og kunst, men også arbeid, slekt, klasse og historisk bakgrunn. Alle disse temaene tilhører realismen slik vi kjenner den fra 1800-tallet, og det var disse de første realistene ble kritisert for å trekke inn i kunsten: Det lave, de nære ting, alminnelige folk, arbeid – særlig industriarbeid; alt det som romantikk og idealisme hadde sett bort fra i sin streben etter det høye. Syéd påpeker at interessen for detaljer som for eksempel interiør, kropper, blomster, lamper og trær også hører inn her.³⁴

Hos Espedal er *det stygge* til stede «både som det *fysisk, visuelt stygge, voldens* avskyelighet, det *moralsk* skjemmende og det som fremstilles som *emosjonelt og intellektuelt stygt*.» Det fysisk stygge mener Syéd er representert blant annet ved forfatterens eget ansikt, hvor for eksempel huden blir ødelagt på grunn av oljen fra maskinene i fabrikken hvor han arbeider. «Også leiligheter, strøk, hus og natur blir fremstilt som skittent, slitt, rått og lignende.» Hos Syéd er det en fascinasjon for forfallet som kommer til uttrykk i disse passasjene. I *Gå* konstaterer hun at dette viser seg som en interesse for det å ødelegge; gå i hundene, gå nedennom og hjem, gå i oppløsning. Det samme gjelder vold og hvordan denne blir framstilt. Syéd skriver at volden har en fremtredende plass både i regulert form, som for eksempel boksing, men også gatevold, slåssing, overfall og så videre. Hun understreker imidlertid at det ikke nødvendigvis er slik at det vakre og det stygge er motsetninger hos Espedal: «Igjen og igjen konvergerer det heslige og frastøtende, fascinerende og tiltrekkende,

³¹ Syéd, «Reflektert realisme», s. 19–20.

³² Syéd, «Reflektert realisme», s. 26.

³³ Espedal, Tomas. *Imot kunsten (notatbøkene)* (Oslo: Gyldendal, 2009), s. 113–114.

³⁴ Syéd, «Reflektert realisme», s. 27.

formfullendte og grimme, abnorme, angst- og urovekkende og det til tider nærmest sublime.» Hun trekker fram skildringen av boksing som et eksempel på dette. I den rå volden hvor lepper sprekker, neser knekker, tenner blir sparket ut og ribbein blir sparket inn, finnes det også en estetikk; rytmen når man hopper tau, bevegelsene som ligner dans, garderoben som minner om den i et teater, bokseringen som minner om en scene.³⁵

1.4.2 Masteroppgaver

Det finnes åtte publiserte masteroppgaver om Espedals forfatterskap.³⁶ Den første ble skrevet av Ingrid Krogh Nøstdal (2011) og handler om performativitet og identitet i *Imot kunsten*. Målet med oppgaven var å gjennomføre en performativt orientert lesning av romanen. Problemstillingene knyttet til det selvbiografiske aspektet er sentrale. Nøstdal konkluderer med at romanen må kunne sies å være representativ for det hun anser som dagens litterære hovedtrend; «med sin sterke og omfattende bruk av det nære, intime og private.»³⁷ Hun påpeker likevel at hun synes Espedal skiller seg fra andre samtidsforfattere som skriver i samme sjanger, fordi han inkorporerer virkeligheten på en varsom, respektfull og diskret måte i romanen. Hun anser Espedals prosjekt som å gå ut på å konstruere fiksjon med utgangspunkt i virkeligheten. Det performative i verket anser hun å omhandle måten forfatteren etablerer autoritet og utøver kontroll over denne meddelelsen på.³⁸

Rebekka Margrethe Dybwig Larsen (2013) har gjort en lesning av romanene *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*, som hovedsakelig vektlegger de essayistiske og selvbiografiske aspektene. I analysen av *Gå* undersøker hun hvordan romanen kan knyttes opp mot reiseskildringen og vandreskikkelsen. Larsen påpeker at identitet er et sentralt tema hos Espedal, og at spørsmålet «Hvem er jeg?» går igjen på ulike nivåer i de tre romanene. I sin lesning forsøker hun å trekke linjer mellom det essayistiske, det selvbiografiske, reiselitteraturen og de ulike temaene i romanene. Hun påpeker at det er flere litterære sjangre som påvirker Espedals romanunivers og at disse er like sentrale som det selvbiografiske aspektet, fordi de alle bidrar til å utfordre romanen som sjanger.

I oppgavens avslutning konkluderer Larsen med at det uklare skillet mellom fakta og fiksjon er problematisk fordi vi ikke har noen klar sjangerdefinisjon på denne typen litteratur

³⁵ Syéd, «Reflektert realisme», s. 28.

³⁶ Jeg utelukker ikke muligheten for at det finnes flere oppgaver om Espedal, ut over de jeg har funnet. Jeg har funnet åtte og presenterer her syv av disse. Utelatt er Sviland, David. «Skapende melankoli. En analyse av Tomas Espedals *Dagbok* og *Imot naturen*». (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 2015).

³⁷ Nøstdal, Ingrid Krogh. «Den siste man skal stole på, er en forfatter»: Performativitet og identitet i Tomas Espedals *Imot kunsten*. (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 2011), s. 58.

³⁸ Nøstdal, «Den siste man skal stole på, er en forfatter», s. 58–59.

og derfor mangler de nødvendige analyseverktøyene. Selv om Larsen mener romansjangeren er en passende merkelapp for de tre romanene, konkluderer hun med at de må anses som sjangerhybrider, på grunn av sine trekk fra andre sjangre, som selvbiografien, essayet og reiseskildringen.³⁹ Konklusjonen er at selvbiografisk ikke er en dekkende beskrivelse for Espedals romaner. På denne måten lener hun seg på forfatterens egen uttalelse om at: «Selvbiografisk – det er jo et jævlig misvisende begrep». Heller anser hun romanene som å være en hybrid av selvbiografien, essayet og reiseskildringen.⁴⁰

Endre Plassen (2013) skriver på sin side om narrative strukturer og selvframstilling i *Imot kunsten*. Han har valgt en narratologisk tilnærming i første del av analysen, fordi romanen har et hybrid formspråk og avviker fra det han anser som en normal struktur. Korthogd og meningsfortettende syntaks, epigrafer, inndelinger, repetisjoner og varierende tekstbilder er noen av elementene han peker på. Andre del av analysen vies til å undersøke det at Espedal deler navn med romankarakteren. Plassen påpeker at Espedal ikke er alene om dette, og at stadig flere skandinaviske forfattere har framstilt seg selv i skrift siden 1990-tallet. Formålet med denne delen av analysen er å plassere *Imot kunsten* i en samfunnskontekst og se den i lys av andre skandinaviske selvframstillinger.⁴¹

Plassens grundige narratologiske analyse har først og fremst «brakt fram resultater som underbygger en sterk og tilstedeværende fortellerinstans.» Han påpeker at romanens prosapartier preges av svak og mimetisk modalitet og forklarer at dette innebærer en aktiv forteller som refererer og kommenterer framstillingen. På fortellingens makronivå er det særlig vekslingen i fortellerpronomener og punktsettinger som, selv for en erfaren leser, gjør teksten utfordrende. I den delen av analysen som omfatter selvframstillingen, påpekes det at Espedal utforsker bruken av jeget ved å dra det i ulike retninger. Han konkluderer med at *Imot kunsten* primært må anses som litterær fiksjon, en konstruksjon av et selv som ikke bør identifiseres for tett med forfatteren utenfor verket.⁴²

En av de mer originale masteroppgavene om Espedal er Ingrid Margrethe Thorvaldsens (2014). Hun påpeker at det hos Espedal uttrykkes en glede over tingene og språkets potensial til å samle verden og tingene i seg. Gjennom skildringen av skrivearbeidet beskriver jeg-fortelleren Tomas hvordan han benytter seg av tingene i skrivesituasjonen.

³⁹ Larsen, Rebekka M. Dybwig. «En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal: En lesning av *Gå, Imot kunsten* og *Imot naturen*. (Mastergradsavhandling, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, 2013), s. 71.

⁴⁰ Larsen, «En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal», s. 72.

⁴¹ Plassen, Endre. «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?: Narrative strukturer og selvframstilling i Tomas Espedals *Imot kunsten* (notatbøkene). (Mastergradsavhandling, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, 2013), s. 7–8.

⁴² Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 74.

Thorvaldsen skriver at de stadige skildringene av tingene både synliggjør en kjærlighet til deres verdi, men også fungerer som en «startkabel» for litteraturen gjennom å fungere som en «portal til minnet». Hun undersøker de seks romanene *Biografi*, *Dagbok*, *Brev*, *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*, med særlig vekt på ti utvalgte ting. Hun anser følelser og erfaringer som å være hovedanliggende i de seks romanene. I formidlingen av disse påpeker hun at tingene på en måte danner et tankekart satt sammen av minnesmerker.⁴³ Både fraværet og nærværet av tingene gir Tomas mulighet til å skrive seg gjennom og ta kontrollen over sin egen tapserfaring. Den aktive fortelleren formidler en historie for å gjennomarbeide en tankeprosess, med utgangspunkt i tingene som omringer ham.⁴⁴

Mari Flølo Sjøgaard (2015) skriver med utgangspunkt i romanen *Gå* om skildringen av ensomhet som erfaring. Hun påpeker at hovedkarakteren velger å skrive og utforske språkets muligheter i søken etter en form for fellesskap. I analysen lener hun seg på protagonistens egne refleksjoner rundt ensomhet. Et interessant aspekt ved romanen er dikotomien å være i ro og å være i bevegelse. Hun konstaterer at den bevegelsen protagonisten aller mest begjærer er bevegelsen bort fra seg selv, noe han oppnår blant annet gjennom å drikke. Videre skriver hun at tilstandene «i ro» og «i bevegelse» også gjenspeiles i romanens fortellerteknikk, hvor det kontinuerlig er bevegelse i tid og rom, «samtidig som fortellingen med jevne mellomrom stopper opp og dveler ved øyeblikk, møter, følelser og spesielle hendelser.»⁴⁵ For å gjennomføre denne reisen vekk fra seg selv, må protagonisten Tomas også vende ryggen til virkeligheten, og det er dette steget ut av fellesskapet som gjør Tomas til en ensom karakter. Sjøgaard konkluderer med at det er en selvvalgt ensomhet som skildres.⁴⁶

I en sammenlignende analyse av *On the Road* av Jack Kerouack og *Gå* skriver Aisha Abdel Dayem (2015) om temaene identitet og selvframstilling. Hun undersøker skrivemåten i de to romanene og hvordan begge preges av metanarrativitet og metafiksjon. Hun konkluderer med fire årsaker til at *Gå* kan karakteriseres som reiselitteratur: 1. Fordi teksten blander sjangre, 2. Fordi en autentisk reise ligger til grunn for boken, 3. Fordi den reisende forandrer seg på reisen og 4. Fordi destinasjonen ikke er målet for reisen, men heller opplevelsene som fører til inspirasjon til å skrive boken. Dayem anser identitet som et viktig tema i romanen. Her peker hun på den økonomiske bakgrunnen, familierelasjonene og forfattertilværelsen som

⁴³ Thorvaldsen, Ingrid Margrethe. «Skrivemaskiner og andre ting. Eit tingteoretisk blikk på forfatterskapet til Tomas Espedal». (Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen, 2014), s. 63.

⁴⁴ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 98.

⁴⁵ Sjøgaard, Mari Flølo. «Bilder av ensomhet. Språk, kropp og skeptisisme i Jon Fosses «Naustet» (1989) og Tomas Espedals *Gå* (2006)». (Mastergradsavhandling, Universitetet i Bergen, 2015), s. 90.

⁴⁶ Sjøgaard, «Bilder av ensomhet», s. 106.

sentrale aspekter. Videre skriver hun at romanen inneholder elementer av metafiksjon, for eksempel ved at tekstens tilblivelse blir skildret i romanen og fordi teksten fra tid til annen henvender seg direkte til en leser.⁴⁷

Den hittil siste publiserte masteroppgaven som omhandler Espedals forfatterskap ble skrevet av Ola Mile Bruland (2018). Han argumenterer for at *Gå* handler om å skrive en roman om det å gå, heller enn bare om erfaringen av å gå. Han vektlegger Espedals opplevelse av sin egen tekst mens han skrev den, og argumenterer for at romanen tilrettelegger for en slik måte å lese på; en lesning av tekst som en pågående skriveprosess. Utgangspunktet for analysen er altså at Bruland leser romanen som en produksjon heller enn et produkt. Konklusjonen er at Espedals roman lar seg lese som «en episk fremstilling av sin egen produksjon», altså som et rent metalitterært prosjekt.⁴⁸

⁴⁷ Dayem, Aisha Abdel. «Not all those who wander are lost: En sammenlignende analyse av *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*». (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 2015).

⁴⁸ Bruland, Ola Mile. «Skrivningen i teksten: Et skrivbart sidespor i Tomas Espedals *Gå*». (Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 2018), s. 20.

2. Teoretisk innføring

2.1 Tradisjonen og det individuelle talent

Espedals interesse for litteraturhistorien har for meg et tydelig ekko av tradisjonen, slik den beskrives av Eliot (1919). Espedal er ikke bare bevisst om tradisjonen, men går også i dialog med denne. Eliot konstaterer at det i engelsk litteratur sjelden snakkes om tradisjon, og at dette kommer av at noe slikt ikke finnes; om ordet benyttes, for eksempel for å påpeke at han eller hun skriver «tradisjonelt», er det gjerne med nedsettende betydning. Engelskmennene er ikke særlig tilbøyelige til å formulere kritikk, noe Eliot peker på som en motsetning til franskmennene. Dersom de hadde lært å artikulere de tankene som oppstår i møtet med en bok, mener Eliot at tendensen til å framheve de som ligner andre ville blitt tydeligere. I de delene av en tekst hvor samsvaret med de foregående kommer til uttrykk, mener Eliot at engelskmennene snarere synes å finne det individuelle; «det som er forfatterens særlige vesen». De dveler altså ved det som skiller forfatteren fra hans forløpere, og særlig da fra hans umiddelbare forløpere, snarere enn å finne likhetene. Dersom de hadde vært åpne for å nærme seg dikteren som et produkt av de foregående, ville de, ifølge Eliot, oppdage at ikke bare de beste, men også de mest individuelle delene av et verk kan være der hvor de døde dikterne manifesterer sin udødelighet.⁴⁹

Det som avgjør hva som er «stor» diktning er hvorvidt den aktuelle diktningen inngår i en dialog med fortidens diktning. Eliot understreker likevel at den form for tradisjon som kun består i å følge den foregående generasjonen «i en blind eller forsiktig tilslutning til dens suksesser», burde motarbeides. Nå er ikke tradisjonen, for Eliot, noe som uten videre kan arves, snarere krever den hardt arbeid. Den krever historisk sans og erkjennelse «ikke bare av fortidens fortidighet, men av dens nåtidighet». Med historisk sans menes det at en forfatter som ønsker å skrive seg inn i tradisjonen, må skrive med en samtidighet ikke bare med sin egen generasjon, men med hele Europas litteratur fra og med Homer. Eliot fastslår at denne historiske sansen, som er en sans for det tidløse så vel som for det tidsbundne, og for det tidløse og det tidsbundne i fellesskap, er det som gjør en forfatter tradisjonell.⁵⁰

Eliot poengterer at ingen kunstner får sin fulle betydning dersom han betraktes isolert: «Å bestemme hans betydning, hans verdi, er å bestemme hans forhold til de døde dikterne og kunstnerne.» Kravet om at dikteren skal passe inn i sammenhengen er riktig nok ikke ensidig;

⁴⁹ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 201–202.

⁵⁰ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 202.

kunstverkene som allerede eksisterer og danner et system seg imellom, endres i det øyeblikket et nytt kunstverk trer inn i det samme systemet. Ethvert nytt bidrag til kunsten er med på å endre og utvide måten litteraturen i sin helhet blir lest og forstått på. Den som aksepterer dette systemet om den europeiske litteraturens form, vil for Eliot ikke anse det som urimelig at fortiden skal kunne endres av nåtiden, like mye som nåtiden er formet av fortiden.⁵¹

For Eliot er det uunngåelig at dikteren vil bli bedømt etter fortidens målestokk; ikke bedømt som bedre eller dårligere, og heller ikke bedømt etter avdøde kritikeres standarder, men snarere vurdert ut fra hvorvidt det nye verket samsvarer med de foregående. Om det nye verket ganske enkelt er i samsvar med de øvrige, er det for Eliot ikke snakk om noe egentlig samsvar; dersom det ikke kan regnes som nytt, kan det heller ikke regnes som et kunstverk. Kunstverk vil ikke anses som verdifulle kun fordi de passer inn blant de foregående, men dersom de passer inn vil dette være en prøve på deres verdi; en prøve som riktignok må utføres langsomt og forsiktig, da ingen er ufeilbarlige i bedømmelsen av eventuelle samsvar.⁵²

Å være tradisjonell handler altså ikke om å mangle originalitet, men snarere om å ha et bevisst forhold til den foregående litteraturen. En vellykket dikter må være klar over hvordan hans verker forholder seg til både nåtiden og fortiden. For Eliot kan dikteren verken velge å ta fortiden som én masse eller la seg forme fullt og helt etter et utvalg forbilder; han kan heller ikke utelukkende la seg forme etter en bestemt epoke. Han må derimot være bevisst om hovedstrømningene, som ikke nødvendigvis blir tydelige hos de mest berømte kunstnerne. Historien er en prosess som innebærer stadig endring og utvalg. Eliot understreker at denne kontinuerlige forandringen er en utvikling, selv om det ikke er alle som forkastes underveis: Verken Shakespeare, Homer, eller hulemaleriene til steinaldermennene vil bli glemt.⁵³

Eliot fastslår at «forskjellen mellom nåtiden og fortiden er at den bevisste nåtiden er en refleksjon over fortiden på en måte og i en utstrekning som fortidens refleksjoner over seg selv ikke kan vise.»⁵⁴ Følgelig må enhver dikter utvikle og opprettholde bevisstheten om fortiden gjennom hele sin karriere. Tradisjonen er, hos Eliot, en konstruksjon som kontinuerlig utvikler seg. Vellykkede diktere må overgi seg til denne konstruksjonen, noe som fører til en «kontinuerlig selvoppofrelse, en kontinuerlig utslettelse av personligheten.» I essayets andre del forklarer Eliot hvorfor han anser kunstnerisk skapelse å være betinget det han kaller «depersonalisering». Han peker her på to aspekter: Først og fremst presiserer han at

⁵¹ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 202–203.

⁵² Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 203.

⁵³ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 203.

⁵⁴ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 203.

hvert enkelt dikt er et resultat av all diktning som noen gang er skrevet. Det andre aspektet ved «diktningens upersonlighetsteori» er diktets forhold til forfatteren. Eliot anser nemlig diktersinnet å være et medium hvor særegne og ulike følelser har muligheten til å smelte sammen for å etablere nye forbindelser.⁵⁵

Hos Eliot bør dikteren unngå å uttrykke sin egen personlighet. Snarere bør han fungere som et medium hvor inntrykk og erfaringer inngår i kombinasjoner på uventede måter.⁵⁶ Det er ikke gjennom sine personlige sinnsbevegelser at dikteren er bemerkelsesverdig eller interessant. Diktere som har et ønske om å være originale kan også begå den feil å lete etter nye sinnsbevegelser å uttrykke. Hans jobb er snarere å bruke de vanlige sinnsbevegelsene og å bearbeide disse til diktning, og med dette å uttrykke følelser som ikke finnes i virkelige sinnsbevegelser. Eliot påpeker at en dårlig dikter vanligvis er ubevisst der hvor han burde vært bevisst, og bevisst der hvor han burde vært ubevisst. Begge disse feilene har en tendens til å gjøre dikteren «personlig», og hos Eliot bør de snarere overskride den personlige opplevelsen av følelser. Eliot presiserer at vi må flytte det kritiske fokuset fra dikteren til selve diktningen. Han anser dette å føre til en riktigere vurdering av både den gode og den dårlige diktningen. Hos Eliot er kunstens sinnsbevegelse upersonlig; han presiserer at dikteren ikke kan oppnå denne upersonligheten uten å overgi seg til arbeidet: «Og han vet neppe hva som skal utføres om han ikke lever i det som ikke bare er nåtiden, men fortidens nåtidighet, om han ikke er seg bevisst, ikke det som er dødt, men det som allerede lever.»⁵⁷

Det er kjent at Eliots posisjon er konservativ både i etisk, estetisk og politisk forstand. Eliots posisjon kan betraktes som estetisk konservativ fordi den vektlegger tradisjonen i form av stabilitet og kontinuitet, og avviser subjektiv og bekjennende diktning. Han argumenterer altså for en poesi som samsvarer med verdiene fra fortiden. Samtidig er han modernist og hans posisjon er ikke utelukkende rettet mot å bevare fortiden. Hos Eliot skal dikteren engasjere seg i den litterære tradisjonen, anerkjenne foregående verk og deres innflytelse, men samtidig beholde sin individualitet, for å kunne bidra til en utvikling av tradisjonen. I Eliots retningslinjer for hvordan en dikter bør nærme seg diktningen, foreslås det at diktere bør strebe etter det «upersonlige» for å skape kunst som overgår det personlige. Det er også et etisk aspekt ved Eliots ønske om å bevare tradisjonen: Å bevare kulturelle normer og konvensjoner er en verdi i seg selv. Det finnes slik en motstand mot brå endringer hos Eliot, noe som samsvarer med et konservativt verdensbilde. Det er likevel viktig å merke

⁵⁵ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 204–205.

⁵⁶ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 206.

⁵⁷ Eliot, «Tradisjonen og det individuelle talent», s. 207–208.

seg at hans idéer også reflekterer en vilje til å forene tradisjon med den individuelle kunstners kreativitet: Han tillater altså forandring, så lenge det skjer innenfor rammen av fortiden. Han engasjerer seg både for tradisjonen og for «det individuelle talent».

2.2 Transtekstualitet

Det er hovedsakelig to årsaker til at jeg anser Genette (1982/1987) som relevant i analysen av Espedals romaner. Først og fremst fordi Espedal går i dialog med andre tekster, men også fordi han bevisst gjør bruk av forskjellige litterære grep som markerer dette, blant annet i form av paratekster. For Genette er poetikkens hovedanliggende ikke de litterære tekstene betraktet i deres singularitet, men snarere arkiteksten eller arkitekstualiteten til tekstene.⁵⁸ Med arkitekstualitet mener Genette hele settet av generelle eller transcendent kategorier – diskurstyper, uttrykksmåter eller litterære sjangre – som hver enkeltstående tekst springer ut fra. Mer omfattende skriver Genette at poetikkens grunntanke er transtekstualitet, eller tekstens tekstlige transcendens, som han definerer som alt som setter en gitt tekst i relasjon, enten det er åpenbart eller skjult, til en annen tekst eller flere andre tekster. Transtekstualitet går da ut over, samtidig som den subsumerer, arkitekstualitet, sammen med fire andre typer transtekstuelle relasjoner: Intertekst, paratekst, metatekst og hypertekst.⁵⁹

Den første typen, intertekstualitet, ble noen år tidligere utforsket av Julia Kristeva. Genette definerer det i en mer restriktiv forstand, som en relasjon mellom to eller flere tekster: Typisk som den faktiske tilstedeværelsen av en tekst i en annen. I sin mest eksplisitte form dreier det seg om det litterære grepet å sitere, om det er med anførselstegn eller med eller uten spesifikke referanser. En annen, mindre eksplisitt og kanonisk form, er tradisjonen å plagiere: Uerklærte, men bokstavelige lån. Igjen, i enda mindre eksplisitt og mindre bokstavelig forstand, er det en tradisjon å bruke allusjon: Det vil si passasjer hvis fulle mening forutsetter oppfattelsen av et forhold mellom den gitte teksten og en annen tekst, som den nødvendigvis refererer til gjennom hentydninger som ellers ville vært uforståelige.⁶⁰

Den implisitte (og noen ganger hypotetiske) tilstedeværelsen av interteksten har blitt studert av Michael Riffaterre. Hans definisjon av intertekstualitet er i prinsippet bredere enn Genettes, og strekker seg ut mot alt det Genette kaller transtekstualitet. Riffaterre anser interteksten å være oppfatningen som leseren gjør av forholdet mellom et verk og andre som enten har gått foran eller fulgt det. Han går så langt som å sette likhetstegn mellom

⁵⁸ På samme måte som når man snakker om det litterære ved litteraturen.

⁵⁹ Genette, *Palimpsests*, s. 1.

⁶⁰ Genette, *Palimpsests*, s. 1–2.

intertekstualitet (som Genette gjør med transtekstualitet) med selve litteraturen:

Intertekstualitet er mekanismen som er spesifikk for litterær lesning. Den alene produserer faktisk betydning, mens lineær lesing, felles for litterære og ikke-litterære tekster, produserer bare mening. Riffaterres brede definisjon er imidlertid ledsaget av begrensning, fordi forholdene han undersøker alltid dreier seg om semantisk-semiotiske mikrostrukturer, observert på nivå med en setning, et fragment eller en kort, generell poetisk tekst. Det intertekstuelle «sporet» er, ifølge Riffaterre, derfor mer beslektet (som allusjonen) med den begrensede figuren, til den billedlige detaljen, enn med verket betraktet som en strukturell helhet. Dette totale feltet av relevante relasjoner er det Genette undersøker i *Palimpsests*.⁶¹

I *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1987) skriver Genette ytterligere om den andre typen, som vi kaller paratekst: Den delen av en tekst som ikke inngår i den litterære, gjerne sammenhengende sekvensen, den som Genette kaller «diskursen», men den delen som presenterer verket. Parateksten er det som gjør en tekst til en bok og som gjør det mulig å presentere denne for et publikum. Genette presiserer at denne presentasjonen av et verk ikke alltid anses som å tilhøre den litterære teksten, men at den er med på å utvide den, fordi den omgir den. Parateksten fungerer, med Genettes metafor, som en slags vestibyle: Et møtested mellom forfatter og leser, hvor leseren får valget om å enten tre inn i verket eller ikke. Fordi parateksten styrer lesningen av verket, beskriver Genette denne presentasjonen som et privilegert sted for strategi og innflytelse på publikum. Han understreker at parateksten alltid er konstruert av forfatteren og hans allierte, og at den derfor er til tjeneste for en bedre og mer relevant mottakelse av den litterære teksten.⁶²

Parateksten er et felt som, takket være Philippe Lejeunes studier om selvbiografi, kan kalles «den generiske kontrakten» eller «pakten».⁶³ Genette sorterer parateksten i to kategorier: Den første kategorien, peritekst, betegner de paratekstuelle elementene som omgir den litterære teksten, som for eksempel tittel, sjangerbetegnelse, forord, kapitteltitler, notater eller lignende. Altså elementer fra innsiden og utsiden av boken. Dette er den mest omfattende kategorien og den vi først og fremst forbinder med paratekst-begrepet.⁶⁴ Den andre kategorien, epitekst, betegner elementer som er distansert fra den litterære teksten. Disse elementene befinner seg utenfor boken og tilhører offentligheten. Det kan for eksempel dreie seg om uttalelser (som omhandler boken) i aviser, magasiner, radio- eller TV-intervjuer,

⁶¹ Genette, *Palimpsests*, s. 2–3.

⁶² Genette, *Paratexts. Thresholds Of Interpretation*, overs. Lewin (Cambridge University Press, 1997), s. 1–2.

⁶³ Genette, *Palimpsests*, s. 3.

⁶⁴ Genette, *Paratexts*, s. 4–5.

offentlige opplesninger eller samtaler. Epitekstens avsender er som oftest forfatteren, hjulpet eller ikke av en eller flere samtalepartnere, men kan også være utgiveren, altså forlaget. Mottakeren er et publikum som inkluderer de som ikke er lesere av den litterære teksten, men som blir presentert for denne fordi de er lesere av aviser og andre offentlige medier.⁶⁵

Genette presiserer at epiteksten – i motsetning til periteksten – består av en gruppe diskurser hvis funksjon ikke alltid er grunnleggende paratekstuell (det vil si å presentere og kommentere teksten). Periteksten er uatskillelig fra dens paratekstuelle funksjon. En forfatters uttalelser derimot, kan ha større betydning for forfatterens liv enn forfatterens verker. For eksempel kan en samtale med forfatteren snarere dreie seg om liv, opphav, vaner, politikk, musikk, økonomi, sport og så videre. På grunn av dette må vi anse forfatterens uttalelser som å være mulige anledninger for å plukke ut paratekstuelle elementer. Genette påpeker videre at paratekstuelle funksjoner ikke har noen presis grense innenfor helheten av epitekster. De kommentarene og uttalelsene som epiteksten består av, er spredt i en biografisk, kritisk eller annen diskurs hvis forhold til arbeidet i beste fall kan være indirekte eller i verste fall usynlig. Det en forfatter sier eller skriver om livet sitt, om verden rundt eller om andres verker, kan ha en paratekstuell relevans, men har ikke nødvendigvis dette. Epiteksten forsvinner snarere gradvis inn i helheten av det Genette omtaler som forfatterdiskursen.⁶⁶

Den tredje typen, som Genette kaller metatekstualitet, forener en gitt tekst med en annen, som den snakker om uten nødvendigvis å sitere den; noen ganger til og med uten å navngi den. Den fjerde typen transtekstualitet er den Genette har omdøpt til hypertekstualitet. Med dette begrepet mener han ethvert forhold som forener en tekst B (som han kaller hypertekst) til en tidligere tekst A (som han kaller hypotekst), som den kobles sammen med på en måte som ikke innebærer kommentarer. Den generelle forestillingen om en tekst avledet fra en annen eksisterende tekst, og som dermed også blir en kommentar til denne, en utledning som kan være av beskrivende eller intertekstuell type, er hvor en metatekst (for eksempel en gitt side fra Aristoteles' poetikk) «snakker» om en annen tekst (*Kong Ødipus*). Det kan også være en annen type, for eksempel en tekst B som ikke nevner en gitt tekst A i det hele tatt, men som ikke hadde vært i stand til å eksistere uten A. Dette er en prosess som Genette kaller transformasjon, og er mer eller mindre merkbar eller eksplisitt. Som eksempler peker Genette på *Aeneiden* og *Ulysses*, som uten tvil, men i varierende grad og på forskjellige måter, er to hypertekster av samme hypotekst: *Odysséen*.⁶⁷

⁶⁵ Genette, *Paratexts*, s. 344–345.

⁶⁶ Genette, *Paratexts*, s. 345–346.

⁶⁷ Genette, *Palimpsests*, s. 5.

2.3 Figurer

Kjærligheten og alt det den innebærer av beruselse, lykke, idyll, glede, lengsel, smerte, sorg, tap og skam – er gjennomgående temaer hos Espedal. I *Fragments d'un discours amoureux* (1977) presenterer Roland Barthes de «figurer» han synes er gjennomgående i romaner som omhandler kjærlighet og hvor fortelleren gjerne er et forelsket subjekt. Karin Gundersen påpeker at «kjærlighet» var et relativt umoderne tema på syttitallet, men at det var nettopp derfor Barthes fant den fascinerende.⁶⁸ Barthes beskriver figuren som «det forelskede mennesket i aksjon». Disse «figurene» har mange likhetstrekk med det retorikken omtaler som *topoi*; tematiske og motiviske klisjéer fra litteraturhistorien, som ikke fremstår som originale, men som tilhører en lengre litterær tradisjon.⁶⁹ Barthes forklarer at «figurene avtegner seg når man i talens gang kan gjenkjenne noe man har lest, hørt, erfart.»⁷⁰

Gundersen kaller *Fragmenter* en blanding av dagbok og leksikon: Boken er personlig, samtidig som den er full av sitater fra andre forfattere og verk. «Det er altså en forelsket som taler», skriver Barthes i bokens «sceneanvisning».⁷¹ Selv om den talende på denne måten er anonymisert, presiserer Gundersen at vi ikke kan oppfatte dette som noe annet enn en maske: Det er «Roland» som taler, forfatterens alter ego. Til tross for at forelskelsen alltid er unik, og til tross for at bokens talende tenker på sin egen opplevelse på nettopp denne måten, er det «den svimlende gjentakelse som ligger til grunn for denne opplevelsen av det unike.»⁷²

Tittelen presiserer at det ikke er kjærlighetens språk boken presenterer, men snarere dets fragmenter. Fragmentene i seg selv bryter med forestillingen om orden og sammenheng, logikk og «naturlig tankeutvikling», samtidig som de frustrerer forventningen om en global struktur. Tekstene, som hver og en danner de ulike figurene, er organisert i alfabetisk rekkefølge: En systematisering som, ifølge Gundersen, er like vilkårlig som den er absolutt. På denne måten speiler diskursen subjektet: «Fragmentert, men ordnet; splittet, men unikt.»⁷³

«Den forelskedes diskurs er en enetale», understreker Gundersen. Den talen som simuleres i boken, er den en forelsket vanligvis ville holdt for seg selv; «med lyriske eller fortvilte utbrudd, trusler og bønner, klassiske monologer [...], selvrefleksjoner og kritisk

⁶⁸ Gundersen, Karin. *Roland Barthes. Teori og litteratur* (Oslo: Aschehoug, 2010), s. 113.

⁶⁹ Et «topos» skiller seg imidlertid fra Barthes' «figur» ved at det ikke skjuler sin tradisjonstilhørighet. For ytterligere definisjon, se for eksempel: Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 255.

⁷⁰ Barthes, Roland. *Fragmenter av kjærlighetens språk*, overs. Stene-Johansen (Oslo: Spartacus, 2000), s. 7.

⁷¹ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 13.

⁷² Gundersen, *Roland Barthes*, s. 114.

⁷³ Gundersen, *Roland Barthes*, s. 115.

distanse, jubel og tristesse.»⁷⁴ Gundersen argumenterer for at den intellektuelles hang til å diskutere og argumentere, understreker at den forelskede som taler er en intellektuell. Selvrefleksjonen står sentralt: «Den ene taler, den andre ikke»: Gundersen sammenligner det med en psykoanalytisk situasjon, men med den forskjell at det her ikke er snakk om å skulle helbredes. Den forelskede er ikke syk, i egne øyne: «Hans holdning og oppfatning er den eneste sanne og fornuftige, selv om omgivelsene betrakter ham som gal eller forskrudd.» Gundersen påpeker at den som er forelsket presser språket, «og tenderer mot å gi alle utsagn en performativ karakter.»⁷⁵

Gundersen presiserer at den som elsker, faller inn i forelskelsens historie: «En mektig kulturtradisjon som alltid er språklig artikulert.» Han gjennomgår en rekke «språkscener», og det er disse som hos Barthes beskrives som «figurer». Tekstene som danner figurene, eller snarere argumenterer for de, går i dialog med et mylder av tekster, hvor noen er store og velkjente kjærlighetstekster.⁷⁶ Barthes presiserer i bokens innledning at han har plukket opp biter i ulike lesninger han har gjort, og at disse bitene har fått sin plass i argumentasjonen for figurene. For ganske riktig: Han understreker at det som står som innledning til hver figur, ikke er figurens definisjon, men snarere dens argument. Argumentet refererer ikke til hva det forelskede subjektet *er*, men til hva det *sier*.⁷⁷

Goethes roman *Die Leiden des jungen Werthers* har en privilegert plass i *Fragmenter*, andre referanser går til Nietzsche, Kierkegaard, Sartre, Freud, Lacan, Rimbaud, Proust, Baudelaire, Rousseau og André Gide, for å nevne noen. Barthes påpeker at noen av disse fragmentene også stammer fra samtaler med venner og fra hans eget liv.⁷⁸ Flere av de figurene Barthes skisserer, kan vi finne i Espedals tre romaner. Særlig relevant for analysen er figurene med titler som «Den fraværende», «Identifisering», «I dine armers kjærlige ro», «Og natten opplyste natten», «Sløyfen», «Så blå himmelen var» og «Vi er våre egne demoner».

2.4 Å konstruere seg selv i skrift

Melberg (2007) er nyttig i møte med Espedal, fordi den fremste referansen hos forfatteren er referansen til sitt eget liv. Melberg benytter begrepet selvframstilling som samlebegrep for de ulike litterære strategiene for å framstille seg selv i skrift, som for eksempel selvbiografi, memoarer, erindringer og bekjennelser. Han foretrekker begrepet selvframstilling heller enn

⁷⁴ Gundersen, *Roland Barthes*, s. 115–116.

⁷⁵ Gundersen, *Roland Barthes*, s. 116.

⁷⁶ Gundersen, *Roland Barthes*, s. 116–117.

⁷⁷ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 8.

⁷⁸ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 11.

de allerede etablerte begrepene, fordi disse er belastet med litterær metafysikk: Altså har de en tendens til å falle inn i et *enten-eller*; å sorteres som absolutte motsetninger. Den litterære metafysikken består i å definere litteraturen som *enten* fiksjon *eller* virkelighet.

Selvframstillingen forsøker seg derimot på *både-og*; den er *både* litterær *og* henviser til virkeligheten. Å konstruere seg selv i skrift er ingen ny tradisjon, men dagens forfattere ser ut til å gå ikke bare gamle, men nye veier for å konstruere seg selv i skrift, ifølge Melberg. Han understreker at den stadige aktualiteten kommer av at «selvframstillingen er litteraturens måte kanskje ikke å besvare, men å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?*»⁷⁹

Melberg peker på Michel Beaujour som en inspirator til å tenke *både-og*. I boken *Miroirs d'encre* (1980) sorterer han den selvframstillende litteraturen i to kategorier: selvbiografi og selvportrett. Han presenterer selvbiografien som *mimetisk* og *lineær*: Forfatteren vil gi en sann representasjon av seg selv og sitt liv, som begynner med en beskrivelse av forfedrene eller fødselen – og fortsetter fram til *nå*. Selvportrettet derimot, beskrives som assosiativt, ikke-lineært og gjør ingen krav på sann representasjon. Ut fra disse definisjonene peker Melberg på Rousseaus *Les Confessions* som selvbiografisk, og den senere *Les rêveries d'un promeneur solitaire* som et selvportrett. Selv om Beaujour, ifølge Melberg, tar et oppgjør med én form for «litterær metafysikk», risikerer han samtidig å ty til en annen variant: Den som trekker et absolutt skille mellom tradisjonell, mimetisk, lineær litteratur og den moderne assosiative. Han konkluderer med at Beaujour svikter ambisjonen om *både-og*.⁸⁰

Andre teoretikere som har inspirert begrepet om selvframstilling er Philippe Lejeune og Paul de Man. Ifølge Melberg har Lejeune et originalt grep som avgrenser selvbiografien som sjanger: Han mener den krever en «pakt» eller «kontrakt» mellom forfatter og leser, «der forfatteren forsikrer om at han eller hun ikke bare står på bokens tittelside, men også er bokens forteller og den som boken forteller om.» Omvendt definerer han fiksjon som en kontrakt som utelukker en slik identitet og som snarere fremhever skillet mellom forfatter og forteller. Mot Lejeune hevdet de Man at det er umulig å avgrense selvbiografien fra fiksjonen, ettersom det selvbiografiske er et tilstedeværende aspekt i enhver litterær tekst. Melberg er inspirert av de Man, og understreker at «hver avgrensning av selvbiografien som sjanger har noe vilkårlig over seg.» Når han heller snakker om selvframstilling, er det fordi det litterære selvet kan konstrueres på ulike måter.⁸¹

⁷⁹ Melberg, *Selvskrevet*, s. 7–9.

⁸⁰ Melberg, *Selvskrevet*, s. 10.

⁸¹ Melberg, *Selvskrevet*, s. 11.

Melberg trekker fram litteraturforskerne James Olney, Paul John Eakin og John Sturrock som representanter for *både-og*, «i den forstand at de gjør oppmerksom på den litterære selvframstillingens retorikk uten dermed å gi opp ambisjonen om å avgrense selvbiografien fra all annen type litteratur». Den retorikken som disse teoretikerne orienterer seg mot, er først og fremst *fortellingens*. Selvbiografien organiseres gjerne som en sammenhengende fortelling med lineært tidsforløp: Årsaken til dette antas å være at den sammenhengende fortellingen gir mening til de hendelsene som ellers ville blitt oppfattet som tilfeldige.⁸² Den litterære selvframstillingen, derimot, er ikke satt sammen *enten* som kompakt og lineær *eller* som usammenhengende og episodisk, men *både-og*.⁸³

Jegets fordobling er, hos Melberg, fundamentalt for den litterære selvframstillingen. Han understreker likevel at både jegets fordobling og relasjonen mellom det skrivende jeget og det beskrevne jeget kan variere i en rekke ulike former. Rousseau har for eksempel utviklet en dialog mellom Jean-Jacques og Rousseau, August Strindberg navngir seg selv som Johan og Proust spinner et nett mellom fortelleren Proust og aktøren Marcel.⁸⁴

Et annet aspekt ved den litterære selvframstillingen er synet på *jeg selv*. Her skiller Melberg mellom det *ferdige selvet* og det *uferdige selvet*, og peker blant andre på Strindberg som den typisk uferdige, fordi han stadig vender tilbake til den litterære selvframstillingen: Han synes aldri å bli *ferdig* med seg selv. Selma Lagerlöf er derimot den *ferdige*: Først på sine eldre dager tar hun fatt på selvframstillingen, da for å skrive seg fram til det punktet hvor hun ble den skrivende. I frykt for å belaste selvframstillingen med litterær metafysikk, understreker Melberg at de fleste beveger seg mellom den ferdige og den uferdige posisjonen, slik at det koordineres med jegets fordobling. Det skrivende jeget er som regel det ferdige jeget, mens det beskrevne jeget er det uferdige. Beskrivelsen fører riktig nok til nye oppdagelser og forandringer av de bildene og fortellingene vi har om oss selv på forhånd.⁸⁵

Melberg diskuterer også motivet for den litterære selvframstillingen. Som påpekt er dette litteraturens måte å diskutere fundamentale spørsmål som *hvem er jeg?* eller *hvem var jeg?* Det er spørsmål som av «de klassiske forfatterne» gjerne ble formulert da de nærmet seg døden eller stod overfor en trussel, og som dermed assosieres med død og forvandling.⁸⁶ Melberg skriver at dette oppbruddet i moderne tid har blitt erstattet med eksil og tap. For de moderne forfatterne er selvet ukjent, og for å kunne konstruere seg selv er erindringen et

⁸² Melberg, *Selvskrevet*, s. 12.

⁸³ Melberg, *Selvskrevet*, s. 14.

⁸⁴ Melberg, *Selvskrevet*, s. 15.

⁸⁵ Melberg, *Selvskrevet*, s. 16.

⁸⁶ Melberg, *Selvskrevet*, s. 16.

fundamentalt aspekt. Tapet lader de strategiene for erindringen som Melberg oppsummerer under tre nøkkelord: *vise, søke, skjule*. Disse tre er alle momenter i selvets konstruksjon. Konstruksjon er noe vi kjenner fra helt tilbake til Montaigne, men i moderne tid blir denne konstruksjonen tydeligere og får innslag av re-konstruksjon. Selvframstillingen handler her om å skape et jeg og et selv fordi den opprinnelige identiteten har gått tapt.⁸⁷

Når Melberg skriver om eksil, er det hovedsakelig et fysisk eksil, hvor den skrivende driver et erindringsarbeid med en fysisk avstand til opprinnelige. Det finnes riktignok også eksempler på forfattere som utvikler det han kaller et *indre eksil*. Her er det altså ikke snakk om en fysisk, men en mental avstand til det opprinnelige. Dette *indre eksil* er blant annet Thomas Bernhard et eksempel på; Bernhards selvframstilling beveger seg mellom innenfra og utenfra, han oppsøker de stedene, de miljøene og de personene som tidligere har gjort ham vondt.⁸⁸ Melberg understreker at selvframstillingen alltid befinner seg i en annen tid og på et annet sted enn det som framstilles: «Det finnes med andre ord alltid et jeg som skriver og et beskrevet eller omskrevet jeg». Men avstanden kan variere, og hvor stor denne avstanden er vil være med på å definere om det er snakk om et fysisk eller indre eksil.⁸⁹

⁸⁷ Melberg, *Selvskrevet*, s. 18.

⁸⁸ Melberg, *Selvskrevet*, s. 61.

⁸⁹ Melberg, *Selvskrevet*, s. 113.

3. Korpusets rammer og strukturer

3.1 Paratekster

3.1.1 Forfatternavn og sjangerbetegnelse

Felles for de tre romanene *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* er at de bærer samme forfatternavn: Tomas Espedal. Dette navnet, som er godt etablert i det litterære landskapet i Norge, vil vekke en rekke assosiasjoner hos lesere som er orientert i den aktuelle litteraturen. Espedal er en anerkjent og kritikerrost forfatter som har mottatt en rekke priser. Også litteraturkritikken inngår i parateksten ved å forbinde Espedal med en viss type litteratur. Dette er kanskje med på å øke leserens forventninger i møte med en roman undertegnet hans navn. Om ikke Espedal bevisst bruker dette, gjør definitivt forlaget det i sin markedsføring. Nye utgivelser vil dermed plasseres i forlengelsen av et verk som er etablert med en klar autobiografisk profil. Med Genette (1987) er signaturen Espedal på denne måten en del av bøkens paratekster, gjennom et samspill mellom periteksten og epiteksten, altså mellom forfatternavnet på bokens forside og omtalelser eller uttalelser som er knyttet til navnet.

Dersom leseren assosierer Espedal med «virkelighetslitteratur»-begrepet vil vedkommende, i møte med en av hans romaner, styres av den oppfatning at innholdet i romanen er tatt fra virkeligheten, eller i alle fall er inspirert av forfatterens eget liv. I så tilfelle vil dette være en oppfatning som står i spenning til verkets sjangerbetegnelse som «roman». *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen* har alle sjangermarkøren roman på smussomslaget. Genette oppfordrer oss imidlertid til å lese sjangerbetegnelser som en veiledning, snarere enn som en bestemt definisjon. Han understreker at betegnelsen «roman» ikke nødvendigvis betyr at forfatteren og/eller forlaget fastslår at «Denne boken er en roman», men heller oppfordrer leseren til å: «Vennligst les denne boken som en roman».⁹⁰ Med andre ord kan vi lese sjangerbetegnelsen ikke som å gjøre krav på hvordan vi skal oppfatte en bok, men som å indikere hva boken er ment å være, fra forfatteren og/eller forlagets side.

Tone Selboe (2015) understreker at det kan være vanskelig å definere hva en roman er. Lettere er det å forklare hva en roman *ikke* er: Den er ingen biografi, ikke historie, ikke brev, verken drama eller lyrikk. Samtidig er romanen en sjanger som kan romme alle disse. Dette anser Selboe som selve kjennetegnet ved romanen; at den er uformelig og stadig i vekst.⁹¹ Hun peker på Knausgård's romanprosjekt som et bevis på at romanen fortsatt fortjener sin

⁹⁰ Genette, *Paratexts*, s. 11.

⁹¹ Selboe, Tone. *Hva er en roman* (Oslo: Universitetsforlaget, 2015), s. 17.

plass: «Retrospektive fortellinger om et menneske som ser seg tilbake, den ekstreme for ikke å si private realismen i uttrykket, ambisjonen om å bryte så vel personlige som formmessige grenser – alt dette er trekk som er del av romanens høyst fleksible sjangerprofil.»⁹² Men hvorfor kalle et verk en roman, dersom den fiktive rammen er fraværende? Selboe tror årsaken er at romanen har en enorm fleksibilitet og at denne gjør det mulig å utelukkende fortelle en historie fra sitt eget perspektiv, samtidig som den av andre kan leses og oppfattes som noe typisk og allment.⁹³

3.1.2 Tittel og undertittel

Hos Genette er tittelens fremste funksjon å identifisere verket. Den kan også ha en beskrivende funksjon. Hvor godt tittelen beskriver verket er imidlertid avhengig av hvilke funksjoner avsenderen bestemmer at beskrivelsen skal ha – og avhengig av mottakerens tolkning av denne beskrivelsen.⁹⁴ Tittelen *Gå* er sannsynligvis lånt fra den østerrikske forfatteren Thomas Bernhard, som i 1971 utga romanen *Gehen* (som ble oversatt til norsk under tittelen *Gå* i 2003). I så tilfelle er tittelen en intertekstuell referanse. Genette (1982) understreker at ett verk av og til kan danne parateksten til et annet.⁹⁵ Effekten av siterte eller parodiske titler er hos Genette et ekko som gir teksten indirekte støtte av en annen tekst og som på denne måten gir den en kulturell tilhørighet.⁹⁶ Undertittelen *Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* vitner om en romantisk tilnærming til vandringen og får sin fulle betydning når Espedal eksplisitt refererer til de kjente romantikerne som Rousseau, Wordsworth og Coleridge: Foregående kunstnere som har gått og skrevet om det å gå.

Imot kunsten og *Imot naturen* deler undertittelen (*notatbøkene*). Denne kan tolkes både som en sjangerbetegnelse og som en referanse til de notatbøkene som forfatteren benytter seg av i skrivearbeidet.⁹⁷ At romanene deler undertittel signaliserer at de henger sammen. På denne måten vil lesere av *Imot kunsten* indirekte bli oppfordret til også å lese *Imot naturen*. Felles for de to romanene er måten de tematiserer arbeid. *Imot kunsten* beskriver arbeidertradisjonen som protagonistens forfedre er knyttet til. Den senere romanen beskriver etterkommeren Tomas' forhold til det å arbeide. På denne måten har de en tematisk sammenheng. Dersom lesere av *Imot kunsten* også leser *Imot naturen*, med et inntrykk av at

⁹² Selboe, *Hva er en roman*, s. 107–108.

⁹³ Selboe, *Hva er en roman*, s. 10.

⁹⁴ Genette, *Paratexts*, s. 93.

⁹⁵ Genette, *Palimpsests*, s. 4.

⁹⁶ Genette, *Paratexts*, s. 91.

⁹⁷ Prytz, Øyvind. *Litteratur i en digital tid* (Oslo: Spartacus, 2016), s. 34–35.

dette er nødvendig for at førstnevnte roman skal få sin fulle betydning, er dette ikke riktig. På denne måten kan signalet om en sammenheng mellom romanene være villedende.

Plassen (2013) understreker at undertittelen må ses i sammenheng med tittelen *Imot kunsten*: Da fremstår notatbøkene som et arbeid på vei imot å bli kunst.⁹⁸ En lignende konklusjon kan trekkes ut fra en av romanens tekstpassasjer: «Han drømte om den uskrevne boken. Boken som skulle inneholde alt. [...]. Han gjorde skisser og utkast, skrev en rekke begynnelse og forsøk. Han samlet dem i notatbøkene. Notatbøkene: drømmen om en bok.»⁹⁹ Plassen skriver at *imot* naturligvis også kan forstås som en motstand, noe som virker mot kunsten. Slik antyder tittelen at skriving er vanskelig. Den indre konflikten mellom Tomas som fabrikkarbeider og Tomas som forfatter kan også leses inn her.¹⁰⁰ Utfordringer knyttet til skrivingen påpekes stadig i romanen: «han drømte om den umulige boken».¹⁰¹

Også tittelen *Imot naturen* signaliserer at en motstand står sentralt. Romanen skildrer ulike kjærlighetsforhold som av fortelleren beskrives som «unaturlige». Det ene på grunn av en betydelig aldersforskjell: «Var lykken skammelig; vår lykke var skammelig, den var ikke naturlig, den var imot naturen.»¹⁰² Et annet sentralt tema i romanen er Tomas' valg av arbeid, eller snarere valget å ikke ha et arbeid. Å velge et liv som forfatter beskrives som unaturlig, fordi Tomas kommer fra en arbeiderklassefamilie: «Allerede tidlig sto det klart for meg at jeg ikke ville arbeide.»¹⁰³ På denne måten beveger protagonisten seg i motsatt retning av det han selv anser som å være «naturlig». Den doble betydningen av titlenes «imot» er imidlertid åpenbart et poeng, fra forfatterens side. Dersom «imot» utelukkende var ment å henvise til protagonistens retning mot et mål, ville Espedal normalt brukt ordet «henimot». Ved å bruke «imot» får han snarere den kontrære betydningen av preposisjonen, altså hentyder tittelen også å være imot noe. Det finnes med andre ord en ambivalens i begge romantitlene. Det er verdt å påpeke at tittelen *Imot naturen* har et tydelig ekko av den franske forfatteren Joris Karl-Huysmans' dekadanseroman *À rebours* (som i norsk oversettelse har tittelen *Mot strømmen*).¹⁰⁴ Tittelen blir på denne måten en intertekstuell referanse som, for de som kjennes Huysmans, vil skape forventninger til verket og dermed styre leserens oppfatning av det.

⁹⁸ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 20.

⁹⁹ Espedal, *Imot kunsten*, s. 39.

¹⁰⁰ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 20–21.

¹⁰¹ Espedal, *Imot kunsten*, s. 39.

¹⁰² Espedal, Tomas. *Imot naturen (notatbøkene)* (Oslo: Gyldendal, 2011), s. 120.

¹⁰³ Espedal, *Imot naturen*, s. 31.

¹⁰⁴ Jeg vil gjerne presisere at Espedal, gjennom en intertekstuell referanse, nevner denne romanen i *Gå*, noe som styrker denne hypotesen. Se: Espedal, Tomas. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (Oslo: Gyldendal, 2006), s. 122.

3.1.3 Smussomslag

Smussomslaget til *Imot kunsten* prydes av kunstverket «Nude Girl on a Panther Skin»¹⁰⁵ (1844), signert den franske maleren Félix Trutat. Som tittelen avslører, viser bildet en naken kvinne liggende på et dyreskinn. Forgrunnen er lyst opp og viser en kvinne som poserer liggende på siden, med den ene armen bak hodet, kun delvis dekket av et sjal som skjuler underlivet og venstre hofte. Bakgrunnen er mørk og dunkel, men dersom man studerer den nøye kan man skimte konturene av hodet til en mann. Plassen (2013) skriver at denne mannsskikkelsen kan sees som en observerende kunstner og at bildet i så måte kan knyttes direkte både til romanens tittel og, som jeg vil komme tilbake til i analysen, til en bestemt tekstpassasje i boken.¹⁰⁶



Fra venstre: De originale smussomslagene til *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), *Imot kunsten* (2009) og *Imot naturen* (2011).

Smussomslaget til *Imot naturen* viser et bilde av to maskerte personer, som ser ut til å være forfatteren Espedal med en ung kvinne på fanget. At bildet på romanens smussomslag ser ut til å være et bilde av forfatteren, minimerer avstanden mellom fortelleren Tomas og forfatteren Espedal. Det samme gjelder omslaget til *Gå*, som viser ulike bilder satt sammen til en kollasj, hvorav ett er et portrett av forfatteren. Melberg (2007) spør hva som skjer med en litterær tekst når den infiltreres av fotografiske bilder. Han viser til eksempler fra blant andre Thomas Bernhard, W. G. Sebald, Vladimir Nabokov, Orhan Pamuk og Virginia Woolf, som

¹⁰⁵ I romanen er maleriet henvist til med engelsk tittel heller enn den franske originaltittelen.

¹⁰⁶ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 20.

alle har benyttet seg av fotografiet på ulike litterære måter. Fotografiets intervensjon i en litterær tekst bidrar, ifølge Melberg, til å problematisere distinksjonen fiksjon/virkelighet.¹⁰⁷ I fotoboken *Mitt privatliv* problematiserer Espedal denne distinksjonen ytterligere, ved blant annet å inkludere flere selvportrett og portretter av døtrene, til tross for at også denne boken har sjangerbetegnelsen roman.

3.1.4 Kapittelinnndeling

Gå er delt inn i to deler hvorav del 1 består av 30 kapitler og del 2 består av 11 kapitler. Hvert kapittel har sin egen tittel som presenteres i en innholdsfortegnelse, altså som en del av parateksten. I selve romanen er disse kapitlene kun nummererte, ikke navngitt. *Imot kunsten* er delt inn i de to kapitlene «april» og «september». Årsaken til disse to titlene blir åpenbar allerede tidlig i møte med teksten: «Vi har det til felles, min datter og jeg, at vi begge har mistet mødrene våre. Jeg mistet min mor i april, hun mistet sin mor i september.»¹⁰⁸ Med dette etableres først og fremst mødrenes roller som sentrale i romanen, samtidig med det som må kunne sies å være romanens hovedtemaer: tap og sorg.

Imot naturen har heller ingen innholdsfortegnelse, men er delt inn i fem kapitler: «Biblioteket», «Arbeidet, fabrikken», «Kjærlighetsarbeidet», «Arbeidsrom, laboratorium» og «Notatbøkene». I fjerde kapittel inngår også det som må kunne kalles et underkapittel: «En liten bok om lykke». Hver tittel signaliserer hva kapittelet handler om, samtidig som det er en referanse til skrivearbeidet. Romanen er først og fremst en fortelling om kjærlighet: Ikke bare er det kjærlighetsforholdet mellom Tomas og Janne som skildres, men også forholdene Tomas har hatt til sin tidligere kone, til sin mor og til sin datter. Likevel er skrivningen, og da særlig skrivningen som et arbeid, alltid til stede og fungerer som en rød tråd gjennom romanen.

3.1.5 Dedikasjon og epigraf

Gå er dedikert «Til min far». En dedikasjon er en paratekst som henviser til en person verket ble skrevet for, for eksempel fordi vedkommende inspirerte forfatteren til å skrive det eller fordi forfatteren anså dedikasjonen som nødvendig etter at verket ble fullendt.¹⁰⁹ Vi vet ikke om Espedal dedikerte vandreromanen til sin far før eller etter romanen var ferdig skrevet. Vi vet heller ikke om dedikasjonen henviser til Espedals far eller til protagonisten Tomas' far, eller om Espedals og Tomas' far er samme person. Det vi derimot vet, fra Espedals tidligere

¹⁰⁷ Melberg, *Selvskrevet*, s. 169.

¹⁰⁸ Espedal, *Imot kunsten*, s. 12.

¹⁰⁹ Genette, *Paratexts*, s. 128.

utgivelser, er at Tomas/Espedals far mistet sin kone i kreft. Og som vi etter hvert skal se nærmere på, er *Gå* en roman som hovedsakelig handler om å bearbeide tap. Fordi Tomas/Espedals far, på det tidspunktet hvor romanen ble skrevet, stod i en lignende sorg som protagonisten Tomas gjør i romanen, er dedikasjonen naturlig, men likevel ikke åpenbar. Dedikasjonen sier altså ikke nødvendigvis noe om hva vi kan forvente i møte med diskursen.

Romanen innledes ikke med en epigraf, men inneholder utallige sitater i løpende tekst. Disse vil jeg komme tilbake til i analysen. Romanen har heller ikke et forord, men derimot en epilog som har som funksjon å markere skillet mellom det å være hjemme og det å være på reise. I epilogen skildrer Tomas den daglige gåturen i hjembyen; veien fra hans hjem til nærbutikken. I butikken kjøper han en avis og en pakke sigaretter, før han går tilbake til huset hvor han skal sette seg ned for å skrive: «Jeg skriver en bok om det å gå. I lang tid nå har jeg vært i ro, har ikke gjort større bevegelser enn denne daglige gåturen frem og tilbake til butikken.»¹¹⁰ Med dette markerer Tomas en avstand til de reisene som er blitt skildret i romanen. I denne sammenhengen kan vi argumentere for at Tomas skriver fra det Melberg (2007) omtaler som eksil, og at han driver et erindringsarbeid med en mental, så vel som fysisk avstand til det opprinnelige.¹¹¹

Imot kunsten er dedikert «Til min mor». Dedikasjonen er passende for romanen som behandler temaer som familie, slekt, klasse og arv. Sentralt i romanen står portrettene av mødrene: Elly Alice, Aagoth Constance, Else Marie og Agnete. Tomas sine bestemødre, hans mor og hans tidligere kone. Etter sin mors død, og senere Agnetes, havner også protagonisten i en form for morsrolle. Ellefsen (2010) skriver at Tomas, i identitetens utglidning, blir om til en mor og en kvinne: «Samtidig blir navnene, rollene og bildene av den andre til erindringsmaskiner, punkter i teksten som setter i gang tanker om de som er borte og hvordan håndtere det livet som står tilbake.»¹¹²

Romanens første kapittel, «april», åpner med en epigraf hentet fra Kristian Lundberg: «Det är också ett uppdrag som / kräver mod: att stanna kvar». I de tilfellene hvor en epigraf er et sitat, slik som her, vil tre spørsmål reise seg: Hvem er forfatteren, ekte eller imaginær, av den siterte teksten? Hvem foreslår og velger ut sitatet? Og hvorfor? For å skille mellom disse betegner Genette forfatteren av epigrafen som *the epigraphed* og personen som har gjort

¹¹⁰ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 215.

¹¹¹ Melberg, *Selvskreivet*, s. 61.

¹¹² Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 11.

utvalget – altså avsenderen av epigrafen – *the epigrapher*. For ordens skyld presiserer han at mottakeren – altså leseren av teksten – da betegnes som *the epigraphee*.¹¹³

En epigraf tilskrives vanligvis en annen enn forfatteren av selve verket. I dette tilfellet er det Lundberg som tilskrives epigrafen i Espedals verk. Det er dette som gjør epigrafen til et sitat. Dersom denne tilskrivelsen er ekte, er epigrafen autentisk. Genette understreker imidlertid at en epigraf, og tilskrivelsen av denne, på flere måter kan vise seg å være falsk: Forfatteren av verket kan selv finne på et sitat, for så å tilskrive det en annen ekte eller imaginær forfatter. Selve sitatet kan være autentisk, men dersom det tilskrives en falsk eller fiktiv forfatter, vil epigrafen som helhet også være falsk. Et annet eksempel er der hvor sitatet som utgjør epigrafen er autentisk, men unøyaktig gjengitt. Genette påpeker at dette ofte skjer, og at årsaken kan være at *the epigrapher* enten siterer feilaktig fra minnet eller ønsker å gjøre endringer på sitatet for at det skal passe bedre til konteksten.¹¹⁴

Hvordan epigrafen presenteres er svært varierende, ifølge Genette. Den vanligste måten er å navngi forfatteren uten noen ytterligere referanse, uten å presisere hvilket verk eller sidetall sitatet er hentet fra.¹¹⁵ Det er på denne måten epigrafen presenteres i Espedals verk. Sitatet tilskrives Lundberg, som vi kan anta er den svenske forfatteren Nils Kristian Lundberg (1966–2022), men han avslører ikke hvilket verk sitatet er hentet fra. På denne måten er det ingen enkel sak for leseren å undersøke om epigrafen er autentisk, altså om sitatet er korrekt gjengitt eller om forfatteren av verket har gjort endringer på det.

For Genette er en av epigrafens funksjoner å kommentere teksten, gjennom å indirekte spesifisere eller understreke dens betydning. Denne måten å kommentere teksten på kan enten fremstå som veldig tydelig, eller forvirrende, og da snarere ha en betydning som ikke vil være tydelig for leseren før hele boken er lest.¹¹⁶ Genette understreker at epigrafens grunnleggende budskap ikke nødvendigvis er det budskapet som presenteres som grunnleggende. Med dette mener han at det viktigste ved en epigraf ofte ikke er hva den sier, men hvem som er forfatteren og hvilken følelse av støtte epigrafens tilstedeværelse gir opphav til.¹¹⁷

Epigrafen som Espedal har valgt ut, kommenterer teksten på den måten at den kan knyttes opp mot noen av de temaene som behandles i romanen: Tap, sorg og savn. Tomas' liv har vært preget av mange tap. Når Agnete dør, blir Tomas alenefar for de to døtrene hennes: «Da Agnete døde, overtok jeg huset og begge døtrene hennes; jeg overtok katten. Jeg overtok

¹¹³ Genette, *Paratexts*, s. 150–151.

¹¹⁴ Genette, *Paratexts*, s. 151.

¹¹⁵ Genette, *Paratexts*, s. 151.

¹¹⁶ Genette, *Paratexts*, s. 157–158.

¹¹⁷ Genette, *Paratexts*, s. 158–159.

alt, familien hennes, mennene, problemene, fortiden, alt.»¹¹⁸ Tomas blir stående igjen i hennes liv, selv etter at hun har forlatt det. Epigrafen kommer for alvor til sin rett i de tekstpassasjene hvor dette understrekes.

Genette peker på epigrafens viktigste effekt som dens tilstedeværelse, uavhengig av hva den sier. Tilstedeværelsen, eller fraværet, av en epigraf, markerer i seg selv perioden og sjangeren som verket som helhet hører til i (riktig nok med noe feilmargin). Bruken av epigrafer har blitt sett på som et ønske om å innlemme romanen i en kulturell tradisjon. På denne måten er epigrafen i seg selv et tegn på kultur og intellektualitet. Genette anser epigrafen som *the epigraphers* (forfatteren av verket) «innvielse»: Med denne velger han ut sine kolleger og dermed sin plass i forsamlingen.¹¹⁹

Romanens andre kapittel, «september», åpner med en epigraf av Inger Christensen: «Hvem ved / om jeg selv / måske hedder / noget andet / end mig selv». Espedals roman tar opp i seg en hel del eksistensielle spørsmål, og identitet må kunne sies å være et overordnet tema. Plassen (2013) påpeker at usikkerheten i Christensens dikt illustrerer Tomas' behov for å skrive fram seg selv. Han understreker at protagonisten velger å skrive seg selv inn i familiehistorien med en identifiserende tilknytning, ved at han sammenligner seg selv med, og ser seg selv i, forfedrene.¹²⁰ Ved å inkludere to epigrafer av to ulike poeter, vil jeg, med Genette, argumentere for at Espedal uttrykker et ønske om å innlemme sin roman i rekken av poetiske tekster som har utfordret, og på denne måten, forandret språket.

Imot naturen åpner med et sitat av Samuel Beckett: «Det var en tid jeg trodde hun kanskje / var en nær slektning av meg, mor, søster, / datter eller noe slikt, ja kanskje til og med / ektefelle, og at hun var i ferd med å sperre / meg inne». Beckett er knyttet til det vi fra andre halvdel av det 20. århundre kjenner som «det absurde teater», som iscenesatte ulike former for språk- og kommunikasjonsproblemer knyttet til mellommenneskelig samvær. Beckett var gjennomgående opptatt av parrelasjoner. I hans hovedverker, som framstiller ulike personer i par, er ensomhetsfølelsen, hangen til samvær og ønsket om, eller snarere behovet for, kommunikasjon – et sentralt aspekt.¹²¹ Også Espedals roman tematiserer ensomhetsfølelse og ønsket om samvær og kommunikasjon. Epigrafen kan på denne måten knyttes til det kompliserte forholdet protagonisten Tomas har til de ulike kvinnene i livet sitt; særlig forholdet til Janne, slik det blir beskrevet i romanens første kapittel.

¹¹⁸ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 58.

¹¹⁹ Genette, *Paratexts*, s. 160.

¹²⁰ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 30.

¹²¹ Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset, *Verdenslitteraturen. Den vestlige tradisjonen*, s. 528–530.

3.1.6 Sammenfatning: Hva signaliserer Espedals paratekster?

Espedals paratekster veksler mellom å rettlede og villedde leseren, og effektene av de ulike litterære grepene er mange. Forfatternavnet, Tomas Espedal, som er plassert på romanenes smussomslag, vil vekke assosiasjoner hos de leserne som er orientert i den aktuelle litteraturen. På denne måten møtes paratekstens epitekst og peritekst; forfatternavnet på romanenes smussomslag, som er en del av periteksten, vekker assosiasjoner knyttet til omtalelser av forfatteren i media, som er en del av epiteksten. Sjangerbetegnelsen roman står i spenn til «virkelighetslitteratur»-begrepet og kan på denne måten forvirre leseren.

Gå er en beskrivende tittel for vandrromanens innhold, i den forstand at romanen handler om det å gå. Undertittelen signaliserer en romantisk tilnærming til vandringen, noe som blir bekreftet i møte med den narrative diskursen. *Imot kunsten* og *Imot naturen* er på sin side mindre konkrete titler som kan forstås på ulike måter. For eksempel er bruken av «imot» tvetydig. Som Plassen påpeker kan tittelen *Imot kunsten* forstås som noe som er på vei imot å bli kunst. Denne tolkningen vil i så fall stemme overens med romanens innhold, som skildrer protagonistens reise fra å være ung gutt til å bli en skrivende. Plassen understreker at «imot» kunsten også kan forstås som en beskrivelse av skrivingen som noe vanskelig. Dette er i så fall et rettlede signal, da flere av romanens tekstpassasjer peker på utfordringene ved skrivearbeidet. Det er en motstand som tematiseres i *Imot naturen*, både knyttet til kjærlighetsrelasjoner og Tomas' motstand mot å arbeide. At tittelen signaliserer en motstand, vil på denne måten rettlede leseren. Undertittelen (notatbøkene), som *Imot kunsten* og *Imot naturen* deler, signaliserer at romanene er ubearbeidet, noe som er villedende, selv om enkelte kapitler (særlig i *Imot naturen*) er fragmenterte og på denne måten kan fremstå som notater.

I titlene *Gå* og *Imot naturen* er det ekkoer av andre verk. Som Genette påpeker er dette med på å gi tekstene en kulturell tilhørighet. En slik tittel signaliserer på denne måten et forsøk på å plassere romanene i forlengelsen av en tradisjon. Som vi har sett finnes det flere referanser allerede på romanenes smussomslag. I *Imot kunsten* kan vi for eksempel se en referanse til Trutats maleri. Bildet av den nakne kvinnen sier ikke nødvendigvis noe om romanens narrative diskurs, men får sin fulle betydning i møte med en av scenene i romanen. Det er med andre ord nødvendig å fullføre lesningen av verket for at betydningen av dette paratekstuelle elementet skal bli tydelig. *Gå* og *Imot naturen* har forfatterens ansikt på romanenes forside. Dette signaliserer at verket ligger tett opp mot virkeligheten, som vi kan argumentere for at fører til en riktig tolkning. *Imot naturens* smussomslag viser et bilde av

forfatteren med en ung kvinne på fanget, et bilde som signaliserer aldersforskjell som et av romanens tema – et rettledende paratekstuet element.

Gå er dedikert «Til min far», en dedikasjon som ikke forteller oss noe om romanens innhold. Den signaliserer at farsrollen på en eller annen måte vil tematiseres i romanen; et signal som er villedende. *Imot kunsten*, derimot, som er dedikert «Til min mor», og som på denne måten signaliserer at morsrollen er sentral i romanen, fører til en riktigere tolkning. *Imot kunstens* epigrafer, som består av sitater fra Lundberg og Christensen, signaliserer, fra Espedals side, et ønske om å innlemme romanen i en kulturell tradisjon, som i dette tilfellet er knyttet til den nordiske lyrikken. *Imot naturens* epigraf, som er signert Beckett, vil være villedende dersom leseren antar at innholdet i Espedals roman kan knyttes til surrealismen. Dersom de har bredere kjennskap til Beckett, og dermed hans tendens til å framstille kompliserte parrelasjoner, vil epigrafen imidlertid signalisere det som er et av romanens tema. Som Genette påpeker; epigrafen er først og fremst et tegn på kultur og intellekt; gjennom disse viser Espedal hvem som er forbildene og signaliserer dermed hva som er idealet.

3.2 Narrative strukturer

Det er jeg-personen Tomas som er fortelleren i Espedals romaner. Det finnes imidlertid enkelte steder i tekstene hvor fortelleren veksler mellom første- og tredjeperson. Den samme vekslingen anvendes også i framstillingen av tid. I analysen vil jeg peke på enkelte scener i, eller snarere enkelte aspekter ved romanene, hvor jeg anser disse variasjonene å være særlig interessante. Hensikten er å vise hvorvidt, og på hvilke måter, fortelleren markerer en avstand til det fortalte. Nærmere enn dette vil jeg ikke gå inn på de narrative strukturene hos Espedal. Samtlige av hans romaner har en svært komplisert struktur. Dersom jeg skulle analysert denne nærmere ville det krevd en ytterligere teoretisk innføring, noe jeg ikke anser som hensiktsmessig i henhold til min problemstilling. For å si noe om de narrative strukturene hos Espedal er det nødvendig å gjøre rede for noen narrative begreper. I den anledning lener jeg meg på Jakob Lothes *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (2003), som tar utgangspunkt i Genettes inndeling av narrativ fiksjon i diskurs, historie og narrasjon.¹²²

3.2.1 Begreper knyttet til narrativ teori

For kunne si noe om narrative strukturer i Espedals romaner, er det nødvendig å gjøre rede for de tre begrepene diskurs, historie og narrasjon. Diskurs er begrepet for framstillingen av

¹²² Lothe, Jakob. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), s. 16.

hendelser. Diskursen er altså det vi leser, eller den teksten vi har tilgang til. Her er rekkefølgen av hendelser ikke nødvendigvis kronologisk. Historie er begrepet for det vi kjenner som handling. Det viser til de fortalte hendelsene og handlingene i den narrative fiksjonen. Her er det narrative innholdet løftet ut av diskursen og satt sammen i ordnet form. Enkelt forklart dreier historien seg om det som skjedde, mens diskursen dreier seg om hvordan det som skjedde blir framstilt. Narrasjonen er begrepet for hvordan en tekst blir skrevet og kommunisert. En skriveprosess kan innebære en rekke narrative grep og kombinasjoner som til sammen utgjør diskursen.¹²³ Narrativ tekst kan brukes synonymt med diskurs. Den narrative teksten er teksten vi leser, med dens narrative grep og variasjoner.¹²⁴

Enhver narrativ tekst er skrevet av en historisk forfatter.¹²⁵ I dette tilfellet er det Espedal som er den historiske forfatteren, altså produsenten av teksten. Enhver narrativ tekst har også en forteller, som er innlemmet i fiksjonsteksten som forfatteren skriver. Fortelleren, eller kombinasjonen av fortellere, er et narrativt verktøy som forfatteren benytter seg av, for å presentere og utvikle teksten. Det er viktig å understreke at fortelleren er en del av den narrative teksten og ikke eksisterer utenfor den litterære strukturen han inngår i.¹²⁶

Narrativ teori skiller gjerne mellom to hovedtyper fortellere: Førstepersonsforteller og tredjepersonsforteller. Førstepersonsfortelleren, som vi kjenner som jeg-fortelleren, kjennetegnes ved å være aktiv i handlingen, samtidig som å fungere som forteller. Førstepersonsfortelleren deltar altså i utformingen av handlingsstrukturen og er personifisert i form av ansikt, kropp, handlekraft og begjær. Denne typen forteller formidler én eller flere historier gjennom ulike kombinasjoner perspektiv, stemme og andre virkemidler. Tredjepersonsfortelleren kjennetegnes ved at han befinner seg utenfor handlingen, til tross for at hans perspektiv er med i teksten. En tredjepersonsfortelling kjennetegnes vanligvis ved at personene som deltar i handlingen blir omtalt i tredjeperson av fortelleren, samtidig som fortelleren skjuler seg bak disse. En slik forteller fungerer altså vanligvis som et narrativt instrument, snarere enn en person. Det finnes en rekke varianter av både tredjepersons- og førstepersonsfortellere. Jeg lener meg på Lothes systematisering, som består av tre varianter; allvitende, personorientert og observerende tredjepersonsforteller.¹²⁷

En allvitende tredjepersonsforteller har full oversikt over de personene som framstilles og den handlingen han presenterer, men ikke deltar i. Han har også innsikt i tankene og

¹²³ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 16–17.

¹²⁴ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 29.

¹²⁵ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 29.

¹²⁶ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 33–34.

¹²⁷ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 35–36.

følelsene til de som framstilles. En slik forteller har dermed stor narrativ autoritet og vil for leseren fremstå som sikker og pålitelig. En personorientert tredjepersonsforteller deltar heller ikke i handlingen, men knytter derimot framstillingen til én eller noen få personer som deltar i handlingen. Denne fortelleren kan fremstå som allvitende, men kjennetegnes ved at innsikten hans favner et smalere felt. Han konsentrerer seg ikke om hele persongalleriet, men om utvalgte personer og hendelser, som da blir viktigere, sammenlignet med de personene og hendelsene som han ikke har innsikt i.¹²⁸ En observerende tredjepersonsforteller derimot, holder tilbake kommentarer og vurderinger, og opptrer heller registrerende og refererende. Denne fortelleren fremstår som upersonlig og nøytral, i kontrast til de andre to typene.¹²⁹

På samme måte som forfatteren kan kombinere bruken av første- og tredjepersonsforteller, kan han veksle mellom ulike narrative nivå i utformingen av diskursen. På denne måten kan en person som utfører handlinger det blir fortalt om, selv fungere som forteller i en innhøgd historie. Inne i denne historien kan det i neste omgang være en annen person som forteller en annen historie, og så videre. I denne strukturen er det høyeste nivået det som er plassert over handlingen i den dominerende fortellingen; dette narrative nivået er *ekstradiegetisk*. Tredjepersonsfortelleren er ofte plassert på dette nivået, med oversikt over handlingen og personene som deltar i den.¹³⁰ Det dominerende handlingsnivået i romanen, altså nivået for diskursen eller den narrative teksten, er det *diegetiske* nivået. En tredjepersonsforteller (på det ekstradiegetiske nivået) presenterer, men deltar ikke i dette diegetiske nivået. Under dette nivået finner vi det *hypodiegetiske* nivået. Vi befinner oss på dette nivået dersom en av personene fra det diegetiske nivået forteller en historie som formidles i diskursen. Sagt annerledes: En muntlig narrativ formidlingssituasjon, som fungerer som en digresjon fra den dominerende handlingen og skaper et brudd i teksten, tilhører det hypodiegetiske nivået. Disse innhogde historiene kjennetegnes gjerne ved at én eller flere personer fra det diegetiske nivået kommenterer det som blir formidlet.¹³¹

Aktuelt i narrativ analyse er også begrepene distanse og perspektiv. Distanse kan forekomme i ulike grader og variasjoner. Det kan være snakk om en distanse mellom forfatteren og den narrative teksten, og mellom tekstens forteller og hendelsene- og personene som opptrer i den. Vi skiller mellom distanse i tid, rom og holdning. Jeg forholder meg her til distanse i tid og rom. I fiksjonsprosa er narrasjonen vanligvis etterstilt. Dette innebærer en

¹²⁸ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 36–37.

¹²⁹ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 38.

¹³⁰ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 53.

¹³¹ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 54.

temporal distanse i tid mellom selve fortellerhandlingen og de hendelsene det blir fortalt om. Temporal distanse i tid er ofte kombinert med distanse i rom; altså avstand mellom den narrative situasjonen og stedet der hvor hendelsene har hendt.¹³²

Relevant er det også å si noe om rekkefølgen av de historiske hendelsene, i forhold til den narrative presentasjonen av disse. I min lesning vil ulike former for tilbakeblikk bli relevant. Vi skiller blant annet mellom ekstern analepse, intern analepse og blandet analepse. Ekstern analepse betegner et tilbakeblikk hvor narrasjonen vender tilbake til et punkt i historien før fortellingen tar til. Intern analepse betegner et tilbakeblikk til et tidligere punkt i historien, men som befinner seg innenfor hovedfortellingen. Blandet analepse anvendes dersom tidsperioden som analepsen dekker, tar til før hovedfortellingen, men fører fram til, eller griper inn i den.¹³³

¹³² Lothe, *Fiksjon og film*, s. 56–57.

¹³³ Lothe, *Fiksjon og film*, s. 87–88.

4. Espedals litterære motiver og figurer

4.1 Presentasjon av de litterære motiver og figurer

4.1.1 Å gå i hundene

Espedals forfatterskap tar opp mørke og dyptgående temaer som tap, sorg, savn, oppbrudd og menneskets iboende drifter mot selvvalgt undergang. «Å gå i hundene» er et av motivene som kan knyttes opp mot denne tematikken.¹³⁴ I *Gå* møter vi den etablerte forfatteren Tomas som er i sorg ettersom kjæresten har forlatt ham. I romanens åpningsscene vandrer protagonisten langs sin yndlingsstrekning, fra huset hvor han bor, inn mot byen. Han befinner seg midt i en bunnløs kjærlighetssorg, men blir plutselig truffet av en uventet lykkefølelse, som han reflekterer over gjennom en form for indre monolog:

Jeg har ingen grunner til å være lykkelig, er fyllesyk og nedtrykt etter å ha drukket sammenhengende i fire dager, bor alene i et skittent hus i en elendig gate, sover på en madrass, ingen møbler, forlatt av hun jeg trodde jeg skulle klare det sammen med. Jeg holder på å ødelegge meg selv, et hardt og alvorlig undergangsarbeide, drikker og går i oppløsning, og plutselig er jeg lykkelig. Hvorfor?¹³⁵

Lykkefølelsen overmannen protagonisten når han ser sollyset treffe et trafikkskilt. Han forstår ikke hvorfor dette forårsaker en slik reaksjon. Forklaringen går derimot langsomt opp for ham, i det han fortsetter å gå inn mot byen: «du er lykkelig fordi du går.»¹³⁶ Espedal illustrerer dybden i menneskesinnet gjennom å skildre det paradoksale ved å finne lykken i selv de mørkeste stundene. Et lignende paradoks kommer til uttrykk i skildringen av protagonistens forhold til alkohol og rus, som også er sentrale motiv i romanens første del. Tomas bruker rusen som et middel i det undergangsarbeidet som beskrives i tekstpassasjen ovenfor. Han går ikke bare gatelangs, ut og i fjellene, han går «nedenom og hjem» og han går «i hundene». Fortelleren veksler imidlertid kontinuerlig mellom å skildre rusen som noe behagelig og tiltrekkende, og som noe dystert og utfordrende.

Romanens tredje kapittel åpner med at fortelleren lister opp ulike ting han gleder seg over: Å sove, å våkne, gleden ved skrivebordet, gleden ved tingene som omgir ham, gleden ved skrivingen. Denne oppramsingen av gleder glir imidlertid raskt over i en annen form når fortelleren erklærer: «Nei, aller best liker jeg å gå. Det er tirsdag, og jeg går ut. Jeg går ut og

¹³⁴ «Motiv» betegner det en forfatter eller dikter skriver om. Motivet henspiller på en konkret forestilling, temaet på en abstrakt problemstilling. Et motiv kan være knyttet til flere tema. Se for eksempel: Lothe, Refsum og Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 165–166.

¹³⁵ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 12.

¹³⁶ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 12.

drikker. En idiotisk glede. Gleden ved å svaie og miste ordene og balansen, sjangle og krype, det er nesten som å bli barn igjen».¹³⁷ Erklæringen gir umiddelbart assosiasjoner til romanens åpningscene, hvor protagonisten oppdager lykken ved å gå. «Å gå» er i dette avsnittet imidlertid knyttet til det å «gå ut», mer presist å gå ut for å drikke. Det som åpner med en oppramsing av de hverdagslige gledene, som å sitte ved skrivebordet og å observere tingene rundt, ender med å erklære en «idiotisk glede» over alkoholen og rusen. I rusen, som gir Tomas en følelse av å «bli barn igjen», blir smerten og bekymringene satt til side.

Fortelleren skaper en sammenheng mellom det å gå og det å drikke og understreker dette senere i teksten: «Å sette seg i baren er som å legge ut på en reise. Å drikke er som å reise uten å bevege seg fra stolen.»¹³⁸ Her etablerer fortelleren at det ikke bare er vandringen som står sentralt i *Gå*, men at det finnes to type reiser i romanen. Den fysiske reisen, hvor vi følger protagonisten til fots gjennom Norge, England, Tyskland, Frankrike og Tyrkia, er hos Tomas motivert av ønsket om å bearbeide noe. På denne måten oppstår det også en indre reise, hvor protagonisten forvandles og «blir en annen». De eksistensielle spørsmålene som motiverer selvframstillingen er sentrale her. Den indre reisen er, særlig i romanens første del, direkte og uløselig forbundet med alkoholen og rusen:

Mørket er et sted, lyset er en vei, skrev Dylan Thomas. Jeg befinner meg i mørket, har funnet min faste plass i baren og bestiller en øl. Den første er god. Den andre er den beste. Den tredje er bedre enn den første, den fjerde er utmerket, den femte også, de resterende handler ikke om smak, men om å drikke, det handler om rus. En god, langsam glemsel.¹³⁹

Gjennom en intertekstuell referanse plasserer fortelleren seg selv i diktet «Do not go gentle into that good night» av Dylan Thomas, som i 1953 døde blant annet som følge av tiltagende alkoholisme.¹⁴⁰ Tomas plasserer seg i mørket, som er hans faste plass i baren. «Mørket» kan her leses både bokstavelig; som et sted i baren med dunkel belysning, eller som metafor.¹⁴¹ I så tilfelle er det nødvendig å se til Barthes' figur «Natt»: «Enhver tilstand som hos subjektet maner frem metaforen for det mørke (affektivt, intellektuelt eller eksistensielt), hvor subjektet famler eller faller til ro.»¹⁴² Tomas faller til ro i baren, han velger øl heller enn vin og sprit og forklarer det slik: «ikke så utålmodig, ikke så hissig; vi skal sitte her lenge, det er kunsten,

¹³⁷ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 15–16.

¹³⁸ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 17.

¹³⁹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 17.

¹⁴⁰ Store norske leksikon, «Dylan Thomas», av Kristian Smidt. 18.12.19. https://snl.no/Dylan_Thomas.

¹⁴¹ En metafor er en retorisk trope, ord eller uttrykk som brukes i billedlig eller overført betydning. Se: Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 154–155.

¹⁴² Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 179.

sitte og drikke, en hel kveld mot natt, det er det som er kunsten: å sitte i ro så lenge at du beveger deg.»¹⁴³ Reise-metaforen er gjennomgående i Espedals skildringer av rusen.¹⁴⁴

Ved å beskrive det å drikke som en kunst og ved å skildre følelsen av rus som noe opphøyd innlemmer Espedal seg i rekken av de utallige forfatterne som gjennom tidene har skildret alkohol og rus: Både som noe opphøyd og romantisk og som noe mørkt og vanskelig. Alkohol, rus og å ville «gå i hundene» må kunne betegnes som etablerte topoi i litteraturhistorien. Gjennom århundrer har forfattere utforsket og skildret alkoholens og andre rusmidlers komplekse virkninger på mennesket. Blant Espedals forbilder er blant andre Marguerite Duras kjent for skildringer av alkoholmisbruk. Et annet forbilde, som synes å ha gjenklang i Espedals skildringer av rusen, er Charles Baudelaire. «Berus dere!» oppfordrer den franske dikteren i samlingen *Prosadikt* (1883): «Man bør alltid være beruset. Alt beror på det: det er alt hva det dreier seg om. For ikke å merke Tidens forferdelige åk som knekker skuldrene og knuger dere mot jorden, må dere beruse dere – uten stans.»¹⁴⁵ Tekstpassasjen fra Baudelaire er bare et av utallige eksempler fra litteraturhistorien hvor rusen blir beskrevet som noe frigjørende og oppløftende. Den friheten som Tomas søker i rusen, er imidlertid en paradoksal form for frihet. For de fleste vil ikke overdreven rusbruk føre til frihet, men snarere rusavhengighet – som må kunne sies å fungere mer som et fangenskap.

«Det er perioder i livet du har lyst til å gå i hundene. Nedenom og hjem. Du drikker og går i oppløsning, du synker. Du arbeider hardt for å nå bunnen.»¹⁴⁶ Menneskets iboende drifter mot selvvilgt undergang blir tematisert i de passasjene hvor Tomas beskriver at han bevisst arbeider for å nå bunnen. Under tittelen «Vi er våre egne demoner» argumenterer Barthes for figuren «Demoner»: At det forelskede subjektet iblant opplever å være besatt av en språkets demon, som får ham til å plage seg selv og «til å drive seg selv ut av det paradiset som kjærlighetsforholdet i andre stunder er for ham». I den påfølgende montasjens første passasje skriver Barthes videre: «Jeg forsøker å skade meg selv, jeg driver meg selv ut av mitt eget paradiset, ved ustanselig å fremkalle bilder inne i meg selv (av sjalusi, av forlatthet, av fornedrelse) som kan såre meg; og det åpne såret pleier og nærer jeg med andre bilder, helt til et annet sår kommer og avleder oppmerksomheten.»¹⁴⁷

¹⁴³ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 17.

¹⁴⁴ En trope betegner at et ord får en annen betydning enn den leksikalske. Eksempler på troper er metafor og metonymi. Se: Lothe, Refsum og Solberg, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 258.

¹⁴⁵ Baudelaire, Charles. *Prosadikt*. Gjendiktet av Tore Stubberud (Kullebund: Valdesholm, 1993), s. 98. Det foreligger flere metatekstuelle referanser til Baudelaire i romanene. Se for eksempel Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 35.

¹⁴⁶ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 17.

¹⁴⁷ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 55.

I Espedals roman er det ikke Tomas som driver seg ut av sitt paradisi (dersom vi anser «paradiset» å være kjærlighetsrelasjonen), men vi kan likevel argumentere for denne figuren fordi han, etter å ha blitt dratt ut av kjærlighetsforholdet, dyrker den mørke avgrunnen han har havnet i ved nettopp å fremkalle bilder av forlatthet og fornedrelse inne i seg selv. På denne måten kan vi argumentere for at Tomas er «sin egen demon». Dette ønsket om å gå i hundene, gå nedennom og hjem, gå i oppløsning og nå bunnen; dette ønsket om å utslette seg selv, er en paradoksal drift og kan leses som en form for selvskading, en måte å straffe seg selv på, et ønske om å gjøre opp for sine feil, eller det kan leses som en nødvendighet for senere å kunne gjenoppstå som «en annen». Disse ønskene er, hos Espedal, imidlertid like sterkt knyttet til alkoholen som de er til vandringen. Både gjennom vandringen og alkoholen søker protagonisten en form for frihet. I samspill utforsker disse to aspektene protagonistens lengsel etter forandring: En ny begynnelse og «å bli en annen».

4.1.2 Vandring

Det er en etablert «sannhet» at protagonisten Tomas er en litterær versjon av forfatteren Espedal. Dersom selvet er et ukjent eller tapt kontinent – dersom den opprinnelige identiteten har gått tapt – gjør selvframstillingen det mulig å skape et jeg og et selv, gjennom rekonstruksjon.¹⁴⁸ At den opprinnelige identiteten til protagonisten Tomas har gått tapt, har bakgrunn i de tapene han har gjennomgått. Tomas har mistet flere personer som har stått ham nær, noe som har ført til en overveldende sorg og en kvelende ensomhet, som igjen har ført til en utslettelse av personligheten. Behovet for å bryte ut av den negative spiralen som sorgen har forårsaket, og som kommer til uttrykk særlig i form av trang til en ny identitet, er det som fører Tomas ut på reiser til fots hvor han oppsøker fellesskap med likesinnede.

En vagabond, en landstryker eller omstreifer; en vandringsmann er en kjent skikkelse fra verdenslitteraturen – en skikkelse som er knyttet til det velkjente toposet som vandringen er. En vandrer er som regel en person som ikke er en del av noe fellesskap, men som snarere bryter ut av disse. Når Tomas bestemmer seg for å legge ut på reise er det et oppbrudd fra den livssituasjonen han er i. Det som imidlertid skiller ham fra andre vandrere er at han oppsøker fellesskap på reisen. I *Gå* kan vi snakke om dette som en form for gjennomgående motiv: Først og fremst det imaginære fellesskapet med ulike vandreskikkelser fra litteraturhistorien, men også fellesskapet med turkameraten Narve.

¹⁴⁸ Melberg, *Selvskreivet*, s. 16–18.

På vandring i sin egen by stopper Tomas ved et kjøpesenter i Åsane: «Jeg kjøper en ryggsekk, gode fjellstøvler, toalettsaker og en utgave av *Den nye Héloïse*; jeg har bestemt meg for å gå langt».¹⁴⁹ Referansen til Rousseaus roman går under det Genette betegner som metatekstualitet: Fortelleren snakker om en annen tekst, men uten å sitere den.¹⁵⁰ Og slik begynner Tomas' reise: I Åsane og med Rousseau. Neste kapittel åpner det Genette betegner som intertekstualitet: «Ja, hvorfor ikke begynne med Rousseau, Jean-Jacques, han skriver i sine *Bekjennelser*: «Aldri tenkte jeg så mye og levde så sterkt, aldri erfarte jeg så mye og aldri har jeg vært så mye med selv – hvis jeg kan bruke dette uttrykket – som i løpet av de reisene jeg gjorde alene og til fots.»¹⁵¹ Referansen til Rousseaus roman er intertekstuell, fordi han siterer verket i hermetegn.¹⁵² Tomas begynner med Rousseau, og på denne måten konkretiserer han at det er Rousseau som er den største inspirasjonskilden for ønsket om å legge av gårde til fots. Her uttrykker Espedal bevissthet om tradisjonen og går deretter i dialog med den, i tråd med Eliots retningslinjer.

I romanens niende kapittel finner vi flere metatekstuelle referanser, til filosofer som Søren Kierkegaard, Aristoteles, Immanuel Kant, Hegel og Nietzsche: Ifølge Tomas var det filosofien som først etablerte forbindelsen mellom det å tenke og det å gå.¹⁵³ Han påpeker at ikke bare filosofene, men også dikterne gikk og skrev om det å gå, og hevder at det i vår tid er få forfattere som har gått så langt som Bruce Chatwin. Chatwin påpeker at det engelske ordet for å reise, *travel*, har samme opprinnelse som det franske ordet *travail*, som betyr arbeide: «Et yrke. Endelig. Med Bruce Chatwin ble det å gå et arbeide.»¹⁵⁴ Tanken om at man bør ha et yrke er utgangspunktet for protagonistens valg om å bli en vandringsmann. Hos Tomas har tanken meldt seg med jevne mellomrom: «Jeg har aldri hatt et yrke. Jeg har valgt annerledes, har gjort opprør, skrevet og utgitt bøker.»¹⁵⁵ Å leve alternativt og å stå opp mot konformitetspresset er et tilbakevendende poeng i forfatterskapet.¹⁵⁶

Etter seks dager med sammenhengende regn på en tur i Wales, opplever Tomas det han beskriver som sitt første sammenbrudd: «Dressen er ødelagt, støvlene sprukne, beina

¹⁴⁹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 27.

¹⁵⁰ Genette, *Palimpsests*, s. 4.

¹⁵¹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 27.

¹⁵² Genette, *Palimpsests*, s. 1–2.

¹⁵³ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 34–35. Espedal refererer her indirekte til termen «Peripatetiker», som betegner en «person som er tilbøyelig til å spasere omkring». Betegnelsen viser til Aristoteles som, sammen med sine elever, spaserte i søylegangene ved gymnasiet i Athen mens han la fram sin lære. Se: NAOB, «Peripatetiker». Hentet 11.05.23 fra <https://naob.no/ordbok/peripatetiker>.

¹⁵⁴ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 35–36.

¹⁵⁵ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 31.

¹⁵⁶ Syéd, «Reflektert realisme», s. 29.

verker og jeg forbanner det harde omstreiferlivet.»¹⁵⁷ Her plasserer Tomas seg selv i forlengelsen av en tradisjon, for første gang helt konkret: «Jeg forbanner Bruce Chatwin, D. H. Lawrence, George Orwell, meg selv og alle de andre som har sendt meg ut på denne vanvittige reisen.»¹⁵⁸ I rekken av kjente vandrere plasserer Tomas nå også seg selv, og markerer med dette at han er blitt en vandringsmann. Ved å innlemme seg selv i denne tradisjonen understreker Espedal følelsen av tilknytning til de foregående litterære skikkelsene og deres søken etter mening og forvandling gjennom reisene til fots. Espedal markerer her en bevissthet om de litterære røttene som han bygger på. Tomas gir opp reisen, men ikke drømmen om å bli en vandringsmann: Han insisterer på et nytt forsøk, et annet sted.

I Tyskland, våren 1999, går Tomas fra Staufen i nord til Todnauberg i sør, sammen med sin kamerat, som vi her møter for første gang. Tomas er sliten av å sove ute og foreslår å ta inn på et hotell: «Men vandringsmannen foran meg, Narve, min kamerat, foreslår isteden at vi krysser grensen mot Italia ved Dolomittene.»¹⁵⁹ Narve beskrives som en herdet og mer erfaren vandrer enn Tomas. I kapittelet «Å gå alene eller i selskap med en annen» går Tomas i dialog med den han anser å være vandringsbøkens far, William Hazlitt, som i essayet «On going a Journey» diskuterer hvorvidt det er best å gå alene eller i selskap med en annen. Hazlitt var romantiker og gikk aller helst alene, ifølge Tomas: «Men den som krysser grenser og som vil gå langt, han setter umåtelig pris på å gå sammen med en annen, i alle fall hvis han som meg har funnet den perfekte partner.»¹⁶⁰ I motsetning til Hazlitt foretrekker Tomas å gå i fellesskap. Den perfekte partneren han refererer til, er kameraten Narve. Sammen har de gått i Tyrkia, Hellas, Romania, Italia og Tyskland. De har reist i Ungarn og Bulgaria, gått i fjell og byer, krysset grenser og land. De har gått både lange og korte turer.

«Hvordan begynner en reise?» spør Tomas i åpningen av vandrermanens fjerde kapittel, andre del. Den neste reisen han tar leseren med på, begynner hjemme i sofaen: Tomas ligger og leser, har bestemt seg for å være i ro denne våren. Når posten kommer reiser han seg imidlertid fra sofaen og går ut, åpner postkassen og finner et brev: «Det skiller seg ut; en slitt konvolutt, som om brevet har passert flere hender, som om det har reist langt.»¹⁶¹ Og ganske riktig: Brevet er fra kameraten Narve, som befinner seg i Wien og gjerne vil at Tomas skal møte ham i Athen. Via e-post blir de enige om hvor de skal møtes: Neon Cafeteria, den attende mars klokken seks. De skal gå fra Delfi og nordover mot fjellene i Meteora, senere

¹⁵⁷ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 37.

¹⁵⁸ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 37.

¹⁵⁹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 40.

¹⁶⁰ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 84.

¹⁶¹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 151.

sørover til Antalya, den såkalte «lykiske vei»; en etablert rute som går rundt sørkysten av Tyrkia. Tomas og Narve befinner seg på veien i ca. to måneder. De går over fjell, mellom landsbyer og får skyss og ly hos mennesker de møter på veien. I romanens siste kapittel forteller Tomas ytterligere om vennskapet. Han og Narve har vokst opp på det samme stedet, i den samme gaten, men ble ikke kjent før Tomas flyttet fra Bergen til Sunnfjord. Tilfeldigvis møtte han da Narve på biblioteket i Førde: «Det var begynnelsen på et vennskap som skulle dreie seg rundt bøker og reiser.»¹⁶² I forlengelse av dette beskriver Tomas hvordan reisen, og da også romanen, avsluttes. Det kunne ikke vært på noen annen måte:

I Kas skiller vi lag og bor hver for oss, tilbringer dagene alene og går rundt i gatene uten å støte på hverandre, følger våre egne vaner og mønstre, slik vi gjorde før vi kjente hverandre; vi går rundt i den samme byen som to fremmede, helt til vi en dag tilfeldigvis går på hverandre i en gate eller på en kafé. Da vil en av oss løfte blikket fra boken og se på den andre med en rastløs forventning: er du klar? Er du klar til å feste sekken på ryggen og legge ut på den åpne veien?¹⁶³

Romanens avslutning fungerer som en hyllest til kameraten Narve og vennskapet dem imellom. De siste setningene, hvor to venner møter hverandres blikk, og med dette forstår hverandre, uten at de trenger å si noe, understreker romanens overordnede tema, som ved siden av vandringen er viktigheten av et fellesskap, enten det er ekte eller imaginært.

Etter en tur til Paris legger Tomas av gårde på det han har kalt Strekingen Rimbaud. Tomas beskriver Rimbaud som en bohem og en villmann. Han skrev mesteparten av *En årstid i helvete*, boken som gjorde ham til en av de mest betydningsfulle dikterne i fransk litteratur, i Roche. Tomas starter i Paris, går gjennom Champagne og via Reims; etter fire dager på beina ankommer han landsbyen Roche og finner Rimbaud-huset. Slik Kittang (2010) ser det, er vandringsprosjektet i *Gå* en reaksjon på protagonistens selvdestruktive livssituasjon. I begynnelsen av romanen befinner Tomas seg i en drepende kjærlighetssorg og en overveldende ensomhet. Når utgangspunktet for vandringen er et oppbrudd fra en slik tilstand, fører den ikke bare ut mot nye former for frihet, men inn i et litterært fellesskap med andre vandrende forfattere.¹⁶⁴ Det gjøres et poeng ut av denne fellesskapsfølelsen, da romanen både refererer, kommenterer og siterer andre kjente vandrere, som Rousseau og Rimbaud. Ifølge Kittang blir vandringen ikke bare et ønske om å vende ryggen til en kvelende identitet, men også et kroppslig uttrykk for en trang til andre identiteter; å søke seg ut og bort for å «bli en annen». Han viser til scenen hvor Tomas har funnet fram til Rimbauds hus: Her, skriver

¹⁶² Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 210.

¹⁶³ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 211.

¹⁶⁴ Kittang, «Kunsten og det røynele», s. 370–371.

Kittang, er det som om Espedal selv har lyktes i å vandre inn i en annen identitet, finne den andre i seg selv og seg selv i den andre.¹⁶⁵

Det var ikke vanskelig, utenfor huset i Roche, å forestille seg scenene som utspilte seg mellom mor og sønn i det lille huset; jeg sto i hagen foran døren med plaketten som fortalte at her skrev Arthur Rimbaud *En årstid i helvete*, og det slo meg først da jeg sto foran huset, at jeg hadde funnet stedet som var utgangspunktet for min egen skriving: huset hvor den unge gutten bodde sammen med sin mor. Den unge gutten som ville gjøre opprør, som ville reise bort, gå ut, som ville leve den frie friheten. Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv. Som ville se, som ville gå. *Strekningen Rimbaud*.¹⁶⁶

I denne tekstpassasjen oppstår det en sammenligning mellom Rimbaud og Tomas; begge har gått ut, reist bort, gjort opprør og har et ønske om å leve fritt. I forlengelsen av dette formuleres romanens undertittel, som understreker Rimbauds sentrale rolle i avgjørelsen om å legge av gårde til fots: «Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv». Hos Kittang er skillet mellom fakta og fiksjon i Espedals roman irrelevant, dersom man ser den eksistensielle meningen med vandringsprosjektet, som er å vende ryggen til seg selv for å finne seg selv; finne seg selv som observerende, reflekterende og skrivende menneske, i et imaginært fellesskap med likesinnede. På denne måten er vandringen en bevegelse bort fra det faktiske, og et nødvendig moment ved skrivingen; «denne etableringa av andre røynder som føregrip det som kunne ha vore, midt inne i det som er.»¹⁶⁷

Vandringen er ikke et individuelt anliggende for Espedal, men snarere et topos som har blitt brukt utallige ganger i litteraturhistorien. Romanen understreker dette ved å gå i dialog med foregående diktere og filosofer, som har gått og skrevet om det å gå. Vandringen får imidlertid et originalt uttrykk hos Espedal fordi den er sterkt knyttet til et fellesskap, snarere enn følelsen av å være ensom og alene. Å legge ut på vandring innebærer som regel et oppbrudd; det innebærer å forlate familie og venner. Hos Espedal er det å legge ut på den åpne veien snarere et ønske om å bryte ut av ensomheten: Trangen til en ny identitet, ønsket om å «bli en annen» da den opprinnelige identiteten har gått tapt. *Gå* er ikke en beretning om «den ensomme vandrers drømmerier», men en fortelling om et fellesskap mellom likesinnede.

4.1.3 Transformasjon

Espedals kontinuerlige dialog med andre tekster kommer til uttrykk på ulike måter. Flest eksempler er det på hvordan han eksplisitt siterer andre forfattere og andre verk, og på denne

¹⁶⁵ Kittang, «Kunsten og det røynelege», s. 371.

¹⁶⁶ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 144–145.

¹⁶⁷ Kittang, «Kunsten og det røynelege», s. 371.

måten lar forbildenes tekster bli en del av hans egne. Et annet omfattende aspekt ved forfatterskapet er de implisitte referansene: Disse krever det kjennskap til den vestlige litteraturtradisjonen for å kunne legge merke til. I det kommende vil jeg lene meg på Kittang (2010), Ellefsen (2010) og Simen Hagerup (2009), som har avslørt tre tilfeller hvor Espedal, på ulike måter, transformerer andres tekster for deretter å veve de inn i sine egne.

Kittang trekker fram en innhøgd historie i *Gå* om da Tomas reiste til Paris for første gang. Historien fungerer som et tilbakeblikk i form av ekstern analepse og blir fortalt i fortid: Tomas var 17 år og reiste sammen med sin første kjæreste. De finner et billig hotell i Latinerkvarteret, hvor de blir tildelt det eneste ledige rommet; et rom som vanligvis bare blir leid ut på dagtid og til faste kunder. Hotellrommet har rød tapet, dempet rød belysning og speil både på vegger og i tak; de forstår raskt hvilket rom de har fått. Kjæresten blir skeptisk og vil rygge ut av rommet, men Tomas greier å overtale henne til å bli der en natt. Han går ut for å kjøpe mat og vin, og som en spøk blir de enige om at han skal banke tre ganger på døren når han kommer tilbake, slik at hun ikke skal åpne døren for fremmede menn. Når Tomas kommer tilbake til hotellet, bestemmer han seg imidlertid for å banke bare to ganger på døren. Her starter det som utvikler seg til et besettende spill mellom de to unge elskerne; «dei går inn i nye og farlege roller, spelar hore og horekunde for kvarandre til ytterste konsekvens». ¹⁶⁸

Hun hadde reist seg opp på bordet, sto med ryggen til og bøyde seg frem, holdt fremdeles på med fingrene mellom beina, det holdt på å gjøre meg gal, avsindig, jeg var ikke lenger meg selv, hun var ikke lenger seg selv, vi var to andre og det var for sent å snu, vi hadde krysset en grense og jeg visste ikke om det var mulig å gå tilbake; vi mister hverandre, tenkte jeg [...]. ¹⁶⁹

Kittang påpeker at Espedals tekst krysser flere grenser her: Ikke bare mellom faktisk liv og rollespill, men mellom seg selv og andre tekster. Andre steder i romanen refereres det åpent og eksplisitt til andre forfattere, ved at de nevnes med navn og siteres i hermetegn. Her derimot, skjer det tildekt og underfundig, ved at en annen fortelling på en måte vever seg inn i Espedals. I Milan Kunderas novellesamling *Latterlige kjærlighetshistorier* kan vi nemlig lese om et lignende ungt kjærestepar som spiller erotisk rollespill som hore og horekunde på et hotellrom. ¹⁷⁰ Med Genette kan vi si at Kunderas novellesamling opptrer som hypotekst i denne passasjen av *Gå* (som da må regnes som hyperteksten). Espedals scene på

¹⁶⁸ Kittang, «Kunsten og det røynelege», s. 371–372.

¹⁶⁹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 140.

¹⁷⁰ Kittang, «Kunsten og det røynelege», s. 372.

hotellrommet, som stammer fra Kundera, har blitt til gjennom det Genette kaller enkel eller direkte transformativ prosess, lik måten Ulysses stammer fra Odysseen.¹⁷¹

For Ellefsen (2010) er alle sitatene og parafrasene i Espedals romaner, hvor andre forfattere opptrer som samtalepartnere og skygger for romanteksten, noe av det mest karakteristiske ved Espedals prosa. Han trekker fram et eksempel fra *Imot kunsten*: «Jeg er førtitre førtifire førtifem førtiseks år gammel. Jeg skriver dette i september.»¹⁷² Og trekker deretter fram en tekstpassasje fra den svenske forfatteren Johan Jönson, som er slående lik Espedals: «Jag är trettiofem trettiosex trettiosju trettioåtta år gammal. Jag skriver detta då jag inser att min kropp endogent börjat producera döda fleckar.»¹⁷³ Her ser vi hvordan Espedal, også på setningsnivå, vever inn andre tekster i romanene sine og hvordan han tildekker dette ved å ikke referere til det originale verket. Denne metoden, som ligger tett opp mot plagiat, faller inn under Genettes definisjon av intertekstualitet.¹⁷⁴

I «Bjelken» skriver Simen Hagerup om assosiasjonene til Marcel Proust i en tekstpassasje fra Espedals roman *Imot kunsten*.¹⁷⁵ «Lenge gikk jeg tidlig til sengs.» lyder den velkjente åpningssetningen til Prousts storverk *À la recherche du temps perdu*.¹⁷⁶ Denne synes å ha gjenklang i en av setningene i Espedals roman: «I lang tid hadde jeg ikke noe annet ønske enn å gå tidlig til sengs og bli liggende.»¹⁷⁷ En slik parafrase går under det Genette betegner som intertekstualitet, nærmere bestemt allusjon.¹⁷⁸ Den åpenbare hentydningen til Proust glir imidlertid over i en setning som Hagerup betegner som «anti-Proust»: «Men det var ikke tid til noe sånt, det var så mye som skulle gjøres; huset skulle holdes i stand, en tenåring og hennes far; jeg laget mat og vasket klær, gjorde innkjøp og arbeidet i huset, ryddet og vasket [...]»¹⁷⁹ Hagerup refererer til Ellefsen, som i sin anmeldelse av romanen trekker fram Virginia Woolfs essay *A Room Of Ones Own* og hennes påstand om at Proust er «wholly androgynous, if not perhaps a little too much of a woman», og som setter dette i sammenheng

¹⁷¹ Genette, *Palimpsests*, s. 6.

¹⁷² Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 11.

¹⁷³ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 20.

¹⁷⁴ Genette, *Palimpsests*, s. 2.

¹⁷⁵ Hagerup, Simen, «Bjelken», *Vagant*, 2009. Hentet 09.05.23 fra https://www.vagant.no/bjelken/?_gl=1*1y2y8u4*_up*MQ..*_ga*NDU4NjAzMTA1LjE2ODM2Mzk0NzE.*_ga_RWVQE759RF*MTY4MzY0MzQ1MC4yLjEuMTY4MzY0MzQ2NS4wLjAuMA..

¹⁷⁶ Proust, Marcel. *Veien til Swann*, bind 1 av *På sporet av den tapte tid*, overs. Amadou (Oslo: Gyldendal, 2014), s. 9.

¹⁷⁷ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 37.

¹⁷⁸ Genette, *Palimpsests*, s. 2.

¹⁷⁹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 37.

med Tomas som forvandles til «kvinne og mor» i romanen.¹⁸⁰ Flere andre kritikere har på sin side pekt på Prousts erindringsroman som et generelt viktig forbilde for Espedals prosjekt.¹⁸¹

De tre ulike formene for transformasjon skiller seg fra hverandre, samtidig som de har blitt til ved bruk av samme litterære metode. I eksempelet som Kittang peker på, anvender Espedal transformasjon med utgangspunkt i sosiale rollemodeller. Her er det en scene fra en fiktiv novelle som vever seg inn i Espedals erindringshistorie. I Ellefsens eksempel kan vi snakke om en språklig rollemodell som utgangspunkt. Denne tekstpassasjen har ingen eller liten betydning for romanens handling, men snarere for rytmen og språket i seg selv. I Hagerups eksempel, som henviser til Proust, kan vi snakke om en litterær rollemodell. Prousts åpningssetning er kjent for de leserne som er orientert i verdenslitteraturen. Den signaliserer tilhørighet og fungerer som et åpenbart «nikk» til et av forfatterens forbilder. Min liste over eksempler på transformerte tekster er vilkårlig, da det finnes mange lignende passasjer hos Espedal og da jeg ikke nødvendigvis har avdekket alle. Dette er heller ikke min ambisjon, men snarere å peke på transformasjon som en av Espedals litterære metoder.

4.1.4 Bevegelse

Noe av det som kjennetegner Espedals prosa er måten fortellernivåene glir over i hverandre. Det er en konstant bevegelse i tid og rom, noe som preger romanenes narrative diskurs. Et eksempel på disse narrative grepene finner vi i første del av *Imot kunsten*. Familietreet som skisseres i romanen har utgangspunkt i samtalen mellom Tomas og farmoren Elly Alice. Hun forteller om da hun traff Alfred for første gang, om hennes søster Margit og deres liv sammen med sin far, Eivind, som ble enkemann og som et par år senere traff en ny kvinne, Thea. De møttes ved jernbanen hvor Eivind arbeidet, han var 43 år, Thea var 19 eller 20.

Kort tid etter at de hadde møtt hverandre for første gang, banket Thea på døren deres og spurte etter Espedal. Elly Alice åpnet og kunne med det samme se at Thea var gravid. Hun gikk motvillig inn i stuen for å vekke faren, som begynte å banne gjentatte ganger da hun informerte han om jenta på trappen: «Min farmor likte å fortelle denne historien som når man river skorpen av et sår og det begynner å blø på nytt, hun klorte seg nervøst på den høyre armen og sa det samme om og om igjen; faen, sa han, faen, sa hun.»¹⁸² Ved at Tomas kommenterer det som blir fortalt, konkretiserer han at vi befinner oss på det hypodiegetiske

¹⁸⁰ Hagerup, «Bjelken».

¹⁸¹ Se for eksempel: Walgermo, Alf Kjetil. «Forteljninga om mine sorger». *Vårt land*. 22.09.11. Hentet 27.04.23 fra <https://www.vl.no/kultur/anmeldelse/2011/09/22/forteljninga-om-mine-sorger/>.

¹⁸² Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 24.

nivået i den narrative teksten. I samme setning benytter han seg også av to narrative grep. Ved bruk av fri indirekte diskurs videreformidler han det farmoren sier, gjennom en indre monolog. Ved bruk av iterativ frekvens formidler han fortellermåten hennes.

De ulike narrative nivåene glir umerkelig over i hverandre. Utgangspunktet for teksten er å gjengi det Margit fortalte til Alfred og kameratene da han møtte Elly Alice for første gang. Det er Elly Alice som forteller denne historien videre til Tomas, som igjen formidler historien videre i fortellingen som vi leser. Det er likevel ikke Elly Alice, men hele tiden Tomas som er fortelleren. Han gjengir Elly Alice sin historie ved bruk av ulike narrative grep og veksler mellom å fortelle i tredje og førsteperson: Tredjeperson når han gjengir farmorens historie (her står Tomas utenfor handlingen), førsteperson når han griper inn og kommenterer det som blir formidlet (her beveger vi oss ut av farmorens historie og inn i fortellingen om da farmoren formidlet historien til Tomas). Romanens forteller blir altså den tredje personen som forteller historien, og vi blir minnet om at det nettopp er han som forteller i de partiene hvor han griper inn i fortellingen og rytmen i teksten brytes.

Thea flyttet inn hos Eivind og insisterte på at jentene skulle flytte ut. Etter bare noen uker måtte Margit gjøre dette. Senere, en kveld da søstrene gikk sin vante tur, kom Elly Alice hjem til låst dør. Faren var ute denne kvelden, og da han etter hvert kom hjem, fant han datteren sin sovende utenfor huset. «Akkurat på dette punktet i fortellingen måtte jeg reise meg fra bordet hvor vi satt på kjøkkenet i den lille leiligheten i fjerde etasje, Michael Krohns gate, adressen hvor min farmor hadde bodd hele sitt voksne liv.»¹⁸³ Fortelleren Tomas griper nok en gang inn i fortellingen og gir oss informasjon om hans refleksjoner rundt det som ble fortalt, i det han fikk historien fortalt av sin farmor. Det er viktig å understreke at Tomas ikke skrev ned farmorens historie da han fikk den fortalt, men at narrasjonen er etterstilt. Samtalen eller historieutvekslingen, mellom Tomas og farmoren, er med andre ord et tilbakeblikk.

Det skal likevel ikke ta lang tid før vi befinner oss i nåtiden, på det punktet hvor Tomas skriver ned den historien som han en gang ble fortalt. Av denne grunn kan vi betegne tilbakeblikket som blandet analepse. Uten at han forstår hvorfor; bildet av den unge jenten på trappen gjør sterkt inntrykk på Tomas. Han reiser seg fra bordet og går ut i den lille entreen for å svelge gråten. I denne sammenheng oppstår det en sammenligning mellom protagonisten og hans oldefar: «Jeg hadde ennå ingen datter, og kunne ikke vite at jeg skulle komme i samme situasjon som min oldefar.»¹⁸⁴ Her reflekterer protagonisten over sin egen reaksjon da historien ble fortalt for ham for første gang, mange år før han skrev den ned. I likhet med

¹⁸³ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 24–25.

¹⁸⁴ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 26.

oldefaren skal også Tomas ende opp med å bli alene med to døtre. Igjen griper forteller-jeget inn og skaper et brudd i fortellingen, denne gangen et brudd som gjengir fortellerens refleksjoner i nåtid, ikke i den tid da han først fikk historien fortalt.

Syéd (2016) peker på disse kontinuerlige overgangene som et eksempel på det upolerte i Espedals tekster. Hun mener forfatteren har det hun kaller en *anti-litterær poetikk*. Med dette mener hun at Espedal ser ut til å ville bevare det upolerte i det ferdige produktet, altså unngå perfeksjon, og at han på denne måten uttrykker skepsis til «vellykkede» tekster. Overganger mellom setninger innebærer ofte også en overgang mellom tidsnivåer, påpeker Syéd, noe som dels tåkelegger og dels fremhever det faktum at Espedal kan skrive om hendelser som har foregått med mange års mellomrom i så og si samme åndedrett. Bruddene i teksten blir altså ikke pusset på og ifølge Syéd gir dette inntrykk av noe ubearbeidet.¹⁸⁵ I likhet med hvordan de narrative elementene glir over i hverandre, gjør også romanenes motiver og figurer dette. Enkelte steder fører det til en form for ordlek, som ifølge Ellefsen (2010) til tider kan være en farlig lek.¹⁸⁶

Å elske, jeg mener, kaste meg over henne, få på henne klærne, trusen og strømpebuksen, underskjorten, genseren, tré over henne luen og jakken og sende henne av gårde, og løpe, i full fart nå, ned fra barnehagen, ned svingene og trappene, storme inn i leiligheten og kaste meg over henne, trekke av genseren og strømpebuksen, trusen og underskjorten, tvinge henne til sengs, jeg mener, her har du mitt liv.¹⁸⁷

Textpassasjen skildrer en travel morgen hvor fortelleren klargjør datteren til å gå i barnehagen. Etter at han har levert henne, haster han seg hjem til sin kjæreste. Ordleken oppstår når fortelleren velger å bryte ned skildringen ved å fjerne enkelte partier og på denne måten lar disse to scenene gli inn i hverandre, slik at bildet av datteren umerkelig glir over i bildet av elskerinnen. Resultatet er en velkomponert tekstpassasje som vekker ubehag hos den som leser. Ellefsen understreker at den farlige ordleken har fantastiske virkninger på språket. Han peker på en bevegelse i tekstpassasjen: «Setningen, som går i to retninger, først ut, så tilbake igjen, gjentar det katastrofalt farlige, samtidig som den betegner det å vende hjem, den mest oppriktige formen for kjærlighet.» Han anser forfatteren å være på sitt vakreste og mest oppriktige der hvor teksten grenser mot incest.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Syéd, «Reflektert realisme», s. 20–21.

¹⁸⁶ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 14.

¹⁸⁷ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 14.

¹⁸⁸ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 14.

En annen bevegelse i *Imot kunsten* kommer til uttrykk der hvor Elly Alices portrett av ektemannen, Alfred Johan, og faren, Eivind, glir over i Tomas' portrett av farmoren. Protagonen forteller hvordan han, hver fredag, gikk sin vante rute hjem til sin farmor for å spise frokost sammen med henne. Han skildrer ruten som går fra Bjørnsonsgaten, ned mot Danmarks plass, under trafikkmaskinen, til venstre i tunnelundergangen, til venstre mot Solheimsviken og Michael Krohns gate, forbi de nedlagte verftshallene og murboligene, på fortauet mot Pudderfjordsbroen. Han fortsetter:

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, stålfabrikken 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. Utsikten mot sjøen. Lastebåtene som gled frem og tilbake over vindusruten i kjøkkenet.¹⁸⁹

I en e-post-utveksling publisert i festskriftet *Skrift som livstegn* (2012) skriver Knut Ove Eliassen og Frederik Tygstrup om Espedals roman *Imot kunsten*. Her påpeker Tygstrup at Espedal har en forkjærlighet for bevegelse og at dette kommer til uttrykk i denne tekstpassasjen. Ikke bare snakker han om, eller henviser til bevegelsen, men *gjør* den også. Espedals setninger forekommer på denne måten å være likestilt med filmens bevegelige kamera. Tygstrup understreker at den fortløpende bevegelsen under turen gjennom byen, ikke stopper i det Tomas ankommer sin farmors leilighet, men derimot springer ut i alle retninger, ved de minste anledninger.¹⁹⁰ De narrative grepene Espedal benytter seg av tilhører forfatterens litterære metode, snarere enn å fungere som motiv eller figur. Det er en konstant bevegelse i teksten; både mellom steder, tidsnivåer og fortellere, og mellom motiv og figurer.

4.1.5 Kvinner

Kvineskikkelsene i Espedals romaner preger forfatterskapet først og fremst ved at de opptrer som hovedkarakterer. De mest framtrædende kvineskikkelsene er Janne, Agnete, Else Marie (Tomas' mor), Elly Alice (Tomas' farmor) og Amalie (Tomas' datter). Vi skal likevel se at det ikke er utelukkende på handlingsplanet at kvinnene har stor betydning, men også for protagonisten interesse for lesing og skriving, som var utgangspunktet for valget om å bli forfatter. Kvinner behandles imidlertid også som motiv og trope i romanene. Dette kommer til uttrykk blant annet gjennom referanser til de kvinnelige forbildene og ved at Tomas blir om

¹⁸⁹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 25.

¹⁹⁰ Eliassen, Knut Ove & Tygstrup, Frederik, «Liv og skrift – Tomas Espedals *Imot kunsten*». I *Skrift som livstegn*, redigert av I. Folkvord, P. Ringrose & I. Thowsen (Trondheim: Akademika Forlag, 2012), s. 69–70.

til «mor og kvinne» når han blir alene med datteren etter Agnetes død. I *Imot kunstens* første kapittel, hvor Tomas gjenforteller familiens historie slik han har fått den fortalt av sin farmor, bryter fortellingen og glir snart over i Tomas' beskrivelse av farmorens fortellermåte:

Hun kunne finne på å si hva som helst, det var ikke lett å følge henne, ordstrømmen, hun reiste frem og tilbake i tid, det vil si, det fantes ingen tider for henne, alt hun fortalte ble blandet sammen i én tid, her og nå, på kjøkkenet i Michael Krohns gate.¹⁹¹

I likhet med hvordan farmorens fortellermåte beskrives, har også romanens forteller-jeg en måte å fortelle på som tidvis er vanskelig å følge, fordi den ofte beveger seg fritt i tid og rom. Dybwig Larsen (2013) påpeker at romanen i stor grad handler om ulike måter å fortelle på og at forteller-jeget er inspirert av farmorens fortellerteknikk. Den teknikken som farmoren representerer, hvor tiden opphører, minner ifølge Larsen om essayets fortellerteknikk, «hvor assosiasjonene styrer fortellingen og fortellingen hopper frem og tilbake».¹⁹²

I *Imot kunsten* sammenligner Tomas sin barndom og oppvekst med sin fars. Etter et slagsmål med noen andre gutter blir Tomas sendt av gårde til farmoren: «Hans mor var, i noen måneder, min mor, jeg var, ufrivillig, hennes sønn. Hun behandlet meg som sin sønn. I løpet av noen måneder ble jeg en annen; jeg forsto hvordan han hadde hatt det, den andre gutten, min far.»¹⁹³ Det er her Tomas blir fortalt familiehistorien av sin farmor: «Hun snakket i vei, fortalte de samme historiene om og om igjen, men hver gang ble det føyd til en ny detalj, en ny historie, den flettet seg inn i de gamle som nye tråder i et stort broderi; familieteppeet hennes.»¹⁹⁴ Enda en gang beskriver Tomas farmorens fortellerteknikk på en måte som minner om hans egen. Også Espedal vender tilbake til de samme historiene, så og si i hver roman, men alltid på en ny måte: Noen detaljer legges til, andre tas bort, gamle og nye fortellinger flettes sammen i et slags lappeteppe. Elly Alice har ikke bare hatt stor innflytelse på Tomas' barndom og oppvekst, men også hans måte å fortelle på.

Senere i romanen får vi vite at også Tomas' mor har hatt innflytelse på hans interesse for lesing og skriving. Han oppdaget litteraturen gjennom moren, som selv var en ivrig leser og som alltid hadde en bunke med bøker liggende på nattbordet. For hver gang hun ble ferdig med en bok, snek Tomas seg til å nappe boken ut av bunken: «Det var bøker om kvinner og seksualitet.»¹⁹⁵ Både Else Marie og Tomas leste Betty Friedan, Marilyn French, Suzanne

¹⁹¹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 26.

¹⁹² Larsen, «En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal», s. 45.

¹⁹³ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 100.

¹⁹⁴ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 101.

¹⁹⁵ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 127.

Brøgger og Erica Jong. Den boken som likevel skulle vise seg å gjøre sterkest inntrykk på Tomas, var *Martha Quest* av Doris Lessing: «[...] denne boken gjorde så sterkt inntrykk på meg at jeg en stund drømte at jeg var en jente; jeg skulle ønske at jeg var det, en femten år gammel jente som gjorde opprør mot sin mor.»¹⁹⁶ Her antyder Tomas at han har lettere for å identifisere seg med kvinner enn menn.

I kapittelet om paratekst så vi at romanen er dedikert «Til min mor». Kvinnenes og mødrenes rolle er sentral i *Imot kunsten*; både Elly Alice, Else Marie og Agnetes roller som mødre blir tematisert. Sentralt i romanen står også sorgen som fulgte etter tapet av mødrene, Else Marie og Agnete. Tidlig i romanen møter vi en tekstpassasje som etablerer tap og sorg som et av romanens tema. Her beskriver Tomas hvordan han og datteren mistet mødrene sine med kort tids mellomrom. I sorgen etter tapet av sin mor blir Tomas barn igjen, og på denne måten likestilt med datteren. Han omfavner henne og vil at hun skal trøste ham – som en mor:

Vi har det til felles, min datter og jeg, at vi begge har mistet mødrene våre. Jeg mistet min mor i april, hun mistet sin mor i september. Jeg visste ikke hva jeg skulle si, det første jeg sa var, som om jeg var et barn, som om det ikke fantes noen alder som kunne skille oss, som om jeg ville at hun skulle trøste meg og at vi kunne omfavne hverandre i en felles sorg, to likesinnede, samme alder, som om jeg i løpet av noen ordløse minutter hadde gjort henne til en voksen, min fremtidige livspartner, mitt håp; hun hørte det og snudde seg bort, rasende og skremt, det var ingen trøst, det første jeg sa var: vi har ingen mor.¹⁹⁷

I *Imot kunstens* siste del beskriver Tomas årene på den naturfaglige linjen ved Bergen Katedralskole: «De tre årene var meningsløse, men ikke bortkastet; alle timene med matematikk og kjemi gjorde det klart at jeg aldri skulle jobbe med formler og tall.»¹⁹⁸ På dette tidspunktet har Tomas oppdaget litteraturen og har etablert ønsket om å bli forfatter. Etter videregående søker han seg derfor inn på universitetet, senere flytter han til København for å skrive sin første roman. Her blir han introdusert for en annen type litteratur, og i denne sammenheng nevner han forfatteren av en av romanens epigrafer; Inger Christensen. Hun beskrives som en av de poetene som påvirker protagonisten til å «ville skrive romaner som om de var poesi».¹⁹⁹ I København får Tomas tildelt et værelse i Rødovre. Da han for første gang låser seg inn i sitt nye hjem, oppdager han at rommet allerede er bebodd av en ung jente ved navn Linda. Det ender med at Tomas og Linda blir boende sammen i værelset: «Jeg flyttet inn, hun flyttet ikke ut.»²⁰⁰ Om dagen sitter Tomas og arbeider mens han venter

¹⁹⁶ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 127.

¹⁹⁷ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 12.

¹⁹⁸ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 141.

¹⁹⁹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 150.

²⁰⁰ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 144.

utålmodig på at Linda skal komme tilbake til det lille rommet. En kveld hun går ut for å treffe en annen, ber hun Tomas om ikke å vente på henne og understreker at det ikke er sikkert at hun kommer tilbake samme kveld. Tomas blir likevel liggende å vente, og når hun endelig kommer hjem, det er tidlig om morgenen, skildres situasjonen slik:

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.²⁰¹

Beskrivelsen av Linda er slående lik motivet i Trutats maleri, som pryder romanens smussomslag. Senere får vi vite at Linda ganske riktig blir en figur i Tomas sin roman: «I boken kalte jeg henne for Louise.»²⁰² Plassen (2013) skriver at både Linda og kvinnen i maleriet opptrer i sine respektive kunstners debutarbeider og på sin måte derfor blir et avgjørende bidrag til kunsten. Han påpeker at forfatter-jeget knytter sin karakter Louise opp mot det som skal bli hans vei henimot kunsten. På denne måten peker romanens omslag både mot forfatterdebuten og mot det som er en av romanens hovedlinjer: skrivingen.²⁰³ I København fullfører Tomas sin første roman etter nesten fire år med skrivearbeid og tre store omskrivninger. Han vender siden hjem igjen, for å gifte seg med samboeren Eli.

Kvinnene i Tomas' liv har hatt stor betydning for at han endte opp som forfatter. Han ble introdusert for litteraturen, i alle fall den skrevet av kvinner, gjennom sin mor, som også ga ham sin første skrivemaskin. Fortellermåten må kunne sies å være arven fra farmoren, Elly Alice. Debutromanen var det Linda, kvinnen i Rødovre, som inspirerte. Kvinnenes betydning for Espedals forfatterskap stopper heller ikke her. Et av poengene Syéd trekker fram for å argumentere for realismen hos Espedal, er at han skriver om kvinners arbeid i romanene sine. Dette anser hun både som et brudd med, og en videreføring av, den eldre realismen; videreføring fordi en rekke realistiske forfattere fra 1800-tallet har vært kvinner og har skrevet om kvinners liv; brudd fordi det i liten grad er blitt gjort av menn. Syéd understreker at Espedals interesse for kvinners liv og skrift er med på å knytte ham opp mot realismen som en i stor grad kvinnelig tradisjon.²⁰⁴ At Espedal er bevisst om den «kvinnelige tradisjonen» han skriver i forlengelse av, kommer til uttrykk både gjennom referansene som henviser til de kvinnelige forbildene og den sentrale rollen kvinneskikkelsene har i romanene.

²⁰¹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 146.

²⁰² Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 146.

²⁰³ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 20.

²⁰⁴ Syéd, «Reflektert realisme», s. 27.

De kvinnelige forbildene, som for eksempel Duras, har hatt stor innflytelse på blant annet den gjennomgående tematikken i romanene. Ellefsen påpeker at vi i de tekstene av Duras som er samlet under tittelen *Écrire* kan finne mange av de grepene som Espedal benytter seg av i skrivearbeidet. Han tegner en tematisk trekant over Espedals forfatterskap, hvor han trekker fram tap, arbeidets sted og bøkene som sentrale aspekter, og påpeker at den samme trekanten kan tegnes over Duras' inngang til skrivingen. Ellefsen understreker at den personligheten hun skriver sin poetikk med, kan gjenfinnes hos Espedal, riktig nok ombygget og tilpasset hans personlige tone: Erfaringene, følelsene og verdensanskuelsen er den samme, men jeget er flyttet til et annet sted, en annen tid og til en annen rolle: Rollen som alenefar.²⁰⁵ På denne måten kombinerer Espedal sin egen personlige stemme med arven fra tradisjonen, i tråd med Eliots krav til dikteren.

4.1.6 Tap og sorg

Livet til protagonisten Tomas har vært preget av tap og sorg. Han mistet først sin mor, deretter Agnete og til sist Janne, som forlot ham etter mange år. Tapet av disse, og sorgen som fulgte, har vært sentrale motiver i samtlige av Espedals romaner. I *Gå* blir vi tatt med til da Tomas i 1998 reiste til Wales. Bakgrunnen for reisen er morens død: «Da min mor døde, holdt det virkelig på å klikke for meg, jeg fløy til London, tok toget til Swansea og gikk til fots til Laugharne hvor jeg satte meg ned på barkrakken i Brown Hotel for å drikke meg sønder og sammen.»²⁰⁶ Dette var noen dager etter morens begravelse, hvor Tomas hadde lest Dylan Thomas' dikt «Do not go gentle into that good night»: «I ren desperasjon gikk jeg i fotsporene til en dikter.»²⁰⁷ Han bruker igjen vandringen som et hjelpemiddelet for å bearbeide tap. For å håndtere morens død vandrer Tomas i fotsporene til dikteren Thomas.

På tur gjennom Åsane kommer Tomas over en døende hjortekalv og blir overveldet av tristhet og raseri. Han løfter hjortekalven opp og legger den over skuldrene med mål om å bære den til nærmeste gårdsbruk. På veien blir han i tvil om det er det rette å gjøre; fordi kalven nesten er livløs, konkluderer han med at den uansett ikke vil overleve. Synet av hjortekalven vekker noe i Tomas; den fungerer som en påminnelse om hans mor og Agnete på dødsleiet. Han ender opp med å bære kalven tilbake: «Jeg gir opp kampen mot døden. Tar byrden fra skuldrene og legger døden fra meg. Min mor og Agnete, jeg legger dem begge fra

²⁰⁵ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 19–20.

²⁰⁶ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 26.

²⁰⁷ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 26.

meg med denne hjortekalven.»²⁰⁸ Reisene i *Gå* er motivert av personlig bearbeidelse. Her ser vi at denne bearbeidelsen ikke bare dreier seg om kjærlighets sorgen som protagonisten står midt inni, men også de tidligere tapene, av sin mor og Agnete. Tomas «legger fra seg» sin mor og Agnete sammen med den døende hjortekalven, men vender imidlertid tilbake til disse i *Imot kunsten*. Her ser han tilbake på da hans mor befant seg midtveis i sykdomsforløpet, hvor han innså at det var tid for å begynne å pleie henne:

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. Jeg visste ikke om denne grensen før jeg møtte den nå, idet jeg skrev setningen: det var snart tid for at vi måtte pleie henne. Der stanset alt opp, språket stanset; jeg måtte reise meg fra skrivebordet og tenne en sigarett, det er like før jeg bryter sammen.²⁰⁹

I dette sitatet trer forfatteren utenfor verket inn i verket og kommenterer sin egen tekst. Snart oppstår det også en sammenligning med det som er et av Espedals forbilder – Peter Handke: «Skrivingen har ikke hjulpet meg», skriver Peter Handke i boken om sin mor: *Kravløs ulykke*. Moren tok livet av seg enogfemti år gammel, den siste setningen i boken lyder: «Senere skal jeg skrive mer utførlig om alt dette». Det har Peter Handke ikke gjort.»²¹⁰ I den ensomme sorgen etter sin mors død søker Tomas et fellesskap med en likesinnet, her i form av forfatteren Handke, som i likhet med Tomas har vanskelig for å skrive om morstapet.

I romanens andre del blir vi tatt med til da Tomas bor på Askøy og får et brev i posten med beskjed om at han må flytte, fordi huset skal selges. Tomas skildrer tilværelsen i huset, hvor han ikke bare fungerer som far, men også mor for datteren. Huset minner om Agnete og det de har mistet, han beskriver tiden der som ulykkelig, men er likevel motvillig til å flytte:

Når man har vært ulykkelig lenge nok på et sted, hender det at man blir sterkere knyttet til dette stedet enn til noen andre steder: det kan hende at du blir tyngt av en forvrengt lykke som fester deg sterkere til dette huset enn til andre hus; du vil plutselig ikke flytte. Hver dag, helt siden begynnelsen, den første dagen i huset på Askøy, har jeg ønsket å komme meg bort, men idag, etter alle disse årene, når jeg er tvunget til å flytte, når jeg endelig kan flytte til et annet sted, så vil jeg det ikke, jeg vil ikke flytte.²¹¹

I dette avsnittet reflekterer Tomas over det å være sterkt knyttet til et sted, til tross for at det har forårsaket ulykke. Protagonisten er følelsesmessig bundet til huset på Askøy, selv om han har lengtet etter å flytte i lang tid. Det antydes at det er en form for affeksjon og

²⁰⁸ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 51.

²⁰⁹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 120.

²¹⁰ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 120–121. Referansen til Handke faller inn under det Genette betegner som intertekstualitet, fordi han siterer verket i hermetegn.

²¹¹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 121.

sentimentalitet som binder ham til huset. Menneskets tendens til å følelsesmessig knytte seg til steder, selv om de utelukkende har hatt negativ innvirkning, illustreres her. Den indre konflikten som fortellerens refleksjoner formidler, handler om en ambivalens knyttet til forandring. I sin anmeldelse av *Imot kunsten* påpeker Skei (2009) at hjemmene har en sentral rolle i romanen: «Samtidig er flyttingens forbannelse et sentralt element [...], for det handler kanskje til syvende og sist om å finne hjem og om virkelig å komme hjem.»²¹² Tap som motiv er hos Espedal først og fremst knyttet til tapet av personer som har stått ham nær, men også til tap av hus og hjem. Sorgen som oppstår som følge av tapene kan knyttes til de allerede skisserte motivene: oppbrudd, undergang, rus og vandring. I sorgen etter tapet av sin mor søker Tomas fellesskap i litteraturen; med Dylan Thomas og Peter Handke. Det er sorgen som fører til en «utslettelse av personligheten» og som fører til søken etter en ny identitet.

4.1.7 Arbeidet, fabrikken

Arbeidet er et sentralt motiv i Espedals forfatterskap; klasseforskjeller et gjennomgående tema. Syéd peker på disse momentene som et argument for å betegne romanene som realisme. Hun understreker at Espedal slett ikke er uten klasseperspektiv, selv om individet har stått sterkere enn klassen i Espedal-resepsjonen. Både Tomas' arbeid og arbeidet i slektsleddene før ham opptar stor plass i romanene. Særlig sentral er disse motivene i *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Ifølge Syéd vender Espedal seg bort fra sitt eget arbeid og mot det virkelige livet i *Imot kunsten*, der en annen type arbeid står sentralt.²¹³

Romanen åpner med en skildring av skrivesituasjonen, som umerkelig beveger seg over i en presentasjon av arbeidet på fabrikken: «Den mekaniske lyden av skrivemaskinen, som å sitte alene i et fabrikklokale og høre stemmene til de som ikke er der; virkeløse hender og tunge sko som tramper over gulvet uten å lage en lyd. Setningen skinner. Hard som stål.»²¹⁴ Skildringen av skrivearbeidet og fabrikkarbeidet glir stadig over i hverandre. I motsetning til hva Syéd påpeker; snarere enn å vende seg bort fra sitt eget arbeid synes jeg å se en sammenligning av skrivearbeidet og fabrikkarbeidet i denne romanen. Gjennom å understreke at skrivearbeidet også er et arbeide, sammenligner Tomas seg selv med sine forfedre, og på denne måten utfordrer han sin egen påstand om at han aldri har hatt et arbeid, til tross for at han kommer fra en arbeiderklassefamilie og på denne måten lever «imot naturen».

²¹² Skei, «Den umulige drømmen om en bok».

²¹³ Syéd, «Reflektert realisme», s. 27.

²¹⁴ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 12.

Jeg skrev for å tjene penger. [...]. Det var nødvendig å tjene penger, og jeg delte dagen opp i arbeidstimer, uken i arbeidsdager: jeg tenkte på skrivningen som et nødvendig arbeid. Jeg hadde faste rutiner. Jeg hadde et arbeidsrom. Jeg arbeidet. Som min far før meg, og hans far før ham, vi arbeidet. Vi arbeidet for å holde fattigdommen unna, denne familiesvakheten, denne konstante bekymringen for ikke å ha nok penger, for ikke å klare å forsørge en familie, den gikk i arv, vi var og forble en arbeiderfamilie, vi arbeidet for å tjene penger, og jeg skrev som om jeg var ansatt i en fabrikk.²¹⁵

Å være en arbeider ser ut til å være en nødvendighet som Tomas anser som en viktig del av sin identitet. Tilknytningen til arbeiderklassen og engasjementet for klasseforskjeller har sitt utgangspunkt i foreldrene. Eivind og Else Marie kommer fra ulike samfunnsklasser. Dette forårsaker vanskeligheter i starten av forholdet og har siden preget deres relasjon. De møttes for første gang utenfor en bokseklubb i Bergen sentrum. I *Imot kunsten* ser Tomas for seg hvordan de første møtene mellom de var og konstruerer disse scenene i romanen: «Sånn kan det ha vært, sånn må det ha vært; jeg liker å sitte her ved skrivebordet og tenke på den første gangen hun inviterte ham hjem.»²¹⁶ Igjen trer forfatteren utenfor verket inn i verket og kommenterer sin egen tekst, og skaper med dette et brudd i fortellingen.

Tomas' morfar og mormor, Erling og Aagoth Constance, bor på Torgallmenningen, i det som beskrives som en vakker leilighet. Basert på et bilde han har sett, beskriver Tomas det første besøket som Eivind gjorde hos Else Marie og hennes familie. Middagsbordet, dekket med sølvfat og servietter, beskrives som overdådig: «Moren som har pyntet seg, som har dekket bordene og pyntet rommene; det ser ut som om hun har gjort sitt beste for å skremme den unge gutten bort.»²¹⁷ Tomas beskriver hvordan han i likhet med sin far aldri har følt seg hjemme i den samfunnsklassen som hans mormor var en del av.

Jeg kan ikke si at jeg ikke likte min mormor, men jeg har alltid hatet snobberi og sosial forfengelighet; jeg kan ikke fordra mennesker som setter navn og posisjoner høyere enn alt annet: hvis min mormor hadde fått det som hun ville, så hadde ikke jeg eksistert. Det er enkelte navn og adresser jeg ikke tåler; jeg mister pusten når de blir nevnt, kjenner hvordan jeg blir svimmel og kvalm straks navnene blir sagt, disse familienavnene, bergensnavnene, det er som om de setter seg fast i halsen og sveller, de blokkerer alle luftveier. Det er som om disse navnene truer min eksistens.²¹⁸

Bruken av ord som «hatet», «ikke fordra», «ikke tåler», «svimmel og kvalm» vitner om et alvor: Dette er ingen vanlig skildring, men en skildring som er drevet av en personlig motivasjon som er politisk og sosialistisk. I forlengelse av dette beskriver Tomas et middagsbesøk han deltok i som 19-åring, hos en jente han var forelsket i. Hun kom fra en

²¹⁵ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 62.

²¹⁶ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 80.

²¹⁷ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 81.

²¹⁸ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 81–82.

velstående familie; Tomas sammenligner henne med sin mor, seg med sin far. Han er ubekvem rundt bordet, blir stilt det ene spørsmålet etter det andre; hvem foreldrene er, hvor han bor, hva han studerer og hvilke framtidsutsikter han har. Ved desserten begynner kvalmen å bre seg ut i kroppen; han må gå på toaletter for å kaste opp. Med dette begynner Tomas å reflektere over hvilke konsekvenser det ville fått dersom Eivind hadde reagert på samme måte, da han besøkte Else Marie for første gang. Dersom Eivind hadde vært som Tomas, og ikke hadde tålt de ydmykende spørsmålene og bemerkningene, dersom han også hadde rømt inn på toalettet og kastet opp, da hadde ikke Tomas eksistert.

Tomas' far ble døpt Eivind Olsen, men fikk som trettenåring navnet Eivind Espedal Olsen. Senere kvittet han seg med Olsen-navnet, arbeidernavnet, og markerte med dette en avstand til arbeidergaten hvor han kom fra. Ifølge Tomas gjorde han dette for Else Maries skyld; hun ville ikke bo i blokk, men det var alt de hadde råd til. Boligblokken beskrives som et barbarisk sted hvor heisen lukter av svette og urin: «Det stod riktignok Espedal på dørskiltet, og ikke Olsen, men det var ikke godt nok for min mor, hun ville flytte. I alle de fjorten årene hun bodde i blokken, ville hun bort derifra.»²¹⁹ Det er et personlig og politisk engasjement som framkommer i de passasjene hvor protagonisten beskriver motstanden fra morens side av familien. Han identifiserer seg lettere med sin far enn sin mor; heller med arbeiderfamilien, enn den delen av familien som tilhører en høyere samfunnsklasse. Han understreker likevel kjærligheten for sin mor:

Vi elsket, men forsto henne ikke, og kanskje var det på den samme måten for henne; hun elsket, men forsto oss ikke, det var et hull midt i familien, et gap eller en avstand: kanskje var det avstanden mellom Torgallmenningen og Michael Krohns gate? Kanskje var det avstanden mellom to adresser som slo inn som et stort hull midt i den lille familien, som delte oss i to, min far og jeg på den ene siden, min mor på den andre, som om vi hadde flyttet med oss avstanden mellom Torgallmenningen og Michael Krohns gate inn i huset i Øyjordsveien; en avstand eller et gap som flyttet inn med familien, inn i huset, og senere i meg, som ikke visste hvor jeg tilhørte eller hvem jeg var.²²⁰

Familien flytter senere til et rekkehus i Øyjordsveien. Like før jul blir Tomas overfalt og banket opp av noen av guttene fra blokkene i Skytterveien. På julaften blir han sittende plastret og bandasjert ved middagsbordet, verken i stand til å snakke eller spise. Han forestiller seg hvordan morfaren, som sitter over han ved bordet, opplever situasjonen: Han må ha skammet og irritert seg over barnebarnet, som tilhørte en annen verden; «en skitnere og simplere verden».²²¹ I velkomsttalen lyver Eivind når han forklarer at Tomas har akt kjelke

²¹⁹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 90.

²²⁰ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 134.

²²¹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 130.

ned Øyjordsfjellet og i denne sammenhengen har pådratt seg skadene. Tilknytningen til, og identifiseringen med, sin far, understrekes i de passasjene hvor Tomas og Eivind beskrives som et «team»: Det er som om det er de mot resten av familien.

Også i *Gå* blir klasseperspektivet, eller snarere samfunnsperspektivet, tematisert. I sin anmeldelse av romanen understreker Ødegård (2006) at «vi merker også en harskere klang av Hamsun i sivilisasjonskritikken av det moderne, nyrike samfunn. Jeg skriver ikke her om etterligning, men om et slektskap.»²²² Syéd påpeker at samfunnsperspektivet hos Espedal ikke er rettet mot ett spesifikt problem, men snarere handler om å portrettere vår tid, i tråd med realismens ambisjoner. Hun understreker at det er mindre tendens i Espedals realisme; han viser frem kritikkverdige forhold, men forholder seg i liten grad til årsaker og enda mindre til løsninger.²²³ Det Syéd anser som det mest direkte politiske hos Espedal er kritikken av økonomien. Dette kan vi se et eksempel på i *Gå*:

Den nye rikdommens dumhet. De altfor store hyttenes og husenes dumhet. De altfor mange bilenes dumhet. Hvor mange biler trenger en mann? Hvor mange rom trenger et hus? Hvor mange toaletter trenger en kapitalist? Hvor mye dumhet tåler et samfunn? De raske pengenes dumhet. Forbrukets dumhet. Grådighetens dumhet. Den nye rikdommens dumhet.²²⁴

Klasse, arv, fabrikkarbeid, skrivearbeid, kritikk av det moderne og de rike: Det er mange motiv og temaer som forenes i Espedals politiske tekstpassasjer. Felles for de alle er at de kan knyttes til protagonistens identitet. Ødegård peker på et slektskap med Hamsun; det finnes også en gjenklang av Rousseau (som vi har sett er et av forbildene) i kritikken av det moderne samfunn. Sterkt knyttet til protagonistens identitet er også arbeidet. Vi har tidligere sett at Tomas omtaler sitt valg om å bli forfatter som et opprør, et valg som var «imot naturen» fordi han kommer fra en arbeiderklassefamilie. Her ser vi imidlertid at skrivearbeidet sammenlignes med fabrikkarbeidet; Tomas har funnet fellestrekkene mellom de to formene for arbeid og har på denne måten oppdaget sin forankring i familietradisjonen; lydene fra skrivemaskinen som minner om lydene fra maskinene i fabrikk, den økonomiske nødvendigheten av å ha et arbeid, og arbeidstimene og rutinene som hører med.

4.1.8 Møtet

Imot naturens første kapittel, «Biblioteket», skildrer det første møtet mellom Tomas og Janne. Med Barthes kan vi lese dette møtet som en figur, men det er nødvendig å først si noe om

²²² Ødegård, «Kunsten å gå».

²²³ Syéd, «Reflektert realisme», s. 28–29.

²²⁴ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 92–93.

kapittelets narrative struktur. Det åpner med en forteller i førsteperson, som vi kan anta er protagonisten Tomas. Romanens første setning lyder: «Jeg begynner å bli gammel; jeg kjenner ikke meg selv.»²²⁵ Fortellerposisjonen beveger seg imidlertid over i tredjeperson allerede i første avsnitt, som avsluttes slik: «Han hviler. Han er fornøyd. Han sitter i en stol. Hun sitter i fanget hans; han hviler hodet mot det hvite brystet.»²²⁶ Fortelleren konsentrerer seg særlig om Tomas, blant annet ved at han har innsikt i hans følelser og tanker. Fortelleren har ikke den samme innsikten i Jannes tanker og følelser og vi kan derfor snakke om en personorientert tredjepersonsforteller, som befinner seg utenfor historien. At det er romanens hovedpersoner, Tomas og Janne, som blir framstilt, vet vi imidlertid ikke før mot slutten av kapittelet, da Janne blir navngitt og de to fortellerposisjonene begynner å gli over i hverandre:

De går sammen gjennom byen; mot strømmen av ansikter og armer og føtter som sjangler og går inn mot sentrum hvor det samles opp en mengde av mennesker som flyter rundt i et basseng av søppel og bråk; [...] de går opp trappene mot Johanneskirken, forbi huset i Vestre Torggate, opp trappene og under trærne, gjennom buegangen og ned mot broen, hånd i hånd over broen og ned i en sving mot gaten som **jeg** kjenner så godt, Michael Krohns gate. [...] **Vi** går forbi murhusene og de første oppgangene, nummer syvogfemti og femogfemti og treogfemti, nummer enogfemti hvor **Janne** stanser og finner frem nøklene til ytterdøren.²²⁷

Tomas og Janne har forlatt festen og beveget seg ut i Bergensgatene. Her beveger også fortelleren seg tilbake fra tredje til første person. Ved å skildre dette første møtet i tredjeperson, markerer den opprinnelige fortelleren Tomas en avstand til det fortalte. En tredjepersonsforteller skaper samtidig en avstand mellom fortelleren i og utenfor verket, som i dette tilfellet er mellom Tomas og Espedal. At jeg-personen som dukker opp her, er den allerede etablerte protagonisten Tomas, blir understreket i kapittelets siste setning. Fortelleren skildrer Jannes hjem, som han i denne scenen ser for første gang. Han knytter observasjonene opp mot sin fortid i arbeidergatene, som ble nøye skildret i den foregående romanen:

En dør ut til kjøkkenet som har utsikt mot havnen. Kjøkkenbordet og de to stolene, vinduet mot sjøen; jeg har vært her før, på den andre siden av gaten, i etasjen over, det samme kjøkkenet, den samme utsikten. Utsikten mot havnen og verftet og alt det som er så nøye forbundet med min fortid.²²⁸

Skildringen av utsikten mot havnen og sjøen er bemerkelsesverdig lik den utsikten som Tomas beskriver fra sin farmors kjøkkenvindu i *Imot kunsten*.²²⁹ Romanens første kapittel har

²²⁵ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 9.

²²⁶ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 9.

²²⁷ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 26. Min utheving.

²²⁸ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 27.

²²⁹ Se kapittel 4.1.4 Bevegelse.

en forteller i første person i første og siste avsnitt. Mellom disse avsnittene kan vi imidlertid snakke om en forteller i tredjeperson. Det er likevel viktig å påpeke at det ikke er snakk om noen vanlig tredjepersonsfortelling: En slik fortelling kjennetegnes ved at personene som deltar i handlingen blir omtalt i tredjeperson av fortelleren, samtidig som fortelleren skjuler seg bak disse. I dette tilfellet forteller den opprinnelige fortelleren Tomas om seg selv i tredjeperson, altså er tredjepersonsfortelleren en av de personene som framstilles. Dermed kan ikke dette kapittelet anses som en ordinær tredjepersonsfortelling.

I «En liten bok om lykke», som må kunne sies å være et underkapittel som inngår i *Imot naturens* fjerde kapittel, beskriver Tomas den lykkelige tilværelsen sammen med Janne i Øyjordsveien – en tilværelse som han ser tilbake på som en tapt tid. «Boken om lykke kan uansett ikke bli noen tykk bok.»²³⁰ Fortelleren hentyder at forholdet til Janne var en forutsetning for følelsen av lykke og at han skulle ønske denne vedvarte. Her blir vi tatt tilbake til nyttårsfesten fra romanens første del; det første møtet mellom Tomas og Janne.

Under tittelen «Så blå himmelen var» argumenterer Barthes for figuren «Møte», som henviser til den lykkelige tiden som følger etter den første henrykkelsen, før vanskelighetene i kjærlighetsforholdet oppstår.²³¹ Relasjonen mellom Tomas og Janne beskrives som lykkelig og uproblematisk når de låser seg inne blant tingene, men i møte med andre blir lykken skammelig: «Det var trivelig å hilse på deg og din datter, sa han. / Det skjedde hele tiden. Vi gikk ut sammen, noen kom bort og ville hilse på min datter. / Det var skammelig.»²³² Det er tilstrekkelig å anta at det var dette aspektet som forårsaket at kjærlighetsforholdet etter hvert tok slutt: «Via omveier og små stier i teksten klarer Espedal å vise at det nettopp er ubehaget ved å fremstå som en klisjé som ødelegger den kjærligheten han ellers skildrer så ømt»,²³³ skriver Ingunn Økland i en anmeldelse av romanen.

I argumentasjonen for den nevnte figuren gjør Barthes kjærlighetsløpet om til et eventyr som han anser å følge tre akter: Først den øyeblikkelige henrykkelsen, deretter en rekke møter (avtaler, samtaler, brev, utflukter) som utgjør begynnelsens sødme og idyllens tid. Denne lykkelige tiden får imidlertid sin avslutning ved at den, i det minste i erindringen, står i motsetning til det Barthes betegner som «fortsettelsen»: Den lange rekken lidelser, sår, angst, nød, fortvilelse og feller som den forelskede blir offer for, idet han eller hun «lever

²³⁰ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 109.

²³¹ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 175.

²³² Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 120.

²³³ Økland, Ingunn. «Kjærlighet som råtekt». *Aftenposten*. 22.11.11. Hentet 27.04.23 fra <https://www.aftenposten.no/kultur/i/21Jpl/kjaerlighet-som-raatekst>.

under den konstante trussel om et forfall som på en gang vil ramme den andre, seg selv og det vidunderlige møtet da vi for første gang oppdaget hverandre.»²³⁴

Når det første møtet mellom Tomas og Janne beskrives, har forholdet mellom de to allerede tatt slutt. Med andre ord er Tomas vel vitende om forfallet når han beskriver «begynnelsens sødme» og «idyllens tid». Og kanskje er dette årsaken til at fortelleren veksler fra første til tredje person i romanens første kapittel, og med dette markerer en avstand til det fortalte; en avstand til «den øyeblikkelige henrykkelsen» og «begynnelsens sødme og idyllens tid». Det må likevel understrekes at fortelleren, også i første person, vender tilbake til denne scenen flere ganger både i denne romanen og i de senere. Bruddet mellom Tomas og Janne utgjør en sentral del av handlingen særlig i *Bergeners* (2013) og *Mitt Privatliv* (2014).

4.1.9 Den nye Héloïse

I åpningen av *Imot naturen* tar Espedal i bruk et kjent bilde, et topos eller en klisjé som vi kjenner fra verdenslitteraturen: Den gamle mannen og den unge kvinnen. Skildringen av det første møtet mellom Tomas og Janne glir over i fortellingen om Pierre Abélard (1079–1142) og Héloïse. Abélard var den mest betydelige franske filosofen på 1100-tallet og er i dag mest kjent for kjærlighetsforholdet til sin 22 år yngre elev.²³⁵ De giftet seg og fikk barn i hemmelighet, og da Héloïses onkel oppdaget dette, ble Abélard kastret som hevn. Etter dette insisterte Abélard på at de skulle skille seg – noe de gjorde – og senere sluttet de seg til religiøse ordener. Det gikk mange år før Abélard skrev fortellingen om deres ulykker, som ble starten på den verdenskjente brevvekslingen mellom de to. I 1616 ble brevene for første gang publisert på latinsk. På slutten av det syttende århundre og begynnelsen av det attende århundre ble brevene oversatt til utallige språk i ulike utgaver.²³⁶

Jeg begynner å bli gammel; jeg kjenner ikke meg selv. Det har alltid tiltrukket meg, dette bildet av alderdommen: den gamle mannen og den unge jenten. Jeg vet ikke hva det minner meg om, en forbrytelse, kanskje, eller om naturen; naturens brutalitet og vold, dens uskyld. Man vet ikke hvem som er den skyldige, han som sitter i stolen eller hun som sitter over ham, i fanget hans, kledd i en utringet, sort selskapskjole.²³⁷

I åpningspassasjen uttrykker forfatteren bevissthet om klisjéen han benytter seg av: Han har selv sett bildet før. Det finnes altså ingen intensjon om å skissere et originalt bilde. Forfatteren

²³⁴ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 175–176.

²³⁵ Gullichsen, Harald. «Innledning». I *Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse – med et utdrag fra Abélards verker*, overs. Gullichsen (Oslo: Gyldendal, 2002), s. 9.

²³⁶ Stewart, Philip. «Introduction». I *Julie or the New Heloise* (New Hampshire: Dartmouth CP, 1997), s. xiv–xv.

²³⁷ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 9.

vender seg snarere til tradisjonen, «låner» et topos og går senere i dialog med forfattere som har brukt det samme toposet. Espedal konstruerer situasjoner som det kan tenkes at Abélard og Héloïse har vært i. I likhet med Tomas og Janne, befinner Héloïse seg i et avsidesliggende bibliotek: Mellom linjene oppstår det en sammenligning av disse to kjærlighetsrelasjonene, som er preget av betydelig aldersforskjell og som derfor beskrives som unaturlige eller «imot naturen». Denne måten å konstruere situasjoner på, med utgangspunkt i historier fortelleren har blitt fortalt, har vi tidligere sett Espedal gjøre i *Imot kunsten*. I den foregående romanen konstruerer fortelleren ulike situasjoner som det kan tenkes at foreldre hans har vært i.

Fra der de sitter under det store, beskyttende lindetrete med en krone så vid og tung at treet har form som et hus, et gjemmede, kan de se huset hvor Héloïses onkel bor; de venter på at han skal blåse ut lysene og gå opp trappene til soverommet i øverste etasje, så vil de komme frem fra skjulestedet sitt og gå tilbake til huset hvor de vil låse seg inn i biblioteket. Héloïse vil kle av seg, hun vil stå naken foran Abélard.²³⁸

Forfatterens lek med fantasien, som plasserer Héloïse og Abélard i biblioteket, blir en parallell til scenen hvor Tomas og Janne befinner seg på et lignende sted. På grunn av likhetene mellom disse to scenene, og da særlig bruken av biblioteket som bindeledd, glir de umerkelig over i hverandre også der hvor fortellingen om Abélard og Héloïse slutter og vi blir dratt tilbake til selskapet hvor Tomas og Janne befinner seg.

Flere av tekstpassasjene som skildrer scenene i biblioteket er i dialog med romanens epigraf. Som allerede påpekt innledes *Imot naturen* med et sitat av Samuel Beckett. Den står som en kommentar til det kompliserte forholdet protagonisten Tomas har til de mange kvinnene i livet sitt: «Det var en tid jeg trodde hun kanskje / var en nær slektning av meg, mor, søster, / datter eller noe slikt, ja kanskje til og med / ektefelle, og at hun var i ferd med å sperre / meg inne.» Epigrafen kan særlig knyttes opp mot relasjonen mellom Tomas og Janne og hvordan den blir beskrevet i romanens første kapittel:

Han tenkte ikke et øyeblikk på sin egen alder. Alderen kom senere, da de satt i biblioteket og så hverandre i speilet. Et urovekkende bilde; de to ansiktene, så like i all sin ulikhet, som to søsken, som far og datter, eller mor og sønn, og kanskje var det dette naturstridige, det groteske og maleriske, ja, det tidløse i bildet, i speilet, som gjorde at de ikke ville gi slipp på hverandre, de ville ikke gi slipp på hverandre.²³⁹

Disse tekstpassasjene, hvor de ulike rollene som mor, far, søster, bror og så videre, glir over i hverandre, synes imidlertid å være like inspirert av Héloïses brev til Abélard, som av

²³⁸ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 21.

²³⁹ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 10.

epigrafen signert Beckett. Mot slutten av romanens fjerde kapittel vender vi tilbake til kjærlighetshistorien om disse. Her gjengir Espedal dedikasjonen som innledet det første brevet Héloïse skrev til Abélard, mer enn femten år etter den brutale adskillelsen: «Til hennes herre eller snarere hennes far, / til hennes ektefelle eller snarere hennes bror, / fra hans tjenestepike eller snarere hans datter, / hans hustru eller snarere hans søster Héloïse.»²⁴⁰

I denne delen av romanen kan vi også se paralleller til en av de figurene som utgjør et fragment av kjærlighetens språk. Under tittelen «I dine armers kjærlige ro» argumenterer Barthes for «Omfavnelsen»: «Kjærlighetsomfavnelsen synes for en stund å oppfylle det forelskede subjektets drømmer om en total forening med det elskede vesen.»²⁴¹ Espedal skriver: «Hun sitter i fanget hans; han holder rundt henne som om hun er hans mor.»²⁴² Sammenligningen med mor vitner om et behov for å bli tatt vare på; det er en omsorgsfull omfavelse som portretteres. Den vitner også om et ønske om å «bli ett» med Janne.

I *Imot naturens* andre kapittel, «Arbeidet, fabrikken», vender Espedal tilbake til toposet som ble brukt i romanens første del. Her er protagonisten seksten år og arbeider i fabrikk: Hver dag etter jobb sykler han fra fabrikken til huset hvor kjæresten bor. Til tross for at det bare er et års aldersforskjell mellom ungdommene, føler Tomas seg gammel i relasjonen til kjæresten. I en erotisk scene trekker han paralleller mellom forholdet til ungdomskjæresten og forholdet til Janne:

Jeg dro av meg t-skjorten og dongeribuksene, og hver gang hun sto halvnaken på gulvet, i trusene sine og med brystholderen som fremhevet de faste, runde brystene, slo jeg blikket ned, jeg våget ikke å se på henne, det var som om jeg hadde en gammel manns blikk, som om jeg allerede tidlig var skyldig i et overgrep; [...] det er først senere, mange år senere, at jeg endelig er skyldig, at jeg går imot naturen; jeg har ikke forandret meg på treogtredve år.²⁴³

Som vi så i kapittelet om paratekst viser smussomslaget til *Imot naturen* et bilde av det som ser ut til å være forfatteren Espedal med en ung kvinne på fanget. Espedal etablerer med andre ord aldersforskjell som et av romanens tema allerede i møtet med forsiden. Begge personene i bildet har på seg sorte masker. Dette kan knyttes direkte opp mot en av scenene i romanen. Tredje kapittel, «Kjærlighetsarbeidet», forteller om forholdet mellom Tomas og hans tidligere kone, Agnete. Sammen med datteren, Amalie, bosetter de seg i Nicaragua for en periode. Under dette oppholdet har Tomas en drøm hvor to maskerte skikkelser dukker opp. Bildet på romanens omslag kommer for alvor til sin rett her:

²⁴⁰ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 128.

²⁴¹ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 187.

²⁴² Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 10.

²⁴³ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 41.

Sent om natten så jeg to menneskeskikkelser i soverommet. En ung jente og en eldre mann, de hadde masker, sorte tøy masker over øynene; kom de fra en fest? Var det et innbrudd? En drøm? Jeg reiste meg opp i sengen og ropte. Skikkelsene trakk seg langsomt tilbake, holdt rundt hverandre, som om de var blitt forstyrret i noe intimt, noe ulovlig, den gamle mannen og den unge jenten, de forsvant ut døren, jeg satt i sengen og pekte: Så du dem? spurte jeg Agnete.²⁴⁴

Toposet som omfatter en kjærlighetsrelasjon mellom en eldre mann og en yngre kvinne, har blitt skildret utallige ganger i litteraturhistorien. Det kanskje mest kjente eksempelet kjenner vi fra Vladimir Nabokovs roman *Lolita* (1955), som ble ansett som svært kontroversiell da den ble utgitt. I sin anmeldelse av *Imot naturen* påpeker Walgermo at forfattere som blant andre Philip Roth og J. M. Coetzee har vært opptatt av det samme toposet.²⁴⁵ I siste del av *Imot naturen* skriver Espedal om forbildet Duras, som i den delvis selvbiografiske romanen *L'Amant* skriver om en femten år gammel jente som innleder et erotisk forhold til en eldre kineser. Fortelleren Tomas spør seg hva som hadde skjedd dersom det var mannen som hadde fortalt denne historien. På denne måten trekker han en linje til seg selv og sin egen roman. At Espedal tar i bruk et bilde som har vært gjennomgående i litteraturhistorien, gjør han selv et poeng ut av ved å flette inn historien om Abélard og Héloïse og Duras og hennes elsker i sin egen fortelling. Ved å eksplisitt sammenligne sin egen situasjon med Abélard og Duras' elsker (og implisitt også med andre forfattere) skaper Tomas/Espedal en forbindelse mellom sin personlige erfaring og den universelle og tidløse menneskelige erfaringen det er å være offer for «forbudt kjærlighet». I tråd med Eliots krav til dikteren belyser Espedal et tema som har forankring i fortiden, samtidig som det har relevans i samtiden.

4.1.10 Identifisering

Under tittelen «Identifisering» skriver Barthes at «det forelskede subjektet identifiserer seg med et hvilket som helst menneske (eller en hvilken som helst fiktiv person) som inntar en tilsvarende posisjon i kjærlighetsstrukturen.»²⁴⁶ Som vi har sett har protagonisten Tomas lett for å identifisere seg med andre (virkelige og fiktive personer). I *Gå* søker han et fellesskap ved å identifisere seg med kjente vandrere fra verdenslitteraturen. I *Imot kunsten* identifiserer han seg med forfedrene og flere av forbildene, som for eksempel Peter Handke, som i likhet med Tomas har gjennomgått tapet av mor. I *Imot naturen* identifiserer han seg med Abélard, som i likhet med protagonisten har vært i en kjærlighetsrelasjon med en yngre kvinne og som av samfunnet har blitt kritisert for en «unaturlig» form for kjærlighet.

²⁴⁴ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 93.

²⁴⁵ Walgermo, «Forteljninga om mine sorger».

²⁴⁶ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 131.

Ulike former for identifisering er gjennomgående i forfatterskapet. Noen ganger fungerer identifiseringen som en rød tråd gjennom en hel roman, andre ganger dukker den opp i enkelte setninger eller passasjer. Romanen *Året* (2016) undersøker hvorvidt det er mulig å kun elske én kvinne hele livet. I denne boken har Espedal skrevet 365 tekster, én tekst for hver dag i ett år, hvor han utførlig studerer sitt eget kjærlighetsforhold og sin egen kjærlighetssorg, i et forsøk på å finne ut om han noen gang vil være i stand til å elske en annen enn Janne. Denne idéen har han fått fra Petrarca: Dikteren som skrev 365 dikt til sin elsker, Laura. Også i denne romanen går Espedal med andre ord i dialog med fortiden og en kjærlighetshistorie fra verdenslitteraturen.

«En lang kjede av ekvivalenser forbinder alle forelskede på jorden», skriver Barthes. Han peker på en av de forelskede objektene som tusener har identifisert seg med i årenes løp: Den unge Werther. Utallige lesere har lidd og begått selvmord, kledd, parfymert seg og skrevet som om de var Werther.²⁴⁷ I romanen *Elsken* kommer det til uttrykk at også Espedal har latt seg inspirere av Goethes roman. I denne boken møter vi ikke den etablerte protagonisten Tomas, men en karakter ved navn Jeg, som leter etter det perfekte stedet for å dø. Espedal har selv uttalt at denne romanen er en gjenskrivning av Goethes fortelling.²⁴⁸

For Ellefsen er Espedal på sitt minst fruktbare når han romantiserer lengselen etter bøkene og det litterære livet: «Identifikasjonsforholdet mellom fortelleren Espedal og romantikkens vandrings- og naturtradisjoner gjør tenkningen og de essayistiske partiene anakronistiske», skriver Ellefsen, og fremhever dette som et av tekstens problemer. Han lener seg på Kjetil Sletteland som i sin anmeldelse av *Gå* påpeker mangelen på avstand mellom Espedal og hans forbilder. Han påpeker imidlertid også at Espedal selv ser at ønsket om å gå inn i forbildene og deres tid grenser mot det patetiske, og at dette behandles selvrefleksivt i romanen.²⁴⁹ På reisen i Paris opplever Tomas flere ting som skal ødelegge hans romantiske illusjon om å være en vagabond og å «bli en annen»: «Jeg glemte Erik Satie, det Paris han gikk i og tilhørte, fantes ikke lenger.»²⁵⁰ Tomas spør seg hva han hadde forventet og beskriver seg selv som en latterlig figur:

Samtidsmusikken hadde forlenget tatt opp i seg hurtigheten og støyen, storbyen og trafikken, jeg gikk i en fortidsforestilling, i en by som ikke fantes, jeg fulgte en viss monsieur Satie, et spøkelse i brun fløyelsdress og med kalott på hodet. Jeg var en latterlig figur. Kledd i dress og hvit skjorte med blod på snippen og skjortebrystet. Jeg blødde neseblod. Det var på grunn av all eksosen.²⁵¹

²⁴⁷ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 133.

²⁴⁸ Litteraturhuset i Bergen, *Samtale i natta med Siss Vik og Tomas Espedal*.

²⁴⁹ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 16–18.

²⁵⁰ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 121.

²⁵¹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 121–122.

Tomas beveger seg brått fra hovmod til ydmykhet. Han har forsøkt å nærme seg fortiden med urealistiske forventninger og blir innhentet av samtiden i form av trafikkstøy og eksos. På en spasertur opp rue d'Amsterdam hører Tomas plutselig noen rope navnet hans; nok en gang knuses forfatterens illusjon: «Var jeg ikke forkledd i en fremmed by, ukjent for alle? Hadde jeg ikke skjulte hensikter, hemmelige planer, planer som tilhørte en annen: han som gikk ukjent og fri langs gatene i Paris?»²⁵² Tomas snur seg for å se hvem som har avslørt ham; det er en av kulturjournalistene i Bergens Tidende. Journalisten spør Tomas hva han gjør i Paris, han forteller at han gjør notater til en bok. De småprater i noen minutter før de går hvert til sitt: «Men noe var forandret. Noe var ødelagt, jeg var ikke lenger en fremmed. Jeg var ikke lenger en annen, jeg var blitt innhentet, i løpet av noen minutter var jeg blitt meg selv.»²⁵³

I siste kapittelet av *Imot naturen*, hvor Tomas har blitt forlatt av Janne, forteller han at hans nabo er innlagt på sykehus. Han falt om på gulvet og ble funnet av sin kone, som løp ned trappene da hun hørte en dump lyd i stuen. Tomas skulle ønske det var han som falt om og ble funnet, at han hadde en kone som kunne finne ham liggende på gulvet. Når Tomas senere henvender seg til et «du» kommer det imidlertid fram at det ikke er en hvilken som helst kone Tomas ønsker seg. Som vi har sett at Gundersen har påpekt: Den forelskedes diskurs er en enetale – det er Janne han snakker til: «At **du** fant meg liggende på gulvet. Men jeg faller ikke. Det er ufattelig at jeg ikke faller, at jeg ikke blir liggende på gulvet. Men jeg faller ikke; jeg sjangler rundt i stuen og gjør alt jeg kan for å holde meg oppreist.»²⁵⁴ I de passasjene hvor Espedal benytter seg av billedlige virkemidler for å skildre kjærlighetssorgen, får teksten en performativ karakter. Den talen som simuleres her er en monolog som inneholder et fortvilt utbrudd, en bønn, selvrefleksjon og tristesse – og er en tale som den forelskede vanligvis ville holdt for seg selv – alle aspekter som Gundersen peker på hos Barthes.²⁵⁵

Dette ønsket om å bli funnet og sett i en sårbar tilstand antyder en lengsel etter oppmerksomhet, omsorg og nærvær av andre. Samtidig understrekes det paradoksale i situasjonen: Til tross for protagonistens utfordringer og indre kaos, unngår han å falle på gulvet og forblir oppreist. Fra fortellerens side vitner dette om en forbauselse over sin egen evne til å holde seg oppreist, til tross for motgangen han opplever. Mellom ønsket om å bli

²⁵² Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 123.

²⁵³ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 124.

²⁵⁴ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 156–157. Min utheving.

²⁵⁵ Gundersen, *Roland Barthes*, s. 115–116.

funnet liggende på gulvet og det faktum at han ikke faller, uttrykker fortelleren en desperasjon etter å dele byrden sin med noen andre, eller snarere å bli reddet.

Inn i Tomas' historie, og beretningen om hans nabo, fletter fortelleren inn historien om Duras og hennes 38 år yngre elsker Yann Andréa. Også Duras kunne nesten ikke gå; «hun støttet seg til stolene og bordene, og på denne måten haltet hun, som en hund på tre føtter, rundt i stuen.»²⁵⁶ I en liten tekst med tittelen «Alkohol» i boken *La vie matérielle*, skriver Duras om hvordan hun ble alkoholiker så snart hun begynte å drikke. Fortelleren Tomas påpeker at det var Yann Andréa som fikk Duras lagt inn på sykehus og som dermed sørget for at hun fikk hjelp. På denne måten sammenligner Tomas seg med Duras, men understreker at han, i motsetning til henne, ikke lenger har en kjæreste som kan redde ham fra å gå under.

Tomas/Espedal identifiserer seg både med ekte og fiktive personer, som befinner seg i en lignende posisjon som ham i kjærlighetsstrukturen. Han søker fellesskap både i kjærlighet og sorg, med blant andre Abélard, Duras, Handke, Petrarca og den unge Werther. Identifikasjonen strekker seg imidlertid også ut over kjærlighetsstrukturen. I *Gå* identifiserer han seg med de foregående vandrerne som Rousseau, Rimbaud og Satie. Når hans romantiske illusjon om å «bli en annen» ødelegges, blir Tomas imidlertid en latterlig figur som med urealistiske forventninger forsøker å oppsøke fortiden, men blir innhentet av samtiden.

4.1.11 Ting

I «Virkelighetseffekten» (1968) skriver Roland Barthes at skildringen av ting skaper et realistisk bakteppe, men hevder at det ikke har noen ytterligere funksjon på en fortellings handlingsplan.²⁵⁷ Vi skal imidlertid se at Espedals skildringer av tingene som omgir ham har en handlingsutløsende funksjon. Sammen med datteren flytter Tomas fra huset på Askøy tilbake til barndomshjemmet i Øyjordsveien, inn blant sin mors ting: «Klærne hennes henger i skapene. Bøkene hennes står i bokhyllene. Det hender at jeg tenker at hun fremdeles bor her, at hun bare kan stå opp og kle på seg buksene og skjorten som henger i skapet, eller hun kan bli liggende i sengen og lese som hun pleier.»²⁵⁸ Betydningen av, og gleden ved tingene, er sentral og gjennomgående i forfatterskapet. For protagonisten Tomas er det en lykke å bo blant sin mors ting: Han har arvet huset og ønsker at alt skal være som før.

²⁵⁶ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 157.

²⁵⁷ Barthes, Roland. «Virkelighetseffekten», over. Gundersen. I *Moderne litteraturteori*, redigert av Atle Kittang m.fl. (Oslo: Universitetsforlaget, 2003), s. 73–79.

²⁵⁸ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 122.

Han arver sin mors vaner og ritualer; han kjøper de samme blomstene som hun pleide å kjøpe, på de samme dagene som hun pleide å kjøpe dem, og plasserer dem på det samme stedet i huset: «Den største lykken er kanskje at noe forblir uforandret; huset i Øyjordsveien er akkurat som da jeg bodde her med foreldrene mine. Jeg har ikke forandret på noe i huset.»²⁵⁹ Thorvaldsen (2014) påpeker at dette sitatet understreker hvordan tingenes tilstedeværelse styrer protagonistens sorgerfaring knyttet til tapet av sin mor.²⁶⁰ Fortelleren formulerer selv årsaken til at han ønsker å bevare huset slik det alltid har vært: «Alt som er ute, er i forandring, men inne kan vi bevare tingene slik de har vært; møblene, lampene, rommene. / Inne kan vi holde fast i tiden, eller klamre oss fast til den; inne er vi fremdeles lykkelige og uten alder.»²⁶¹ Her understreker forfatteren at relasjonen mellom ham og Janne var uproblematisk så lenge de holdt seg innendørs blant tingene.

Under tittelen «Sløyfen», tatt fra sløyfen som Lotte gir Werther i historien om hans lidelser, skriver Barthes om figuren «Ting»: «Enhver gjenstand som den elskedes kropp har berørt, blir del av denne kroppen, og den forelskede knytter seg lidenskapelig til den.»²⁶² Allerede før Janne flytter ut, trygler Tomas henne om å la noen av tingene hennes bli stående igjen: «Jeg kan ikke forklare denne kjærligheten til lamper, men Janne kjente den, hun lot lampene sine stå igjen. Hvis hun hadde tatt med seg en eneste av dem, så hadde jeg begynt å krangle, rope, slåss.»²⁶³ Hos Thorvaldsen kan Tomas kontrollere sorgen ved å beholde de tingene som minner om Janne.²⁶⁴

I en tekst datert 20. april skriver Tomas om lydene av de fraværende: «Det er bare innbilning, det er helt stille, men man hører lydene.»²⁶⁵ Han tenker tilbake på hvordan tilværelsen var for bare noen dager siden, da Janne fortsatt var til stede i huset; han lå i sengen og hørte lyden av vannet som rant da hun dusjet: «Nå er det stille på badet», presiserer Tomas, og på denne måten understreker han fraværet gjennom tingene som «minnesmerker». «Igår sto jeg tidlig opp og skrudde opp for vannet i dusjen før jeg gikk tilbake i sengen hvor jeg lå og hørte på vannet som strømte ut i det tomme kabinettet.»²⁶⁶ I likhet med hvordan

²⁵⁹ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 112.

²⁶⁰ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 82. Jeg gjør oppmerksom på at jeg bruker Thorvaldsens begreper om tingene som «minnesmerker» og som «startkabel» for litteraturen i dette kapittelet, kapittel 4.1.12 og kapittel 5.1.

²⁶¹ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 112.

²⁶² Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 243.

²⁶³ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 136.

²⁶⁴ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 80.

²⁶⁵ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 132.

²⁶⁶ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 133.

Tomas velger å beholde interiøret i leiligheten slik det alltid har vært, holder han fast i tiden også ved å skru på dusjen og forestille seg at den er lyden av Jannes nærvær.

Omgivelsene byr på stadige påminnelser om fraværet av Janne; fruktskålen på kjøkkenet fylt med de ulike fruktene hun pleide å spise hver morgen: «Ferskenene er begynt å skrumpe, de er blitt bløtere i huden, snart begynner de å råtne; jeg får meg ikke til å kaste dem.»²⁶⁷ Tomas' behov for å holde fast i tiden, og vanskelighetene for å gi slipp, kommer tydelig fram gjennom skildringene av tingene. Mot slutten av romanen skal vi likevel se at Tomas kvitter seg med de tingene som minner om Janne. De minner så sterkt om henne at de på en måte har blitt en del av henne, eller hun har blitt en del av dem. Når Tomas til slutt klarer å skille seg fra tingene fungerer det, ifølge Thorvaldsen, som et endelig farvel. Ved å kvitte seg med Jannes ting i sitt eget tempo, tar Tomas kontroll over tapet og savnet.²⁶⁸

Har endelig fått ut møblene hennes, våre, ut av huset. Ut med sofaen. Ut med spisebordet. Ut med stolene, teppene. Ut med sengen vi sov i. Ut med lampene og bøkene. Ut med klærne som hun lot bli igjen; ut med kjolene og strømpene og skoene; det var som om hun gikk fra meg for andre gang.²⁶⁹

Naturens rolle i Espedals romaner kan på mange måter sidestilles med tingenes rolle. Trær, blomster, fugler, planter og ikke minst årstidene er nøye skildret i flere av romanene. I *Gå* tillegges livet i naturen en romantisk verdi. I *Imot kunsten* bruker forfatteren skildringene av naturens gjentakende sykluser som en motsetning til menneskelivet som for alltid tar slutt når døden inntreffer. Også Plassen (2013) peker på disse skildringene. Han understreker at de kan knyttes opp mot romanens kapittelinnledning i «april» og «september», da en rekke tekstpassasjer fra side 115–121 har formelpregede setninger som åpner med «I april. . .» eller «I september. . .». Plassen presiserer at det hovedsakelig er slik at vårmånedene april skaper et bilde av nytt liv, i kontrast til høstmånedene september som forbindes med forfall og opphør.²⁷⁰

I april blomstrer rododendronen, de første snøkløkkene dukker opp i hagen og blomstene blir som skutt opp av jorden.²⁷¹ I september faller de første bladene av trærne og biene forlater blomstene, som er utsugde og tomme.²⁷² Fordi våren forbindes med nytt liv, blir morens død i april noe nærmest naturstridig. Det påpekes riktig nok i romanen at

²⁶⁷ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 134.

²⁶⁸ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 81.

²⁶⁹ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 160.

²⁷⁰ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 27–28.

²⁷¹ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 116–117.

²⁷² Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 118.

sykdomsforløpet startet allerede i september:²⁷³ «I april ble min mor forkjølet» / «I september gikk hun til legen, hun klaget over forkjølelsen og fikk vite at hun var alvorlig syk.»²⁷⁴

Bildene av menneskets død som en motsetning til naturens gjentakende død og liv, fungerer også som en sammenligning mellom menneske og natur. I likhet med hvordan tingene i Espedals forfatterskap fungerer som «minnesmerker» for de menneskene som er fraværende, fungerer også naturen som en «portal til minnet». Når protagonisten observerer de ulike årstidenes sykluser, blir han minnet om sin mors sykdomsforløp og senere død: «I september mistet min mor håret. / «I en roses kronologi har avblomstringen størst omdømme.» / I september falt de første bladene av trærne.»²⁷⁵ I dette avsnittet glir skildringen av menneskets forfall direkte over i skildringen av naturens forfall: Moren som mister håret sammenlignes med rosen og trærne som mister bladene.

Tingene i Espedals forfatterskap har stor betydning for fortellingen. De skaper ikke bare et realistisk bakteppe, slik Barthes hevder er tingenes funksjon, men fungerer som utløsende faktorer for fortellinger om tap, sorg og savn. Vi kan imidlertid argumentere for at tingene også tjener det realistiske aspektet ved romanene. Syéd har pekt på skildringen av tingene som et aspekt ved beskrivelsen av hverdagslige detaljer, som hun mener er typisk for realismens litteratur. Skildringen av naturens sykluser faller også inn her. Dette kan sees i sammenheng med selvframstillingen og at romanene på denne måten ligger tett opp mot virkeligheten. Tingene har likevel en ytterligere funksjon ved at de utløser romanenes handlingsforløp. Som vi har sett at Thorvaldsen har påpekt, fungerer tingene som «minnesmerker» og dermed som «startkabel» for litteraturen. Tingene minner Tomas om de som er borte og tiden som er tapt. Gjennom å betrakte tingene vekkes minnene om det som har vært; refleksjoner som blir inkludert i romanene. I *Fragmenter*, som ble skrevet om lag ti år etter «Virkelighetseffekten», argumenterer Barthes for figuren «Ting», som omhandler den forelskedes lidenskapelige tilknytning til gjenstander som den elskede har berørt. Hos Espedal kommer denne lidenskapelige tilknytningen til uttrykk blant annet ved at han trygler Janne om å la lampene hennes stå igjen når hun flytter ut.

4.1.12 Fravær

I forlengelse av figuren «Ting», som vi har sett taler om et fravær, blir det nødvendig å si noe om nettopp figuren «Fravær». Fraværet av de personene som Tomas har mistet er et

²⁷³ Plassen, «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?», s. 28.

²⁷⁴ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 115.

²⁷⁵ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 118.

gjennomgående motiv i samtlige av romanene undertegnet Espedal. Det er imidlertid store kontraster mellom skildringen av Jannes og datterens fravær, og av Agnetes fravær. Under tittelen «Den fraværende» argumenterer Barthes for figuren «Fravær», som betegner enhver språkhendelse som iscenesetter fraværet av det elskede objektet.²⁷⁶ Som vi har sett blir fraværet formidlet gjennom bruken av tingene som «minnesmerker». Thorvaldsen konstaterer at tingenes nærvær, i Espedals forfatterskap, taler om et fravær.²⁷⁷ Tomas' nye tilværelse etter å ha blitt forlatt er i stor grad preget av et «nærvær av fravær»: Hun som har forlatt ham er alltid nærværende, fordi Tomas betrakter omgivelsene sine som forlatt av henne.

Det er først etter at forholdet har tatt slutt at protagonisten innser hvor lykkelig han var i relasjonen med Janne. I *Imot naturens* siste del skildrer Tomas tilværelsen etter at både hun og datteren har flyttet til Oslo. Han sitter igjen alene i huset i Øyjordsveien, omgitt av tingene som vekker minnene om de: «Det var først da hun ikke lenger hvilte i sofaen, da hun var flyttet, og forholdet vårt var over, det var først da hun var borte og sofaen sto der stor og tom i hjørnet av stuen, at jeg forsto hvor lykkelig jeg hadde vært.»²⁷⁸ I sin anmeldelse av romanen skriver Hoem (2011): «Hva skjer når varmen fra den du elsker forsvinner, ja når varmen i den aldrende kroppen din forsvinner, og vi atter blir natur? Da kommer stolen og bordet og skrivemaskinen til å bli stående igjen, *imot naturen*, kan vi kanskje si.»²⁷⁹ Skildringen av fraværet som nærværende er gjennomgående også i romanens siste kapittel, som åpner slik:

Så er huset tomt. Huset er tomt og helt stille. Ikke en lyd fra møblene, ikke fra sofaen, ikke fra leselampen, heller ikke fra kjøkkenbordet, og ikke fra sengene i rommene over stuen, ikke en lyd; det legger seg en mørk hinne over sofaen hvor hun pleide å ligge, en tynn, mørk hinne over sofaen og leselampen, over salongbordet og bokhyllene, møblene blir utydelige og bløte før de forsvinner helt i kveldsmørket. Når jeg har slukket alle lampene, en etter en, og rommene er mørklagte, kan jeg til og med forestille meg huset uten meg. Hvordan rommene vil hvile i dette halvmørket som fyller huset om kveldene, hver kveld, men stadig mørkere, på tross av våren, på tross av lyset, mørkere for hver person som flytter ut; først kjæresten, så datteren, de etterlater huset til dette mørket som bare tiltar for hver eneste dag de ikke er her.²⁸⁰

Beskrivelsen av stillheten kan leses på to måter. Først og fremst har huset mistet lydene av de personene som er borte; borte er skrittene deres i trappen og stemmene deres rundt bordet. Et annet poeng er at tingene, som hos Espedal tillegges en verdi nettopp fordi de representerer de personene som er fraværende, ikke har den samme kvaliteten som menneskene; de kan ikke

²⁷⁶ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 95.

²⁷⁷ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 78.

²⁷⁸ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 114.

²⁷⁹ Hoem, Knut. «Kjærlighetssanger fra biblioteket». *NRK*. 20.09.11. Hentet 27.04.23 fra <https://www.nrk.no/annmeldelser/imot-naturen-1.7800988>.

²⁸⁰ Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s. 131.

lage lyder og på denne måten skape «liv» i hjemmet. Til tross for at månedene beveger seg mot våren og en lysere tid, tiltar mørket for hver person som flytter ut: Nok en metafor som kan knyttes til Barthes' figur «Natt». Tomas står igjen alene med en ensomhetsfølelse som er så overveldende at han forestiller seg hvordan det ville vært å selv forsvinne. Fraværet av Janne og datteren, som etterlater Tomas i et mørke som skildres ved hjelp av språklige bilder i form av troper, står i kontrast til konsekvensene av Agnetes fravær, som forvandler Tomas til en feminin karakter – en «mor» og en «kvinne».

Barthes påpeker at det historisk sett er kvinnen som har ført fraværets diskurs: Kvinnen har vært den som har sittet hjemme, i motsetning til mannen som har vært «jeger og oppdagelsesreisende». Kvinnen har blitt ansett som trofast og derav en ventende, i motsetning til mannen som har løpt omkring som en forfører. Det er altså kvinnen som gir fraværet form og som utvikler fraværets fiksjon. Barthes forklarer dette med å konstatere at det er kvinnene som har hatt tid til dette. Fordi det historisk sett er kvinnen som har blitt ansett som «den ventende», vil enhver manns tale om den andres fravær bli ansett som feminin: «Den mann som venter og som lider under det blir på mirakuløst vis feminisert.»²⁸¹ Som vi har sett at Ellefsen har påpekt, blir Tomas en feminin karakter i Agnetes fravær. Han skriver riktig nok at det kan virke som om Espedal lar seg inspirere av performative teorier om kjønn når han skriver om å «bli kvinne og mor», og at spørsmålet «Er Espedals kjønns- og rollekategorier egentlig stive bilder av essenser?» oppstår etter hvert som de tekstlige kjønnsoperasjonene utspiller seg og den nye familien tar form. Ellefsen lener seg på Hagerups uttalelse som slår fast at om Espedals konstruksjoner av kjønn føles opplagte, er det først og fremst fordi de er forbundet med stereotypiske aktiviteter og tenkemåter.²⁸²

En scene fra *Imot kunsten*, hvor Tomas skildrer sin egen reaksjon og oppførsel når datteren blir syk, er et eksempel på disse stereotypiene. Datteren har fått en lett influensa og ligger derfor i sengen. Tomas pakker dynen tett rundt henne og åpner vinduet for å gi henne frisk luft. Etter hvert begynner han å vaske soverommet hvor hun ligger: Han legger klær på plass, rydder i tingene hennes, tørker støv av hyllene og vasker gulvet med grønnsåpe. Senere vasker han resten av huset; trappene, gulvene, badet og stuen. Til sist vasker han vinduene: «Når jeg endelig er utslitt, går jeg opp på jenterommet, sitter ved sengen og venter på at hun skal våkne. Barnet mitt, datteren min, hun er syk og jeg er moren hennes.»²⁸³ Det feminine ved protagonisten blir ytterligere gjort et poeng ut av når han senere setter seg ved

²⁸¹ Barthes, *Fragmenter av kjærlighetens språk*, s. 96.

²⁸² Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 12–13.

²⁸³ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 107.

skrivebordet for å arbeide, knytter håret i en hestehale og plutselig merker at hendene er forandret: «Neglene er blitt lengre; jeg ville gjerne skrive som en kvinne.»²⁸⁴

Som Hagerup påpekte at Ellefsen gjorde i sin anmeldelse av romanen, kan vi her se til Woolfs essay *A Room of Ones Own*. Hos Woolf er det åpenbart, selv i Prousts tekster, at menns kunnskap om kvinner er begrenset.²⁸⁵ Hun foreslår at det bør finnes to kjønn i sinnet, som tilsvarer de to fysiske kjønnene. I hver og en av oss bør både den mannlige og den kvinnelige kraften lede an; i mannens hjerne bør mannen dominere over kvinnen, og i kvinnens hjerne bør kvinnen dominere over mannen. For Woolf er det når disse to smelter sammen, at sinnet fullt og helt er fruktbart. Hun forestiller seg at det var dette Coleridge mente, da han sa at et genialt sinn er androgynt.²⁸⁶ I denne sammenhengen nevner hun en rekke forfattere som hun anser som androgyne, og da blant annet Proust, som hun betegner som litt vel kvinnelig. Forvandlingen til «kvinne og mor» gjør det tilstrekkelig å også omtale Tomas som «perhaps a little too much of a woman». Når Tomas gjerne vil skrive som en kvinne, kan vi imidlertid argumentere for at ønsket ikke dreier seg om å faktisk ville være en kvinne, men snarere å ville skrive som de kvinnelige forbildene.

Barthes' figur betegner enhver språkhendelse som iscenesetter fraværet av det elskede objektet. Hos Espedal er det «tingene som minnesmerker» som fungerer som «startkabel» for denne iscenesettelsen. Agnetes, Jannes og datterens fravær er alltid nærværende, fordi Tomas betrakter omgivelsene som forlatt av disse. Det er stor kontrast mellom beskrivelsene av Jannes fravær og Agnetes fravær, men begge fravær er imidlertid knyttet til språklige bilder. Jannes fravær fører til et «mørke» som legger seg over objektene som Tomas forbinder med henne. Agnetes fravær fører til Tomas blir om til en «kvinne og mor». Som Barthes påpeker er det, historisk sett, kvinnen som har ført fraværets diskurs. Dette bygger opp under argumentet at Tomas er en feminin karakter, ikke bare i Agnetes fravær – men også i Jannes.

4.2 Sammenfatning: Hva sier motivene og figurene om Espedals ideal?

Ved å oppsummere de gjennomgående motivene og figurene hos Espedal, vil jeg si noe om hvordan disse er med på å uttrykke forfatterens poetiske ideal. Med poetisk ideal mener jeg det som er forfatterens hensikt eller intensjon, og som på denne måten styrer forfatterens fremgangsmåte: Altså idealene som fremgangsmåten er rettet mot å nå. Hos Genette (1987) er det tekstens tekstlige transcendens som er poetikkens hovedanliggende, altså alt som setter en

²⁸⁴ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 107.

²⁸⁵ Woolf, Virginia. *Et eget rom. Tre guineas*, overs. Alfsen (Oslo: Pax, 2017), s. 89.

²⁸⁶ Woolf, *Et eget rom*, s. 102–103.

gitt tekst i relasjon til en annen tekst eller flere andre tekster.²⁸⁷ Gjennom å kartlegge 12 motiver og figurer som er gjennomgående hos forfatteren, og som ikke er individuelle anliggender for ham, men som har et ekko av tradisjonen, har jeg som mål å argumentere for at Espedals ideal har sitt utgangspunkt i ønsket om å skrive i forlengelsen av en tradisjon.

Med utgangspunkt i Genette har jeg, i denne delen av analysen, pekt på tre typer transtekstuelle relasjoner hos Espedal. Intertekstualitet, som dreier seg om en relasjon mellom to eller flere tekster, har hos Espedal kommet til uttrykk på flere måter.²⁸⁸ Først og fremst ved at forfatteren har sitert andre verk, både med og uten anførselstegn, og med og uten spesifikke referanser. For eksempel siteres Dylan Thomas, Marguerite Duras, Rousseau og Peter Handke.²⁸⁹ Inn under intertekstualitet faller også noen av de sammenligningene som oppstår mellom protagonisten Tomas og andre forfattere. Som vi har sett sammenligner han seg selv med blant andre Rimbaud – den unge gutten som ville skrive og gjøre opprør, og Handke – som i likhet med Tomas har vanskelig for å skrive om tapet av sin mor. Den mest bemerkelsesverdige sammenligningen er imidlertid den som oppstår der hvor han inkorporerer kjærlighetshistorien om Abélard og Héloïse i sin egen kjærlighetshistorie.

Intertekstualitet har også kommet til uttrykk gjennom uerklærte lån, altså de delene av en tekst som ligger tett opp mot plagiat, som vi så et eksempel på i kapittel 4.1.3. En annen form for intertekstualitet, er allusjon, som dreier seg om referanser hvis fulle mening forutsetter oppfattelsen av et forhold mellom den gitte teksten og en annen tekst, som den refererer til gjennom hentydninger som ellers ville være uforståelige.²⁹⁰ Et eksempel på allusjon hos Espedal, er tekstpassasjen som ligger tett opp mot Prousts åpningssetning, som vi også så i kapittel 4.1.3. Den mest bemerkelsesverdige allusjonen er imidlertid den som henviser til et kunstverk utenfor litteraturen; Trutats maleri. Som vi så i kapitlet om paratekst og i kapittel 4.1.5, er en av scenene i *Imot kunsten* en referanse til dette maleriet.

Metatekstualitet, som hos Genette er de referansene som forener en gitt tekst med en annen, som den snakker om uten nødvendigvis å sitere den, har hos Espedal kommet til uttrykk blant annet gjennom de ulike lesningene forfatteren henviser til.²⁹¹ Et eksempel er når Tomas forteller at han har kjøpt en utgave av *Den nye Héloïse*. Et annet er Tomas' lesning av

²⁸⁷ Genette, *Palimpsests*, s. 1.

²⁸⁸ Genette, *Palimpsests*, s. 1–2.

²⁸⁹ For eksempel siteres Thomas uten anførselstegn og uten en spesifikk referanse. Se: Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 17. I motsetning til Duras, som siteres med anførselstegn og med en spesifikk referanse (*La vie matérielle*). Se: Espedal, *Imot naturen (notatbøkene)*, s.157. Og Rousseau (*Les Confessions*): Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 27.

²⁹⁰ Genette, *Palimpsests*, s. 2.

²⁹¹ Genette, *Palimpsests*, s. 4.

Bruce Chatwin. Under denne typen transtekstualitet har jeg også valgt å inkludere de mange anekdotene som forekommer i romanene, som ikke refererer til en spesifikk tekst, men til andre forfattere. Noen av de tilfellene hvor protagonisten sammenligner seg selv med andre forfattere, inngår også her. Det samme gjør de generelle referansene til andre forfattere, som for eksempel når Tomas forteller at han forbanner blant andre D. H. Lawrence og George Orwell, «og alle andre» som har sendt ham ut på reisen til fots. Her hentyder fortelleren at han har lest de nevnte forfatternes verker, som omhandler reiser til fots, og at han på denne måten føler at det er de som har sendt ham ut på «den åpne veien». På denne måten markerer han at han er bevisst om tradisjonen og at han bevisst går (bokstavelig talt) i dialog med denne. Hypertekstualitet, som blant annet kommer til uttrykk i form av transformasjon, har vi sett et eksempel på i kapittel 4.1.3.

Ved siden av de konkrete referansene, kan vi også, blant annet gjennom Roland Barthes' figurer, argumentere for at det i Espedals forfatterskap finnes en tydelig gjenklang av de foregående forfatterne, også i generell forstand. Som vi har sett kommer Barthes' figurer «Den fraværende», «Identifisering», «I dine armers kjærlige ro», «Og natten opplyste natten», «Sløyfen», «Så blå himmelen var» og «Vi er våre egne demoner», til uttrykk i romanene. Protagonisten Tomas er et forelsket subjekt, noe som innebærer skildringer av en rekke følelser; fra de mørkeste og tyngste til de lystige og mest oppstemte. Noen av figurene er knyttet til lengsel, smerte, tap og sorg – andre til beruselse, lykke, glede og idyll. Fordi Barthes' figurer er skissert med utgangspunkt i at de gjennomgående opptrer i romaner som omhandler kjærlighet, kan vi bruke figurenes tilstedeværelse i Espedals tekster som et argument for at han går i dialog med flere andre tekster. Andre mer generelle referanser, som også bygger opp under denne argumentasjonen, kommer til uttrykk gjennom Espedals flittige bruk av topos og ulike litterære motiver som er gjennomgående i litteraturhistorien.

Et av de fremste topoi Espedal bruker i sine romaner, er vandringen. Idealet som kommer til uttrykk i *Gå* er knyttet til de foregående vandrerne som har gått og skrevet om det å gå. Særlig synes idealet å være knyttet til Rousseau, da det er han som er utgangspunktet for Tomas' ønske om å legge av gårde til fots. Et annet topos som Espedal bruker, er det som er knyttet til framstillingen av kjærlighetsrelasjonen mellom en eldre mann og en ung kvinne. Å benytte seg av etablerte topoi er en del av forfatterens litterære metode, men det vitner også om et ideal, fordi de tidligere har blitt brukt av forbildene. Kjærlighetsforholdet mellom Abélard og Héloïse, og deres ulykkelige skjebne, resulterte i den verdenskjente brevvekslingen mellom dem. Når Espedal sammenligner Tomas og Jannes kjærlighetsforhold med Abélard og Héloïses, understreker han på denne måten hans ønske om at den ulykkelige

kjærlighetshistorien mellom dem, også skal kunne resultere i stor litteratur. Slik blir Abélard og Héloïses historie – som er like opphøyd som den er tragisk – et ideal for Espedal.

Det velkjente motivet «Å gå i hundene» er hos Espedal sterkt knyttet til motivene alkohol og rus. Protagonistens skildringer av overdreven rusbruk er utgangspunktet for den indre reisen som skildres i *Gå*. Romanen refererer eksplisitt til andre kjente forfattere som har skildret rusens komplekse virkninger på mennesket, som for eksempel Dylan Thomas, og vi kan derfor argumentere for at Espedal henter disse motivene i den litterære tradisjonen. Blant de andre forbildene som det eksplisitt refereres til i forfatterskapet, har Duras og Baudelaire skildret overdreven rusbruk på ulike måter. Det er på bakgrunnen av dette at vi kan knytte motivene til Espedals ideal. Han henter motivene sine hos forbildene og uttrykker med dette et ønske om å inngå i en dialog med verker fra fortiden. Når Tomas legger ut på den fysiske reisen, er det alkoholen og vandringen i samspill som forvandler Tomas til en annen. Gjennom rusens og undergangens oppløsning av individet, gjenfødtes Tomas og blir «en annen» – mer presist en vagabond, en landstryker, en omstreifer – en vandringsmann.

Også kvinne-motivet må sees i sammenheng med forfatterens ideal, på grunn av hans kvinnelige forbilder. I *Imot kunsten* uttrykker Tomas at han gjerne vil skrive som en kvinne; i dette kan vi lese et ønske om å skrive noe som korresponderer med den litteraturen som de kvinnelige forbildene har produsert. På denne måten kan vi argumentere for at de kvinnelige forbildene danner et aspekt ved forfatterens ideal. Den tematiske trekanten som Ellefsen tegner over Espedals forfatterskap, hvor også Duras' forfatterskap passer inn, tyder på at Espedal henter tematikken han behandler hos Duras – som er det mest sentrale kvinnelige forbildet. Syéd poengterer at det stort sett er kvinner som har skrevet om kvinners liv og arbeid, og argumenterer for at Espedal skriver i forlengelsen av realismen som en kvinnelig tradisjon. Ved at Espedal fremhever kvinneskikkelsene som sentrale karakterer i romanene, kan vi, med Syéd, argumentere for at han på denne måten forsøker å «skrive som en kvinne».

Også klasse, arv, arbeid, politikk og identitet er tradisjonelle temaer som behandles av Espedal. I *Imot kunsten*, hvor denne tematikken står sterkest, synes det å oppstå et identifikasjonsforhold, ikke mellom Tomas og forbildene, men mellom Tomas og forfedrene. Når protagonisten sammenligner fabrikkarbeidet og skrivearbeidet, og endelig ser en sammenheng mellom disse, føler han seg innlemmet i familietradisjonen. Dette vitner om en interesse av – eller et behov for – å være en del av et fellesskap; en tradisjon; ikke bare litterært, men også privat. Motivene knyttet til klasseforskjeller, arbeid, politikk og identitet har sin forankring i en arbeiderroman-tradisjon, som Espedal på denne måten skriver i

forlengelse av. Kritikken av økonomien og det moderne samfunn tilhører også en litterær tradisjon; hvor blant andre Hamsun og Rousseau er forbilder.

Med Eliot kan vi konkludere med at Espedal skriver med de foregående generasjonene i blodet. Forfatterens ideal må sees i lys av hans relasjon til tradisjonen og de tradisjonene han knytter seg til. Det å arbeide med tradisjonen som modell, innebærer imidlertid å imitere forbilder – dette er et poeng som går tilbake til Horats. Eliot understreker at dikteren ikke kan være slavisk bundet av tradisjonen, og at det ikke er tilstrekkelig å imitere foregående verker. Han insisterer snarere på at en vellykket dikter må kombinere arven fra tradisjonen med sin egen personlige stemme og originalitet, og at det kun er på denne måten dikteren kan skape et verk som både har forankring i fortiden, samtidig som det er relevant for samtiden.

Vi har imidlertid sett hvordan Espedal beholder sin personlige stemme ved at han tilpasser tradisjonelle elementer til sin situasjon og sin tid. For eksempel i *Gå*, hvor Tomas oppsøker fellesskap med kjente vandrere fra litteraturhistorien og med kameraten Narve, skiller han seg fra vandringsmannen som en etablert litterær figur, samtidig som han går i dialog med denne. Espedals «individuelle talent» kommer til uttrykk også gjennom måten han utfordrer romanen som sjanger, ikke bare ved å skrive tett opp mot virkeligheten, men ved å tillegge den sjangerelementer fra reiseskildringen, notatboken, essayet og så videre. En utfordring av språket kommer også til uttrykk; i kapittel 4.1.4 Bevegelse, har vi sett hvordan forfatteren bruker bevegelse slik at overganger mellom tid, rom, motiver og figurer nærmest blir umerkelige. Som Syéd har påpekt, er dette et eksempel på «det upolerte» hos Espedal. I kapittelet om paratekst så vi at Genette argumenterte for at epigrafens funksjon er å være forfatterens «innvielse». Med utgangspunkt i Genette vil jeg argumentere for at vi kan lese samtlige av Espedals referanser til andre forfattere og verk som knyttet til innvielse, kultur, intellekt og prestisje.

5. Espedals ideal og metode: en poetikk?

For å kunne nærme meg Espedals poetikk, er det nødvendig å også si noe om forfatterens metode. Med metode mener jeg forfatterens fremgangsmåte: Hvordan arbeider Espedal med romanene sine, rent praktisk? Og hva er den litterære metoden? I det foregående har vi sett hva Espedal gjør. I det kommende skal det handle om hvorfor og hvordan han gjør det. Jeg anser de to komponentene, ideal og metode, som sterkt knyttet til forbildene og idéen om å skrive i forlengelsen av en tradisjon. En kartlegging av Espedals metode er nødvendig å dele inn i to deler. Jeg vil først si noe om den praktiske arbeidsmetoden, selve skrivehandlingen eller skrivesituasjonen. Deretter vil jeg belyse Espedals litterære metode. Her blir det nødvendig å se til tidligere funn i analysen, som sier noe om forfatterens forbilder, gjennomgående motiv og relasjon til tradisjonen. Endelig vil jeg se på Espedals selvframstilling, da hans overordnede litterære metode er å framstille seg selv i skrift. Med utgangspunkt i artikler, samtaler og TV-intervjuer gjort av forfatteren – det Genette (1987) betegner som epiteksten – vil jeg undersøke hvordan han selv omtaler sitt ideal, sin metode og arbeidsform, for deretter å si noe om hvordan jeg anser disse å komme til uttrykk i romanene. Med andre ord, hva Espedal selv sier og hvordan dette fungerer i praksis. Som Genette understreker: En forfatters uttalelser kan ha større betydning for hans liv, snarere enn hans verker.²⁹² Flere av Espedals intervjuer og samtaler dreier seg om liv, opphav, politikk og økonomi, i like stor grad som om romanene. Jeg har imidlertid samlet et utvalg intervjuer og samtaler, og plukket ut de elementene jeg anser som å ha paratekstuell relevans.

5.1 Espedals praktiske metode og arbeidsform

Espedal sverger fortsatt til de tradisjonelle skriveredskapene penn, papir og skrivemaskin. Den praktiske arbeidsmetoden er med andre ord også forankret i fortiden. Når Øyvind Prytz (2016) spør ham hvordan han helt konkret arbeider med tekstene sine, forteller Espedal at han skriver de første utkastene sine for hånd og deretter på nytt, gjerne opp til tre eller fire ganger, på en skrivemaskin.²⁹³ I romanene blir vi godt kjent med Espedals forhold til skrivemaskinen. Den første arvet han av sin mor, som var sekretær.²⁹⁴ I *Imot kunsten* skriver Espedal at bruken av skrivemaskinen er med på å kvalifisere skrivingen som et håndarbeid: «Den første

²⁹² Genette, *Paratexts*, s. 345–346.

²⁹³ Prytz, *Litteratur i en digital tid*, s. 33–34.

²⁹⁴ Se for eksempel: Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 138.

setningen, den må være hard som stål. Man arbeider den frem, sliper og børster, kutter og pusser, et håndverk.»²⁹⁵ I Bokprogrammet (NRK, 2013) forteller forfatteren om ulike aspekter ved sin arbeidsmetode, deriblant om da han som 16-åring hadde sitt første møte med skrivemaskinen. Det var først og fremst lyden av den som vekket noe i ham; det ga ham assosiasjoner til lyden av maskinene i fabrikken. Han omtaler sitt første møte med skrivemaskinen som en følelse av å finne sitt instrument.²⁹⁶

Det var et umiddelbart samsvar, eller en samklang, mellom maskinen og meg. 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.²⁹⁷

Beskrivelsen av det umiddelbare samsvaret som oppstår mellom Tomas og skrivemaskinen, som gir ham en følelse av at han gjør noe riktig, hentyder at rollen som forfatter er et kall. I sin anmeldelse av *Imot naturen* hevder Walgermo (2011) at Espedal plasserer seg blant de forfatterne som skriver fordi han *må* skrive, og ikke for å treffe en eller annen «puls» i markedet.²⁹⁸ På denne måten demonstrerer han at skrivningen er noe mer enn et arbeid, og at det snarere er knyttet til identitet.

Når Espedal har ferdigstilt et manus, pakker han det inn i en konvolutt og tar det med seg på toget til Oslo, for å selv levere det til redaktøren sin ved Gyldendal.²⁹⁹ Dette personlige ritualet skildrer han nøye i sin nyeste roman *Lyst. En forfatters selvbiografi* (2022): «Akkurat denne gangen blir jeg tilfeldigvis møtt av den nye forlagssjefen, han kommer ned Gyldendaltrappene, og jeg viser ham manuspakken og det maskinskrevne manuskriptet. Men det der kan du ikke levere her, sier han; det må du levere på et museum.»³⁰⁰ Espedals tilbøyelighet til å fremheve den analoge arbeidsmetoden i romanene sine, uttrykker en bevissthet om at han også på denne måten har forankring i tradisjonen. I tekstutdraget, hvor han poengterer forlagssjefens kommentar om at manuskriptet hører hjemme i et museum, hentyder Espedal at hans romaner hører hjemme blant forbildenes. Han gjør ytterligere et poeng ut av den analoge arbeidsmetoden, når han i romanen skriver at manuskriptet blir videresendt fra forlaget, til India, hvor det sitter en mann eller kvinne og skriver hans roman, ord for ord, på en

²⁹⁵ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 12.

²⁹⁶ Vik, Siss (manus) & Wiborg, Thomas (regi). «Bokprogrammet – Tomas Espedal». *NRK Kultur*, 05.11.13. Hentet 23.04.23 fra <https://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/2013/MKTF01001513/avspiller>.

²⁹⁷ Espedal, *Imot kunsten (notatbøkene)*, s. 138–139.

²⁹⁸ Walgermo, «Forteljninga om mine sorger».

²⁹⁹ Prytz, *Litteratur i en digital tid*, s. 34.

³⁰⁰ Espedal, Tomas. *Lesefruktur*, bind 2 av *Lyst. En forfatters selvbiografi* (Oslo: Gyldendal, 2022), s. 73.

datamaskin: «Det er en utrolig tanke: Det sitter en person i India og skriver bøkene mine.»³⁰¹ Samtlige av Espedals romaner kan betegnes som metafiktive prosjekter på grunn av måten de skildrer romanenes materielle tilblivelse. Tvilling-romanene *Imot kunsten* (2009) og *Imot naturen* (2011) har begge undertittelen (*notatbøkene*); allerede i tittelen retter forfatteren oppmerksomheten mot skriveprosessen. Som vi så i kapittelet om paratekst kan undertittelen tolkes både som en sjangerbetegnelse og som en referanse til de faktiske notatbøkene som Espedal benytter seg av i skriveprosessen.³⁰²

Redselen for at skrivemaskinen skal slutte å virke og for at det ikke vil være mulig å reparere den, har ført til at Espedal har skaffet seg tre ekstra skrivemaskiner: Alle identiske med den første skrivemaskinen han fikk da han var 16 år. Forfatteren hevder at det ikke er det nostalgiske forholdet til analoge skriveredskaper som gjør at han holder fast ved bruken av håndskriften og skrivemaskinen; heller har det sin forklaring i idéen om at skriveteknologien på ulike måter setter spor i litteraturen. Prytz foreslår at det i Espedals romaner er mulig å se den fragmentariske stilen i sammenheng med notatbøkene og skrivemaskinen: I notatbøkene skriver Espedal springende, mens skrivemaskinen fyller papirarkene på en måte som gjør at de lett kan sorteres i en annen rekkefølge enn de opprinnelig ble skrevet i.³⁰³

Å bruke analoge skriveredskaper er et bevisst valg som forfatteren har tatt, for å unngå innflytelsen de digitale teknologiene har på den litterære tekstens form. Espedal trekker fram tre argumenter for at datamaskinen kan være ødeleggende for litteraturen: For det første er det for lett å skrive (særlig å skrive langt) på en datamaskin. Espedal understreker at han kun har skrevet én roman på en datamaskin – *Hotell Norge* – og hevder at dette er hans tykkeste og dårligste. Den langsomme bearbeidingen av språket, som blir nødvendig når man benytter seg av håndskrift og skrivemaskin, er ifølge Espedal en forutsetning for litterær kvalitet. Her hentyder forfatteren at han anser den eldre litteraturen, som naturligvis ble skrevet ved hjelp av analoge skriveredskaper, som å være av høyere kvalitet enn den moderne litteraturen som er skrevet i vår tid. På denne måten indikerer han at det er de foregående forfatterne – de som utgjør tradisjonen – som er idealet – og at det er dette som er årsaken til hans valg av arbeidsmetode. Det andre negative momentet som hefter ved en datamaskin, er plassen den opptar i arbeidsrommet. Espedal forteller at han unngår datamaskinen fordi han ikke vil bli tvunget til å stirre inn i en skjerm når han arbeider. Han har et ønske om å kunne heve blikket når han skriver: Se ut av vinduet og rundt i rommet. Espedals romaner er i stor grad preget av

³⁰¹ Espedal, *Lesefrukt*, s. 73.

³⁰² Prytz, *Litteratur i en digital tid*, s. 34–35.

³⁰³ Prytz, *Litteratur i en digital tid*, s. 36.

blikket som stadig forflytter seg. En datamaskin ville vanskeliggjort dette blikket og fungert som en barriere mellom ham selv og omgivelsene. Det tredje negative momentet handler om datamaskinens evne til å stjele forfatterens oppmerksomhet. Espedal understreker at skrivearbeidet krever konsentrasjon og tålmodighet. Han synes man må tåle å sitte ved skrivebordet, selv om ikke et eneste ord kommer ned på papiret. Han presiserer at dette ikke er bortkastet tid, men at man snarere må orke å stå fast. I en slik situasjon ville en datamaskin og de digitale medieteknologiene by på alt for mange forstyrrelser. Dersom skrivingen stopper opp, er veien kort til å sjekke e-post eller å spille et spill. Espedal mener derimot at man må konsentrere seg og vente, og at skrivemaskinen legger til rette for nettopp det.³⁰⁴

Man kunne innvende at å sitte og se ut i rommet også kan invitere til forstyrrelser, for eksempel ved at forfatteren blir gjort oppmerksom på mulige gjøremål i huset – men som vi har sett med Thorvaldsen (2014) – har Espedals granskning av tingene rundt ham en helt motsatt effekt. Hun påpeker at de stadige skildringene av tingene synliggjør en kjærlighet til deres verdi, samtidig som de fungerer som en «startkabel» for litteraturen, gjennom å fungere som en portal til minnet. Dette, påpeker hun, er fordi tingene trigger tanker, følelser og erfaringer som blir inkludert i teksten.³⁰⁵ I Bokprogrammet forteller Espedal at alle bøkene hans er preget av hvor de er skrevet, og hva han har hatt utsikt mot når han har arbeidet med dem. For eksempel; da han tidligere bodde på Askøy og hadde utsikt mot et epletre og en flott hage, ble disse en del av boken han skrev på det tidspunktet. Nå har Espedal fått et nytt arbeidssted: Han skriver i en kjellerstue, to meter under bakkenivå; et skifte som han hevder har endret tekstene hans. «Tekstene mine har nok i en viss forstand blitt mer indre, siden jeg ikke ser noen ting», forklarer Espedal. Forfatteren påpeker at skildringer av fugler, blomster og årstider, som var gjennomgående i de tidligere bøkene, nå har blitt byttet ut med skildringen av for eksempel lamper, tepper og bord. Espedal forteller at han har en ambisjon om å kunne beskrive de tingene som er innendørs like godt som de tingene som er utendørs.³⁰⁶ Programleder Siss Vik undrer hvordan for eksempel en lampe kan bli om til noe som er litteratur. Espedal forstår ikke dette selv heller, men hevder at alt i en viss forstand skal kunne bli til litteratur. Han forsøker å bringe liv i de tingene som vi vanligvis ikke tenker på; han betegner dette som sin metode og kaller det «å følge følelsen»; en metode som skal gjøre det mulig å beskrive hva som helst: «Det var den stolen som din mor satt i, sofaen som kjæresten din lå i, dusjen som døtrene dine dusjet i, kjøkkenet hvor du satt og spiste da du

³⁰⁴ Prytz, *Litteratur i en digital tid*, s. 36–37.

³⁰⁵ Thorvaldsen, «Skrivemaskiner og andre ting», s. 63.

³⁰⁶ Vik & Wiborg, «Bokprogrammet – Tomas Espedal».

hadde en familie.»³⁰⁷ Her er Espedal selv inne på det Thorvaldsen poengterer: At han bruker tingene som en «startkabel» for skrivingen.

Vik spør om det å velge et liv som forfatter innebærer å velge et liv i ensomhet, noe som for Espedal er selvfølgelig i dypeste forstand. Han anser det å oppsøke ensomhet som en del av det å være forfatter. Samtidig anser han seg selv som sosial og understreker at han ikke har hatt et ensomt liv; han har hatt både familie og døtre. Nå er han derimot ensom for første gang: Han har blitt forlatt av kjæresten og begge døtrene har flyttet ut. Dette har ført til en ny ensomhet for forfatteren; ensomhet som noe trist. Han forteller imidlertid at dersom han noen ganger synes synd på seg selv fordi han føler seg ensom, forsøker han å skru opp denne følelsen for virkelig å kjenne på den. Det som skjer i en slik situasjon er at det utløser skriving: «Sorg, alle de dype og alvorlige tingene som er vanskelige; oppsøk det der det er enda vanskeligere. Hvis du føler at du er alene, vær skikkelig alene. Det er kanskje en gave. En ny erfaring.»³⁰⁸ I dette utsagnet kan vi se en parallell til det undergangsarbeidet som beskrives i *Gå*, hvor Tomas dyrker den mørke avgrunnen han har havnet i som følge av et tap.

5.2 Espedals litterære metode

Hos Eliot (1919) er det nødvendig at dikteren har et bevisst forhold til den foregående litteraturen, og at han går i dialog med denne, dersom han skal kunne ansees som tradisjonell. For Eliot er dette et kvalitetstegn. Espedals relasjon til tradisjonen har sin forankring i forbildene, som igjen har sin forankring i forfatterens tematiske valg. De tre aspektene; forbilder, tematikk og tradisjon, er på denne måten vanskelig å skille fra hverandre, og det er disse som er utgangspunktet for forfatterens ideal og litterære metode. Som vi har sett i analysen går Espedal i dialog med foregående verk på ulike måter; både åpenbart og skjult. De implisitte referansene inngår som en del av forfatterens litterære metode: Å veve andres tekster inn i sine egne. Flere eksempler finnes det imidlertid på den eksplisitte dialogen, som forfatteren inngår med blant andre Rousseau og Rimbaud.

I Ellefsens artikkel, som diskuterer hvilke litterære forbilder som kommer til uttrykk hos Espedal, er det hovedsakelig to innflytelser som blir identifisert: Den romanmessige innflytelsen, som vi tidligere har sett blir representert av blant andre Duras, og den poetiske og språkutforskende, som representeres av poeter som Jacques Roubaud, Fredrik Nyberg, Emmanuel Hocquard og Johan Jönson. Den tematiske tilknytningen til Duras er et eksempel

³⁰⁷ Vik & Wiborg, «Bokprogrammet – Tomas Espedal».

³⁰⁸ Vik & Wiborg, «Bokprogrammet – Tomas Espedal».

på hvordan Espedal forholder seg til tradisjonen. Han henter elementer hos forbildene, samtidig som han bevarer sin individuelle tone ved å omforme og tilpasse disse. Som Ellefsen påpeker er erfaringene, følelsene og verdensanskuelsen den samme hos Espedal som hos forbildene, men jeget blir flyttet til et annet sted, en annen tid og en annen rolle.³⁰⁹ På samme måte forholder Espedal seg til poesien: Han lar seg inspirere av de tidligere nevnte poetene som utgjør den språkutforskende tradisjonen, men bevarer det individuelle ved at han ikke faktisk skriver poesi, men snarere utfordrer og utforsker romanen ved å tillegge den sjangerelementer som opprinnelig tilhører lyrikken.

Med Eliot er det likevel viktig å merke seg at Espedals idé om tradisjon er påvirket av hans personlige forbilder og foretrukne epoker. Han er imidlertid ikke inspirert av bare én epoke: Elementer fra både romantikken, realismen og modernismen er godt representert i Espedals forfatterskap. I kapittelet om resepsjon så vi hvordan Syéd poengterte at Espedals forbilder ikke bare er de store modernistene, men også realistene.³¹⁰ De realistiske aspektene ved romanene, som Syéd skriver utførlig om, kommer til uttrykk gjennom motivene knyttet til klasse, arbeid, familie og slekt, skildringen av tingene og fascinasjonen for «det stygge» – altså de mer hverdagslige skildringene som vi har sett mange eksempler på. Den gjennomgående kjærlighetstematikken og vandre-skikkelsen i *Gå* er to aspekter som kan knyttes til romantikken. På bakgrunn av det politiske og sosialistiske aspektet, kan vi snakke om en videreføring av den moderne arbeiderroman-tradisjonen. Det modernistiske ved Espedals forfatterskap, er på sin side knyttet til språket og hans evne til å utfordre romanen. Selvframstillingen og innblanding av elementer fra andre genre er sentrale momenter her.

I kapittelet om resepsjon så vi at litteraturkritikken har betegnet Espedals romaner som både utleverende og personlige, på grunn av de selvframstillende elementene. Selvframstilling som litterær strategi tilhører imidlertid en tradisjon som leder helt tilbake til 1500-tallet. Selv om de selvframstillende elementene på mange måter er et personlig aspekt ved Espedals forfatterskap, og dermed går imot Eliots råd om diktningen som upersonlig, kan vi argumentere for at Espedal også her går i dialog med fortidens diktere. Gjennom referansene til andre selvframstillende forfattere som Rousseau og Duras kan vi også understreke at Espedal er bevisst om denne tradisjonen.

På samme måte som Espedals romaner består av en kontinuerlig dialog mellom det individuelle og tradisjonen, består de av en kontinuerlig dialog mellom fiksjon og virkelighet.

³⁰⁹ Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 19–20.

³¹⁰ Syéd, «Reflektert realisme», s. 26.

I en av scenene i *Gå* sitter Tomas på en pub i Askvoll og venter på kameraten Narve. De har bestemt seg for å ta hurtigbåten til Bremangerlandet og derfra gå ut til Grotlerstranden, hvor de skal sove ute. Når været blir dårligere skal de fortsette nordover, men først skal de se en amatøroppsetning av *En midsommernattsdrøm* av Shakespeare, som er satt opp på ved Askvoll Kirke. Tomas og Narve ser teateroppsetningen, glir med ett inn i dialogen og blir plutselig som en del av forestillingen. Her diskuterer de kunstens rolle på en måte som er umulig å ikke anse som, fra Espedals side, en kommentar til sin egen litteratur:

NARVE

Nå ser du selv hvor overflødig det er med et institusjonsteater. Spill heller teater i naturen. Eller enda bedre; få bort kunsten, bort med løgn og skuespill, la heller livet selv bli drama.

TOMAS

Nei, nå synes jeg at du overdriver eller underdriver hvis du ser det hele ovenfra hvor jeg ligger og ser ned på deg. Du snakker under meg og over deg selv; du kan umulig mene at vi skal kvitte oss med kunsten?

NARVE

Kunst er forfengelighet og snobberi, så fullstendig unødvendig i livet, i hvert fall hvis vi virkelig lever det.³¹¹

Ellefsen påpeker at *Gå*, sammen med de andre romanene signert Espedal, er bevis på at forfatteren ønsker å trekke kunsten mot Narves posisjon: «Romanene ønsker å «la livet selv bli drama.»³¹² Når Vik spør Espedal om overgangen fra å skrive ren fiksjon til å inkludere seg selv i bøkene, forklarer forfatteren at det hele startet med en trøtthet over fiksjonen og at han etter hvert oppdaget lyrikken, en sjanger hvor han mener jeg-et er fredet. Han hevder at når noen skriver «jeg» i et dikt, er det ingen som spør om jeg-et er forfatteren selv. Han forklarer altså at han har tatt jeg-et fra lyrikken og puttet det inn i sin prosa: «Da fikk skrivningen min en intensitet som ikke hadde vært der før. Det hadde ingenting med selvbiografisk eller med meg å gjøre, det hadde med språket å gjøre. Da jeg begynte å skrive sånn, så løsnet språket mitt.»³¹³ Espedal beskriver denne overgangen ytterligere i sin nyeste roman *Lyst*:

Jeg skrev nå en poetisk prosa. Først i form av korttekster, men etter hvert også i hele romaner. Og fra lyrikken jeg leste – [...] – lærte jeg å skrive i en jeg-form som ble utvidet til tredjeperson; et jeg som ikke var meg, men et skrivende, diktende jeg som skulle ha lyrikkens frihet til å skrive om hva som helst og hvem som helst i en diktet prosa. Det var vel ingen som ville finne på å spørre jeg-et i et dikt om det er deg? [...] Nei, den som skriver er en annen. Rimbaud visste det. De fleste diktere vet dette. Og man spør ikke diktet om det er virkelighet eller ikke.³¹⁴

³¹¹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 99–100.

³¹² Ellefsen, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive», s. 8.

³¹³ Vik & Wiborg, «Bokprogrammet – Tomas Espedal».

³¹⁴ Espedal, *Lesefrukter*, s. 42.

Genette understreker at ethvert intervju med en skjønnlitterær forfatter som regel vil åpne med at journalisten spør om den aktuelle boken er selvbiografisk eller ikke.³¹⁵ Når Espedal blir stilt spørsmålet om hva som skiller Tomas i bøkene fra ham selv, svarer forfatteren at «jo mer du forteller om deg selv, jo mer kamuflert blir det. Vi vet ingenting om den det står navn på. Vi vet noe. Det han har valgt ut, eller det som er litterært. I mitt tilfelle er det det som er litterært. Det er hundrede episoder i løpet av en dag, men bare noen av de er litterære, og det er de du får.»³¹⁶ Som vi så i kapittelet om teori påpeker Melberg (2007) at de moderne selvframstillerne motiveres av eksil og tap. Uavhengig av om det er snakk om et fysisk eller indre eksil, vil erindringen være den sentrale ferdigheten i konstruksjonen av selvet. Her utvikles de strategiene til selvframstilling som Melberg sorterer etter stikkordene vise, søke og skjule.³¹⁷ Dermed er han inne på nettopp det Espedal uttaler her: Når noen episoder velges ut og andre velges bort, vil automatisk noe vises og noe skjules. En annen årsak til at noe skjules, er at erindringen alltid er preget av «glemselens slør».

I *Gå* vandrer Tomas i nye støvler, mørkeblå dress, hvit skjorte og en oransje sportssekk: «Jeg er fornøyd med bildet av meg selv.»³¹⁸ Han påpeker at det fortelles at Rousseau gikk sine turer i en slags armensk drakt og at det finnes et portrett av ham ikledd dette utstyret: «Den selvbevisste posituren, og galskapen man aner i blikket, samsvarer med selvportrettet han tegner i innledningen av *Bekjennelser*», hevder Tomas, og fortsetter: «Men det er ikke mulig å skrive sannheten om seg selv. Man skriver og skjuler seg. Man kler seg i språk.»³¹⁹ Rousseau igangsatte sitt selvframstillende prosjekt på sine eldre dager, med sikte på å male sitt portrett og dermed stabilisere sitt ettermæle. Melberg peker på dette som en klassisk selvbiografisk impuls: Å se tilbake når døden nærmer seg.³²⁰ Rousseaus prosjekt – å vise seg – synes, ifølge Melberg, å være betinget av at han samtidig skjuler seg. Hos Rousseau pågår det et spill mellom *vise* og *skjule*, som kan oppfattes som en versjon av selvframstillingens mestertrope *både-og*.³²¹ Andre forfattere som benytter seg av denne vise og skjule-strategien, er Proust og Nietzsche – alle forfattere som Espedal refererer til.

³¹⁵ Genette, *Paratexts*, s. 362.

³¹⁶ Vik & Wiborg, «Bokprogrammet – Tomas Espedal».

³¹⁷ Melberg, *Selvskrevet*, s. 49.

³¹⁸ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 41.

³¹⁹ Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 42.

³²⁰ Melberg, *Selvskrevet*, s. 26.

³²¹ Melberg, *Selvskrevet*, s. 30.

Den armenske drakten er en forkledning, og på samme måte skriver Rousseau for å skjule seg. Han søker ikke tilflukt i naturen, han gjemmer seg i litteraturen, bak en skog av ord. Han dikter seg selv og sine omgivelser, og sånn må det være. Rousseau er ikke annerledes, han gjør seg annerledes, forfatteren som innbiller oss at han er et naturbarn, er den kunstige helt i høyeste person; en provokatør, en flanør, en sann og ekte posør.³²²

Også Espedal synes å drive et spill mellom å vise og å skjule; en strategi som er inspirert av forbildet Rousseau. Som vi har sett har flere akademikere og kritikere påpekt hva som skiller Espedals selvframstilling fra for eksempel Knausgårds. Her var et av hovedpoengene at Espedal spinner rundt enkelte temaer og hendelser, snarere enn å utbrodere en hel livshistorie i romanene sine. Det er på denne måten han viser seg, samtidig som han skjuler seg. Tap, sorg, oppbrudd, rus, vandring, kjærlighet, familie, slekt, klasse, arv, identitet, fabrikkarbeid og skrivearbeid – Espedals temaer består av et bestemt utvalg og behandles gjennomgående ved at fortelleren vender tilbake til de på en ny måte i hver roman. Fordi den gjennomgående tematikken består av et utvalg, er nødvendigvis andre temaer utelatt. På denne måten forteller ikke forfatteren «sannheten om seg selv», men «kler seg i språk» og skjuler seg dermed.

Melberg anser selvframstillingen som å være litteraturens måte kanskje ikke å besvare, men å diskutere fundamentale spørsmål knyttet til identitet.³²³ Spørsmålet «Hvem er jeg?» er gjennomgående hos Espedal. Han spør både; hvem er jeg som forfatter? som far? som «mor»? som kjæreste? som sønn? og så videre. På denne måten kan vi argumentere for at Espedals selvframstilling ikke bare handler om å vise seg og å skjule seg, men også om å *finne* seg selv.

I 2019 møtes Espedal og Vik igjen til samtale, i forbindelse med Litteraturfestivalen i Bergen. Her utdyper Espedal hva som var motivasjonen bak det selvutleverende romanprosjektet. Når Vik spør forfatteren om hva han har ofret for kunsten, svarer han uten å tenke seg om at han ikke har ofret noen ting. Når hun følger opp med spørsmålet om han har ofret et privatliv, svarer Espedal at privatliv er det verste han vet: «Det er en borgerlig konstruksjon», understreker forfatteren. Han beskriver privatlivet som et konsept som utelukkende har tilhørt borgerskapet, som har hatt god nok økonomi til å for eksempel ha en elskerinne, eller andre ting å skjule for familien: «I alle sosialistiske samfunn kan du glemme tanken om privatliv», hevder Espedal.³²⁴ Han trekker fram gamle Øst-Berlin hvor befolkningen ble overvåket og hvordan dette i dag fremstår som et skrekksenario, men i virkeligheten er det han kaller «den sosialistiske utopi». Han beskriver det som fantastisk dersom alle til enhver tid vet hva alle gjør og mener at sosialismen bunner i denne idèen. Han

³²² Espedal, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, s. 42.

³²³ Melberg, *Selvskrevet*, s. 7.

³²⁴ Litteraturhuset i Bergen, *Samtale i natta med Siss Vik og Tomas Espedal*.

forklarer at fotoboken *Mitt privatliv* var inspirert av denne tanken: «Her har du mine barn, her har du mitt hus, her har du min seng, her har du mine drømmer. Ta det alt! Jeg er sosialist.»³²⁵

Det politiske motivet kjenner vi fra *Imot kunsten*, hvor forfatteren i enkelte passasjer skriver om klasseforskjeller med et engasjement som synes å være preget av personlig motivasjon.

For Melberg har den selvframstillende tradisjonen alltid hatt innslag av «bekjennelse»:

Likedan av den mer eller mindre ekshibisjonistiske impulsen å gi det private offentlighet. Spørsmålet er jo om ikke hele den selvframstillende tradisjonen sammenfaller med den sosialhistoriske framveksten av nettopp det «private», dermed også med behovet for å håndtere, manipulere, diskutere, overskride grensen mellom det «private» og det offentlige, politiske, allmenne.³²⁶

I tråd med dette sitatet fra Melberg, beskriver Espedal selvframstillingen som et politisk og sosialistisk prosjekt. Det politiske ståstedet har forfatteren til felles med romankarakteren Tomas. Forfatterens politiske uttalelser må sees i sammenheng med den følelsesladede ordbruken som kommer til uttrykk for eksempel i tekstutdraget som skildrer protagonistens syn på sin mormor. Espedals selvframstilling ligger på denne måten nær Prousts: Han spinner et nett mellom fortelleren Espedal og protagonisten Tomas.

Både den fysiske- og litterære arbeidsmetoden, tematikken som romanene behandler og konstruksjonen av et litterært «jeg» har sin forankring i tradisjonen og er på denne måten knyttet til forfatterens forbilder. Hans individuelle vesen kommer imidlertid til uttrykk ved at han tilpasser disse elementene til sin egen situasjon og sin egen tid, og gjennom utfordringen av språket og romanen som sjanger. Espedal utfordrer tradisjonelle fortellerteknikker og bryter med konvensjonelle narrativer. Fragmenterte setninger, lange pauser, brudd og poetiske språkbilder er noen av de mange virkemidlene han benytter seg av. Det er på bakgrunn av forfatterens bevissthet om tradisjonen og at han inngår i dialog med denne, samtidig som han beholder sin personlige stemme og individuelle særpreg, at vi kan konkludere med at Tomas Espedal er en tradisjonell forfatter – samtidig som han er modernist.

³²⁵ Litteraturhuset i Bergen, *Samtale i natta med Siss Vik og Tomas Espedal*.

³²⁶ Melberg, *Selvskreivet*, s. 143–144.

6. Epilog

I det foregående har jeg argumentert for at Espedals metalitterære prosjekt formulerer et bestemt poetisk ideal. Idealet er å passe inn blant forbildene; gjennom analysen har vi sett at disse finnes både blant modernistene og realistene, romantikerne og lyrikerne. Det finnes to sider ved Espedals arbeidsmetode: den praktiske- og litterære metoden. Begge disse har sitt utgangspunkt i tradisjonen. Den litterære metoden, hvordan Espedal utformer tekstene sine og hvor han henter sine tema, har sitt utgangspunkt i hans relasjon til tradisjonen og forbildene. Den overordnede metoden går først og fremst ut på å framstille en litterær versjon av seg selv. Fordi selvframstillingen er en tradisjon som leder tilbake til 1500-tallet, kan vi med Melberg (2007) argumentere for at Espedal med denne metoden innlemmer romanene sine i rekken av de forbildene som har konstruert seg selv i skrift. Illustrert er også en annen side ved den litterære metoden, som er å veve andres tekster inn i sine egne; både ved å sitere andre forfattere i hermetegn og ved å inkorporere andres tekster uten å referere til det originale verket, altså på en måte som ligger tett opp mot plagiat. Referansene til andre forfattere og verk kommer til uttrykk både i form av intertekstualitet, metatekstualitet og paratekster. Med Genette (1982/1987) kan vi si at Espedal, med disse referansene, signaliserer forbilder og velger «sin plass i forsamlingen», og på denne måten signaliserer hvilke tradisjoner han har som mål å skrive i forlengelse av. Forbildene kommer til uttrykk også mellom linjene, blant annet gjennom det tematiske utvalget. Hos forbildene henter han de motivene som brukes gjennomgående i romanene. Nyttige for å illustrere dette har Barthes' (1977) figurer vært.

Den fysiske metoden, altså hvilke redskaper Espedal benytter seg av i arbeidet, har også sin forankring i tradisjonen og de foregående forfatterne; som vi har sett benytter Espedal seg av analoge skriveredskaper som skrivemaskin, penn og papir. Han anser denne metoden å være en forutsetning for litterær kvalitet, og hentyder slik at de foregående forfatterne er idealet. Tomas' ønske om å «være ett» med fortiden har tidvis vært hovmodig. I *Gå* kunne vi se at illusjonen om å være i ett med fortiden ble brutt: Det er bare til en viss grad det er mulig å være i dialog med tradisjonen. Dette er fordi verden går fremover og fordi tradisjonen er en konstruksjon som kontinuerlig er i endring, slik som Eliot (1919) understreker. På bakgrunn av forfatterens utallige referanser til, og refleksjoner over, andre forfattere og verk, kan vi fastslå at Espedal er bevisst om tradisjonen og at han inngår i dialog med denne. Gjennom bruken av referanser forsøker Espedal å bygge bro mellom fortiden og

nåtiden, og viser på denne måten hvordan litteraturen kan fungere som en samtale hvor forfattere kontinuerlig deler tanker, ideer og erfaringer.

Målet med denne oppgaven har vært å gjøre rede for Espedals ideal og metode, og på denne måten nærme meg en formulering av Espedals poetikk. En fullstendig formulering av forfatterens poetikk ville krevd en gjennomgang av hele forfatterskapet, og ville nødvendigvis svart på en del spørsmål som jeg har valgt bort, blant annet av hensyn til begrensningene i oppgavens ordomfang. For eksempel har jeg ikke hatt anledning til å ta høyde for et eventuelt skille mellom protagonisten/fortelleren/forfatteren Tomas' poetikk og den historiske forfatteren Espedals. Jeg vil imidlertid argumentere for at hver roman har sin poetikk, og at jeg i denne analysen har belyst de aspektene ved forfatterens ideal og metode som kommer til uttrykk i de tre romanene *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Mitt håp er at mine funn legger grunnlag for en forståelse av at Espedals poetikk finner sted i hans romaner, og at hans relasjon til forbildene og tradisjonen er et helt sentralt aspekt i formuleringen av denne.

Litteraturliste

- Barthes, Roland. «Virkelighetseffekten». Oversatt av Karin Gundersen. I *Moderne litteraturteori*, redigert av A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei, s. 73–79. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. (Opprinnelig publisert 1968).
- . *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus, 2000. (Opprinnelig publisert 1977).
- Baudelaire, Charles. *Prosa*. Gjendiktet av Tore Stubberud. Kullebund: Valdisholm, 1993. (Opprinnelig publisert 1869).
- Blatt, Thomas M. «Det lille, store livet». *Dagbladet*, 28.04.10, <https://www.dagbladet.no/kultur/det-lille-store-livet/65080090> (Hentet 27.04.23).
- Bruland, Ola Mile. «Skrivingen i teksten: Et skrivbart sidespor i Tomas Espedals *Gå*». Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2018. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/63379/OLA-MILE-BRULAND-MASTER-PDF.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Dayem, Aisha Abdel. «Not all those who wander are lost: En sammenlignende analyse av *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*». Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2015. Hentet fra <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/45071/ABDELDAYEM-MASTER.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Det Norske Akademis Ordbok, «Peripatetiker». 11.05.23. <https://naob.no/ordbok/peripatetiker>
- Djuve, Maya Troberg. «Skriver om skammen over å elske en ung kvinne». *Dagbladet*, 14.09.11, <https://www.dagbladet.no/kultur/skriver-om-skammen-over-a-elske-en-ung-kvinne/63490824> (Hentet 27.04.23).
- Eliassen, Knut Ove & Tygstrup, Frederik. «Liv og skrift – Tomas Espedals *Imot kunsten*». I *Skrift som livstegn*, redigert av I. Folkvord, P. Ringrose & I. Thowsen, s. 63–80. Trondheim: Akademika Forlag, 2012.
- Ellefsen, Bernhard. «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». *Vagant* nr. 3 2010. Hentet fra <http://www.vagant.no/a-tenke-med-handen-det-er-dette-som-er-a-skrive/>
- Elliot, T. S. «Tradisjonen og det individuelle talent». Oversatt av A. Aarseth. I *Moderne litteraturteori*, redigert av A. Kittang, A. Linneberg, A. Melberg & H. H. Skei, s. 201–208. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. (Opprinnelig publisert 1919).
- Elnan, Thea Storøy. «Kvinne mener hun blir utlevert i Tomas Espedals nye roman: - Forlaget burde gått flere runder». *Aftenposten*. 29.10.18,

- <https://www.aftenposten.no/kultur/i/BJ9ElQ/kvinne-mener-hun-blir-utlevert-i-tomas-espedals-nye-roman-forlaget-burde-gaatt-flere-runder> (Hentet 22.04.23).
- Espedal, Tomas. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Oslo: Gyldendal, 2006. I Gyldendal Pocket, 2007.
- . *Imot kunsten (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal, 2009. I Gyldendal Pocket, 2010.
- . *Imot naturen (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal, 2011. I Gyldendal Pocket, 2012.
- . *Lyst. En forfatters selvbiografi. Lesefrukter*. Oslo: Gyldendal, 2022.
- Farsethås, Ane. «Tomas Espedals siste roman er et havari for ideen om det etiske forleggeri». *Morgenbladet*, 02.11.18, <https://www.morgenbladet.no/boker/kommentar/2018/11/02/tomas-espedals-siste-roman-er-et-havari-for-ideen-om-det-etiske-forleggeri-skriver-ane-farsethas/> (Hentet 27.04.23).
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Oversatt av C. Newman & C. Doubinsky. University of Nebraska Press, 1997. (Opprinnelig publisert 1982).
- . *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Oversatt av Jane. E. Lewin. Cambridge University Press, 1997. (Opprinnelig publisert 1987).
- Gullichsen, Harald. «Innledning». I *Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse – med et utdrag fra Abélards verker*. Oversatt av Harald Gullichsen. Oslo: Gyldendal, 2002.
- Gundersen, Karin. *Roland Barthes. Teori og litteratur*. Oslo: Aschehoug, 2010.
- Haarberg, Jon, Tone Selboe og Hans Erik Aarset. *Verdenslitteraturen. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- Hagerup, Simen. «Bjelken». *Vagant*, 2009. Hentet fra https://www.vagant.no/bjelken/?_gl=1*1y2y8u4*_up*MQ..*_ga*NDU4NjAzMTA1LjE2ODM2Mzk0NzE.*_ga_RWVQE759RF*MTY4MzY0MzQ1MC4yLjEuMTY4MzY0MzQ2NS4wLjAuMA..
- Hoem, Knut. «Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv.» NRK nett, 28.08.06, https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse_-ga.-eller-kunsten-a-leve-et-vilt-og-poetisk-liv-av-tomas-espedal-1.1273689 (Hentet 22.04.23).
- . «Kjærlighetssanger fra biblioteket.» NRK nett, 20.09.11, <https://www.nrk.no/anmeldelser/imot-naturen-1.7800988> (Hentet 27.04.23).
- Kittang, Atle. «Kunsten og det røynelege – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst». *Edda*, nr. 4 2010, s. 368–386.
- Larsen, Rebekka Margrethe Dybwig. «En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal: En lesning av *Gå*, *Imot kunsten* og *Imot naturen*». Masteravhandling. Norges Teknisk-

- Naturvitenskapelige Universitet, 2013. Hentet fra https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/243887/638555_FULLTEXT02.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Larsen, Turid. «En berusende vandring». *Dagsavisen*, 06.12.06, <https://www.dagsavisen.no/kultur/boker/2006/12/06/en-berusende-vandring/> (Hentet 27.04.23).
- Litteraturhuset i Bergen (arrangør). *Samtale i natta med Siss Vik og Tomas Espedal*. 17.02.19, <https://soundcloud.com/litthusbergen/2019-02-16-samtale-i-natta> (Hentet 01.05.23).
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.
- Lothe, Jakob. *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2003.
- Melberg, Arne. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oversatt av Ingebrigt Hetland. Oslo: Spartacus, 2007.
- Norheim, Marta. «Kunsten å leve, livet som kunst». NRK nett, 20.09.13, https://www.nrk.no/anmeldelser/kunsten-a-leve_-livet-som-kunst-1.11253701 (Hentet 27.04.23).
- Nøstdal, Ingrid Krogh. «Den siste man skal stole på, er en forfatter: Performativitet og identitet i Tomas Espedals *Imot kunsten*». Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2011. Hentet fra https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/26441/nostdal_master.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Plassen, Endre. «Livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?: Narrative strukturer og selvframstilling i Tomas Espedals *Imot kunsten (notatbøkene)*. Masteravhandling. Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, 2013. Hentet fra https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/bitstream/handle/11250/243937/639619_FULLTEXT02.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Proust, Marcel. *Veien til Swann*, bind 1 av *På sporet av den tapte tid*. Oversatt av Anne-Lisa Amadou. Oslo: Gyldendal, 2014. (Opprinnelig publisert 1913).
- Prytz, Øyvind. *Litteratur i en digital tid*. Oslo: Spartacus, 2016.
- Selboe, Tone. *Hva er en roman*. Oslo: Universitetsforlaget, 2015.
- Skei, Hans H. «Den umulige drømmen om en bok». *Aftenposten*, 01.12.09, <https://www.aftenposten.no/kultur/i/R90g8/den-umulige-droemmen-om-en-bok> (Hentet 27.04.23).

- Stewart, Philip. «Introduction». I *Julie or the New Heloise*. New Hampshire: Dartmouth College Press, 1997, s. ix–xxi.
- Store norske leksikon. «Dylan Thomas». Kristian Smidt. 16.05.23.
https://snl.no/Dylan_Thomas.
- Straume, Anne Cathrine. «Sobert om lengsel og savn.» NRK nett, 08.12.09,
<https://www.nrk.no/kultur/imot-kunsten-1.6901012> (Hentet 23.04.23)
- Syéd, Grethe Fatima. «Reflektert realisme – Torborg Nedreaas' Av måneskinn gror det ingenting og Tomas Espedals selvfixsjon». *Edda*, nr. 1 2016, s. 17–34.
- Sviland, David. «Skapende melankoli. En analyse av Tomas Espedals *Dagbok* og *Imot naturen*». Masteravhandling. Universitetet i Oslo, 2015. Hentet fra
https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/45783/endelig_masteroppgave.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Søgaard, Mari Flølo. «Bilder av ensomhet. Språk, kropp og skeptisisme i Jon Fosses «Naustet» (1989) og Tomas Espedals *Gå* (2006)». Masteravhandling. Universitetet i Bergen, 2015. Hentet fra <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/9715/131225871.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Thorvaldsen, Ingrid Margrete. «Skrivemaskiner og andre ting. Eit tingteoretisk blikk på forfatterskapet til Tomas Espedal». Masteravhandling. Universitetet i Bergen, 2014. Hentet fra <https://bora.uib.no/bora-xmlui/bitstream/handle/1956/8255/121730585.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Vik, Siss. (manus) & Wiborg, Thomas. (regi). «Bokprogrammet – Tomas Espedal». *NRK Kultur*, 05.11.13,
<https://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/2013/MKTF01001513/avspiller> (Hentet 23.04.23)
- Walgermo, Alf Kjetil. «Forteljinga om mine sorger». *Vårt Land*, 22.09.11,
<https://www.vl.no/kultur/anmeldelse/2011/09/22/forteljinga-om-mine-sorger/> (Hentet 27.04.23).
- Woolf, Virginia. *Et eget rom. Tre guineas*. Oversatt av Merete Alfsen. Oslo: Pax, 2012. (Opprinnelig publisert 1929/1938).
- Økland, Ingunn. «Kjærlighet som råtekst». *Aftenposten*, 22.11.11,
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/21Jpl/kjaerlighet-som-raatekst> (Hentet 27.04.23).
- Ødegård, Knut. «Kunsten å gå». *Aftenposten*, 08.10.06,
<https://www.aftenposten.no/kultur/i/0VRXo/kunsten-aa-gaa> (Hentet 27.04.23).

