



Høgskolen i **Hedmark**

LUNA

Marit Lindstad

## Mastergradsoppgave

”Jo mer du forteller om deg selv,  
jo mer kamuflert blir du”

Selvframstilling i Tomas Espedals *Imot naturen (notatbøkene)*

Self-representation in *Imot naturen (notatbøkene)* by Tomas Espedal

Master i kultur- og språkfagenes didaktikk, med fordypning i norsk

2014

Samtykker til utlån hos høgskolebiblioteket

JA  NEI

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA  NEI

## Forord

Først og fremst vil jeg takke veilederen min, professor Ole Karlsen, for gode og konstruktive tilbakemeldinger underveis, men også for din store tålmodighet med en student som har litt for mange prosjekter samtidig. Dernest vil jeg takke alle de dyktige foreleserne jeg har hatt underveis på studiet. Takk til Morten og Wenche, mine kolleger og venner, som i sluttfasen har lest korrektur.

En takk rettes også til Sigurd, Sverre og Alma, rett og slett fordi dere er gjengen min, og en bedre gjeng kan ingen ha. Takk til Geir for alle løpeturene vi har hatt for å klarne hodet mitt, for alle middagene du har servert og for all annen hjelp – og ikke minst for at du har holdt ut med meg i skriveprosessen. Takk til foreldrene mine som sørget for at jeg vokste opp i et hjem med mange bøker og få naboer, slik at jeg tidlig oppdaget litteraturen. Takk også fordi dere har gitt meg husrom disse årene jeg har reist til Hamar i forbindelse med studiene. Jeg vil spesielt takke moren min, som jeg mistet underveis i arbeidet med masteroppgaven. Hun heiet alltid på meg, og har vært en drivkraft for meg, også etter at hun døde. Det er mye jeg kunne takket henne for, ikke minst staheten til aldri å gi opp, uansett hvilke prøvelser jeg måtte gjennomgå. Denne oppgaven er til henne.

Harstad, 27. mai 2014

Marit

*[N]år forfatteren anvender sitt eget navn skjer det som en forstyrrelse, en flerring, som river teksten løs fra litteraturens verden og slynger den inn i leserens egen, i alle fall for en kort stund. Du opplever det som sant, samtidig som du vet at det ikke er sant, i tradisjonell forstand av hva sannhet er. Men da har teksten allerede gjort noe med deg.*  
Geir Gulliksen<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Geir Gulliksen (1996): *Virkelighet og andre essays*. Oslo: Oktober.



---

# Innhold

<b>FORORD</b>	<b>3</b>
<b>INNHold</b>	<b>5</b>
<b>1. INNLEDNING</b>	<b>7</b>
1.1 PRESENTASJON OG PROBLEMSTILLING	7
1.2 OM TOMAS ESPEDAL OG RESEPSJONEN AV <i>IMOT NATUREN</i>	10
1.3 TEORETISK INNFORING	17
1.4 SELVFRAMSTILLING OG DENS TEORETISKE GRUNNLAG	18
1.4.1 FORDOBLING AV JEGET OG SYNET PÅ SELVET	19
1.4.2 HISTORISK DREINING I LITTERÆR SELVFRAMSTILLING	21
1.4.3 SELVFRAMSTILLING I LITTERÆRE DAGBØKER	23
1.5 DEN PERFORMATIVE BIOGRAFISMEN	24
1.5.1 HVA ER PERFORMATIV BIOGRAFISME?	24
1.5.2 LITTERATUR SOM <i>PERFORMANCE</i>	25
1.5.3 TERSKELESTETIKK OG THOMAS-FUNKSJONEN	26
1.6 AUTOFIKSJON: BEGREPSAVKLARING OG ATLE KITTANGS BIDRAG	28
1.7 AVHANDLINGENS OPPBYGGING	30
<b>2. LESNING AV <i>IMOT NATUREN</i></b>	<b>32</b>
2.1 ROMANENS HANDLING, PARATEKST OG KOMPOSISJON	32
2.1.1 PRESENTASJON AV <i>IMOT NATUREN</i>	32
2.1.2 <i>IMOT NATURENS</i> PARATEKST	35
2.1.3 SJANGRENE OG KOMPOSISJONEN I <i>IMOT NATUREN</i>	38
2.2 SELVFRAMSTILLING I <i>IMOT NATUREN</i>	41
2.2.1 ESPEDALS EKSIL OG DET METALITTERÆRE PROSJEKTET	41
2.2.2 FRAMSTILLINGEN AV JEGET I <i>BIBLIOTEKET</i>	48
2.2.3 FRAMSTILLINGEN AV JEGET I <i>ARBEIDET, FABRIKKEN OG KJÆRLIGHETSARBEIDET</i>	53
2.2.4 FRAMSTILLINGEN AV JEGET I <i>ARBEIDSRUM, LABORATORIUM</i>	56
2.2.5 FRAMSTILLINGEN AV JEGET I <i>NOTATBØKENE</i>	57
2.2.6 STABILISERING AV SELVET?	60
2.2.7 OVERSKRIDELSER I JEGET	62

---

<b>2.3</b>	<b><i>IMOT NATUREN</i> OG DEN PERFORMATIVE BIOGRAFISMEN</b>	<b>63</b>
2.3.1	TERSKELTILSTAND I <i>IMOT NATUREN</i>	63
2.3.2	DOKUMENTARISKE ELEMENTER SOM ETABLERER OG FORSTERKER TERSKELTILSTANDEN	65
2.3.3	THOMAS-FUNKSJONEN SOM TERSKELESTETISK FORSTERKER	71
2.3.4	NÆRHETSFØLELSE SOM TERSKELESTETISK FORSTERKER	79
<b>2.4</b>	<b>SENTRALE LITTERÆRE TEKSTER</b>	<b>81</b>
2.4.1	FORTELLINGEN OM HÉLOÏSE OG ABÉLARD	81
2.4.2	ANDRE SENTRALE TEKSTER I <i>IMOT NATUREN</i>	86
<b>3.</b>	<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</b>	<b>92</b>
<hr/>		
<b>LITTERATURLISTE</b>		<b>100</b>
<hr/>		
<b>NORSK SAMMENDRAG</b>		<b>104</b>
<hr/>		
<b>ENGELSK SAMMENDRAG (ABSTRACT)</b>		<b>105</b>
<hr/>		

# 1. Innledning

## 1.1 Presentasjon og problemstilling

Vi lever i en kultur som ser ut til å kjennetegnes av en stor virkelighetshunger.<sup>2</sup> Både innenfor den kommersielle og hva noen vil kalle fin- eller høykulturen, har vi lenge sett en tendens til virkelighetens inntreden. Vi ser *reality*-tv og dokumentarer, vi er på Facebook, vi blogger, vi leser biografier og selvbiografier. Kunstnere bruker seg selv i kunsten sin. Forfattere gir ut essaysamlinger som aldri før. De skriver bøker der de bruker sine egne navn og egne liv, og framstiller seg selv i fiksjonsform. Selvframstilling er likevel ikke et nytt fenomen, for Montaigne framstilte seg selv allerede på 1500-tallet, og innledet dermed den moderne selvframstillingen med essayene sine (Melberg, 2007). Flere hundreår senere, på 2000-tallet, har skjønnlitteraturen tatt hva mange kaller en selvbiografisk vending, siden mange forfattere skriver om sine autentiske og virkelige liv. Her finner vi forfattere som Karl Ove Knausgård, som helt åpent og meget detaljert forteller om sitt biografiske liv i de litterære verkene sine. I hans *Min kamp 1-6* utleverer han både seg selv og mennesker rundt seg, og likevel gis bøkene hans ut som romaner. På den andre siden har vi forfattere som tilsynelatende skriver fiktive verk, men som blir mistenkt for å bruke virkelige personer som modeller for romanfigurene sine. Hanne Ørstavik ble for eksempel for få år siden kritisert av en tidligere venninne, som mente hun var brukt som modell for flere av Ørstaviks romanfigurer, blant annet i *Uke 43* fra 2002. Midt imellom disse to posisjonene finner vi forfattere som bruker seg selv på mer tilslørte måter enn Knausgård, men mer åpenbare enn Ørstavik. De skriver seg selv inn i verkene sine, forteller utvalgte episoder fra livene sine, men hevder likevel at de har utgitt en roman. Dag Solstads *16.07.41* (2002) er et eksempel på dette. Selv om selvframstillingen utføres på ulike måter, er alle utgivelsene med på utfordre romanen som sjanger, samt skillet man tradisjonelt har trukket mellom fiksjon og virkelighet. Bøkene problematiserer derfor begreper som sannhet, autenticitet og virkelighet.

---

<sup>2</sup> Davids Shields ga i 2010 ut manifestet *Reality Hunger. A Manifesto*, og jeg har lånt begrepet derfra. Shields var likevel ikke den første til å bruke hungermetaforen som tittel, ifølge Kittang (2010). I 2002 ble en artikkelantologi med tittelen *Virkelighetshunger. Nyrealismen i visuell optik* (Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsen) gitt ut.

Innen litteraturteorien er man også interessert i selvframstilling. Steinar Gimnes har lenge vært opptatt av selvbiografiske tekster og utga i 1998 *Sjølvbiografier – skrift, fiksjon og liv*, der han undersøker forholdet mellom fiksjon og virkelighet i utvalgte verk. I 2005 kom Eivind Røssaak med *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*, der han blant annet ønsker ”å undersøke forholdet mellom kunsten og kunstfentligheten” (Røssaak, 2005, s. 7). Året etter kom *Selvskreven. Om litterær selvframstilling* med Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter som redaktører. Her er de opptatt av ”forholdet mellom verk og forfatter i krydsfeltet mellom fiksjon og virkelighet” (Kjerkegaard, Nielsen & Ørjasæter, 2006, s. 7). Poul Behrendt utga i 2006 *Dobbeltkontrakten*, hvor han argumenterer for at den underforståtte avtalen mellom leser og forfatter, som innebærer at en tekst enten er fiksjon eller fakta, ikke lenger er valid. Året etter ga Arne Melberg ut *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*, som tar for seg selvframstilling i et historisk perspektiv, det vil si hvordan strategiene for selvframstilling har utviklet seg fra Montaigne til i dag. Jon Helt Haarder har dessuten bidratt til en annen eller utvidet forståelse av hva et litterært verk kan være med sitt begrep om performativ biografisme. Han argumenterer for at mange forfattere i dag installerer et spill mellom forfatteren i teksten og den empiriske forfatteren, også gjennom opptredener i media, noe han mener litteraturteorien må ta innover seg. Nokså nylig introduserte Hans Hauge begrepet fiksjonsfri fiksjon som en betegnelse på verk med selvbiografiske elementer.

Tomas Espedal er en forfatter som kan plasseres i dette feltet, fordi han i flere utgivelser bruker sitt eget liv. Han utfordrer romansjangeren i verkene sine, både fordi han skriver om sitt virkelige jeg i en sjanger som tradisjonelt har vært oppfattet som ren fiksjon, men også fordi romanene hans er en slags sjangerblanding av brev, biografi, fortellinger, dikt, notatbøker med mer. Romanen *Imot naturen (notatbøkene)* fra 2011, som jeg vil gjøre en undersøkelse av i denne oppgaven, består av flere deler der ulike sjangre blandes sammen. Fordi fortelleren i romanen kommenterer tilblivelsen av teksten, kan den også karakteriseres som en metaroman. Espedal bruker dessuten sitt eget navn og forteller fra sitt eget liv i *Imot naturen*. Han forteller om familien sin, om kjærlighetsforholdene sine og om skrivearbeidet sitt, og vi vet at mye av det han forteller her er sant. Likevel får den sjangerbetegnelsen roman.



---

Siden det finnes så mange ulike måter å framstille seg selv på, kan hver selvframstillende forfatter muligens tilføre noe nytt, slik at en nærlesning av en roman vil utvide feltet noe. Det er bare å se hvor ulike de to norske forfatterne Knausgård og Espedal er i sin selvframstilling; den ene som bretter ut ”alt” i sitt prosjekt, den andre som helt tydelig har et annet prosjekt med sine utvalgte temaer som han kretser rundt for å undersøke. Knausgård har naturlig nok fått mye oppmerksomhet, men *Min kamp 1-6* har samtidig satt andre og interessante forfattere noe i skyggen, for eksempel Espedal. Det er dessuten ikke skrevet så mye om Espedal, for som Bernhard Ellefsen (2010) sier om ham: ”[D]e langsomme lesningene har uteblitt” (s. 18), til tross for gode anmeldelser de siste ti årene. Dette ønsker jeg med denne oppgaven å gjøre noe med. Selvframstilling som fenomen er dessuten interessant for den jobben jeg har som norsklærer i videregående skole. Kunnskapen om den litterære selvframstillingens virkemidler og strategier kan trolig overføres til andre selvframstillende sjangre som vi i dag ser så mange av, og dermed være relevant for arbeidet mitt. Uten at jeg skal ramse opp aktuelle emner, fag og kompetansemål som aktualiserer selvframstilling, ser jeg likevel at temaet kan være av betydning innenfor mange områder og i flere av fagene mine.

I Espedals *Imot naturen (notatbøkene)*<sup>3</sup> er det selvframstillende prosjektet sentralt, der han blant annet kretser rundt spørsmålet *hvem er jeg?*. Derfor ønsker jeg i denne masteroppgaven å gjøre en nærlesning av *Imot naturen* med vekt på jeget og selvframstillende strategier i romanen. Sentrale spørsmål i oppgaven blir dermed: Hvem er jeget i *Imot naturen* av Tomas Espedal, og hvordan kommer dette jeget til uttrykk? Hvilke selvframstillende elementer benyttes i romanen for å gi et inntrykk av autentisitet og virkelighet? For å svare på problemstillingen vil jeg benytte meg av noen innfallsvinkler og innganger fra det teoretiske selvframstillingsfeltet. Her vil Arne Melberg (2007) sitt arbeid med selvframstilling benyttes, og særlig hva han karakteriserer som fordoblingen av jeget og synet på selvet. Jon Helt Haarders performative biografisme er også sentral i oppgaven, siden han tilbyr perspektiver som er aktuelle for problemstillingen min. Atle Kittangs artikkel *Kunsten og det røynglege* (2010) vil dessuten trekkes inn, siden denne viser noen aspekter ved Tomas Espedals selvframstillende tekster.

---

<sup>3</sup> Heretter omtalt som *Imot naturen*.

## 1.2 Om Tomas Espedal og resepsjonen av *Imot naturen*

Tomas Espedal er født i Bergen i 1961. Han har sin utdannelse fra Universitetet i Bergen, og er i dag bosatt i barndomshjemmet sitt, litt nord for Bergen sentrum. Espedal debuterte som forfatter i 1988 med *En vill flukt av parfymen*, og han har siden gitt ut både romaner og kortprosasamlinger. Den femte boken hans, *Blond (erindring)* (1996), regnes som hans litterære gjennombrudd (Baumgärtel, 2011). Selv anser han *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* fra 2006 som sitt lesermessige gjennombrudd, og han har etter denne utgivelsen hatt større kommersiell suksess. Espedal har etter gjennombruddet mottatt en rekke priser; blant annet ble han nominert til Nordisk Råds litteraturpris i 2006 og 2009 for henholdsvis *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* og *Imot kunsten (notatbøkene)*.<sup>4</sup> Han er dessuten nominert til den samme prisen for *Bergeners* som kom i 2013. Espedal ble i 2011 tildelt Brageprisen for *Imot naturen* (Gyldendal, s.a.a).

Etter at *Imot kunsten* ble utgitt i 2009, uttalte Espedal at det var naturlig å skrive *Imot naturen* som en fortsettelse, og den kom to år etter. De to romanene, begge med undertittelen (*notatbøkene*), henger sammen. I et intervju sier Espedal at han ønsker å skrive et stort, episk verk, der *Notatbøkene* er den foreløpige arbeidstittlen. *Imot kunsten* er den første delen av dette verket, og ideen er at det skal komme så mange bind i dette verket at tittelen *Notatbøkene* tar over (Mohaugen & Meisingset, 2010). *Imot kunsten* handler om Espedals familiehistorie, fra besteforeldrene til ham selv. Han karakteriserer selv romanen som historien om arbeiderklassen, mens *Imot naturen* handler om hans motstand mot arbeidet og dermed hvordan han tar avstand fra sin egen tradisjon (Vik & Wiborg, 2013). *Imot naturen* er delt i fem deler: *Biblioteket*, *Arbeidet*, *fabrikken*, *Kjærlighetsarbeidet*, *Arbeidsrom*, *laboratorium* og *Notatbøkene*. Som en del av *Arbeidsrom, laboratorium* finner vi dessuten ”En liten bok om lykke”. Tre av romandelene handler blant annet om Tomas og Janne, der Espedal forteller om det første møtet med henne, og senere møter vi Tomas i tida etter at Janne har forlatt ham. De to midterste delene handler henholdsvis om sommeren da 16-årige Tomas har sommerjobb på en fabrikk, og livet med Agnete, kvinnen som Espedal var gift og

---

<sup>4</sup> Heretter omtalt som *Imot kunsten*.

---

fikk barn med. Kjærlighetsfortellingen om Héloïse og Abélard flettes dessuten tidvis inn i flere av romandelene.

Espedal reflekterer i sine utgivelser ofte rundt forfatteryrket og kunstnertilværelsen (Baumgårtel, 2011), der han særlig sammenstiller skrivearbeidet med fabrikkarbeidet. Han sier dessuten selv at verkene hans kretser rundt relativt enkle tematiske emner: "[A]t blive et menneske, at blive et menneske sammen med en anden, kærlighed, identitet, skrift, at være undervejs, forsøget på at finde fodfæste, hvor skal du bo?, hvem skal du være?" (Espedal & V. Holm, 2011). Espedal er også kjent for å eksperimentere med ulike sjangre i sine romaner, særlig i de seneste utgivelsene, og han omtales ofte som en sjangeroverskridende forfatter.<sup>5</sup> Han sier selv i et intervju: "I de siste to til tre bøkene har prosjektet vært å utvide romansjangeren og lage en ny type bok. Åpne den opp for brev, dagbøker, notater, essay, dikt, noveller. Se hvor mye romanen tåler" (Mohaugen & Mesingset, 2010). Foruten sjangerblandingen som er et av Espedals særtrekk, er han også tydelig inspirert av andre forfattere; for han fletter inn sitater, tekstbrokker, og dikt fra forfatterne og forteller gjerne om deres liv.

Romanene til Espedal omtales ofte som selvbiografiske i media. Han brukte sitt eget navn allerede i sin andre roman, *Jeg vil bo i mitt navn* (1990), og han var ifølge seg selv tidlig ute med dette. I årene 1996, 1999 og 2003 kom bøkene *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitafier)* og *Brev (et forsøk)* ut, tre romaner som henger sammen. Her er det selvframstillende mer tydelig og konsekvent til stede enn hva det hadde vært tidligere, noe han følger opp i *Imot kunsten* og *Imot naturen*. Han sier selv at ideen om å bruke sitt eget navn og liv ble utløst av at han leste mye poesi, hvor han gjorde en oppdagelse: jeget tilhører lyrikken og er fredet, siden ingen spør lyrikeren hvorvidt jeget er forfatteren selv. Espedals prosjekt ble da å ta jeget fra lyrikken og plassere det i prosaen. Han sier selv: "Det hadde ingenting med det

---

<sup>5</sup> Her kan det være verdt å minne om hva Mikhail Bakhtin har sagt om romanen: "[R]omanen er den eneste genre som fremdeles er i sin tilblivelse, som ennå ikke er avsluttet" (Bakhtin, 1991, s. 125). Siden romanen som sjanger stadig er i endring, fordi den er innrettet mot sin egen samtid, mener han at vi ikke kan forutse alle dens muligheter. Bakhtin sier dessuten at denne plastiske sjangeren både kan parodierte og innlemme andre sjangre som den romaniserer, samt reflektere over seg selv. Dermed kan vi spørre om Espedal egentlig eksperimenterer med romansjangeren eller er så sjangeroverskridende, når han muligens kun oppfyller det som ligger i denne sjangerens natur.

selvbiografiske eller meg å gjøre, det hadde med språket å gjøre. Da jeg begynte å skrive sånn, så løsnet språket mitt” (Vik & Wiborg, 2013). Han presiserer dessuten at den Tomas vi møter i bøkene hans, er en annen enn ham selv: ”Jo mer du forteller om deg selv, jo mer kamouflert blir det. Vi vet ingenting om den det står navnet på. Vi vet noe. Det han har valgt ut, eller det som er litterært. Hos meg er det det som er litterært” (Vik & Wiborg, 2013). Tomas i romanene går lenger enn han selv gjør og er mer ekstrem, der Espedals intensjon ligger i et ønske om at disse ekstreme elementene ved bøkene hans skal være så sterke at leserne kjenner igjen dette som et ubehag eller som en mulighet i seg selv. Som han sier selv: ”Litteraturen må jo åpne noen rom som en ofte velger å holde stengt” (Vik & Wiborg, 2013). Han mener derfor at den ’selvbiografiske’ merkelappen verkene hans ofte får er misvisende, for prosjektet hans er å undersøke eksistensielle spørsmål som *hva er et liv?* og *hva er identitet?*.

Da *Imot naturen* ble utgitt på Gyldendal forlag i 2011, var Espedal et godt etablert navn i den litterære offentligheten. Romanen fikk en god mottakelse blant kritikerne. I de anmeldelsene hvor noe negativt trekkes fram, ser de fleste ut til å mene at de gode kvalitetene ved romanen oppveier de svakere. Anmeldelsene går sjelden i dybden på romanen, noe som ikke er overraskende, all den tid dagspressens anmeldelser kjennetegnes av knapphet og en viss overflatiskhet. Kritikerne trekker gjerne fram det selvbiografiske ved *Imot naturen* i sine anmeldelser, og at dette plasserer Espedal i selskap med blant andre Knausgård. De peker også på det sjangeroverskridende ved romanen; at flere sjangre flettes inn i romanen, men kun som en registrering av dette fenomenet. Sammenstillingen mellom hovedfortellingen og den klassiske kjærlighetsfortellingen om Héloïse og Abélard nevnes også av kritikerne. Flere av kritikerne mener at denne sammenstillingen framstår som litterær pynt og posering, og at kjærlighetsforholdet mellom den middelaldrende mannen og den unge kvinnen i rammefortellingen er klisjéfyllt, patetisk og pinlig. Likevel er et samlet kritikerkorps enige om at dette motivet fungerer i Espedals tilfelle, og at kjærlighetsforholdet faktisk er noe av det sterkeste i romanen.

Tematisk leser de fleste av kritikerne *Imot naturen* nokså likt, selv om noen skiller seg ut. Mange oppfatter den som en roman om den store, vanskelige og umulige kjærligheten, og

---

sorgen som kan følge når et kjærlighetsforhold tar slutt. Dette understrekes også i flere av overskriftene på anmeldelsene: ”Usensurert kjærlighetsarbeid” (Dagsavisen), ”Tapt kjærlighet” (Dagens Næringsliv), ”Kjærlighet som råtekst” (Aftenposten), ”Unaturlig kjærlighet” (Dagbladet). Klassekampens Tom E. Hverven karakteriserer for eksempel romanen som ”En distansert og nærgående skildring av et eldgammelt tema: umulig kjærlighet” (Hverven, 2011, s. 8). Morgenbladets Ane Farsethås deler imidlertid ikke dette synet; hun hevder at romanen handler om å være i og flykte fra hverdagen. I hennes ”Sangen om ham selv” (Farsethås, 2011), som jo også signaliserer en annerledes lesning enn de andre, leser hun *Imot naturen* i lys av Espedals forfatterskap, det vil si den selvbiografiske delen av det. Hun mener at disse bøkene, i likhet med selvframstillende romaner generelt, også handler om et møte mellom den som leser og den som forteller. Selv om Farsethås ikke er ensidig positiv i sin anmeldelse av romanen, mener hun likevel at Espedal med *Imot kunsten* og *Imot naturen* tar fascinasjonen ved eget liv et skritt videre, og at han her nærmer seg ”et mer allment spørsmål om hvordan vi velger å fortelle om våre liv” (Farsethås, 2011, s. 37). Hun anser derfor romanen som bedre enn hans tidligere utgivelser.

Også når det gjelder språket og fortellemåten er kritikere enige i sin begeistring. Hverven er en av dem som hyller *Imot naturen*. Selv om han mener at det er en letthet i dialogene som tidvis skaper en melodramatisk effekt, oppveies dette likevel av et ”usannsynlig fortellermessig driv” (Hverven, 2011, s. 8). Farsethås, som til tross for at hun er noe negativ til selvframstillingsprosjektet til Espedal, er likevel av den oppfatning at romanen i sin helhet fungerer. Hun trekker fram de smidige overgangene fra en hendelse til neste, der tidssprangene kan være betydelige, som en årsak til dette. Også fordi fortelleren ikke dveler for lenge ved episodene, gir dette teksten ”en følelse av spenst, smidighet, av å la seg rive med av livet, som gir boken en nesten bejaende tone” (Farsethås, 2011, s. 37). Det lyriske språket trekkes av mange fram som en styrke ved *Imot naturen*, fordi Espedal evner å lade ”det hverdagslige med en særegen språklig klang” (Jørstad Nilsen, 2011, s. 5), som Bergens Tidendes anmelder sier det.

Noen av uenighetene som utmerker seg kritikerne imellom, er hvilke deler av romanen de anser som best, og hvor troverdige romankarakterene er. Aftenpostens Ingunn Økland mener de to siste delene, *Arbeidsrom*, *laboratorium* og *Notatbøkene*, er de desidert beste. Dette skyldes den stadig vekslingene mellom følelsesutbrudd og refleksjoner, samt de ulike teksttypene vi finner her; dagboknotater, korttekster og små fortellinger. Også fordi Espedal her bretter ut kjærlighetsforholdet mellom Tomas og Janne i full bredde, og dermed trekker leseren til seg med full kraft, er disse delene sterkest, fordi de etterlater leseren et ubehag, mener Økland. Her ser det altså ut til at Espedals litterære intensjoner om å skrive ubehagelig litteratur fungerer for denne anmelderen. De øvrige avdelingene mener hun mangler den samme dynamikken, og hun hevder at de ”ligner mer på en vanlig selvbiografisk fortelling” (Økland, 2011, s. 7). Bergens Tidendes anmelder, Gro Jørstad Nilsen, er ikke enig i dette. For det første anser hun midtdelen av romanen, *Kjærlighetsarbeidet* som omhandler Tomas’ ulykkelige forhold til kona Agnete, som hoveddelen, og at dette er utgangspunktet for romanens tematikk. For det andre mener hun også at denne delen av romanen er bedre enn resten, fordi den har en nerve og intensitet som de andre delene mangler. Hun mener de andre delene, virker ”mer utpønskede og kontrollerte” (Jørstad Nilsen, 2011, s. 5) enn romanens midtdel. Hele Jørstad Nilsens anmeldelse bærer preg av at hun er begeistret for romankarakteren Agnete, noe tittelen på anmeldelsen også viser: ”Den uberegnelige Agnete” (Jørstad Nilsen, 2011). Hun mener Espedal med Agnete ”har skapt en sammensatt skikkelse som er dypt fascinerende i all sin uberegnelighet” (Jørstad Nilsen, 2011, s. 5), der noe av styrken i karakteren ligger i at fortelleren ikke fortolker eller psykologiserer Agnete for leseren. Farsethås ser ut til å mene at dette gjør Agnete til en type, da hun hevder denne karakteren forblir en fremmed skikkelse for leseren: ”Hun [Agnete] grenser dels mot trivialiteten, dels mot galskapen, men blir aldri noe i nærheten av en så interessant skikkelse som han som forteller” (Farsethås, 2011, s. 37). Her er det altså tydelig at de to kritikerne leser romanen noe forskjellig, hvor det den ene anser som en styrke ved fortellemåten, mener den andre svekker romanen.

Noe av det mest interessante med anmeldelsene er hvor få av kritikerne som kommenterer det selvframstillende i Espedals roman, og ingen, bortsett fra Farsethås, bruker begrepet selvframstilling. De nøyer seg med å peke på at romanen er selvbiografisk, uten å utdype dette ytterligere eller si noe om eventuelle konsekvenser av det selvbiografiske. I Farsethås’ behandling av *Imot naturen* leser hun romanen som en del av et større prosjekt, og når hun

---

omtaler fortelleren er det som fortelleren i alle de selvframstillende bøkene til Espedal. Selv om en anmeldelse aldri kan bli en uttømmende romananalyse, kommer likevel Farsethås med noen interessante betraktninger angående selvframstillende litteratur. Fordi denne litteraturen handler om møter mellom leserne og fortellerne, hevder hun at vårt syn på karakterene har betydning: ”[H]va vi synes om disse personene, hvordan de treffer våre sympatier og antipatier, kan vanskelig sies å være irrelevant i en litteratur der studiet av ett menneske, (...) er omdreiningspunktet” (Farsethås, 2011, s. 37). Her foreslår hun kanskje en mulig inngang til denne typen litteratur hvor fiksjon og virkelighet møter hverandre. Samtidig framstår dette som en noe enkel tilnærming. Av og til kan vi jo mislike en romankarakter, for eksempel fordi vi i karakteren gjenkjenner en dårlig egenskap vi selv også innehar, men gjenkjennelsen gjør det ikke nødvendigvis til dårligere litteratur. Samtidig ser Farsethås ut til å mene at den litterære selvframstillingen skal ha noen kvaliteter som Espedal ikke har. Hun tror nemlig ikke helt på den ærlige og direkte henvendelsen i Espedals litteratur, fordi språket er for godt og finpusset. Dermed har hun tydeligvis en forventning om at det virkelige kun kan framstilles gjennom en mer uvøren behandling av språket, og at vi som lesere ikke tror det er sant dersom språket er gjennomarbeidet. Dette tyder på en noe snever oppfatning av hva og hvordan den selvframstillende litteraturen kan være, og det ligger en uuttalt mening om at Knausgård skriver ”riktigere” enn Espedal som en undertone her, også fordi hun eksplisitt sammenligner disse to forfatterne i anmeldelsen.

Espedals opptreden i media har også en viss betydning i denne sammenhengen, fordi den er en uløselig del av hans litterære prosjekt. Dette kommer av at han i media ofte intervjues og avbildes i sitt eget hjem i Øyjordsveien i Bergen; det samme huset som han skriver om i bøkene sine, også i *Imot naturen*. Ofte tas journalisten med på en tur i nrområdet, der Espedal viser fram blokka han bodde i før familien flyttet til hans nåværende bosted, og peker på fabrikken hvor faren arbeidet. På den måten blir hvordan han framstår her, og særlig huset og rommene han viser fram i intervjuene, umerkelig en del av romanene. Derfor er Jon Helt Haarders begrep, biografisk irreversibilitet, som jeg i teoridelen av oppgaven vil komme tilbake til, høyst aktuelt. I avisintervjuene avbildes Espedal gjerne ved skrivebordet sitt, omgitt av bøker og skrivemaskinen han bruker når han arbeider. I intervjuet som fulgte anmeldelsen av *Imot naturen* i Morgenbladet, er for eksempel forfatteren avbildet sittende i et dunkelt belyst rom, med en sigarett i hånden. Bildeteksten sier:

Forførelsen: – Vil det være fint med litt røyk? spør Tomas Espedal når han blir fotografert i arbeidsrommet sitt i kjelleren, der hans nye roman er blitt til. – Du vet aldri hvordan det vil være å skrive i et rom før du prøver. Men her kjente jeg med én gang at jeg ville klare å få til noe (Gundersen, 2011, s. 35).

I *Bokprogrammet* fra 5. november 2013 har han en omvisning i huset sitt, og programleder Siss Vik, og vi som seere, blir vist ned i den samme, mørke kjelleren, og vi ser det samme interiøret som i ovenfornevnte intervju. Oppe i stuen peker forfatteren på alle møblene og lampene som er de samme som da han var gutt og bodde der, og han påpeker at huset er bevart omtrent som det alltid har vært, noe han også forteller i bøkene sine. I intervjuet siterer han dessuten den østerrikske forfatteren Rilke da han snakker om ensomheten han selv har opplevd: ”Hvis du føler deg ensom, oppsøk ensomheten” (Vik & Wiborg, 2013). I intervjuene refererer Espedal ofte til forfattere han selv setter høyt, akkurat som han gjør i romanene, slik at han framstår i media på samme måte som fortelleren gjør i bøkene hans. Vi kan derfor mistenke ham for at dette er forsøk på å mytologisere seg selv gjennom media, samtidig som vi, i hvert fall jeg, tror på ham. Espedal framstår nemlig som både ærlig og troverdig i intervjuene, slik at vi har vanskelig for å tro at han driver noe bevisst spill.

I tillegg til intervjuene som gjerne gjennomføres i forbindelse med nye utgivelser, møter vi Espedal i media i andre sammenhenger også, og innimellom skaper utspillene hans debatt. Han kan oppfattes som nokså kompromissløs idet han forfekter et litteratursyn som kan provosere mange, fordi han påstår at de fleste bestselgere er dårlig litteratur. Litteratur skal ikke være underholdende og behagelig, men skal gi leseren motstand, mener han, og hevder at folk har dårlig smak. Flere ganger har han sagt at han skal trekke seg tilbake fra offentligheten, det vil si ikke stille opp til intervjuer, på litteraturfestivaler og andre arrangementer. Trusselen kom senest i september 2013, i forbindelse med utgivelsen av *Bergenens* (Bjånesøy, 2013). Til tross for uttalelser fra Espedal selv, er det nettopp oppsikt han vekker med sine mange ytringer om den uønskede oppmerksomheten han ofte får. Han framstår som mer ekstrem enn andre når han sier han vil trekke seg tilbake, samtidig som han får mer oppmerksomhet idet han vender tilbake igjen. Vi kan derfor spørre om dette er helt bevisste strategier fra Espedals side, og om det er et beregnende spill i offentligheten. Han påstår selv at han ikke behersker den offentlige arenaen (Bjånesøy, 2013), men det er kanskje nettopp det han gjør? Vi får muligens aldri vite om utspillene hans er kalkulerte, men oppsikten han vekker i media påvirker trolig lesernes oppfatning av bøkene hans.



## 1.3 Teoretisk innføring

Mange selvframstillingsteorier har kommet i kjølvannet av Philippe Lejeunes i *Le pacte autobiographique* (1975), hvor han forsøker å avgrense sjangeren selvbiografi fra fiksjonen, og flere bruker i dag et pakt- eller kontrakt-begrep som Lejeune introduserte. Lejeune betegner den stilltiende avtalen som inngås mellom forfatteren og leseren av en selvbiografi som en kontrakt eller pakt. Denne kontrakten forsikrer om en navneidentitet mellom forfatteren, jeg-fortelleren og hovedpersonen i selvbiografien, og garanterer for at det som fortelles har skjedd i virkeligheten (Gimnes, 1998). Det kan også inngås en fiksjonskontrakt, som utelukker navneidentiteten mellom forfatter og forteller/hovedperson, og hvor fortellingen er fiktiv. Ut fra denne overbevisningen satte Lejeune opp et skjema der han blant annet demonstrerer en teksttype som er mulig, men ikke-eksisterende i litteraturen: ”[T]ekster hvor forfatteren (...) inngår en romanpakt med leseren, men hvor han likevel har *samme navn* som fiksjonspersonen (og fortelleren)” (Tobiassen, 2006, s. 231). Parateksten<sup>6</sup> har dessuten en viss betydning for hvilken kontrakt eller pakt som inngås: ”[Lejeune] opererer i den forbindelse med ulike kriterier, blant annet den sjangerbetegnelse forfatteren eller forlaget setter på bokens tittelomslag, eller den ”pakten” forfatteren i en tilleggstekst (forord e.l.) inngår med leseren angående tekstens selvbiografiske eller fiktive karakter” (Tobiassen, 2006, s. 229). Står det ’roman’ på et verks omslag, mener Lejeune at fiksjonskontrakten inngås.

Dekonstruksjonisten Paul de Man<sup>7</sup> argumenterer i sitt essay ”Autobiography as De-Facement” (1984) imot Lejeunes leserpakt, ved å hevde at ingen tekster egentlig er selvbiografiske. Han begrunner dette med at ”Handlinga og sjølvverkjenninga blir lokalisert i den lingvistiske strukturen, i tekstens metaforer, i det retoriske, ikkje i livet og i historia”

<sup>6</sup> Paratekst: ”betegner all tekst i en bok som ikke utgjør den litterære teksten; dvs. forord, forfatternavn, titler, epigrammer o.l. Parateksten viser både til sider ved den foreliggende teksten og til forhold utenfor teksten, f.eks. knyttet til utgivelse, og må forstås slik at den gir signaler til leseren om kontekster teksten kan leses i forhold til” (Skei, 2009b, avsnitt 1).

<sup>7</sup> Den belgisk-amerikanske litteraturteoretikeren Paul de Man (1919-1983) tilhører den såkalte Yale-skolen, og er kjent for å føre innsikter fra dekonstruksjonen over i litteraturvitenskapen. Han påpeker at språket består av tegn som vi ilegger meninger de ikke har. Tegnene og meningene kan derfor aldri sammenfalle, slik at det er umulig for oss å si det vi egentlig mener. For å illustrere det litterære språket, bruker han retoriske spørsmål. Oppfatter vi disse grammatisk, er de spørsmål som krever et svar, men forstår vi dem retorisk, skal de ikke besvares. Det retoriske spørsmål kan derfor oppfattes både bokstavelig og figurativt, uten at vi kan avgjøre hvilken oppfatning som er rett. Dette retoriske potensialet som vi finner i språket, er identisk med det litterære språket, slik at det litterære språket er ubestemmelig. Derfor kan en litterær tekst alltid leses på to uforenlige måter (Hauge, 2010).

(Gimnes, 1998, s. 19). Selvbiografien viser fram ei kløft mellom språk og virkelighet, og det er dermed ikke noe nærmere forhold mellom språket og historien i denne sjangeren enn det er i andre sjangre. Lejeunes selvbiografiske pakt er derfor en retorisk figur situert i teksten, og det selvbiografiske ”er et aspekt eller et potensial eller en lese-mulighet i en hvilken som helst litterær tekst” (Melberg, 2007, s. 11). Dermed kan vi finne selvbiografiske impulser i alle sjangre, mener de Man. I essayet presenterer de Man også en metafor for lesningen av selvbiografien; ”a revolving door”, det vil si en svingdør. Begrepet stammer ifølge Ørjasæter (2006) fra Gerard Genettes ”tournoiement”, som er en metafor for leseraktivitetens usikre posisjon, der Genette påpeker hvordan en tekst kan forandre seg, alt etter leserens perspektiv på teksten. Leseren av en selvbiografisk tekst kan ifølge de Man tolke denne både som selvbiografi og som roman, men uten å kunne avgjøre hvilken av tolkningene som er mest relevant eller adekvat. Leseren befinner seg dermed i en svingdør med to åpninger eller utganger, det vil si to lese måter: den faktiske/reelle og den fiktive. Denne posisjonen vil gjøre leseren svimmel, mener de Man (Ørjasæter, 2006).

## 1.4 Selvframstilling og dens teoretiske grunnlag

Melberg (2007) anvender begrepet selvframstilling om litterære verk som benytter seg av selvbiografiske strategier, uten at han anser det som en egen sjanger. Selvframstilling kan muligens betegnes som en fellesnevner for alle tekster hvor forfatteren bruker elementer fra eget liv. Selvframstilling rommer, ifølge Melberg (2007), mange sjangre, som ”biografier, erindringer, dagbøker, vitnemål, bekjennelser og andre mer eller mindre essayistiske versjoner av selvframstilling, som alle har det til felles at de insisterer på litteraturens virkelighetsbetydning og virkelighetsforbindelser” (s. 8). Med dette tar han hva han kaller et *både-og*-perspektiv, for å slippe unna et metafysisk forsøk på å sortere tanker i absolutte motsetninger,<sup>8</sup> eller i et *enten-eller*-perspektiv, som han omtaler det. Med et *enten-eller*-perspektiv regnes litteraturen enten som ordentlig litteratur – det vil si fiksjon – eller ikke ordentlig – non-fiksjon eller sakprosa. Likevel er det mange tekster som ikke vil kunne la seg

---

<sup>8</sup> Her ser vi en tydelig påvirkning fra den franske filosofen Jacques Derrida (1930-2004), som kritiserte 1960-tallsstrukturalismen for å være metafysisk, med sine ”forestillinger om essenser og hierarkier i tankens verden, om at strukturer skulle ha et sentrum, og at tekster skulle ha en strukturerende opprinnelse” (Melberg, 1993). Det er den samme metafysiske tankegangen Melberg (2007) vil bort fra i selvframstillingssammenheng.

---

plassere i enten den ene eller den andre kategorien, og her nevner Melberg (2007) blant annet reisefortellingen og den fortellende journalistikken som eksempler på tekster der litterære strategier benyttes for å beskrive virkeligheten.

Som viktige inspiratorer for å innta et *både-og*-perspektiv nevner Melberg (2007) flere; Michel Beaujour, tidligere nevnte Lejeune og de Man og filosofen Galen Strawson. Selv om flere av disse foretar distinksjoner som fører til enten-eller-definisjoner, noe jo Melberg vil til livs, så er teoriene deres et viktig fundament for Melbergs både-og-tenkning. Beaujour skiller, ifølge Melberg (2007), mellom selvbiografien og selvportrettet. Der selvbiografien er lineær og en mimetisk virkelighetsrepresentasjon, er selvportrettet ikke-lineært, assosiativt og et resultat av sin egen diskurs. Selv om Melberg (2007) ikke sier det eksplisitt, innebærer selvframstilling begge måter å presentere seg selv på; både den mimetiske og den assosiative. Videre plasserer han selvframstillingen i en posisjon mellom Lejeune og de Man. Han ignorerer Lejeunes fiksjongrense, ved både å trekke inn opplagte selvbiografiske forfattere og forfattere som framstiller seg gjennom andre eller gjemmer seg bak fiksjonen. Samtidig hevder ikke Melberg (2007) at alle tekster kan leses selvbiografisk, slik de Man påstår, men mener det må være noen tegn i teksten som signaliserer en selvframstillende lese måte. Strawson bidrar til selvframstillingen med sin tese om at der finnes to ulike personlighetstyper innen selvframstilling: en ”episodisk” og en ”diakron”. Den ”diakrone” typen er den som ser for seg livet som en fortelling, der oppdagelsen av fortellingen er livets mening. På den andre siden er den ”episodiske”, som ser på livet som tilfeldigheter, enkeltheter, episoder, hvor en også finner livets mening. Melberg (2007) er kritisk til denne sorteringen, for ”Den litterære selvframstillingen kan absolutt ikke sammenfattes som *enten* kompakt og lineær fortelling *eller* usammenhengende glimt og episoder” (Melberg, 2007, s. 14). Han plasserer seg også her mellom de to posisjonene og påstår at selvframstilling kan inneholde begge deler.

### **1.4.1 Fordobling av jeget og synet på selvet**

Ifølge Melberg (2007) er jegets fordobling en fundamental parameter i litterær selvframstilling. Han hevder at idet en forfatter skriver om seg selv, skjer med det samme en fordobling av jeget. Jeget blir en instans som skriver og reflekterer over et annet jeg som

lever og har levd. Det er to jeg, det skrivende og det beskrevne, men samtidig er disse to det samme jeget. Det skrivende jeget skaper gjennom skrivningen en distanse til det jeget som portretteres, samtidig som det også skaper eller konstruerer det samme jeget. Dermed ser vi at det i den litterære selvframstillingen er både nærhet – vi kommer nær mennesket som skildrer seg selv og sine tanker og refleksjoner – men samtidig en distanse, idet det skrivende jeget nødvendigvis forfatter teksten i ettertid, når hendelser, tanker og refleksjoner er blitt fortid. Med denne distansen vil også ”glemselens slør” prege det som skildres, for over tid glemmer og endrer vi mennesker hendelsene i våre liv. Forfatteren velger ut hendelser som fortelles, forteller om jeget slik han husker det, men kan vi som lesere stole på at det var nettopp slik det var?

Melberg (2007) opererer også med en annen parameter, synet på *jeg selv*, når han diskuterer litterær selvframstilling, og skiller mellom det uferdige selvet og det ferdige selvet. Mens det ferdige selvet tar fatt på skrivningen for å skrive seg fram til punktet det befinner seg på i skrivende stund, kommer det uferdige selvet tilbake til selvframstillingen i nye varianter. En kan si at det ferdige selvet stabiliserer seg selv, mens det uferdige hele tiden er i bevegelse og unndrar seg ei slik stabilisering. Det uferdige selvet som stadig framstiller nye versjoner av seg selv, skaper dermed et selv som ikke kan holdes fast. Melberg (2007) understreker at vi ikke kan kategorisere litterære verk enten som ferdige eller uferdige selvframstillinger, men at ”[d]e fleste selvframstillinger oscillerer mellom den ferdige posisjonen og den uferdige slik at det koordineres med jegets fordobling. Det skrivende jeget er som oftest det ferdige jeget, mens det beskrevne jeget er det uferdige” (s. 16). Likevel kan fortellinger om det uferdige føre til endringer av selvbildet og de fortellinger vi har om oss selv, en kan se ting på en ny og annen måte, slik at selvframstillingens uferdighet kan føre til endring i eget liv, og dermed av det skrivende jeget.<sup>9</sup> I den skandinaviske tradisjonen introduserer dessuten

---

<sup>9</sup> Vi kan se, i Melbergs behandling av det ferdige og det uferdige selvet, at han også her er påvirket av Derrida og dekonstruksjonen. I 1966 holdt Derrida forelesningen ”Structure, sign and play in the discourse of the human sciences”, senere utgitt skriftlig, der han blant annet hevder at det ikke lar seg gjøre å finne en endelig mening i et tegn eller en tekst, fordi denne meningen ikke finnes, verken utenfor eller i teksten. Meningen lar seg aldri fastholde, mener Derrida, men vil hele tiden endres og utsettes (Derrida, 1987). Det er heller forskjellen, forskyvningen og gjentakelsen som skaper mening (Melberg, 1993). På samme måte vil ikke selvet kunne holdes fast, ifølge Melberg (2007), verken det uferdige, som han mener hele tiden kommer tilbake i nye varianter, men heller ikke det ferdige, siden den selvframstillende forfatteren hele tiden vil oscillere mellom de to posisjonene. Beskrivelser av det ferdige selvet i selvframstillingen kan dessuten føre til nye forståelser av jeget og endringer i jegets liv, hevder han, noe som tilsier at heller ikke dette selvet kan stabiliseres. Dermed kan Derridas begrep *différance* anvendes om selvframstillingens fordobling og syn på selvet.

---

Melberg spesifikkede navn på de to presentasjonene av selvet. Han kaller disse ”posisjon August” og ”posisjon Selma”, da August Strindberg og Selma Lagerlöf representerer hver sin ytterlighet av selvpresentasjon. ”Posisjon August” er en uferdig figur der det benyttes ”stadig nye litterære middel for å konstruere seg selv” (Melberg, 2007, s. 117f), mens i ”posisjon Selma” er ”fortelleren i stedet harmonisk fullbyrdet, hun er den som ser tilbake på sine forutsetninger og søker det moment i sin historie som gjorde henne til den hun ble” (Espedal, 2007, s. 118). På den ene siden har vi et selv som konstrueres ut fra miljø, omstendigheter og tilfeldigheter, på den andre siden et selv som kontrollert forteller og skaper sin historie. Selv om Melberg setter opp disse to posisjonene som to motstykker, skal de ikke oppfattes som kategorier der vi kan plassere selvframstillere innenfor den ene eller den andre posisjonen, men mer som et kontinuum forfattere oscillerer mellom.

#### 1.4.2 Historisk dreining i litterær selvframstilling

Melberg (2007) spekulerer også på hvorfor forfattere skriver om seg selv og framstiller seg selv i litterære former. Uten å gi noe entydig svar mener han at forfattere i tidligere tider, eksempelvis Montaigne, i en fase der enten døden var nært forestående eller man befant seg i en presset situasjon, stilte seg eksistensielle spørsmål som *hvem er/var jeg?*, noe som utløste et behov for selvframstilling. I mer moderne tid, fra 1930-årene og framover, mener han *oppbrudd* eller *død* har blitt erstattet med *eksil* og *tap* som motivasjonsfaktorer for selvframstillingen. Mens selvet for de tidlige selvframstillerne, om man kan kalle dem det, var et ukjent kontinent, er det for de moderne ”et tapt, sunket kontinent, og den ferdighet som er viktigst i selvets konstruksjon, kalles erindringen” (Melberg, 2007, s. 18). Tap av identitet som følge av et eksil fører til at den litterære selvframstillingen forsøker å konstruere et jeg og et selv. Når Melberg omtaler eksilet, er det hovedsakelig det fysiske eksilet der selvframstilleren befinner seg og bor geografisk et annet sted enn han opprinnelig kommer fra og har vokst opp. Eksilet selvframstilleren befinner seg i kan arte seg på ulike vis; både som en trist og ufullstendig tilværelse, men også som et utgangspunkt for muligheter. Fellesnevneren er dog den fysiske og mentale avstanden fra barndommens eller opprinnelsens sted. Melberg (2007) trekker dessuten fram et par eksempler på selvframstillere som skriver fra et slags indre eksil; Thomas Bernard og Orhan Pamuk. De skriver om sine opprinnelsesland innenfra, men fordi utgangspunktet er en avstand fra det opprinnelige, befinner de begge seg i en eksilert tilværelse.

Som følge av eksilet, enten det er et fysisk eller et indre eksil, mener Melberg at moderne selvframstillere konstruerer sin tapte identitet eller et tapt jeg, ved å vise fram og fortelle oppveksthistorier som et erindringsarbeid. Disse forfatterne finner dessuten opp nye måter å framstille seg selv på, der de kan ”søke seg selv som andre eller noe annet, eller å vise seg gjennom å skjule seg” (Melberg, 2007, s. 66), for eksempel ved å bruke andre fortellerstemmer. Strategiene de bruker kan ifølge ham summeres opp med tre nøkkelord: vise, søke og skjule. De søker sitt tidligere jeg, gjerne fra barndomstid, og viser fram hvem de var, og trekker fram sentrale steder og viktige mennesker fra livene sine. Likevel kan de også skjule ved at det utelates hendelser, slik at fortellingen består av utvalgte komponenter, eller ved at framstillingen mangler kronologi. Utgangspunktet for å skrive om seg selv ser ut til å ha skiftet fra å være motivert av oppbruddet eller døden som nært forestående, til en følelse av tap, der selvframstilleren har mistet noe opprinnelig, som en drivkraft for selvframstillingen. I Skandinavia, hvor det også er en sterk tradisjon for selvframstilling til tross for relativt lite emigrasjon, spekulerer Melberg (2007) på om dette kan komme av at de raske samfunnsendringer og moderniseringer som har foregått her siden 1900-tallet, har utløst ”den type refleksjoner som er selvframstillingens forutsetning” (Melberg, 2007, s. 115). Samfunnet har endret seg i et raskt tempo, og kan dermed ha ført til at enhver skandinaver har opplevd et slags oppbrudd i løpet av livet sitt.

Som en videre utvikling mener Melberg (2007) at vi på 2000-tallet kan ane tendensen til en ny fase i den litterære selvframstillingen, en fase der han ser både tradisjon og fornyelse. Historien og erindringen, som tidligere var av avgjørende betydning i selvframstilling, har nå fått mindre interesse, selv om den fortsatt er til stede. Andre ferdigheter har kommet i tillegg, og han sammenfatter selvframstillingens utvikling i nyere tid med stikkordene estetisering, stilisering og design, der konstruksjonen og rekonstruksjonen av et selv er sentral. Dette ser han også i sammenheng med utviklingen av digitale sjangre som blogger, der en driver selvframstilling i dag. Sosiale medier kan trolig tilføyes her, siden dette er selvframstillingsarenaer hvor ”alle” de senere årene har blitt deltakere. Selv om presentasjonen og konstruksjonen av selvet alltid har vært sentralt i den litterære selvframstillingen, mener Melberg (2007) at den performative selv-konstruksjonen har blitt mer dominerende enn tidligere. Han hevder at selvframstillingen nå har blitt en mer åpen plass, der aktørene ”prøver ut nye muligheter for å framstille seg selv” (Melberg, 2007, s. 152). Han trekker fram en rekke eksempler på dette, som på ulike vis ser ut til å utfordre det

---

tradisjonelle skillet mellom fiksjon og virkelighet. Det kan se ut som man i nyere selvframstilling er mer opptatt av å formulere sin egen sannhet enn av å søke en sannhet, og av å presentere og designe et jeg og et selv. Det er dessuten ikke bare en fordobling av jeget, men ofte en mangedobling av jeget. Som følge av dette kan vi ifølge Melberg (2007) være på vei til en kulturell situasjon der glemsel, inntrykk og uttrykk er viktigere enn erindring og erfaring. Likevel er han ikke pessimistisk i sin framstilling, for han mener det finnes mange selvframstillinger som ”kan balansere mellom erindring og glemsel på en produktiv måte, på samme måte som den kan balansere mellom å framstille selvet som noe gitt og selvet som en oppgave og en utfordring” (Melberg, 2007, s. 177). Det er altså et både-og: både erindring av fortid og en nykonstruksjon av selvet, der selvet skapes på nytt hele tiden.

### **1.4.3 Selvframstilling i litterære dagbøker**

Melberg (2007) trekker fram litterære dagbøker i sin behandling av selvframstilling. Han mener disse kan gi et inntrykk av autenticitet idet de er ”den formen av alle selvframstillende former som ligger nærmest (eller virker å ligge nærmest) det levde livets hverdagslige kaos” (Melberg, 2007, s. 93). Han hevder at denne formen for selvframstilling forsøker å fjerne avstanden mellom dagbokskriveren og det beskrevne og konstruerte jeg, selv om denne avstanden nødvendigvis må være der. Han beskriver dessuten relasjonen mellom de to jegene i dagboken som ”både prekær og intim” (Melberg, 2007, s. 18), og karakteriserer dagbokskriveren som nesten så uferdig som det beskrevne jeget den skriver om. Den litterære dagboken gir inntrykk av en nærhet til det beskrevne, siden denne uferdigheten influerer teksten, og dermed gir inntrykk av å være autentisk. Samtidig, hevder Melberg (2007), er dagboken en åpen form, som består av digresjoner og assosiasjoner, og beveger seg fritt i tid og rom, dog bundet til dagens dato. Den er med andre ord både åpen og fri – men på samme tid bundet til en lineær temporalitet som kjennetegner fortellingen. Den er dessuten både privat og offentlig. I Melbergs undersøkelse av de litterære dagbøkene mener han å se at de mer eller mindre er begrenset til modernismen, der Kafka utgjør en begynnelse med noen av sine verk, mens Gombrowicz er et slutt punkt, som følge av en endring i synet på jeget. Likevel tror han at de digitalt baserte dagbøkene, det vil si bloggene, har erstattet de litterære dagbøkene, og dermed utgjør en utvikling av dette fenomenet i vår tid.

## 1.5 Den performative biografismen

### 1.5.1 Hva er performativ biografisme?

Jon Helt Haarder opererer i mange artikler med et begrep han kaller performativ biografisme. Den performative biografismen har en sammenheng med den sjangerdiskusjonen Lejeune startet i forbindelse med selvbiografien, og utgjør det felt som Lejeune kalte 'ikke-eksisterende' i skjemaet han satte opp (jf. kap. 1. 3). Ifølge Helt Haarder (2010) utgjør den performative biografismen en strømning eller en ny bevegelse som har gjort seg gjeldende på 2000-tallet. Han erkjenner at det biografiske muligens har vært til stede i litteraturen til alle tider, men mener at det estetiske spillet med publikummet som samtidsforfattere setter i gang, er en nyere tendens. Han påpeker dessuten at verken kunsten eller massemedia noensinne har vært likegyldige til forfatteren, siden litteraturteoriens velkjente forfatterdøddogme aldri er innført her.

Noe av grunnlaget for den performative biografismen gjør Helt Haarder rede for i artikkelen *Litteraturvidenskap i den performative biografismes tidsalder* (2004). Her hevder Helt Haarder at med den medieutviklingen vi har hatt de siste årene, står vi nå overfor en helt ny situasjon. Han bruker sosiologen Erving Goffmans modell for menneskers omgang med hverandre som utgangspunkt for sin begrunnelse. Goffman skiller i modellen mellom *back-stage* eller *back region*, der mennesket oppholder seg som privatperson, og *on-stage* eller *front region*, der mennesket opptrer i en mer profesjonell og offentlig rolle, som politiker, kunstner eller annet. Mediesosiologen Joshua Meyrowitz har senere vist hvordan en ny mediesituasjon har ført til at vi i dag også kan sies å ha en *middle region*, fordi det flyter *back region*-informasjon ut i *front regionen*. Den politiske og kulturelle offentligheten har i nyere tid blitt en *middle region*, hvor aktørene, både politikere og forfattere, opptrer i en *back region* og en *front region* samtidig. Dette fører til en biografisk irreversibilitet, som er et sentralt begrep i Helt Haarders performative biografisme. Dette innebærer at vi aldri kan lese en tekst totalt løsrevet fra kunnskap om forfatteren eller omgivelsene rundt, dersom vi allerede har ervervet denne kunnskapen (Helt Haarder, 2005). Siden kunnskapen om forfatteren eller karakterer som opptrer i en tekst kan stille et skjønnlitterært verk i et nytt lys, innebærer dette at biografiske problemstillinger må inn i en tekstanalyse. En tekst lever sitt eget liv i offentligheten, utenfor forfatterens kontroll, der leseren vil lage en hypotese om



---

hva teksten betyr. I denne hypotesen *kan* leseren støtte seg til den kunnskapen han har om forfatteren og konteksten (Helt Haarder, 2004).

Helt Haarder (2005) hevder at i enkelte verk installerer forfatteren et spill mellom tekstens angivelig døde forfatter og den empiriske, som er høyst levende, og spiller derfor med leserens og offentlighetens reaksjoner. I verkene er biografiske opplysninger allusjoner til ”læsernes kulturelle encyklopædi på fullstendig samme måte som henvisninger til historiske omstendigheter eller intertekstualitet” (Helt Haarder, 2005, s. 5). De biografiske opplysningene opptrer som estetiske virkemidler. Han mener dermed at media må betraktes ikke bare som en arena for kritikk og omtale av kunsten, men også en scene kunstnerne spiller på, der de kan leke seg med egen eller andre identitet. Derfor handler den performative biografismen om mer enn selvbiografiske operasjoner i en gråsoner mellom fakta og fiksjon. En bevissthet om skillet mellom forfatteren i teksten og den empiriske forfatteren er likevel en forutsetning for performativ biografisme – og teorien om denne, siden forfatteren gjenopplives som en av flere funksjoner i forholdet mellom tekst og kontekst. En trenger derfor ikke bekymre seg for en renessanse for den historisk-biografiske metode, men det biografiske er muligens i ferd med å finne sin plass – også i den litteraturteoretiske diskurs (Helt Haarder, 2005).

### 1.5.2 Litteratur som *performance*

Helt Haarder hevder i artikkelen *Hullet i nullerne* (2010) at utgivelsen av en bok er en talehandling eller en *performance*. Dette begrunner han ved hjelp av J. L. Austins skille mellom konstativer og performativer, mellom å bruke språket til å beskrive og å gjøre noe ved å bruke ord. For det første kan et litterært verk skape en verden som ikke var der tidligere, og er derfor et performativ og en engangshendelse. For det andre mimer det enkelte verk de herskende kodene som gjelder for litteratur, men siden denne etterligningen aldri er perfekt, vil den være en forskyvning, slik at teksten ”er underlagt institutionen litteratur som den samtidig selv produserer med på” (Helt Haarder, 2010, s. 29). En bokutgivelse er for det tredje en handling med ord som utsies, og dermed kan vi karakterisere utgivelsen som en talehandling eller *performance*. Når han har fastslått dette, forklarer Helt Haarder videre at en *performance* er en hendelse som skjer i et rom mellom tilstedeværende kropp, der det

foregår et ”feedbackkretsløp”, med energi som løper mellom aktører og publikum, og slik opphever grensen mellom disse. Dermed blir alle, som på en eller annen måte reagerer på hendelsen, deltakere, og en *performance* kan derfor karakteriseres som en mellomting mellom et estetisk fenomen og en sosial begivenhet. Anvendt på litteratur vil kretsløpmetaforen muligens innebære at vi mister den aktuelle teksten av syne, fordi vi kun ser på det som skjer idet teksten blir utgitt, det vil si selve mottakelsen. Men, understreker Helt Haarder (2010), verket og forfatteren er til stede, og kretsløpet må forbindes med den bestemte teksten og dennes spesifikke karakter, slik at teksten ikke blir borte.

Helt Haarder (2010) peker dermed på at overordnet har den performative biografismen to særtrekk som er forbundet med hverandre. Det ene er at den biografiske innsatsen, i form av for eksempel bekjennelser, innehar en slags erkjennelse som får det til å minne om fiksjon eller metafiksjon, til tross for at det åpenbart ikke er fiksjon i tradisjonell forstand (jf. verket som etterligner litteratur). Den biografiske referansen er likevel ikke det grunnleggende grep i performativ biografisme, men markeringen av at dette grepet er et grep, slik at biografien er hva Helt Haarder (2010) kaller metabiografisme. Det andre særtrekket er at den biografiske innsatsen er et slags inngrep i den virkelige verden, slik at den biografiske referansen får en virkelighetseffekt som påkaller reaksjoner. Dermed skaper den performative biografismen reaksjoner, som igjen skaper reaksjoner, og ”feedbackkretsløpet” er i gang. Sentralt i dette kretsløpet står media, siden mange av reaksjonene som oppstår formidles nettopp her.

### **1.5.3 Terskelestetikk og Thomas-funksjonen**

Det kan se ut til at Helt Haarder i *Hullet i nullerne* (2010) videreutvikler det han tidligere har skrevet om forfatterne som i dagens mediebilde opptrer i en *middle region*. Han påstår nemlig i artikkelen at når en forfatter bruker biografisk materiale i et litterært verk, vil det oppstå hva han karakteriserer som en terskelsituasjon. Idet hovedpersonen markeres som en empirisk person, ofte forfatteren selv, blir det problematisk å oppfatte det litterære verket som litteratur. En befinner seg i en sone mellom estetisk resepsjon og en mer hverdagslig stemning, der vi anser verket som en del av det virkelige liv, altså utenfor kunsten. Derfor er

---

performativ biografisme en terskelestetikk.<sup>10</sup> Siden han har påpekt at en bokutgivelse kan karakteriseres som en *performance*, går han deretter omveien om *performance*-kunsten for å peke på et terskelestetisk fenomen innen litteraturen. Særlig de kunstnerne som benytter seg av selvlemllestelse i en *performance*, vil plassere tilskueren i en ubehagelig terskeltilstand, fordi tilskuerne der er vitner til smertefulle hendelser. Disse hendelsene vekker dermed medfølelse i tilskueren på en annen måte enn fiksjonen gjør, fordi vi i en *performance* er vitner til virkelige hendelser (i hvert fall det vi tror er virkelige), mens vi i fiksjonen takler lemllestelsen, siden vi vet at den ikke er reell. Derfor er en *performance* en slags virkelig fiksjon, mener Helt Haarder (2010). En roman kan ikke gjøre oss til øyenvitner til noe ubehagelig på samme måte som en *performance*, men i den selvframstillende litteraturen finner vi bekjennelser, og siden disse er preget av ærlige og angrende selvutleveringer, kan de sammenliknes med en selvlemllestelse. Bekjennelsene er pinlige og ubehagelige å lese om, og fører dermed til at leseren kjenner det samme ubehaget som når man bevitner en selvlemllestelse, og vil med det befinne seg i en smertefull terskeltilstand. I beskrivelser som beretter om helt ekstreme og åpenlyst fiktive hendelser, vil dessuten de biografiske referansene smitte over på de falske, og etterlate leseren i tvil om de faktisk er sanne likevel.

Helt Haarder (2004) mener vi mangler begreper for hvordan litterære tekster setter i gang den biografiske irreversibiliteten jeg tidligere har redegjort for. Den tekstuelle funksjonen som består av mer eller mindre maskerte referanser til en forfatters virkelige liv, finnes det ingen begreper for. Han foreslår videre å kalle de tilbakevendende henvisninger til traumer og sex i selvframstillende litteratur for Thomas-funksjonen,<sup>11</sup> oppkalt etter Jesu disippel. Han mener at "[s]om Jesus' dicipel vil vi gerne have fingrene i såret for at mærke, at det virkelige er virkelig. Den virkelighedseffekt opnås bedst med en veldokumenteret rekurs til det skandaløse, til kropsvædsker og traumer" (Helt Haarder, 2004, s. 12). Det er altså særlig henvisninger til det uhørte og muligens skammelige, det vil si ærlige og selvutleverende bekjennelser, som kan minne om *performancens* selvlemllestelse, fordi disse gir størst

---

<sup>10</sup> Terskeltilstanden leseren settes i, ser ut til å være i overensstemmelse med de Mans svingdørmetafor, hvor leseren ikke vet hvilken leserkontrakt som gjelder; den faktiske eller den fiktive. Helt Haarder ser likevel ikke ut til å dele de Mans oppfatning av at denne svingdøren vil gjøre leseren "svimmel".

<sup>11</sup> Omsatt til norsk ville det være naturlig å kalle denne for 'Tomas-funksjonen', men for å unngå misforståelser ved at vi blander sammen denne funksjonen og karakteren Tomas i *Imot naturen*, vil jeg i fortsettelsen beholde den danske termen.

inntrykk av virkelighet i det litterære verket, mener Helt Haarder (2004). Det han kaller Thomas-funksjonen aktiverer dermed terskelestetikken, og setter leseren i en ubehagelig terskeltilstand. Helt Haarder (2004) har ikke noe begrep for henvisninger til mer hverdagslige hendelser i forfatterens virkelige liv, men kanskje kan Thomas-funksjonen også benyttes om de mer alminnelige hendelsene som leseren vet eller mistenker er sanne. Disse kan muligens sette i gang en svakere Thomas-funksjon, mens de skandaløse referansene, som har størst virkelighetseffekt, vil aktivere en sterk Thomas-funksjon.<sup>12</sup>

## 1.6 Autofiksjon: begrepsavklaring og Atle Kittangs bidrag

Autofiksjon ble som begrep innført av Serge Doubrovsky i 1977 (Stounbjerg, 2006), og kom som en reaksjon på Lejeunes definisjon på selvbiografien. Tobiassen (2006) hevder i ”Et hybrid monster – om selvfiksjonens semantiske potensial” at Doubrovsky med denne romanen ville fylle det ”tomme” felt i skjemaet Lejeune tidligere hadde beskrevet, i sitt forsøk på å avgrense selvbiografien fra andre sjangre. Doubrovsky skrev dermed romanen *Fils* (1977), som har selvbiografiske fragmenter og hvor han selv opptrer som hovedperson og forteller. Han foreslår dermed betegnelsen autofiksjon på denne type romaner hvor forfatteren, fortelleren og hovedpersonen har samme navn. Genette utvider senere begrepet til å ”omfatte både lange og korte fiktionsfortellinger, hvor forfatteren deler navn med en af personerne” (Stounbjerg, 2006, s. 14). Han utvider med dette autofiksjonen, siden han mener forfatteren ikke må være hovedpersonen i teksten, men også kan være en biperson. Autofiksjon har dessuten blitt karakterisert som et forsøk på å forvirre leseren ved å forstyrre den selvbiografiske referanse og sannhet. Normalt uforenelige koder føyes samme, ved at autofiksjonen låner stoff fra forfatterens liv, men setter det inn i en litterær sammenheng. Dermed leses autofiksjonen verken som fiksjon eller selvbiografi (Stounbjerg, 2006).

---

<sup>12</sup> Hans Hauge påpeker i *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur* (2012) hvordan romanen gjennom historien har fornyet seg, fordi den hele tiden har beveget seg inn i nye områder ved uavlatelig å si noe nytt. Han slår fast at stadig nye tabuer har blitt brutt i romanen. Idet forfattere har skrevet om tidligere ”forbudte” temaer som sex, incest og pedofili, er disse tabuene overskredet, slik at der har kommet nye tabuer. Det nyeste bruddet på slike tabuer er, ifølge Hauge (2012), bruken av autentiske navn. Dermed vil innføringen av eget navn kunne aktivere Thomas-funksjonen, siden dette tidligere har vært tabu.

---

I artikkelen *Kunsten og det røynelege* (2010) skriver Atle Kittang om autofiksjon, der han blant annet bruker Tomas Espedals roman *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*<sup>13</sup> som eksempel. Kittang (2010) forklarer autofiksjon med at ”[d]en reiser urovekkende spørsmål til litteraturen, gjer sjølve førestillingane om røyndom, sanning, ærlegdom og fiksjon usikre, grev uventa gangar gjennom minnets marker” (s. 385). Han ser altså ikke ut til å være opptatt av sammenfallet mellom forfatteren og fortelleren, men mer hvilke konsekvenser autofiksjonen får for oppfatningen vår av virkelighet og fiksjon. Han påpeker dessuten at det knapt finnes litteratur som ikke henter sine forestillinger fra virkeligheten, og at autofiksjonen dermed er et spesielt tydelig tilfelle av et allment forhold. Videre mener Kittang (2010) at reisen eller vandringa er ei av de litterære formene som selvframstillende tekster ser ut til å trives best i. Han sier at siden det i autofiksjonen er umulig å avgjøre hva som er faktisk og hva som er fiksjon, må spørsmålet om mening ses i relasjon til uvissheten som preger dette autofiksjonelle grenselandet. Autofiksjonens mening, sier han, finnes i bevegelsene mellom fakta og fiksjon, fordi bevegelsene utydeliggjør sine fakta-elementer, og dermed tvinger oss til å tolke.<sup>14</sup> Han mener at denne tolkningen gjøres i lys av vandringen som motiv og prosjekt i litterære selvframstillinger.

Kittang ser deretter på vandringens betydning i Tomas Espedals roman *Gå*, som handler om en rekke vandringer i både Norge og europeiske land. Her hevder Kittang at ”[å] vandre blir ikkje berre eit ønske om å vende ryggen til ein knugande faktisitet og ein kvelande identitet. Det blir også det kroppslege uttrykket for ein trong til andre identitetar” (Kittang, 2010, s. 371). I denne romanen er meningen med vandringsprosjektet å finne seg selv ved å vende ryggen til seg selv. Det betyr å finne seg selv ”som observerande, reflekterande og skrivande menneske (...). Slik er vandringa i seg sjølv ei rørsle bort frå det faktiske” og ei etablering ”av andre røynder som føregrip det som kunne ha vore, midt inne i det som er” (Kittang, 2010, s. 371). Dette samsvarer trolig med hva Melberg (2007) omtaler som vise-søke-skjulestrategier, der han hevder at forfattere i dag framstiller seg selv blant annet ved å søke seg selv som noe annet. I *Gå* krysses ifølge Kittang flere grenser, blant annet grensen mellom

---

<sup>13</sup> Omtales heretter som *Gå*.

<sup>14</sup> Dette er beslektet med de Mans svingdørmetafor. Kittang (2010) tar likevel ikke de Mans perspektiv, siden han ser ut til å mene at leseren må følge bevegelsene mellom den faktiske og den fiktive lesemåten, uten å bli ”svimmel”, som de Man mener man blir.

romanen og andre tekster. Ei anna fortelling, ei novelle fra Kunderas *Latterlige kjærlighetshistorier*, veves nærmest umerkelig inn i Espedals fortelling, og danner hva Kittang kaller en pastisj. Denne pastisjen blir dermed et symbol på sammenvevingen av det eksistensielle og metalitterære prosjektet i *Gå*: ”Å gå er å skrive” (Kittang, 2010, s. 372). Autofiksjonens dypeste mening ligger dermed i et paradoks, idet Espedal skriver om seg selv som et vandrende vesen, skriver han seg selv om, og han skriver seg dermed bort fra seg selv.

## 1.7 Avhandlingens oppbygging

I kapittel 2, som utgjør hoveddelen i oppgaven min, vil jeg foreta en nærlesning av *Imot naturen* ut fra ulike perspektiver. Dette kapitlet er delt i fire. Her vil jeg i første innledende del presentere romanen, før jeg kommenterer romanens paratekst, siden denne kan gi noen signaler hva lese måte angår. Til slutt vil jeg redegjøre kort for romanens sjangre og komposisjon, fordi dette er elementer som kan påvirke oppfatningen vår av romanen. I neste del vil jeg ta for meg framstillingen av jeget i *Imot naturen*, der det teoretiske perspektivet er Melbergs selvframstilling. Her vil jeg først plassere Espedal i en selvframstillingstradisjon, hvor også Espedals mulige motivasjon for å framstille seg selv i litterær form belyses. Jeg vil dessuten kommentere det metalitterære prosjektet i romanen. Deretter vil jeg se på hvordan fordoblingen av jeget og synet på selvet arter seg i romanen. Her vil de ulike romandelene diskuteres hver for seg, bortsett fra andre og tredje del, som jeg behandler sammen. Dette gjør jeg fordi fordoblingen avtegnes nokså identisk i disse to delene, i motsetning til i de andre delene. Til slutt vil jeg peke på hvilke konsekvenser fordoblingen har. Dette delkapitlet berører derfor hovedsakelig den første delen av problemstillingen min; hvordan jeget framstilles i *Imot naturen*. Jeg vil likevel også kommentere hvilken funksjon selvframstillingen har, og slik komme inn på den andre delen av problemstillingen; hvilke selvframstillende elementer bruker Espedal for å oppnå en opplevelse av autentisitet, siden måten jeget kommer til uttrykk på, kan gi en virkelighetseffekt.

---

Den andre delen av problemstillingen følges opp i kapitlets tredje del, der jeg leser romanen i lys av et annet teoretisk perspektiv; Helt Haarders performative biografisme. Her vil jeg demonstrere hvordan vi settes i en terskeltilstand i lesningen av *Imot naturen*, og hvilke elementer som etablerer og forsterker denne terskeltilstanden, der blant annet Thomas-funksjonen er sentral. Framstillingen av jeget vil også berøres, der dette er aktuelt. Noen av de samme elementene fra romanen som ble belyst i del to vil også kommenteres her, men da sett ut fra et annet teoretisk perspektiv. I hovedkapitlets siste del vil jeg se nærmere på de ulike litterære tekstene og forfattere som siteres og omtales i *Imot naturen*, siden disse har konsekvenser for selvframstillingen og det virkelige forelegg i romanen. Derfor belyses hele problemstillingen min her. Særlig den klassiske kjærlighetsfortellingen om Héloïse og Abélard er sentral i Espedals selvframstillingsprosjekt, og selv om fortellingen også berøres tidligere, vil jeg begynne hovedkapitlet siste del med å undersøke hvordan den klassiske fortellingen fungerer i romanen, før jeg tar for meg andre teksters funksjon. Til slutt, i oppgavens kapittel 3, vil jeg oppsummere funnene mine fra hoveddelen, før jeg trekker noen slutninger ut fra disse.

Det er en heteronom tekstforståelse som ligger til grunn for nærlesningen min av *Imot naturen*. I en selvframstillende roman som denne må nødvendigvis utenforliggende faktorer trekkes inn, siden teksten selv nærmest insisterer på det. Den samme tekstoppfatningen ligger også implisitt i teorien om selvframstilling. Likevel vil hovedkapitlets andre del, der jeg undersøker framstillingen av jeget i romanen, leses hovedsakelig autonomt, bortsett fra der jeg påpeker hvordan selvframstillingen fungerer. Videre er det nødvendig å presisere følgende for å unngå misforståelser: Der jeg i nærlesningen omtaler 'Tomas', refererer jeg til karakteren Tomas i romanen *Imot naturen*, mens den faktiske og levende forfatteren Tomas Espedal omtales som 'Espedal'. Der jeg anvender 'Tomas/Espedal' innebærer dette at den jeg henviser til, kan både være karakteren Tomas og forfatteren Tomas Espedal.

## 2. Lesning av *Imot naturen*

### 2.1 Romanens handling, paratekst og komposisjon

#### 2.1.1 Presentasjon av *Imot naturen*

Den første delen av *Imot naturen, Biblioteket*, er bygd opp som en rekke scener som fortelles noenlunde kronologisk, dog med noen utelatelser, slik at vi ikke får et komplett handlingsforløp referert. Denne første delen handler om en navnløs mann og kvinne som møtes for første gang i et selskap nyttårsaften. Hun er betydelig yngre enn ham, han er 48. Møtet er tydelig sterkt for begge parter, og de ender opp i husets eller leilighetens bibliotek, hvor de har sex. Etter samleiet erklærer han at han elsker henne, før de går ut for å bivåne fyrverkeriet. Den siste scenen skildrer paret idet de har forlatt selskapet og går gjennom byen, før de ender opp i kvinnens leilighet. Midt i fortellingen om dette paret gjengis deler av den klassiske historien om Hélöise og Abélard, hvor den 16 år gamle Hélöise forelsker seg i den 22 år eldre læreren sin, Abélard, et forhold som nærmest er dødsdømt. Vi får beskrevet de første gangene de to nærmer seg hverandre, tankene og følelsene Hélöise har for Abélard, samt noen korte utdrag fra Abélards selvbiografiske brev fra 1132.

I den delen av romanen som Espedal kaller *Arbeidet, fabrikken*, møter vi en jeg-person som forteller om sommeren da han er 16 år og jobber i tekstilfabrikken hvor faren hans arbeider. Han beskriver dagene som består av et monotont arbeid med rengjøring og oljing av maskiner. Idet han går inn i arbeidet er han klar for å gå inn i en arbeidertradisjon som har vært i familien i generasjoner, der alle fedrene har vært gode arbeidere og gode fedre. Han innser likevel etter noen måneder at han ikke ønsker å jobbe, han vil heller ikke ha barn, for han ønsker å være fri. Hver dag etter at jeg-personen er ferdig på fabrikken, sykler han til kjæresten sin, ei 15 år gammel jente.

*Kjærlighetsarbeidet* innledes med at jeg-personen, som vi etter hvert får vite heter Tomas, er på fest med kjæresten sin. Her oppsøkes han av Agnete, en kvinne som ser ut til å dukke opp i livet hans innimellom, for så å forsvinne igjen. Ti år senere møtes Tomas og Agnete igjen,



---

og nå er Agnete skuespiller og bor i Roma. De innleder et forhold og etter flere utsettelse flytter Tomas etter henne til Italia. Det er tydelig at forholdet mellom Tomas og Agnete er komplisert; han sier endog at ”Det var ingenting naturlig i kjærlighetslivet vårt. (...) [H]un klarte ikke, kunne ikke være normal” (Espedal, 2011, s. 64). Etter hvert reiser paret hjem til Norge, og Tomas utgir romanen *Hun og jeg* som han også mottar en pris for. Samtidig finner Agnete ut at hun er gravid. De flytter dermed til et lite småbruk på landet, hvor Agnete går i gang med å dyrke grønnsaker og urter, samt forberede seg til fødselen som skal foregå hjemme. Datteren Amalie blir født, og siden Agnete begynner å jobbe som skuespiller kort tid etter fødselen, er det Tomas som blir hjemmeværende med barnet. I løpet av en turné Agnetes teatergruppe er på, hvor også Tomas og datteren er med, endrer Agnete seg; hun blir politisk bevisst og radikal feminist. Som følge av denne endringen, får hun etter teaterturneen jobb som leder av en kvinnelig teatergruppe i Nicaragua, og dette innleder en periode med ulike bosteder; først noen måneder med forberedelser i Oslo, deretter språkopplæring i Guatemala, før de ender opp i Nicaragua. For at Tomas skal motta lønn fra Norad underveis, må de gifte seg, men det er tydelig at forholdet ikke er godt i denne perioden, siden de krangler mye, og Agnete på et tidspunkt er utro. Tomas trives ingen av stedene de bor, han skriver ingenting og bestemmer seg tidlig under oppholdet i Sør-Amerika for å reise hjem til Norge. Etter uroligheter i byen der de befinner seg, får familien hjelp til å komme seg til nærmeste storby, og de reiser alle hjem til Norge. *Kjærlighetsarbeidet* ender med at Tomas, Agnete og datteren feirer jul med hele storfamilien samlet; foreldre, svigerforeldre, søsken og svigersøsken, og man oppfatter at dette er slutten på ekteskapet mellom de to.

I den nest siste romandelen, *Arbeidsrom, laboratorium*, kastes vi brått inn i Tomas' liv etter skilsmissen fra Agnete. Han begynner å arbeide på den samme fabrikken som han hadde sommerjobb da han var 16 og flytter inn i vaktmesterboligen på fabrikkområdet. Helgene med datteren tilbringes hos foreldrenes hans i Øyjordsveien. Han forteller om Agnetes nye liv på Askøy, ei øy utenfor Bergen, hvor hun kjøper et gammelt hus hun restaurerer, samtidig som hun anlegger hage og dyrker grønnsaker. Hun vil nok en gang ”tilbake til naturen” (Espedal, 2011, s. 106). Agnete får ei datter til, men blir kort tid etter fødselen alene igjen. Agnete dør da den yngste dattera er tre år, og vi får vite at Tomas kommer til å overta huset og ansvaret for de to jentene. Vi får også vite at de, etter seks år på Askøy, flytter til barndomshjemmet hans, rekkehuset i Øyjordsveien. Inkludert i *Arbeidsrom, laboratorium*

finner vi hva fortelleren kaller ”En liten bok om lykke”, der vi blant annet får hans refleksjoner rundt hva lykken er. Han forteller også utvalgte hendelser fra oppveksten, hvor moren var en sentral skikkelse, i tillegg beretter han om livet med Janne, som vi traff i *Biblioteket*. Idet han skriver denne ”lykkeboken” har Janne forlatt ham, og han sitter alene igjen etter at både hun og den voksne datteren har flyttet fra Øyjordsveien. Han forstår at han hadde vært lykkelig sammen med Janne, uten at han innså det selv underveis, og det virker som det er denne erkjennelsen som har utløst refleksjonene rundt hva lykke er. Mot slutten av ”En liten bok om lykke” beretter fortelleren om Héloïse og Abélard igjen, men nå er det Abélards historie som gjengis, også ispedd noen direkte sitater fra Abélards *Brevet om mine ulykker*. Her får vi høre om hvordan Abélard ble forfulgt og etter hvert kastret, da det hemmelige kjærlighetsforholdet ble avslørt. Det hele avsluttes med et sitat fra et av Héloïses brev til Abélard.

*Notatbøkene*, som er den siste delen av romanen, består av notater fra et tidsrom på halvannen måned; fra 19. april til 31. mai, uten at årstallet er presisert. Notatene framstår som dagboknotater, på grunn av dateringen, og fordi de inneholder springende og ofte usammenhengende tanker, beskrivelser av jegets følelser, av omgivelsene og hva han fyller dagene med, samt minner fra fortida. Dette jeget forstår vi raskt er Tomas som nettopp er forlatt av Janne og datteren; datteren fordi hun er blitt voksen og har flyttet hjemmefra, Janne som har avsluttet kjærlighetsforholdet og flyttet til Oslo. Han sitter hjemme i Øyjordsveien og skriver. Tomas er her preget av kjærlighetssorg; han raser ned i vekt, han drikker hver dag, og det virker som han brytes mer og mer ned. Han har lite kontakt med andre, for han oppholder seg mest inne, gjerne i sengen eller i arbeidsrommet i kjelleren, og får sjelden besøk. Til å begynne med hører Tomas lydene av både Janne og datteren som om de fortsatt bor i huset, han kan kjenne luktene etter Janne, og han forteller at han ønsket å beholde Jannes møbler da hun flyttet ut. Mot slutten rydder han likevel ut alle møbler og spor etter henne, og han stenger av alle rom unntatt arbeidsrommet, hvor han til slutt både sover og arbeider.

### 2.1.2 *Imot naturens paratekst*

Tittelen på romanen, *Imot naturen*, som gjerne er det første vi legger merke til idet vi plukker opp en roman, og derfor er sentral for parateksten, kan forstås på to måter. For det første kan *imot* bety å gå/bevege seg i møte med noe eller noen, i dette tilfellet naturen, det vil si at man nærmer seg naturen. Dette kan vi i romanen relatere til Agnetes forsøk på å leve naturlig, hennes ønske om å leve i pakt med naturen, noe hun forsøker først sammen med Tomas, dernest når hun etablerer seg på Askøy etter at de to er skilt. At forsøkene hennes mislykkes kan ikke nødvendigvis tilskrives at de er umulige, siden det første forsøket trolig bryter sammen fordi forholdet ikke fungerer, og fordi Tomas ikke lever i pakt med sin natur. Det andre forsøket avbrytes av at Agnete dør. *Imot* kan for det andre ha motsatt betydning; stikk i strid med, det vil si det som er unaturlig. Denne forståelsen av tittelen peker mot mange elementer i romanen. Det kan være forholdet mellom Tomas og Janne, hvor aldersforskjellen er stor, som er det unaturlige. Dette får vi også bekreftet i *Notatbøkene*, der vi skjønner at omverdenens blikk og syn på paret som unaturlig, gradvis sniker seg inn i og påvirker forholdet. Dermed blir forholdet, som i utgangspunktet er både naturlig og godt, et unaturlig forhold, hvor det eneste stedet paret kan være frie, er innendørs. I tillegg omtaler Tomas selv forholdet mellom ham og Agnete som unaturlig, noe vi dessuten får demonstrert i *Kjærlighetsarbeidet*, slik at dette også kan relateres til den samme forståelsen av romantittelen. Tomas går tidlig mot sin egen familietradisjon, det vil si sin egen bakgrunn og natur, med sitt karrierevalg. Likevel er dette et valg han må ta for å kunne leve i pakt med sin egen natur og hvem han selv er, slik at denne tilknytningen til romanen og forståelsen av romantittelen peker tilbake på den første tolkningen; det vil si å komme sin egen natur i møte. Dermed kan vi se at romantittelen er flertydig, men også tvetydig.

Som en del av parateksten regnes også forfatternavnet, det vil si Tomas Espedal i denne romanen. Helt Haarder (2005) hevder at kunnskapen vi har om en forfatter ofte trekkes inn i vår forståelse av en tekst, fordi det er umulig å reversere en eventuell forhåndskunnskap om forfatteren. Dette kaller han biografisk irreversibilitet (jf. kap. 1. 5. 1). Denne kan aktiveres allerede idet vi har *Imot naturen* i hånda, dersom vi vet noe om Espedal på forhånd. Vi vil, med kjennskap til Espedals forfatterskap, forvente at romanen vil omhandle Espedal selv. Derfor kan en annen kontrakt enn en ren fiksjonskontrakt inngås med leseren idet vi ser forfatternavnet, en kontrakt som kanskje kan karakteriseres som en selvframstillende

kontrakt. Samtidig kan forfatternavnet også aktivere en lesning der vi trekker med oss den kunnskapen vi har om Espedal, for eksempel hva vi har lest om ham i media, hva han har sagt i intervjuer og generelt hans opptreden i media. Da vil denne kunnskapen være en del av vår forståelseshorisont og kontekst i lesningen, som Helt Haarder (2005) er inne på.

På forsiden av boka finner vi et uskarpt svart-hvitt-bilde av ei kvinne sittende på fanget til og med armen rundt en mann. Mannen ser ut til å ha på seg dressjakke og hvit skjorte, mens kvinnen er ikledd bh. Begge har svarte masker over øynene. Ser man godt etter minner mannen om Tomas Espedal selv, noe vi oppdager dersom vi vet hvordan forfatteren ser ut. Bildet er likevel såpass uklart at vi ikke kan fastslå at det virkelig er ham. Det er først idet vi leser første del av romanen, *Biblioteket*, at vi knytter bildet til handlingen i romanen, for da forstår vi at det er mannen og kvinnen fra nyttårsfesten bildet skal vise. Det er også samtidig, under lesningen av *Biblioteket*, at vi kan ane at mannen i rammefortellingen er Espedal selv, om vi ikke har gjettet det tidligere. Bildet blir da en slags introduksjon til selvframstillingsprosjektet til Espedal, hvor han antyder de selvbiografiske elementene, uten å klarlegge disse helt. Derfor kan terskelsituasjonen, en tilstand som ifølge Helt Haarder (2010) oppstår når en forfatter innfører biografisk materiale (jf. kap. 1. 5. 3), aktiveres med dette bildet, fordi vi mistenker at bildet er av Espedal. Vi ser derfor at den selvframstillende lesemåten *kan* være virksom allerede fra begynnelsen av. På den annen side er bildet så kornete og uklart at terskeltilstanden i beste fall kan sies å være svak, om i det hele tatt til stede. Bildet kan nemlig også kun være et signal om noe av det romanen handler om; en mann og ei kvinne.

Som nevnt innledningsvis har *Imot naturen* betegnelsen roman, noe som står eksplisitt på omslaget bak på boka. Her er det derfor ifølge Lejeune (Tobiassen, 2006) en fiksjonskontrakt som inngås med leseren, og den eventuelle selvframstillende pakten vi har sluttet i og med forfatternavnet og forsidebildet, blir forstyrret. Omslaget gir dessuten ingen andre signaler enn at det er fiksjonskontrakten som gjelder, siden fortelleren her omtales som ”fortelleren”.

---

Det er først på andre tittelside vi blir introdusert for undertittelen (*notatbøkene*), og hvorfor dette ikke avsløres før, er vanskelig å si. En leser som blar over de første sidene står i fare for å unngå denne opplysningen. Undertittelen kan skape en tvetydighet med tanke på sjangeren. Når vi møter denne først idet vi er i ferd med å begynne lesningen, kan vi bli usikre på om dette egentlig er en roman, slik den opprinnelige kontrakten har antydnet, eller om vi skal anse hele verket kun som notater. Når det viser seg at romanen er inndelt i fem deler, kan vi også få inntrykk av at hver del utgjør hver sin notatbok. Det er først i siste del av romanen vi får en slags oppklaring på undertittelen (*notatbøkene*), først og fremst fordi denne delen heter *Notatbøkene*. Likevel gir det oss ikke svar på om de andre delene skal forstås som notater, så det forblir uoppklart. Dernest får vi i *Notatbøkene* innsikt i Tomas' arbeid; at han skriver i notatbøkene når han ikke kan skrive på romanen han arbeider med, samt at han regner notatbøkene som fullverdige bøker. Selv om Espedal til en viss grad forklarer hva notatbøkene hans er, gir det oss heller ikke her noen løsning på hvorfor romanen har denne undertittelen. Likevel ser vi at denne kunnskapen om Tomas sitt skrivearbeid, sammen med undertittelen på romanen, kan fungere som en virkelighetsreferanse. Alt i alt kan derfor undertittelen forstyrre sjangerforventningene som benevnelsen roman gir, det vil si at fiksjonskontrakten forstyrres.

Før romanen begynner finner vi en epigraf 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” (Espedal, 2011, s. 5). Siden epigrafen er plassert før *Biblioteket* og på en egen side, kan vi regne den som en del av parateksten. Sitatet er, som bildet på forsiden, med på å antyde og forberede på det som skal komme senere. Sitatet kan knyttes til romanen på to måter. Den ene tilknytningen har med det diffuse forholdet mellom jeget og denne andre hun-personen i epigrafen å gjøre. Tidlig i *Biblioteket* ser den navnløse mannen og kvinnen på hverandre i speilet, og aldersforskjellen mellom dem blir tydelig. De er ”som to søsken, som far og datter, eller mor og sønn” (Espedal, 2011, s. 10). Også senere, i ”En liten bok om lykke”, hører vi om hvordan andre tror Tomas og Janne er far og datter, og hvordan andres blikk grunnet aldersforskjellen gjør at de slutter å gå ut sammen, slik at forholdet også kan knyttes til den andre delen av sitatet. Den andre delen av epigrafen kan dessuten ses i sammenheng med Tomas og Agnetes forhold, hvor vi forstår at Tomas etter hvert føler seg ufri i forholdet, der han hele tida må følge Agnetes innfall og ønsker, noe som også fører til at han får skrivesperre. Han blir

sperret inne i forholdet. Epigrafen og dens tilknytninger til romanen, både det diffuse i relasjonen mellom Tomas og Janne og Tomas' ufrihet i kjærlighetsforholdet med Agnete, kan dessuten knyttes til romantittelen, siden det kan betegnes som unaturlig. De går "imot naturen". Dermed ser vi at Beckett-sitatet knytter an til og antyder noe av tematikken i romanen, og på denne måten forbereder oss på hva som kommer.

Til sammen kan vi si at parateksten i *Imot naturen* gir signaler som peker i mange retninger. Den gir tvetydige signaler om hvordan vi skal lese romanen, nærmere bestemt hvilken kontrakt som inngås med leseren. Flere kontrakter aktiveres samtidig; både fiksjonskontrakten og også en slags virkelighetskontrakt. Sjangerbenevnelsen forstyrres og tilsløres av flere motstridende signaler, forutsatt at vi fanger opp disse, samt ikke møter teksten som et "tabula rasa". Dermed blir flere lese måter aktivert samtidig, og vi kan med Paul de Mans metafor si at vi står i en svingdør, der vi har to mulige utganger; en fiktiv og en faktisk (jf. kap. 1. 3). Parateksten peker dessuten på ulike måter inn mot romanens handling og tematikk, og kan derfor være med på å forberede oss på dette, eventuelt legge føringer for hvordan vi kommer til å oppfatte romanen.

### **2.1.3 Sjangrene og komposisjonen i *Imot naturen***

Som i mange av Espedals bøker består også *Imot naturen* av mange ulike sjangre som flettes sammen, slik at de flyter noe over i hverandre, og det kan enkelte steder være vanskelig å avgjøre når den ene teksttypen slutter og den neste begynner. En kan spørre om *Imot naturen* egentlig bør betegnes som en anti-roman,<sup>15</sup> siden den ser ut til å oppfylle noen av disse kriteriene. Likevel har den ikke fått anti-romanbetegnelsen, slik at vi må forutsette at den er en roman hvor vi finner elementer fra andre sjangre. Vi finner fortellinger her, for eksempel fortellingen om Héloïse og Abélard. Vi finner også sentrale fortellinger fra Tomas' liv, eksempelvis om da han møtte Janne for første gang, men også fra da han hadde sin første sommerjobb som 16-åring. Mange av disse kan karakteriseres som erindringsfortellinger, siden Tomas sitter mange år senere og forteller dem. Vi finner dessuten en reiseberetning i

---

<sup>15</sup> Anti-roman: "eksperimenterende roman som avviker fra den tradisjonelle romanen, for eksempel når det gjelder handlingsutvikling, karakterskildring og sammenheng" (Skei, 2009a, avsnitt 1).

---

romanen; fortellingen om da Tomas' familie reiser til Sør-Amerika i *Kjærlighetsarbeidet*. Særlig de to romandelene som omhandler Tomas' fjerne fortid, det vil si *Arbeidet, fabrikken* og *Kjærlighetsarbeidet*, framstår som "renere" fortellinger enn de andre delene. Selv om kronologien brytes noe opp og fortelleren innimellom foretar store tidssprang her, er det likevel så få brudd at vi skaper en sammenheng i teksten.

Noen steder stilles teksten opp som en lyrisk tekst, slik at vi leser dette som poesi. Et annet sted, i fortellingen om Héloïse og Abélard, siterer sistnevnte fra Ovids *Ars amandi – Kunsten å elske*.<sup>16</sup> Romanen har dessuten tidvis et essayistisk preg, der fortellinger fra forteller-jegets liv kan sette i gang refleksjoner av mer generell art, eller motsatt: refleksjoner leder til historier fra levd liv. Fortelleren tar her utgangspunkt i og forteller fra sitt eget liv, fra andres liv, reflekterer over allmenne temaer og siterer ofte andre, slik man ofte gjør i personlige essay. Det er særlig i de to siste romandelene vi finner dette essayistiske preget, der jeget flyter inn og ut av historier og refleksjoner i nesten umerkelige bevegelser. I den siste delen finner vi i tillegg en rekke daterte notater, med det samme essayistiske preget, slik at vi oppfatter dette som dagboknotater, også på grunn av tittelen på denne romandelen; *Notatbøkene*. All denne sjangerblandingen skaper et tilfeldig preg i *Imot naturen*, og gjør det krevende, men ikke umulig å skape sammenheng i romanen i sin helhet. Dermed er det som om livets vilkårlighet og fragmentariske egenart kryper inn i teksten, og det skapes en virkelighetseffekt i romanen i sin helhet.

Til tross for at *Imot naturen* kan virke usammenhengende på grunn av sjangerblandingene og inndelingen i flere deler hvor skrivemåten varierer, kan en likevel se at der er gjort grep for å skape forbindelser mellom de ulike delene. Et virkemiddel vi finner er at Espedal i alle romandelene unntatt *Notatbøkene*, knytter eksplisitt noe i handlinga til det innledende møtet mellom den navnløse mannen og kvinnen i *Biblioteket*. Der sitter mannen i rammefortellingen rolig og fornøyd med kvinnen på fanget og med ansiktet hvilende mot brystet hennes. På samme måte sitter 16-årige Tomas i *Arbeidet, fabrikken* med kjæresten

---

<sup>16</sup> Ovid levde fra år 43 f.Kr. til år 17. *Ars amandi – Kunsten å elske* ble gitt ut i norsk oversettelse i 2006 (Kraggerud, 2009).

sin, hvorpå fortelleren hevder at dette er en gammel lengsel i ham, en uforanderlig del av ham som gjør ham lykkelig. I *Kjærlighetsarbeidet* der Tomas forteller om den første natten i sitt nye hjem i Matagalpa i Nicaragua, har han sent på natten et syn: ”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?” (Espedal, 2011, s. 93). Synet knytter vi automatisk til den første scenen i *Biblioteket*, og leser det som et framtidsvarsel. I ”En liten bok om lykke” forteller Tomas: ”Vi traff hverandre på en fest. Det var en nyttårsaften. Det lykkelige språket er på alle måter enkelt og brutalt: hun var den vakreste jenten jeg har sett” (Espedal, 2011, s. 113). Vi forstår umiddelbart at det er møtet i *Biblioteket* han refererer til, både på grunn av nyttårsfestreferansen og fordi den navnløse mannen sier til kvinnen at hun er den vakreste han noensinne har møtt. Dermed knytter han de ulike romandelene til beretningen i *Biblioteket*, og skaper slik en forbindelse mellom dem. Samtidig rettes oppmerksomheten mot møtet i det innledende kapitlet, og vi oppfatter at hele romanen til dels kretser rundt forholdet som innledes her.

Der Espedal skaper forbindelsen mellom de forskjellige romandelene, etableres også en sammenheng mellom jegene i romandelene; vi oppfatter den navnløse mannen i *Biblioteket*, den 16 år gamle gutten i *Arbeidet, fabrikken*, den voksne Tomas i *Kjærlighetsarbeidet* og det forlatte jeget i *Arbeidsrom, laboratorium* og i *Notatbøkene* som den samme personen. Da vi for første gang i romanen får vite navnet på jeg-fortelleren, noe som ikke skjer før i *Kjærlighetsarbeidet*, vil vi oppfatte at jeget i de forutgående delene også har vært Tomas, selv om dette ikke kommer eksplisitt fram. Idet vi begynner lesningen av *Notatbøkene* vil vi umiddelbart forstå at det er den samme Tomas som skriver notatene etter at han har blitt forlatt av Janne, selv om hun ikke blir navngitt før etter noen sider. Dermed skaper vi som lesere en sammenheng i den episodiske romanen som en følge av sammenhengsskapende grep, og oppfatter den som en enhetlig fortelling, til tross for alle brudd og manglende kontinuitet. Dette skyldes trolig også at *Imot naturen* har sjangerbenevnelsen roman, og dermed aktiverer en lese måte der vi skal skape sammenheng, selv der dette kan være vanskelig. Dermed kan vi også kalle de sammenhengstrategiene Espedal her bruker for litterære grep. Samtidig må vi også spørre om den virkelighetseffekten som romanens fragmentariske preg skaper, kan være en bevisst strategi fra forfatterens side, for at vi skal få en følelse av at teksten er virkelighetsnær. Denne strategien fungerer trolig i den umiddelbare lesingen, men vi gjennomskuer den dersom vi nærmer oss teksten langsomt.



---

## 2.2 Selvframstilling i *Imot naturen*

### 2.2.1 Espedals eksil og det metalitterære prosjektet

Melberg (2007) argumenterer for at man i moderne selvframstilling finner mange forfattere som skriver fra et eksil eller med tapet som motivasjon (jf. kap. 1. 4. 2). Som en følge av dette eksilet søker de sin tapte identitet ved å skrive erindringsfortellinger fra en svunnen fortid, gjerne fra oppveksten, for slik å konstruere et jeg og et selv. Ser vi på *Imot naturen* i sin helhet kan den leses som et forsøk på å konstruere et selv, hvor Espedal driver et erindringsarbeid i hvert fall i deler av romanen. Han søker seg selv, ved å vise fram den han var, kanskje for å kunne forklare hvorfor han er den han er. Dermed finner vi et eksistensielt prosjekt i romanen. I *Arbeidet, fabrikken*, som omhandler sommeren da Tomas var 16 år og bestemte seg for aldri å ha en jobb, undersøker han muligens omstendighetene rundt denne avgjørelsen, som åpenbart var et livsvalg som fikk store konsekvenser. I *Kjærlighetsarbeidet* erindrer han forholdet til Agnete, hvor han undersøker et forhold som har betydd mye, men som også var turbulent og vanskelig, og trolig har hatt innvirkning på hvem han har blitt. I de andre delene erindrer han forholdet med Janne, hans store kjærlighet: da de møttes på en nyttårsfest, hvor lykkelig han var mens de bodde sammen i Øyjordsveien, men også hvordan skammen over aldersforskjellen snek seg inn i og påvirket forholdet. Da forholdet tok slutt, opplevde han et stort tap, noe som påvirker hvem han er. Dermed kan vi si at Espedal skriver seg inn i en moderne selvframstillingstradisjon, hvor erindringen brukes for å konstruere et jeg (Melberg, 2007). Samtidig ser vi at en del av dette selvet Espedal her søker, også er hans identitet som forfatter, fordi han underveis forteller om sin egen skriving. Etter hvert som vi i romanen nærmer oss en skrivende nåtid, blir disse metalitterære kommentarene refleksjoner over den teksten han nå skriver, det vil si romanen *Imot naturen*. Dette gjør at de metalitterære refleksjonene blir vesentlig i en søken etter selvet og konstruksjonen av jeget, og vi ser en annen tendens enn innenfor den moderne praksisen, som Melberg (2007) kaller den. Han søker seg selv ved å vise fram hvem han var og er, også som et skrivende selv.

Her kan man innvende at Espedal ikke befinner seg i et eksil, slik mange andre selvframstillere gjør, og dermed at dette er noe annet. Likevel kan Espedal av flere grunner være eller ha vært i eksil. Han forteller om Tomas som følger etter Agnete til Roma, der de bor sammen en stund. Senere, etter at datteren er født, reiser han med familien, først til Oslo,

deretter til Sør-Amerika, og presiserer at han ikke finner seg til rette noen av stedene. Dette er derfor et reelt eksil som har ført til en følelse av hjemløshet, og med det skapt et behov for å søke etter en slags tapt identitet. Siden reisefortellingene er med, og viet såpass mye plass i romanen, tilsier dette at disse er sentrale. Det kan dessuten se ut til at Tomas på reisen til Sør-Amerika får ideen om å framstille seg selv i litteraturen, for en kveld, etter en lang periode med skrivesperre, oppsøker han den lokale baren i Guatemala hvor en mann kommer inn:

[H]an stilte seg midt i lokalet og begynte å synge av full hals. En gråtende og lidende sang, han hikstet, han gråt, han sang sine lidelser ut av full kraft. Så trakk han frem en trompet og blåste ut resten av det han hadde av smerte og gråt i kroppen. Jeg ble sittende som lammet, hvordan våget han, hvordan kunne han, bare gå inn i baren og stille seg midt på gulvet, synge ut følelsene våre på denne måten, rett opp i ansiktene til alle de fremmede i baren. Han blåste i trompeten, og det slo meg hvor falskt jeg levde, så svakt og feigt, så stille og forsiktig; jeg ville bli som denne mannen med hatt og poncho, jeg ville bli en oppriktig og kompromissløs person, jeg ville skrive som han sang, jeg ville bli en vanskelig og ærlig mann. (Espedal, 2011, s. 87f)

Her ser vi at ikke bare identifiserer Tomas seg med musikerens følelser, men også at reise-eksilet ser ut til å ha utløst behovet for å søke og skrive om seg selv. Likevel er eksilet noe annerledes enn for andre eksilerte forfattere, siden reisen er avsluttet da romanen skrives, og Tomas/Espedal befinner seg i hjemlandet igjen. Her er også et stort paradoks, for mens Tomas er på denne reisen, det vil si befinner seg i eksil, har han skrivesperre, slik at eksilet utløser ikke umiddelbart et behov for å skrive.

Tomas befinner seg dessuten i andre eksil enn det geografiske, men dette er hva jeg vil kalle indre eller mentale eksil. Disse mentale og følelsesmessige eksilene kan også danne utgangspunkt for Espedals selvframstillingsprosjekt. Tomas finner for det første tidlig ut at han ikke ønsker å arbeide, ei heller gifte seg eller bli far. Han presiserer at han ikke vil tilhøre den tradisjonen hans far og alle forfedrene har tilhørt. Dette er en type eksil som til en viss grad kan sammenlignes med eksempelvis Orhan Pamuk, som også skriver fra sitt opprinnelsesland, hvilket Melberg (2007) er inne på (jf. kap. 1. 4. 2). Eksilet som Espedal her demonstrerer, er en distansering Tomas foretar, der han fjerner seg fra sin egen tradisjon, det vil si en arbeidertradisjon. Til tross for at det kan se ut som han ikke har noe annet valg enn å utelukke seg selv fra tradisjonen, kan det likevel virke som det fører til en følelse av hjemløshet, en følelse av manglende tilhørighet eller av tap. Dermed kan vi tolke dette som

---

en av årsakene til Espedals prosjekt; et behov for å finne sin identitet ved å framstille seg selv i romans form, blant annet utløst av manglende tilhørighet. Med dette bekrefter Espedal Melbergs (2007) spekulasjoner hva de skandinaviske selvframstillerne angår; de raske samfunnsendringene som opphav til refleksjonene som selvframstillingen forutsetter. Det er muligens en opplevelse av å bli dratt mellom to samfunn som kommer til uttrykk i *Imot naturen*; mellom et samfunn der klassesethørigheten reproduseres i generasjoner og et samfunn der klassereise er et alternativ. Han opplever trolig å stå med en fot i begge disse samfunnene. Tomas/Espedal er ikke unik i sin avstandtaken fra tradisjonen, siden vi lever i ei tid hvor vi er gitt mange muligheter generasjoner forut ikke har hatt. Likevel er han noe mer ekstrem enn de fleste andre, siden han tidlig bestemmer seg for at han ikke skal ha et vanlig lønnsarbeid.

Det kan dessuten se ut som Tomas befinner seg i et slags eksil i kjærligheten, og at dette eksilet også er en årsak til Espedals selvframstillingsprosjekt. Selv om han som 16-åring har bestemt seg for å holde seg unna både ekteskap og barn, ender han opp med å gifte seg med Agnete og få barn med henne. Slik denne fortellingen beskrives, får vi inntrykk av at forholdet er noe han bare blir dratt inn i, uten evne til å påvirke det som foregår, der barnet, giftemålet og reisen utenlands skjer uten at han selv tar aktive valg. Dette er derfor også et eksil, en tilværelse preget av fremmedfølelse og rotløshet, hvor behovet for å søke etter sin egen identitet kan ha oppstått, og dermed utløst et selvframstillingsprosjekt. På samme måte som man i moderne selvframstilling befinner seg, mer eller mindre ufrivillig, i fremmed land, befinner Tomas seg i et ufrivillig kjærlighetseksil, der han selv ikke har vært en aktiv part i livsvalgene, og han har samtidig mistet seg selv. I *Arbeidsrom, laboratorium* møter vi en forlatt og ulykkelig Tomas, som er alene etter at både Janne og datteren har flyttet, og derfor, nok en gang, er i et ufrivillig følelsesmessig eksil. Han er fortvilet, han er langt nede og vet ikke hvordan han skal komme seg videre. Han har opplevd tap, og dette tapet fører til behovet for å søke etter seg selv og sin egen identitet.

I *Notatbøkene* blir Tomas' eksil enda tydeligere, og han befinner seg på flere måter i eksil her. Han har isolert seg fra omverdenen ved å mure seg inne i sitt eget hus, og han har lite kontakt med andre. Han sier at "det kommer ingen på besøk, ikke etter at hun dro; det er

ingen som vil komme på besøk i et hus som er sykt av kjærlighets sorg” (Espedal, 2011, s. 136). Likevel virker eksilet mer eller mindre selv påført, siden vi ikke hører om at han oppsøker andre. Etter hvert både sover og arbeider han i kjelleren, slik at han framstår mer og mer eksilert, og vi får inntrykk av at han gradvis går til grunne. Samtidig er hjemmet hans også et eksil: ”Ingenting er normalt, heller ikke i kjellerstuen. Det er ikke det samme å sitte i kjelleren og vite at det er noen i huset, som det er å sitte i kjelleren og vite at det er ingen i huset” (Espedal, 2011, s. 140). Han befinner seg derfor i en dobbel eksiltilværelse. De fysiske eksilene beror på og henger dessuten sammen med hans emosjonelle eksil, det vil si eksilet som skyldes kjærlighets sorgen og savnet etter Janne og datteren. Tapet av både partner og datter innebærer store endringer i Tomas’ tilværelse, trolig så store at han samtidig opplever å miste seg selv. Derfor kan tapene ha utløst et behov for å finne igjen dette selvet, og følgelig utgangspunktet for hele selvframstillingsprosjektet til Espedal i *Imot naturen*. I denne søken etter et selv, erindrer Tomas livet med Janne, slik at erindringen også her står sentralt, siden mye av det han forteller om skriver seg fra flere år tilbake i tid. Og selv om Tomas i hvert fall tilsynelatende nylig er blitt alene, er alt han erindrer fra samlivet med Janne et avsluttet kapittel i livet hans. Her kan vi likevel se at Espedal skiller seg noe fra den moderne selvframstillingspraksisen Melberg (2007) skriver om, der eksilet ofte er utgangspunktet, og selvframstillerne søker sin tapte identitet som en følge av dette eksilet. I Tomas’ tilfelle er det omvendt: Her er det tapet av de nærmeste og dermed tapet av seg selv og egen identitet som er utgangspunktet, og eksiltilværelsen følger som en konsekvens av dette tapet.

Til tross for Espedals tilhørighet i en moderne selvframstillingstradisjon, kan vi muligens se noen andre og nyere tendenser her også. Vi får for det første ikke en sammenhengende livshistorie fortalt i romanen, men bare enkelte bruddstykker. For eksempel får vi ikke vite noe om hva som skjer i Tomas’ liv mellom sommeren da han er 16 og fram til han møter Agnete. Romanen består altså av mange brudd, og framstår nærmest som en rekke øyeblikksbilder. Sammenhengen i romanen er det, som jeg tidligere har vært inne på, vi som lesere som skaper med litt hjelp av noen litterære grep. For det andre kommenterer Tomas som tidligere nevnt tilblivelsen av sin egen tekst, særlig i *Notatbøkene*, noe jeg også vil utdype nedenfor. Med disse metalitterære refleksjonene framstår romanen med en selvbevissthet, og dette, samt mangelen på sammenheng, retter oppmerksomheten mot konstruksjonen ved teksten. Dette mener Melberg (2007) er typisk for nyere selvframstilling

---

(jf. kap. 1. 4. 2), som det ser ut til at Espedal er en del av, fordi han konstruerer – og muligens rekonstruerer – et selv. Likevel, fordi Espedal i sin selvframstilling bruker erindring som en strategi, og slik føyer seg inn i tradisjonen fra 1900-tallet, kan dette tyde på at han er både-og, som jo også er Melbergs mestertrope. Her er det de to delene/fortellingene som omhandler den fjerne fortida som framstår som sammenhengende beretninger, og som dermed i størst grad kan karakteriseres som erindringsfortellinger. Jo nærmere den skrivende nåtida vi nærmer oss, jo mer trer også konstruksjonen fram, det vil si jo mer ser vi de tendensene som Melberg (2007) mener å se innen nyere selvframstilling.

Espedals metalitterære refleksjon i *Imot naturen* kan ha sammenheng med eksilene han befinner seg i. Siden han har tatt et nokså usikkert og noe ukonvensjonelt yrkesvalg, og dermed ekskludert seg selv fra et tradisjonelt lønnsarbeid, er han fullstendig avhengig av å skrive. Dette kan føre til en ekstra oppmerksomhet knyttet til selve skrivearbeidet, som igjen forårsaker de metalitterære refleksjonene. Refleksjonen rundt skrivingen er til stede gjennom store deler av *Imot naturen* og kan deles i to kategorier. Den første kategorien er betraktninger som angår skrivearbeidet på det daværende tidspunkt, gjerne korte kommentarer om hvorvidt han skriver eller ikke, men omhandler ikke skrivearbeidet knyttet til *Imot naturen*. Den andre kategorien er refleksjoner rundt tilblivelsen av den teksten vi leser, altså *Imot naturen*. Dette henger naturlig sammen med innholdet i de ulike romandelene, der vi finner den første kategorien i erindringsfortellingene som omhandler perioder mange år tilbake i tid. Det er først i de to siste romandelene, *Arbeidsrom*, *laboratorium* og *Notatbøkene*, hvor vi befinner oss i ei skrivende nåtid, at Tomas reflekterer over skrivingen av *Imot naturen*.

Den første kategorien metalitterære kommentarer finner vi for første gang i *Kjærlighetsarbeidet*, der Tomas etter å ha fulgt etter Agnete til Roma og blitt avvist, bestemmer seg for å vente på henne:

Jeg likte å være alene i Roma, jeg likte å ha det ondt, det ga alt rundt meg en egen intensitet, en tydelighet og tyngde som jeg trengte; byen, gatene, ansiktene, alt tegnet seg inn i meg med en egen skarphet som var helt nødvendig for arbeidet mitt; jeg lå i sengen på pensjonatværelset og noterte det jeg så og det jeg tenkte i notatbøkene mine. Jeg var begynt å skrive igjen. (Espedal, 2011, s. 56f)

Her ser vi hvordan Tomas reflekterer over hva som gjør at han klarer å skrive, og vi ser også at han er i et slags eksil; han er hjemmefra og følelsesmessig eksilert. Vi får i tillegg vite at han ikke har vært i stand til å skrive tidligere. Hvor lenge skrivesperren har vart, vet vi imidlertid ikke. Under oppholdet i Roma hører vi ikke om annet skrivearbeid enn at Tomas og Agnete oversetter tekster av Pier Paolo Pasolini og Natalia Ginzburg.<sup>17</sup> Etter at paret kommer hjem til Norge, må Tomas leie et arbeidsrom: ”Biljardrommet, det var et vakkert rom, et arbeidsrom. Et skrivebord ved vinduet, bokhyller og en benk til å hvile på. Her skrev jeg, i løpet av tre måneder, romanen Hun og jeg” (Espedal, 2011, s. 65). Det ser ut til at Tomas får denne skriveraptusen fordi han har en viss frihet på sitt nye kontor, en frihet han ikke har hjemme, siden Agnete har overtatt det gamle arbeidsrommet hans, samt satt sitt tydelige preg på leiligheten som tidligere bare var hans. Etter at de flytter ut på landet for å leve ”i pakt med naturen”, og mens de venter på barnet som skal bli født, hører vi om skrivingen på nytt: ”Jeg satt ved vinduet i stabburet med utsikt mot skogen, forsøkte å skrive; det skulle gå fire år før det kom noen bok fra meg” (Espedal, 2011, s. 69). Senere, da Tomas og familien bor en kort periode i Oslo, omtaler han seg selv som ”en feit, feig forfatter som ikke skrev et eneste ord” (Espedal, 2011, s. 78). Det blir ikke bedre etter de reiser til Sør-Amerika, for til tross for at han leier et rom på et nedlagt hotell for å skrive, skriver han like lite. Selv ikke den tidligere omtalte hendelsen med trompetisten/sangeren, der Tomas ser ut til å få en oppvåkning, fører til at han skriver igjen. Likevel setter den i gang en refleksjon rundt hans egen identitet og liv, og det ser ut til at hendelsen gjør ham ærligere med seg selv:

Det var en altfor stor avstand mellom den personen jeg var og den personen jeg ville være. Jeg var i et ekteskap som var falskt, i et land hvor jeg ikke følte meg hjemme, på vei mot et annet og vanskeligere land, fullstendig i feil retning; jeg ville hjem. (...) Jeg måtte være falsk, jeg var falsk, og jeg klarte ikke å skrive; jeg var ikke lenger forfatter. Hva var jeg da? (...) Jeg satt uvirksom ved skrivebordet og så på de hvite rosene, de hvite liljene, de hvite arkene; jeg trengte noe sort, noe mørkt, jeg måtte gjøre noe ondt. (Espedal, 2011, s. 88)

---

<sup>17</sup> Pasolini (1922-1975) var en italiensk forfatter og filmregissør. Han skrev både lyrikk, romaner, essay og filmmanus, og var kjent for sin form- og innholdsmessige originalitet. Noen av filmene han regisserte ble dessuten sensurert, på grunn av sin kretsing rundt erotiske og til dels sadistiske temaer (Fehr & Moi, 2010). Ginzburg (1916-1991) regnes som en av de fremste kvinnelige forfattere i italiensk etterkrigstid. Hun skrev blant annet om hvordan små hendelser i et individs liv kan skje, og hvilke konsekvenser disse kan få, nesten uavhengig av hvilke valg mennesket selv gjør. Hennes roman *Tutti i nostri ieri* (1952) regnes som en av mest betydningsfulle moderne romaner i Italia (Falkeid & Fehr, 2013).

---

Her ser vi at eksilet han befinner seg i, både det fysiske; han er i fremmed land, men også det følelsesmessige; han er i et kjærlighetsløst ekteskap, forårsaker en skrivetørke. Siden Tomas' selvoppfatning trolig er nært knyttet til forfattergjerningen, fører eksilene og skrivetørken til refleksjoner over egen identitet og egen skriving. Han søker i *Imot naturen* etter et selv, og en del av dette selvet er forfatteridentiteten, som dermed blir sentral der han viser fram selvet sitt. Dette tilsier at det eksistensielle prosjektet og de metalitterære refleksjonene er nært knyttet sammen.

I "En liten bok om lykke" finner vi den andre kategorien metalitterære kommentarer, det vil si de som reflekterer over tilblivelsen av *Imot naturen*. Dette har også sammenheng med det essayistiske preget i denne romandelen, siden essayet som sjanger åpner for refleksjoner, også metalitterære. Tittelen på denne romandelen, *Arbeidsrom, laboratorium*, signaliserer dessuten at Tomas sitter ved arbeidsbordet sitt og studerer sin egen skriving, særlig på grunn av tilleggsopplysningen 'laboratorium'. "Lykkeboken" innledes med:

Lenge drømte jeg om å skrive en serie med små bøker. En liten bok om kjærlighet. En liten bok om vennskap. En liten bok om det å skrive. En liten bok til min datter. En liten bok om lykke osv. (...) Boken om lykke må være kort. Kort og fragmentarisk, det er ikke mulig å skape en sammenhengende fortelling om lykken. Ingen kronologi. Ingen logikk eller fornuft; det er ikke mulig å skrive en roman om lykken. (Espedal, 2011, s. 109)

Her ser vi helt tydelig en metalitterær refleksjon over hvordan den teksten han har tenkt å skrive skal bli, og forbereder dermed leseren på hva som venter i teksten. Deretter begynner han å reflektere rundt lykken. Vi finner utover i "lykkeboken" stadig korte metalitterære kommentarer som minner oss på om at Tomas sitter og skriver denne teksten, for eksempel: "Hvordan skrive om lykke? Hva kan jeg skrive om lykken når den er så enkel og hverdagslig, så stille og gjennomsiktig, som når hun lå i sofaen og jeg nesten ikke så henne" (Espedal, 2011, s. 114). Dermed gjøres vi også jevnlig oppmerksomme på konstruksjonen ved teksten.

I *Notatbøkene* reflekterer Tomas over skrivearbeidet sitt generelt, men også over skrivingen av *Imot naturen* spesielt, siden han her forteller om notatbok-skrivingen:

Jeg har skrevet hver eneste dag i mer enn tyve år; når jeg ikke skriver, når jeg ikke orker, eller ikke klarer, eller av andre grunner ikke kan skrive på romanen jeg til enhver tid holder på med, så skriver jeg i notatbøkene, side etter side i disse notatbøkene som er mitt andre arbeid. Jeg har skrevet elleve romaner. Og jeg har fylt mer enn førti hefter med notater; jeg regner dem som fullverdige bøker. (...) Så hva er mitt viktigste arbeid, er det romanene eller notatene? Jeg tror det er notatbøkene. Det er notatbøkene som holder den daglige skrivingen ved like, som utvikler språket mitt, på den måten at jeg alltid skriver, hver dag, alle steder; jeg påfører skrivingen min en ny dag, et nytt sted, eller det samme stedet, dag etter dag. Jeg forsøker å skrive så raskt og direkte som mulig, uten å ta hensyn til om det jeg skriver er dårlig eller godt, uten å rette og stryke, uten tanke på om det skal leses; og det er her jeg oppnår en helt nødvendig frihet, jeg kan skrive hva jeg vil. (Espedal, 2011, s. 142f)

Siden denne romandelen heter *Notatbøkene*, oppfatter vi at han kommenterer og reflekterer rundt tilblivelsen av sin egen tekst. Han gir samtidig en leseinstruks til teksten her; fordi han i notatbøkene skriver fritt, åpent og direkte, kan vi lese denne delen som en ærlig tekst. Dermed blir den metalitterære refleksjonen et element som gir leseren et inntrykk av autenticitet og virkelighet, fordi vi tror vi leser Espedals egne og uredigerte notater, hvor han er fullstendig ærlig. Likevel, fordi oppmerksomheten rettes mot konstruksjonen av teksten, kan vi mistenke at dette er et bevisst virkemiddel fra Espedals side, slik at vi skal lese notatene som autentiske. Dette vil jeg også komme tilbake til senere.

## 2.2.2 Framstillingen av jeget i *Biblioteket*

Melberg (2007) anser fordoblingen av jeget som en grunnleggende dimensjon ved selvframstillingen, og skiller mellom to ulike syn på selvet: det ferdige og uferdige, som forfatterne gjerne oscillerer mellom (jf. kap. 1. 4. 1). I den første delen av *Imot naturen*, *Biblioteket*, finner vi flere fortellerstemmer til stede i teksten, samtidig som det skjer ei sammensmeltning av fortellere i løpet av handlingen. Vi kan skille mellom to fortellere: en tekstintern og en tekstekstern.<sup>18</sup> Den interne fortelleren deltar ikke selv i handlingen, men er likevel intern, fordi den befinner seg på handlingsplanet i rammefortellingen, der den formidler handling, tanker og følelser hos hovedpersonene. Den er dermed autoralt allvitende. Den eksterne fortelleren kommer til syne som et jeg innimellom, har oversikt

---

<sup>18</sup> Heretter kalt intern og ekstern forteller.



---

over handlingen og kan i tillegg kommentere omstendigheter utenfor romanens verden. Romanen innledes med den eksterne fortelleren som sier: ”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” (Espedal, 2011, s. 9). Etter ett avsnitt overtar den interne fortelleren og beretter om et møte mellom en navnløs mann og kvinne, fortalt i tredjeperson; ”han”, ”hun” og ”de”. Denne fortellerposisjonen opprettholdes på handlingsplanet i rammefortellingen helt til det siste avsnittet av *Biblioteket*, men avbrytes av den eksterne stemmen – jeget – som kommer til syne med korte kommentarer innimellom. Trolig er det den eksterne som forteller historien om Héloïse og Abélard, der denne flettes inn midt i rammefortellingen. I denne fortellingen får vi innsyn i Héloïses tanker og følelser, men Abélard kommer også til orde der fortelleren siterer fra hans selvbiografiske brev. Det er dermed mange stemmer som kommer til orde i *Biblioteket*, og det oppstår en flerstemmighet i teksten.

Espedal skaper med denne flerstemmigheten en følelse av avstand eller distanse til handlingen, og dermed oppnår han en fiksjonseffekt. Det er kanskje særlig vekslingen mellom den interne fortelleren og de korte innslagene av den eksterne fortelleren i rammefortellingen som gir denne virkningen. Selv om leseren ser, hører og føler – vi kunne kanskje si sanser – gjennom den navnløse mannen, er det en viss avstand i det som beskrives, siden det fortelles i tredjeperson. Dette inntrykket blir ytterligere forsterket av at vi etter noen sider, hvor alt har blitt beskrevet fra mannens perspektiv, får innsyn i noen av kvinnens tanker og følelser også: ”[D]et er ikke mulig å si hva som bor i ansiktet hans, men det er det ødelagte som er vakkert ved ham; hun syntes at han har et ødelagt og vakkert ansikt. Når hun sitter over ham og lener seg frem for å kysse ham, kjenner hun bare redsel” (Espedal, 2011, s. 11). Dette innblikket i kvinnens indre, selv hvor kort det er, gir et inntrykk av distanse og av fiksjon, siden fortelleren har innsyn i begge indre. Dermed kan en si at valget av synsvinkel, den autorale fortelleren, skaper en fiksjonseffekt. Denne effekten forsterkes av den eksterne fortelleren som innimellom avbryter den tekstinterne, og kommer til syne som et jeg, for eksempel der han sier: ”De ser seg selv i speilet. Det får meg til å tenke på et bilde, malt av Velazquez: den unge jenten virker vakrere når man ser henne ved siden av en krøpling” (Espedal, 2011, s. 10). Dette gir en opplevelse av at jeget som bryter inn, har en viss avstand til det som skjer, kanskje avstand i tid eller med en distanse til det

som skjer på handlingsplanet. Samtidig skapes det en usikkerhet rundt hvem denne fortelleren er; om han er den samme som den interne fortelleren eller ikke.

Mot slutten av *Biblioteket*, der den fortsatt navnløse mannen og kvinnen går sammen gjennom byen og til hennes leilighet, skjer det ei endring. Gjennom hele kapitlet er det som nevnt den interne fortelleren som forteller om parets handlinger, kun avbrutt av de korte kommentarene fra den eksterne, og han innleder også siste avsnitt med å bruke ”de” om de to: ”De går sammen gjennom byen” (Espedal, 2011, s. 26). Senere i samme avsnitt, mens de går mot ei for den eksterne fortelleren kjent gate, Michael Krohns gate, kommer denne til syne igjen med sitt jeg. I det samme skjer det også ei endring; her blir ”de” til ”vi”: ”Vi går forbi Markuskirken” (Espedal, 2011, s. 26), hvilket vedvarer ut avsnittet og resten av *Biblioteket*. Når jeget snakker etter dette omslaget, er det som mannen i handlinga, altså som en del av handlingen. Her smelter den eksterne fortellerstemmen sammen med ikke bare den interne, men også med mannen på handlingsplanet. Det er også etter denne sammensmeltningen at kvinnens navn avsløres som Janne, som den informerte leser vil vite er navnet på Espedals tidligere samboer. Flerstemmigheten innledningsvis og sammensmeltningen av stemmer mot slutten av *Biblioteket* illustrerer et av Melbergs (2007) poeng. De ulike stemmene skaper en tvetydighet med tanke på hvem de ulike jegene og den navnløse mannspersonen er. Idet stemmene smelter sammen og det viser seg at den eksterne fortelleren er mannen i fortellingen, forstår vi at dette jeget har utgitt seg for å være noen andre. Jeget har vist seg fram ved å skjule seg bak et ’han’, en tredjeperson, det vil si at det har søkt seg selv som noen andre, men gir seg selv til kjenne mot slutten ved å ta bolig i mannen som er omtalt. Den eksterne fortelleren tilslører og forvirrer samtidig leseren ved å flette inn historien om Héloïse og Abélard, slik at jeget nærmest skjuler seg bak denne fortellingen også. Dette mener Melberg (2007) er et typisk trekk ved moderne selvframstilling (jf. kap. 1. 4. 2).

I *Biblioteket* skjer ikke bare en sammensmeltning av stemmer, men også en bevegelse. Med sammensmeltningen av stemmer beveger vi oss nærmere og til slutt inn i mannen det fortelles om på handlingsplanet. Vi beveger oss fra å ha en viss distanse til handlingen til å være innenfor denne, og det er som om vi zoomer bildet nærmere, slik at jeget blir mannen,

---

og leseren blir med i denne bevegelsen. Idet mannen og de to fortellerstemmene smelter sammen, kan en spørre seg om det oppstår en tredje stemme i teksten, en som har enda bedre oversikt enn den eksterne fortelleren. Og er denne stemmen den historiske forfatteren, Espedal selv? Siden kvinnens navn avsløres samtidig som sammensmeltningen skjer, kan det se sånn ut. Dermed blir det ikke bare en bevegelse fra utenfor til innenfor handlingen, det blir med det samme en bevegelse fra fiksjon til selvbiografi. Likevel er ikke den selvbiografiske bevegelsen entydig og klar, den er noe en bare aner, samtidig som det forutsetter en informert leser.

Sammensmeltningen og bevegelsen i teksten skjer dessuten samtidig som teksten avslører hvor vi befinner oss, for inntil dette tidspunktet har det ikke vært noen spesifikke stedsangivelser. Handlingen i rammefortellingen har foregått i et hus eller leilighet en nyttårsaften, og kan derfor finne sted hvor som helst og omhandle hvem som helst. Idet det avsløres at handlingen foregår i Bergen, noe vi forstår fordi spesifikke gatenavn og Johanneskirken nevnes, beveger vi oss fra ”de” til ”vi”. Stemmene smelter sammen og vi beveger oss nærmere paret og handlingen. Nærheten til fortellingen ser ut til å være uunngåelig med avsløringen av sted, og det selvbiografiske prosjektet avdekkes. Dessuten er ikke gaten Janne bor i, Michael Krohns gate, hvilken som helst gate, for dette er gaten hvor jegets farmor har bodd. Han sier: ”[J]eg 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” (Espedal, 2011, s. 27). Både gaten og omgivelsene rundt er tydelig en uløselig del av ham. Da vi senere får vite at han er fra en arbeiderklassefamilie, hvor både faren og farfaren har vært arbeidere, er det muligens en forklaring på hvorfor dette området har så stor betydning for ham. Havnen og verftet er knyttet til familiehistorien hans, og er dermed forankret i ham som en del av identiteten hans. Likevel er tilknytningen noe fjern, siden industriområdet representerer forfedrenes historie, og ikke hans personlige. Gaten, Michael Krohns gate, har han derimot en nærmere tilknytning til, fordi denne er direkte knyttet til barndommen, slik at han trolig har mange barndomsminner herfra. Vi finner likevel en forskyvning her, siden Jannes leilighet befinner seg på den andre siden av gaten. På samme måte er han en annen nå enn han var som barn, så vi kan si at gatens forskyvning og jegets forskyvning er parallelle.

I bevegelsen fra fortelleren til mannen, der Espedals forteller etter hvert avslører seg som mannen han forteller om, og som muligens er Espedal selv, demonstrerer Espedal ikke bare en avstand mellom seg selv og det han skriver om, men også en fordobling av jeget, som Melberg (2007) mener er sentral i all selvframstilling (jf. kap. 1. 4. 1). Den eksterne fortelleren er det skrivende jeget som sitter i en skrivende nåtid, mens den interne fortelleren tilsvarende det Melberg (2007) kaller det beskrevne jeget. Det skrivende og det beskrevne jeg er to jeg, og dette blir eksplisitt markert av Espedal siden han skriver om seg selv i tredjeperson til å begynne med. Det virker som et fortellergrep for å konstatere at han nå står på avstand – i tid – og forteller om det som skjedde flere år tidligere, og dermed demonstrerer en avstand mellom det skrivende og det beskrevne jeg. Samtidig kan fordoblingen av jeget også skape en usikkerhet eller tvetydighet om han egentlig skriver om seg selv, eller om det er ren fiksjon. Denne tvetydigheten oppstår kanskje særlig på grunn av flerstemmigheten, siden det skrivende jeget, den eksterne fortelleren, er tydelig til stede fra begynnelsen med sine tanker, og fordi det kun er få indikatorer på at det er hentet fra eget liv.

Melberg (2007) skiller videre mellom det ferdige og det uferdige selvet, der det skrivende jeget oftest antar den ferdige posisjonen, mens det beskrevne jeget er det uferdige selvet. I *Biblioteket* kan vi se at Espedal veksler mellom det uferdige selvet og det ferdige selvet, slik Melberg (2007) hevder at selvframstillinger oftest gjør. Han veksler mellom en ”posisjon August” og en ”posisjon Selma”, der førstnevnte posisjon er den mest dominerende i *Biblioteket*, siden fortellerstemmen er skiftende. Denne vekslingen mellom stemmene viser oss dessuten at jeget ikke lar seg stabilisere eller holde fast. Destabiliseringen blir ytterligere forsterket av den tidligere omtalte sammensmeltningen av stemmer, siden det ferdige selvet smelter sammen med det uferdige, og dermed viser oss at et jeg eller et selv aldri lar seg gripe eller holde fast.

---

### 2.2.3 Framstillingen av jeget i *Arbeidet, fabrikken og Kjærlighetsarbeidet*

I *Arbeidet, fabrikken* og *Kjærlighetsarbeidet*, som begge framstår som sammenhengende fortellinger, framstilles jeget nokså likt. Her finner vi to fortellerstemmer, men de er vanskelig å få øye på, siden de begge bruker 'jeg' og forteller om eller kommenterer de samme hendelsene. Også her er det en intern forteller, nærmere bestemt en personal førstepersonsforteller, siden vi kun får innsyn i Tomas' indre. Den andre stemmen kommer til orde innimellom den interne fortelleren, men på en annen måte enn vi så den eksterne fortelleren gjorde i *Biblioteket*. Her går den eksterne fortelleren vekk fra beretningen på handlingsplanet og røper ting som vil skje senere, og er dermed mer framtrædende enn den var i *Biblioteket*. Den eksterne fortelleren har kunnskap og oversikt over livet senere, kunnskap den interne fortelleren ikke har. Dermed ser vi at det er to jeg i fortellingen; det jeget som agerer i fortellingene, og det jeget som sitter og skriver mange år senere, og som har full oversikt over hele historien. Det er derfor en tydelig fordobling av jeget, slik Melberg (2007) hevder det er i selvframstilling, der den interne fortelleren tilsvarende hva Melberg kaller det beskrevne jeget, og den eksterne det skrivende jeget.

Fordoblingen av jeget kommer fram både implisitt og eksplisitt. *Arbeidet, fabrikken* innledes for eksempel med "Allerede tidlig sto det klart for meg at jeg ikke ville arbeide" (Espedal, 2011, s. 31). Det skrivende jeget kan med sikkerhet si dette, fordi han vet at han kommer til å fastholde ønsket om ikke å jobbe fram til det punktet han nå sitter og skriver. Vi aner som lesere fordoblingen av jeget, men mer som en implisitt faktor. Andre ganger kommer det skrivende jeget tydeligere til syne med sin kunnskap om hva som kommer til å skje senere, og fordoblingen er eksplisitt uttalt. Denne eksplisitte markeringen av fordoblingen vises dessuten på ulike måter. Fordoblingen understrekes for det første ved at det skrivende jeget innehar kunnskap om framtida til det beskrevne jeget, fordi han helt eksplisitt reflekterer rundt hva det beskrevne jeget ennå ikke vet. Dermed signaliserer han at jeget skriver historien med tidsmessig avstand. Han forteller for eksempel om da han har lunsjpause fra fabrikkjobben: "Vi kan høre trafikken ned Bjørnsons gate, fuglene som bråker i trærne ved vaktmesterboligen, et gammelt, rødt trehus som en gang skal bli mitt hjem. Akkurat nå er det ikke mulig å forestille seg det, som så mye annet i livet mitt; jeg *vet* [min kursivering] ingenting om fremtiden" (Espedal, 2011, s. 38). Senere forteller han om da han følger etter

Agnete i Roma: ”Vi gikk rundt i Roma som et par som ikke tilhørte hverandre, som ikke *visste* [min kursivering] at vi en dag ville være uadskillelige. Hele min fremtid gikk der foran meg i gatene i Roma” (Espedal, 2011, s. 57). Her ser vi at han foregriper det som kommer til å skje, samtidig som han også lar det skrivende jeget komme til syne ved å tilkjenne helt tydelig hva det beskrevne jeget ikke vet eller har oversikt over.

Andre ganger er fordoblingen av jeget like tydelig, fordi han foregriper det som kommer til å skje ved å bevege seg fram i tid, men uten den eksplisitte presiseringen av hva det beskrevne jeget ikke har innsikt i. I innledningen av *Kjærlighetsarbeidet*, rett etter møtet med Agnete, skjer ikke bare en fordobling, men en flerdobling av jeget: ”Det var ikke mulig for meg å forestille meg noe som helst uten Eli, heller ikke en fremtid uten henne, og likevel ble jeg gift med Agnete, det var mange år senere, tolv år senere var jeg gift med Agnete” (Espedal, 2011, s. 50). Senere, etter at datteren er født, forteller han: ”Jeg bar ut morkaken, gravde den ned utenfor huset, like ved bekken. Ti år senere skulle jeg grave et lignende hull i jorden; jeg sto på den samme måten med en spade i hånden, bøyd over hullet jeg hadde gravd; men da var det Agnetes urne jeg plasserte i hullet” (Espedal, 2011, s. 73). Ved å avsløre det som kommer til å skje senere, viser han fram at han nå sitter på avstand og forteller med full oversikt over hele handlingsforløpet. Vi ser her en tredobling av jeget, der det er to beskrevne jeg og et skrivende jeg. I det siste eksempelet er de to beskrevne jegene Tomas som begraver morkaken etter fødselen og Tomas som graver ned urnen ti år etter. Dermed finner vi tre forskjellige jeg, tre jeg som likevel flyter over i hverandre fordi de er det samme jeget. Fordi det er umulig å skille det ene jeget fra de andre, klarer vi heller ikke å holde jeget fast, slik at det helt tydelig er et jeg som er i bevegelse og dermed et uferdig selv. Samtidig flyter de tre tidsplanene over i hverandre, slik at både jegene og tidsperspektivet blir uklare, noe som understreker det bevegelige jeget.

Samtidig som fordoblingen av jeget demonstreres på flere måter i *Arbeidet, fabrikken*, skjer det ved en anledning en bevegelse i fortellerstemmen, der jeget ser ut til å gå inn og ut av seg selv. Innledningsvis beretter fortelleren om gangen i en arbeidsdag, fra han står opp til han har avsluttet arbeidsdagen. Tidlig i denne beretningen beveger fortellerstemmen seg fra ’vi/jeg’ til ’du’ og tilbake til ’jeg’ igjen:

---

Klokken var seks om morgenen, og vi kledde på oss med gårsdagens bevegelser. (...) Seksten år gammel gjorde du som din far og hans far før det, du satt på kjøkkenet med en kaffekopp og en sigarett, stirret tankeløst ut vinduet. Du arbeider. (...) Du tar på deg støvlene og jakken, lister deg ut døren, lukker døren forsiktig bak deg og forlater huset. Jeg triller sykkelen ned grusgangen. (Espedal, 2011, s. 33f)

Dette kan tolkes som en markering og understreking av at det beskrevne jeget er et annet enn det skrivende jeg som forteller. Idet fortelleren bruker 'du' om jeget som 16-åring, presiserer han samtidig avstanden mellom dette jeget og ham selv som skrivende jeg. Bevegelsen kan derfor tolkes som en strategi for å vise fram og forsterke det uferdige i selvet til det 16-årige jeget, og vi kan fastslå at det 16 år gamle jeget i "posisjon August", det vil si et uferdig selv. Samtidig kan denne bevegelsen også være en tydeliggjøring av avstanden mellom jeget, både det beskrevne og det skrivende, og selve arbeidet, siden det er arbeidshverdagen han beskriver her. Dermed underbygger han også det han innleder *Arbeidet, fabrikken* med: "Allerede tidlig sto det klart for meg at jeg ikke ville arbeide" (Espedal, 2011, s. 31). Bevegelsen i fortellerstemmen er derfor en noe tvetydig strategi.

I *Kjærlighetsarbeidet* foregår det også en bevegelse, men på en annen måte enn beskrevet ovenfor, for her går den fra et 'jeg' til en 'han'. Også denne bevegelsen skjer tidlig; det skrivende jeget har nettopp avslørt at han kommer til å gifte seg med Agnete, for så å fortelle om vielsen: "Vi giftet oss i et lite kapell, Hestad Kapell i Viksdalen, det lille kirkerommet var overfylt av gjester, jeg kjente ingen av dem. Bruden var kledd i en hvit kjole, hun hadde et hvitt perlebånd i håret. Brudgommen hadde en hvit dress" (Espedal, 2011, s. 50). Avsnittet etter er jeget tilbake igjen. Dette kan også være en måte å understreke avstanden mellom den som blir beskrevet, 'brudgommen', og det skrivende jeget. Bevegelsen viser det skrivende jegets syn på det beskrevne selvet, og understreker med bevegelsen at den som giftet seg var et annet jeg, det vil si var et uferdig selv. Dermed er det også en strategi der Espedal viser fram sitt selv som en annen, det vil si han skjuler seg, slik Melberg (2007) skriver om. Bevegelsen tydeliggjør dessuten det jeget senere viser leseren; at inngåelsen av dette ekteskapet har han liten eller ingen kontroll over. Den kan også leses som en demonstrasjon av at det ikke er jeget som gifter seg, men en "versjon" av jeget som likevel ikke er ham selv, og som dermed underbygger og forbereder på skilsmissemålet som må komme. Forskyvningen i fortellerstemmen er derfor også her en tvetydig strategi.

### 2.2.4 Framstillingen av jeget i *Arbeidsrom, laboratorium*

I *Arbeidsrom, laboratorium* finner vi også en tydelig fordobling av jeget, men her ser vi det skrivende jeget komme til uttrykk på en annen måte enn tidligere. Også her røper han hva som kommer til å skje i framtida: ”Agnete bodde alene med to jenter i huset på Askøy. Det må ha vært et hardt og vanskelig liv, spesielt om vintrene, det var ikke noe enkelt liv; jeg vet det, for det var jeg som skulle overta huset og begge jentene” (Espedal, 2011, s. 107). Deretter forteller han videre om Agnetes dødsfall. Senere sier han: ”Etter seks år i huset på Askøy flyttet vi til rekkehuset i Øyjordsveien” (Espedal, 2011, s. 108). Slike avsløringer er det likevel få av i denne delen av romanen. Her ser vi dessuten, idet vi kommer til ”En liten bok om lykke”, det skrivende jeget komme mer til syne og uttrykk. Det skrivende jeget tenker og reflekterer rundt fortida hvor det beskrevne jeget agerer, men det er hele tida ut fra hva det skrivende jeget tenker i skrivende nåtid. Refleksjonene her forutsetter en distanse i tid til det som beskrives, særlig siden det skrivende jeget reflekterer over hva lykke er med utgangspunkt i samlivet med Janne. Han sier for eksempel: ”Det er nesten ingenting å si om lykken. Den er der i alt vi sier og gjør, og vi vet ikke engang om den. Bare det å høre stemmen hennes” (Espedal, 2011, s. 116). Her ser vi hvordan jeget kommer til en erkjennelse om sin egen lykke, en forståelse som forutsetter en avstand til det som skildres, og hele ”lykkeboken” er preget av denne distansen som det skrivende jeget har til fortida. Det er dessuten den essayistiske skrivemåten som muliggjør disse refleksjonene.

Ved kun få anledninger får vi i *Arbeidsrom, laboratorium* høre om det skrivende jegets omgivelser i skrivende nåtid. Han sier: ”I dag så jeg linerlen på plenen foran huset, det er første gang på mange år at jeg har lagt merke til den. At våren kommer, det er sikkert, det burde vært en glede” (Espedal, 2011, s. 123). Selv om vi opplever å sitte i jegets skrivende nåtid, er han altså sparsommelig med opplysninger, utover å gjengi tankene han har. På grunn av det essayistiske i denne romandelen, opplever vi å følge det skrivende jegets tanker og assosiasjoner, der dette jeget kretser rundt temaet for ”lykkeboken”. Dermed er det et uferdig selv vi møter, fordi refleksjonene går i ulike retninger, og han stiller spørsmål som han ikke alltid har svar på: ”Jeg var lykkelig i huset med henne. Men det var ikke hennes hus, ikke hennes sted, ikke hennes by. Var hun ikke like lykkelig som meg? Jeg vet det ikke, men jeg tror hun var lykkelig på feil sted” (Espedal, 2011 s. 118). Teksten får dermed et noe vilkårlig preg, noe som også smitter over på selvet, slik at vi oppfatter dette som uferdig.



---

Samtidig er det tydelig at det skrivende jeget har det vondt, og ikke vet hvordan det skal overleve sin egen ensomhet og sorg, slik at dette jeget lever i en uavklart situasjon. Det beskrevne jeget framstilles også som et uferdig selv, blant annet siden dette jeget ser ut til å ha, i all sin egen lykke, vært uoppmerksom overfor Janne. For eksempel: ”Og det er noe i lykken som legger seg over kroppen. En ny hud, den vokser over den gamle, en tynn, fin, voksaktig hud som strekker og føyer seg nøyaktig og mykt over kroppen; jeg la ikke lenger merke til hvordan hun [Janne] hadde det” (Espedal, 2011, s. 118). Vi kan derfor slå fast at begge jegene er uferdige.

### 2.2.5 Framstillingen av jeget i *Notatbøkene*

I *Notatbøkene* er avstanden mellom det skrivende og det beskrevne jeget forminsket og opptrer tidvis som fjernet, selv om fordoblingen nødvendigvis må være til stede. Notatene framstår som dagbokliknende skriblerier, der vi får opplevelsen av å ta del i Tomas’ indre med alt av hans tanker og følelser. Vi kan derfor sammenlikne denne delen av romanen med de litterære dagbøkene, som Melberg (2007) behandler (jf. kap. 1. 4. 3). I *Notatbøkene*, som i de litterære dagbøkene, søker det skrivende jeget å utslette avstanden mellom seg selv og det beskrevne jeget, og vi blir trukket inn i, og tar nærmest del i, skrivningen til jeget. Dette ser vi allerede i første setning: ”Så er huset tomt. Huset er tomt og helt stille” (Espedal, 2011, s. 131). Vi opplever det dermed som om det skrivende jeget umiddelbart etter at huset har blitt tomt, har satt seg ned for å skrive. Denne bråe innledningen, og umiddelbarheten i utsagnet, gjør at vi kommer tett på det skrivende jeget, og det beskrevne jeget forsvinner tilsynelatende inn i det skrivende jeget. Denne nærheten og øyeblikkeligheten opprettholdes gjennom hele *Notatbøkene*, fordi han innimellom beskriver hva han gjør eller ser i skrivende nåtid. For eksempel da lyspæren til arbeidslampen hans har gått: ”Jeg løper opp trappene, finner raskt en ny lyspære i kjøkkenskapet. Løper hurtig ned i kjelleren, skifter febrilsk ut den gamle lyspæren med en ny” (Espedal, 2011, s. 146). Selv om det gis et inntrykk av at dette skjer mens han skriver det ned, må det nødvendigvis være en avstand mellom handlingstid og beretningstid. Det er to jeg her; det beskrevne jeget som løper etter lyspæren og det skrivende jeget som beretter om hendelsen etterpå. Likevel er avstanden mellom de to jegene minsket i disse passasjene, noe som gir en autentisk opplevelse av teksten. Vi trekkes nærmere det vi oppfatter som ei nåtid, og dermed oppfattes det som en beretning fra

virkeligheten. Vi ser derfor at der avstanden mellom de to jegene forminskes, gir dette en virkelighetseffekt.

I *Notatbøkene* møter vi et uferdig selv, noe som skyldes flere momenter. For det første beror dette på framstillingsmåten, siden det skrivende jeget forteller ei usammenhengende beretning med tanker, assosiasjoner og minner. Tomas trekker fram minner fra fortida, for det meste fra samlivet med Janne, han forteller hva han gjør og fyller dagene med i nåtida, og han har noen tanker om sin egen framtid. Samtidig fører tankene om sin egen situasjon til refleksjoner av generell art, for eksempel der Tomas funderer over hvor lite vi mennesker egentlig eier: ”Ikke våre barn, ikke foreldrene og familien, ikke vår egen historie, heller ikke vår egen barndom, ungdom, vennene, venninnene, ikke kjæresten og kjærligheten; vi eier ingenting” (Espedal, 2011, s. 163). Hans egen nåtid og minnene fra fortida kan sette i gang generelle refleksjoner, samtidig som disse refleksjonene kan føre til erindring om fortida, slik at han kretser rundt emnene, som om han undersøker dem. Setningene i *Notatbøkene* er dessuten ofte ufullstendige: ”Søvnløshet, feber” (Espedal, 2011, s. 152), og teksten får derfor en vilkårlig karakter. Med dette tilfeldige, usammenhengende og assosiative preget på teksten, demonstreres derfor det uferdige i selvet for oss. Også fordi vi trekkes nærmere det som skjer i skrivende nåtid, og dermed nærmere det beskrevne jeget, illustreres det uferdige i selvet. Dette er også Melberg (2007) inne på i sin beskrivelse av de litterære dagbøkene, der han sier at det skrivende jeget er bortimot like uferdig som det beskrevne jeget, og at denne uferdigheten påvirker skrivingen og dermed teksten. Han påpeker dessuten at dagboken per definisjon er en uferdig form, siden det skrivende jeget ikke vet hva morgendagen eller framtida bringer. Dette ser ut til å gjelde for Espedals notatbøker også, nettopp grunnet det uferdige og vilkårlige preget, men også fordi jeget er fortvilt og har det vondt. En åpen og uavklart avslutning på romanen bidrar dessuten også til å understreke det uferdige i selvet.

Ved noen anledninger foregår det bevegelser i det beskrevne jeg i *Notatbøkene*, der det skrivende jeget omtaler dette i tredjeperson, ett sted også i andreperson. Det beskrevne jeget har funnet Jannes hårstrå i sengen, noe som avstedkommer en voldsom reaksjon: ”Det er nesten umulig å beskrive kjærlighetssorg, men det tynne hårstrået setter i gang så hurtige og kraftige hjerteslag at den liggende er redd for at han skal miste pusten” (Espedal, 2011, s.

133). Senere, da Tomas beskriver huset han bor i, skjer det samme: ”Det lille huset er blitt for stort for ham; han har tømt og stengt alle rommene, bortsett fra ett. Han sover og arbeider i kjellerstuen” (Espedal, 2011, s. 161). Også i notatet der han skriver om sorgen over datteren som har flyttet, omtales jeget som ’han’, før det nesten umerkelig glir over til jeget igjen: ”Det er et sjokk for faren når datteren flytter ut. (...) En mann på snart femti år som blir forlatt av sin datter; hva skal han gjøre, hva skal han ta seg til? Uten sin datter. Uten min datter” (Espedal, 2011, s. 162f). Dette kan være en strategi for å distansere seg fra den han selv er, eller i det siste eksempelet å peke på noe allmenngyldig i situasjonen. Aller mest viser han, som tidligere, fram det uferdige i selvet når han skriver om seg selv i tredjeperson, og minner oss om umuligheten av å stabilisere dette selvet. Dermed bekrefter disse bevegelsene det vi også tidligere har fått demonstrert. Det som muligens er verdt å merke seg er at bevegelsene ikke skaper noen usikkerhet med tanke på hvem han skriver om, slik vi så at de gjorde i *Biblioteket*. Dette kommer trolig av at bevegelsene er såpass få, samt at vi befinner oss i romanens siste del, og derfor har etablert et visst inntrykk av hvem Tomas er og hvordan Espedal skriver.

Likevel finner vi en bevegelse i jeget som kan skape en forvirring knyttet til dette jeget. I det siste notatet i *Notatbøkene* omtales det beskrevne jeget som ’du’ konsekvent gjennom hele notatet:

Er det sånn det skjer: at alderen kommer en natt du ligger alene i sengen, brått, som en skygge i rommet; den legger seg over deg, presser deg ned i sengen, holder hodet ditt fast i et fryktelig grep og puster is i munnen din. (...) Du er kald. Du våkner og er kald. Isen har skåret seg ut i ansiktet. Små kutt rundt øynene og munnen; hvordan huden har stivnet i ansiktet. Et kaldt ansikt. Kalde og tunge hender. Isen har skåret av deg kjønnet. Du våkner og har mistet gnisten, varmen, du har mistet troen, kraften, du har mistet lysten. Du har mistet evnen til å elske. Du orker ikke, kan ikke elske noen igjen. Det er slutt. Du sier slutt, men kjærligheten vil ikke slutte. (Espedal, 2011, s. 163)

Her er det uklart hvem det skrivende jeget henvender seg til. På grunn av ’du’-et og den tydelige referansen til Abélards kastrasjon, er det uavklart om det er Tomas selv eller Abélard det handler om, noe som også viser det uferdige i selvet. Han viser seg dessuten fram ved å skjule seg bak en annen. I tillegg gir dette en åpen og tvetydig avslutning på hele romanen, der vi ikke får noen avrundning på historien. Det er usikkert hva han mener når han sier at kjærligheten ikke vil slutte; er det Tomas’ kjærlighet til Janne eller Abélards kjærlighet til Héloïse, er det Tomas’ eller Abélards evne til å elske, er det kjærlighet i sin

alminnelighet? Samtidig kan vi spørre om jeget går i oppløsning i denne sluttscenen på grunn av den symbolske kastrasjonen, uten av vi gis noe entydig svar på dette.

### 2.2.6 Stabilisering av selvet?

Selv om vi i store deler av *Imot naturen* møter et uferdig selv, kan vi likevel noen steder ane at selvet stabiliseres, fordi jeget viser fram en ferdig side ved selvet, en framvisning som er konstant gjennom store deler av romanen, indirekte eller direkte. Tidlig i *Biblioteket* sier det skrivende jeget: ”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” (Espedal, 2011, s. 9). Her viser det skrivende jeget fram en ferdig side ved selvet, det vil si denne fascinasjonen, ved å komme med en påstand. I *Arbeidet, fabrikken* kommer jeget tilbake til den samme egenskapen, via en liten omvei. Der Tomas for første gang besøker kjæresten sin, får han en omvisning i huset av kjærestens far, og de kommer til gjesterommet: ”Bokhyller, et lite bibliotek rundt en stor dobbeltseng med mange puter; det skulle bli vårt rom. Vårt studiekammer” (Espedal, 2011, s. 40). Her ser vi, i og med at han omtaler rommet som et ’studiekammer’, en referanse til den klassiske kjærlighetshistorien om Héloïse og Abélard, men også til den første scenen i *Biblioteket* der paret sitter i biblioteket/studiekammeret. Dermed forbindes også jegene i de to romandelene. Referansen ser dessuten ut til å bygge opp mot en uttalelse om seg selv. Han sier nemlig rett etterpå:

[D]et var som om jeg hadde en gammel manns blick, som om jeg allerede tidlig var skyldig i et overgrep; hun var bare ett år yngre enn meg, men jeg var mye eldre enn henne. (...) Jeg hvilte ansiktet inn mot brystene hennes, det må ha vært en gammel lengsel, eldre enn meg; jeg var lykkelig. (...) Jeg er den samme, akkurat den samme som den gangen, ingenting har forandret seg ved meg. Ansiktet er blitt eldre, kroppen, selvfølgelig, men ellers er alt det samme som før. Jeg har flyttet og reist, giftet meg og fått barn, jeg har skrevet bøker, mistet min kone og min mor, de fleste av mine venner, men ingenting av dette har forandret noe ved meg; jeg er nøyaktig den samme som før. (Espedal, 2011, s. 41f)

Her får vi ikke bare demonstrert det skrivende jeget som kommer til syne med sin kunnskap om hva som kommer til å skje ham senere i livet, men han viser også fram noe som er konstant i selvet. Vi assosierer umiddelbart dette med scenen i *Biblioteket*, der han sitter på samme vis med Janne: ”Han hviler. Han er fornøyd. Han sitter i en stol. Hun sitter i fanget

---

hans; han hviler hodet mot det hvite brystet” (Espedal, 2011, s. 9). Ved å knytte disse to scenene til hverandre, to hendelser som har skjedd med mange års mellomrom, viser han fram en viss kontinuitet i seg selv. Dermed underbygger han påstanden om at han er den samme; han har alltid vært en gammel mann med en gammel manns blikk.

Senere viser han den samme fascinasjonen og samme egenskapen indirekte. Den er nokså åpenbar i *Arbeidsrom*, *laboratorium* og *Notatbøkene*, siden Tomas her reflekterer over forholdet mellom seg selv og Janne, der aldersforskjellen er stor. Dessuten ser vi der Tomas omtaler Marguerite Duras’ noe selvbiografiske roman *Elskeren*<sup>19</sup> i *Notatbøkene*, at denne delen av selvet stabiliseres. I *Elskeren* forteller Duras om da hun som femtenåring innledet et forhold til en mye eldre mann. Tomas spekulerer her på hva som hadde skjedd dersom den eldre mannen, ut fra sin synsvinkel, hadde skrevet om det samme forholdet, og om det hadde vakt samme oppsikt. Her bekrefter han påstanden om seg selv fra romanens innledning; fascinasjonen sin for forhold mellom eldre menn og yngre jenter, ved å gjengi tankene til det beskrevne jeget, og anskueliggjør nok en gang at dette er konstant og ferdig i selvet. Han befester samtidig den han var som 16-åring, samt det voksne jeget som falt for den yngre Janne, og knytter alle jegene, både beskrevne til alle tider og skrivende, sammen. Denne demonstrasjonen av kontinuiteten i selvet er derfor en eksplisitt framvisning av et ferdig selv, og det skrivende jeget inntar her en ”posisjon Selma”. Samtidig må det understrekes at det kun er deler av selvet som framstilles som ferdig, det vil si den ”gamle lengselen”, slik at vi ikke kan si at han inntar den ferdige posisjonen fullstendig. Det er dessuten et par momenter som problematiserer dette tilsynelatende ferdige i selvet. Med forbindelsen Tomas her trekker mellom alle sine jeg, knytter han det også til Abélard, som han tidligere, med eldre mann/ynge kvinne-motivet, har vist fram et fellesskap med. Siden Abélard er en litterær karakter/mytisk skikkelse/virkelig menneske, blir det derfor problematisk å fastslå et stabilisert og ferdig selv. Det er også tydelig at det er en konstruksjon av selvet, for ved å vise fram sammenhengen i selvet på den måten som Espedal her gjør, gjør han oss også oppmerksomme på at denne sammenhengen er noe forfatteren selv skaper. Da blir vi

---

<sup>19</sup> Duras (1914-1996) ga ut romanen *L’Amant* i 1984. Den norske oversettelsen, *Elskeren*, ble utgitt i 1985 (Winther & Christensen, 2013).

samtidig mistenksomme på hvorvidt denne konstruksjonen er reell, siden det er en kontinuitet som passer litt for godt inn i framstillingen av selvet.

### 2.2.7 Overskridelser i jeget

Selv om Melberg (2007) tilbyr et perspektiv på fordoblingen av jeget som kan benyttes i nærlesninger av selvframstillinger, kan det se ut til at han mangler noen nyanser, i hvert fall i møte med en roman som *Imot naturen*. Melberg (2007) hevder riktignok at det dannes en distanse mellom to jeg idet det skrivende jeget portretterer et annet jeg, og at relasjonen mellom de to jegene kan anta ulike former, men han reflekterer ikke videre over konsekvensene av fordoblingen av jeget og synet på selvet. I Espedals roman skjer det flere overskridelser i forbindelse med fordoblingen. I *Biblioteket*, der de ulike stemmene smelter sammen til én stemme, og vi beveger oss inn i eller ned på handlingsplanet, skjer det samtidig en overskridelse. Avstanden mellom de to jegene overskrides ved å la de ulike stemmene og den navnløse mannen smelte sammen. Sammensmeltningen og bevegelsen blir dermed et forsøk på å oppheve og overskride rommet mellom det skrivende og det beskrevne jeget. I de andre romandelene kommer for-/flerdoblingen av jeget til syne blant annet ved at fortelleren stanser beretningen, beveger seg fram i tid og avslører det som kommer til å skje senere. Jeg har vært inne på at både jegene og tidsperspektivet blir diffuse her (jf. kap. 2. 2. 3. Samtidig, og det er her Melberg (2007) kommer til kort, innebærer fordoblingen noe mer, også der den ikke er eksplisitt markert eller tydelig: her er fortidsøyeblikkene til stede i skrivende nåtid og det beskrevne jeget til stede i det skrivende jeget. Der vi finner en flerdobling og to fortidsøyeblikk, er det to beskrevne jeg som er til stede i det skrivende jeget og to fortidsøyeblikk til stede i skrivende nåtid. Dermed skjer det en overskridelse både tidsmessig og i jeget, og vi kan spørre om både jeget og tida oppheves, noe som i tilfelle nok en gang utelukker fastholdelsen av jeget. I tillegg innebærer dette et syn på selvet som grenseløst, siden alle jegene er til stede i det skrivende jeget og kan hentes fram samtidig. Der vi har sett at det foregår bevegelser i fortellerstemmen, det vil si der Tomas/Espedal søker seg selv ved å skjule seg bak en annen, kan muligens dette også være en overskridelse av jeget.

---

## 2.3 *Imot naturen* og den performative biografismen

Helt Haarder (2010) mener at forfattere som i dag har biografiske henvisninger i verkene sine, installerer med disse referansene et estetisk spill med publikum (jf. kap. 1. 5. 1). Han trekker fram to særtrekk ved den performative biografismen (jf. kap. 1. 5. 2), to egenskaper som vi kan finne igjen i *Imot naturen*, og derfor gjør Helt Haarders teori anvendelig på denne romanen. Det ene særtrekket er at biografismen er en metabiografisme, hvor det markeres at den biografiske referansen er et grep. *Imot naturen* kan karakteriseres som metabiografisme, fordi vi, som jeg allerede har påpekt, finner en stadig økende metalitterær refleksjon (jf. kap. 2. 2. 1). Siden denne refleksjonen ender opp med å kommentere tilblivelsen av *Imot naturen*, slik at oppmerksomheten vår rettes mot konstruksjonen, markeres dermed den biografiske referansen som et grep. Det andre særtrekket ved den performative biografismen er at den biografiske får en virkelighetseffekt, fordi det foregår et inngrep i den virkelige verden. Dette kan vi også se er til stede i *Imot naturen*, for eksempel ved at hovedpersonen har samme fornavn som forfatteren. Jeg var også inne på noe lignende der jeg kommenterte paratekstens signaler, siden både forfatternavnet og bildet på forsiden kan igangsette en selvbiografisk lese måte (jf. kap. 2. 1. 2). I tillegg vil trolig Espedals opptredener i media påvirke lesningen vår av *Imot naturen*, spesielt siden han i romanen skriver fra og om rekkehuset i Øyjordsveien, der han ofte blir intervjuet (jf. kap. 1. 2). Under framstillingen av jeget poengterte jeg dessuten at det i deler av romanen foregår bevegelser i jeget; for eksempel der 'han' blir til 'jeg', samt at Tomas og Abélard veves sammen. Disse bevegelsene og sammenvevingen kan dermed leses som et spill med egen identitet, der Espedal installerer dette spillet mellom den empiriske forfatteren og forfatterfunksjonen i teksten, slik at det performative er til stede i *Imot naturen*.

### 2.3.1 Terskeltilstand i *Imot naturen*

Helt Haarder (2010) hevder det oppstår en terskeltilstand der forfattere bruker biografisk materiale i litterære verk (jf. kap. 1. 5. 3). Jeg har også argumentert for at den biografiske irreversibilitet, der vi har med oss kunnskap om forfatteren og forfatterskapet inn i lesningen av en roman, kan være aktivert med *Imot naturens* paratekst. Samtidig kan terskeltilstanden være aktivert dersom vi vet noe om romanen før vi leser den, slik at hva Helt Haarder (2010) kaller et "feedbackkretsløp" kan være etablert, og vi vil lese *Imot naturen* med en

forforståelse av at det handler om forfatteren selv. Da vil det flyte informasjon fra Espedals *back region* (kunnskap om forfatteren) ut i *front regionen* (romanen), slik at det oppstår en *middle region* eller terskeltilstand i *Imot naturen*.

Ser vi på de ulike romandelene, kan terskeltilstanden bli sterkere allerede idet vi begynner å lese *Biblioteket*. Dette forutsetter at vi vet noe om Espedals biografiske liv fra før, det vil si at vi vet at han har hatt et forhold til en langt yngre kvinne. Da vil vi allerede fra det første møtet i biblioteket beskrives, mistenke at det omhandler Espedal selv. Den eksterne fortellerstemmen, det vil si det skrivende jeget, kan vi da oppfatte som Espedals egen stemme, og at det er han selv som i ettertid forteller om møtet. Likevel vil vi ikke være sikre, siden det ikke gis klare indikatorer på sannhetsgehalten i fortellingen, slik at vi må lese med to lesemåter samtidig, og vi befinner oss dermed i en terskeltilstand. Espedals bruk av eget liv blir et spill som installeres i teksten, slik Helt Haarder (2005) hevder. Da Jannes navn avsløres mot slutten av *Biblioteket*, kan terskeltilstanden bli noe mer stabilisert, forutsatt at vi vet at dette er navnet på Espedals tidligere samboer.

Vi finner på den andre side også hva jeg vil kalle fiksjongrep i denne innledende delen, og dette er faktorer som vil tilsløre og forvirre leseren, og dermed gjøre terskeltilstanden svakere. Det er for det første flerstemmigheten jeg har omtalt tidligere (jf. kap. 2. 2. 2), siden denne gir teksten et fiksjonspreg. Det er særlig den autoralt allvitende fortelleren som kan forstyrre en biografisk lesemåte, siden fortelleren står på avstand der han beskriver de to i biblioteket, og i tillegg har delvis innsyn i begges tanker. Er det Espedal selv som er fortelleren, vil ikke han kunne vite hva kvinnen tenker, selv om han selvsagt kan ha fått innsikt i dette på et senere tidspunkt. Innflettingen av historien om Héloïse og Abélard gjør for det andre terskelsituasjonen enda mer kompleks, siden dette er en sann historie og fordi den veves inn i rammefortellingen. Dermed blir vi usikre på hva som er sant og hva som eventuelt ikke er det, og flere lesemåter aktiveres samtidig. Vi kan, dersom vi benytter de Mans svingdørmetafor, si at vi befinner oss i en svingdør der den ene av de to utgangene, åpningen til virkeligheten, kun står på gløtt.



---

Vi vil aldri vite når terskeltilstanden inntreffer i en faktisk lesning av en roman, siden det vil variere hva hver enkelt leser vet om Espedal fra før, men det sentrale her er at den vil opptre. I *Imot naturen* kan vi se at terskeltilstanden blir sterkere og stabiliseres fra og med *Arbeidet, fabrikken*. Dette skyldes flere elementer, som alle er med på å bygge oppunder den biografiske referansen i romanen, og samtidig forsterker hverandre, slik at terskeltilstanden stadig blir sterkere. Terskeltilstanden virker dermed som en selvforsterkende spiral, men også med tilbakevirkende kraft, for etter hvert som denne stadig blir sterkere, vil trolig de virkelighetsreferansene vi vet er sanne, smitte over på romanen i sin helhet, også det vi allerede har lest. Slik kan vi etter hvert oppfatte hele romanen som selvbiografisk.<sup>20</sup> For eksempel kan vi idet vi går inn i *Arbeidet, fabrikken* kun ha en mistanke om at dette handler om Espedal selv, dersom *Biblioteket* allerede har skapt en svak terskeltilstand. Idet vi får bekreftet det biografiske, vil vi dermed bli sikre på at *Biblioteket* også omhandler Espedal. Også fordi det etter *Biblioteket* nesten konsekvent er en jeg-person som forteller, og dermed færre bevegelser i jeget, bidrar dette til å stabilisere terskeltilstanden. Dermed kan vi trolig slutte at stabiliseringen av terskeltilstanden forutsettes av en stabil fortellerstemme. Likevel er ikke den stabile fortellerstemmen nok, og vi finner i tillegg andre terskelforsterkende elementer i romanen. Disse kan sorteres under tre hovedpunkter: dokumentariske elementer, Thomas-funksjonen og nærhetsfølelse.

### 2.3.2 Dokumentariske elementer som etablerer og forsterker terskeltilstanden

Fra og med *Arbeidet, fabrikken* finner vi en del dokumentariske elementer som gjør at *Imot naturen* framstår som autentisk, slik at vi leser romanen selvbiografisk. Disse dokumentasjonsmarkørene vil hver for seg, og sammen, være med på å forsterke terskeltilstanden. Dokumentasjonsmarkørene kan deles i tre: reelle navn, faktiske steder og adresser, samt dokumentasjon av egne tanker og egen skriving, der trolig den viktigste er navnene. Det første navnet som opptre i *Imot naturen*, er Janne, og som jeg har vært inne på tidligere, kan det se ut til at hennes navn avsløres i *Biblioteket* idet det selvframstillende

---

<sup>20</sup> Det er derfor ikke så underlig at Espedals romaner omtales som selvbiografiske i media, slik jeg tidligere har poengtert (jf. kap. 1. 2).

prosjektet i romanen introduseres (jf. kap. 2. 2. 2). Jannes navn vil trolig ha en viss virkelighetseffekt på den informerte leser, selv om denne romandelen er noe forvirrende på grunn av flerstemmigheten. Dermed er terskeltilstanden aktivert, selv om den muligens er noe svak. Der vi i ”En liten bok om lykke” leser om Janne igjen, vil vi dessuten bli sikre på at *Biblioteket* handler om Tomas’ første møte med Janne, slik at terskeltilstanden har tilbakevirkende kraft.

Det er først i den tredje delen av romanen, *Kjærlighetsarbeidet*, at Espedal innfører flere navn: her introduserer han Agnete, kvinnen som jeg-personen får barn og gifter seg med. Dette er også navnet på kvinnen Espedal selv har barn og var gift med. Senere nevnes datterens navn, Amalie, som Espedals egen datter heter. Vi får innsikt i parets samliv, og Tomas forteller dessuten at Agnete dør noen få år etter skilsmissen, noe mange lesere vil vite er sant. Her avsløres dessuten jeg-personens navn idet Agnete sier til ham: ”Tomas, det er slutt mellom oss, forstår du hva jeg sier?” (Espedal, 2011, s. 56). Når alle disse navnene etter hvert innføres, gir nok disse den største virkelighetseffekten, siden Espedal med det gir inntrykk av at det er hans egenopplevde historie som fortelles, og at jeg-fortelleren er ham selv. Dette gjør at denne romandelen framstår som mer dokumentarisk enn tidligere, og fører derfor til at terskeltilstanden blir sterkere. Om vi har vært i tvil om romanens virkelighetsreferanse inntil dette, det vil si om terskeltilstanden har vært svak, vil den bli betydeligere sterkere og stabiliseres i og med introduksjonen av de reelle navnene. Vi vil dessuten lese de forrige delene som biografiske fortellinger. At navnene ikke innføres før i den tredje romandelen har likevel en viss betydning, siden det innebærer at det først er et godt stykke ut i handlingen at terskeltilstanden stabiliseres. Dermed er ikke den autentiske referansen tydeliggjort før, og vi vil trolig lese med en viss usikkerhet om hvem jeget er. Samtidig er det verdt å merke seg at disse virkelighetsrefererende signalene ikke er entydige, siden forfatteren kun bruker fornavn og ingen etternavn. Vi vil da måtte spørre hvem Tomas i romanen egentlig er, og selv om vi mener det er Espedal selv, kan vi ikke endelig fastslå dette.

---

I *Kjærlighetsarbeidet* finner vi flere eksempler på navn som fungerer som dokumentariske elementer. Espedal forteller om mennesker de møter, de fleste mens Tomas og Agnete bor i Roma, som for eksempel den tidligere ambassadøren i Italia; Geir Grung, skuespilleren Laura Betti, forfatteren Natalia Ginzburg, og filosofen og universitetslektoren Arild Haaland. En kan selvsagt argumentere for at dette ikke nødvendigvis må bety at dette er reelle møter, siden en forfatter kan bruke reelle navn og faktiske steder i romaner uten at det er virkelige hendelser som skildres. Likevel gir disse stedene og navnene en virkelighetseffekt, fordi vi leser med hele romanen som kontekst. Sentrale og reelle navn (Tomas og Agnete) er allerede innført, slik at de andre navnene opptrer som autentisitetforsterkere, og dermed er med på å forsterke terskeltilstanden.

De reelle stedene og detaljerte beskrivelsene vi finner i *Imot naturen* gir også et dokumentarisk preg på romanen, slik at de er med på å gi en virkelighetseffekt. Tidlig i *Arbeidet, fabrikken* sier Tomas: ”Jeg sykler ned bakkene fra Øyjordsveien” (Espedal, 2011, s. 34). Vi skal ikke ha mye kunnskap om forfatteren for å vite at dette er veien han bodde i som ung, og som han i voksen alder har flyttet tilbake til.<sup>21</sup> Samtidig kan man, selv uten å ha denne kunnskapen, ane at dette er et reelt sted som Espedal selv har en tilknytning til. Litt senere i samme del beskriver han nøyaktig hvor han sykler når han skal til kjæresten sin:

Hver dag, etter arbeidstid, sykler jeg ut bakporten mot Bjørnsons gate, følger den smale gaten mot krysset på Danmarks plass, svinger til venstre i krysset og sykler ut Michael Krohns gate, forbi murhusene og Markuskirken og inn under Puddefjordsbroen, til venstre etter broen, opp den lille stikkveien mot Frydenbølien; jeg sykler stående mot Damsgård Hovedgård, men stanser ved murhuset hvor kjæresten min bor. (Espedal, 2011, s. 38)

På grunn av den nøyaktige og detaljerte beskrivelsen framstår dette som en form for dokumentasjon av faktiske forhold, noe som gir en virkelighetseffekt og leseren oppfatter at det handler om Espedal. Likevel er det ikke sikkert at det han forteller om for eksempel denne kjæresten ellers er sant, men dokumentasjonen er med på å bygge opp under terskelsituasjonen. Der vi i *Kjærlighetsarbeidet* leser om Tomas og familien på reise, både der Agnetes teaterensemble er på turné og familien flytter til Sør-Amerika, navngis alle

---

<sup>21</sup> I mange av intervjuene av Espedal kommer det fram at han bodde i Øyjordsveien i oppveksten, samt at han som voksen har tatt over rekkehuset etter foreldrene (jf. kap. 1. 2). Det poengteres også at han skriver om og fra dette huset, slik at dette er kunnskap vi kan anta at de fleste av Espedals lesere har.

stedene de oppholder seg. Vi oppfatter derfor dette som en form for dokumentasjon, slik at disse stedene opptrer som terskelforsterkende elementer.

I *Arbeidsrom, laboratorium* og *Notatbøkene* finner vi noen konkrete stedsangivelser, men ikke på langt nær så mange som tidligere. Jeget forteller om at han flytter inn på fabrikkområdet og blir en altnuligmann her, og vi oppfatter at dette er den fabrikken hvor han hadde sommerjobb som 16-åring. Han forteller om helgebekene med datteren hos foreldrene sine i Øyjordsveien, om Agnete som flytter ut til Askøy, og at han til slutt ender opp i Øyjordsveien. Her skriver han også *Notatbøkene*, noe som eksplisitt markeres i det første notatet: ”mandag 19. april, ettermiddag, Øyjordsveien” (Espedal, 2011, s. 131). Vi kan si at disse stedene opptrer som dokumentasjonsmarkører, forutsatt at vi, som tidligere i romanen, kjenner til Espedals biografiske historie. Likevel er ikke disse markørene like framtreende som tidligere, men til tross for dette leser vi denne delen biografisk. Dette har sammenheng med at Espedals selvframstillende prosjekt er godt etablert idet vi kommer til *Arbeidsrom, laboratorium*, slik at vi ikke behøver mange dokumentasjonsstrategier for å oppfatte teksten som nettopp selvframstillende. Derfor kan vi fastslå at terskeltilstanden er tydelig og stabil idet vi kommer til denne romandelen, og vi oppfatter teksten som Espedals fortelling fra eget liv.

Den observante leser av *Imot naturen*, vil nå kunne påpeke at også *Biblioteket* inneholder en dokumentarisk stedsbeskrivelse, og dermed tilbakevise argumentasjonen min ovenfor. Idet det navnløse paret er på vei til kvinnens leilighet, beskrives omgivelsene detaljert:

[D]e går opp trappene mot Johanneskirken, forbi huset i Vestre Torggate, opp trappen 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 Markuskirken og langs fortauet mellom murfasadene på hver side av den smale, lange gaten hvor det en gang har vært arbeiderboliger, og hvor det nå er studenthybler, hvor det har vært skipsverft og mekaniske verksteder. (Espedal, 2011, s. 26)

Her ser vi at vi kan stedsbestemme hvor paret beveger seg på grunn av gate- og kirkenavnene, men selv om beskrivelsen derfor har samme dokumentariske trekk som vi senere finner i *Arbeidet, fabrikken*, fungerer den ikke som en forsterker av terskeltilstanden. Dette skyldes flere momenter; blant annet har ikke de andre dokumentariske elementene

---

trådd i kraft ennå, for eksempel er ingen reelle navn innført. Jannes navn avsløres riktignok rett etterpå, slik at vi med denne bevegelsen fra det uspesifikke og ned på den konkrete stedsangivelsen, kan oppfatte denne som en virkelighetsreferanse og en introduksjon av det selvframstillende prosjektet i romanen. Likevel er terskeltilstanden fortsatt ganske svak, også på grunn av den noe forvirrende flerstemmigheten, det anonyme og ikke stabiliserte jeget og innflettingen av en annen fortelling. I tillegg kan det bero på at dette er den innledende delen av romanen, hvor vi ennå vet lite om innholdet og karakterene, slik at en eventuell terskeltilstand foreløpig er svak også på grunn av dette.

Vi finner i *Imot naturen* også en dokumentasjonen av hva vi oppfatter som Espedals egne tanker og eget skrivearbeid, forutsatt at terskeltilstanden er aktivert. Dette innebærer at de metalitterære refleksjonene, som jeg har omtalt tidligere (jf. kap. 2. 2. 1), også kan ses på som forsterkere av terskeltilstanden, dersom utgangspunktet er et annet teoretisk perspektiv. Jeg poengterte tidligere at særlig ”En liten bok om lykke” og *Notatbøkene* reflekterer rundt tilblivelsen av *Imot naturen*, slik at det er særlig her vi finner denne dokumentasjonen av egen skriving. ”Lykkeboken”, teksten Tomas skriver etter at Janne har forlatt ham, kan også oppfattes som en dokumentasjon av jegets livsanskuelse og tanker i skrivende nåtid. Fordi denne har et essayistisk preg, og essayet er en sjanger hvor forfatteren skriver med utgangspunkt i seg selv, anser vi dette som Espedals egne betraktninger. *Notatbøkene* er ikke helt ulik ”lykkeboken”, for også her finner vi dokumentasjon av Tomas’ minner, tanker og refleksjoner etter at Janne og datteren har flyttet fra ham. Det er tilsynelatende Tomas’ bevissthetsstrøm vi følger i begge disse delene, der språket underbygger dokumentasjonen av hans indre, med sine korte setninger og et assosiativt, fragmentarisk og repetitivt preg.

Når *Notatbøkene* oppfattes som mer autentisk enn ”lykkeboken”, og dermed i større grad forsterker terskeltilstanden, skyldes dette et samspill av flere momenter. ”Lykkeboken” er for det første et skriveprosjekt Tomas ifølge seg selv lenge har hatt et ønske om å skrive, så den framstår som noe mer planlagt enn *Notatbøkene*. Dessuten ser vi at det skrivende jeget har en viss distanse til det beskrevne jeget i ”lykkeboken” (jf. kap. 2. 2. 4), slik at jeget framstår nokså kontrollert, og teksten virker mer veloverveid. For det andre opplever vi Tomas’ smerte mer påtrengende og intens i *Notatbøkene* enn tidligere, noe som trolig gir

større virkelighetseffekt. Dette skyldes både det uferdige selvet som framstilles her (jf. kap. 2. 2. 5) og Thomas-funksjonen, som jeg vil kommentere nedenfor. I *Notatbøkene* dateres for det tredje de ulike notatene, slik at vi får inntrykk av at dette er autentiske notater som har blitt til i løpet av et tidsrom på nesten halvannen måned. Med de metalitterære refleksjonene vi finner i denne romandelen, forankres dessuten notatene ytterligere, siden han selv poengterer at notatbøkene er fullverdige bøker og notatskrivingen er minst like viktige som romanskrivingen. Dermed demonstrerer han samtidig at disse notatene kan plasseres i en roman, slik han gjør her, og underbygger også inntrykket av at *Notatbøkene* er faktiske og autentiske notater hentet ut fra forfatterens egne bøker. Vi ser derfor at denne romandelen kan ses på som en dokumentasjon på autenticitet, og dermed som forsterker av terskeltilstanden.

Erklæringen om skrivearbeidet, samt komposisjonen og skrivemåten i *Notatbøkene* er likevel trolig bevisste strategier for å oppnå nettopp en virkelighetseffekt. Notatene er ikke nødvendigvis faktiske og reelle notater Espedal har hentet direkte ut fra sine egne notatbøker, selv om det er det han gir inntrykk av. Det er flere momenter som tilsier noe annet. For det første er det ikke angitt noe årstall for notatene, slik at det skapes en usikkerhet rundt autenticiteten til disse. Vi vet for det andre ikke om notatene er redigerte, om de er endret på i forhold til originalene, eller om de er konstruerte til dette formålet: for å plasseres i romanen. Notatskriving består dessuten ofte av skribling, av enkeltord, av overstrykninger med mer, noe *Notatbøkene* ikke inneholder, hvilket også skulle tilsi at denne delen er, om ikke skrevet ene og alene til romanen, så i hvert fall redigert. Det er derfor noe polert over teksten, til tross for at vi finner ufullstendige setninger og fragmentariske tekstsegmenter her. Fordi vi finner metalitterære kommentarer i *Notatbøkene*, oppstår dessuten en viss selvrefleksivitet, slik at vi med det gjøres oppmerksomme på konstruksjonen av teksten. Dermed kan vi mistenke det vi oppfatter som dokumentasjon av eget skrivearbeid for å være bevisste strategier for å oppnå en umiddelbar autenticitetseffekt i teksten, strategier som vi avslører, dersom vi går dypere inn i teksten. Derfor oppstår en uvisshet og tvetydighet i teksten, og det blir umulig å fastslå om dette er reelle eller

---

konstruerte notater.<sup>22</sup> Samtidig er det nok lite tvil om at vi med en overflatisk lesning vil oppfatte *Notatbøkene* som faktiske og virkelige.

Utover dokumenteringen av *Imot naturens* tilblivelse, finner vi også en annen type dokumentasjon av eget skrivearbeid. Dette er verk som nevnes eksplisitt. I *Kjærlighetsarbeidet* leser vi om Tomas og Agnete som oversetter en novellesamling av Natalia Ginzburg: *Le piccole virtù*,<sup>23</sup> på norsk *De små dyder*. Dette er ei samling som i 1992 ble utgitt med Agnete Vossgård, Espedals ekskones fulle navn, som oversetter. Selv om dette ikke er kunnskap enhver leser nødvendigvis har, er det noe en lett kan finne ut, og uansett kan det gi en følelse av virkelighet. Enda tydeligere dokumentasjonsmarkør er romanen *Tomas* får utgitt etter at de kommer hjem fra Roma; *Hun og jeg*, og som han forteller at han mottar en pris for. Den informerte leser vil med en gang vite at dette er en roman Espedal ga ut i 1991, og som han ble prisbelønt i P2/Bokklubbens romankonkurranse for (Gyldendal, s.a.a). Dette forsterker en følelse av autentisitet, og vi ser dermed at også andre verk, hvor Espedal dokumenterer sin egen skriving, kan fungere som autentisitetsmarkører. Disse markørene er derfor med på å befestе terskeltilstanden i *Imot naturen*.

### 2.3.3 Thomas-funksjonen som terskelestetisk forsterker

Helt Haarder (2004) foreslår Thomas-funksjonen som et begrep for forfatteres uhørte, skandaløse og skammelige henvisninger i selvframstillende litteratur (jf. kap. 1. 5. 3). Disse selvutleverende avsløringene gir størst virkelighetseffekt, mener Helt Haarder (2004). For at Thomas-funksjonen skal tre i kraft og den sterke virkelighetseffekten knyttet til denne skal inntreffe, må det likevel være andre biografiske elementer som igangsetter terskelestetikken, slik at Thomas-funksjonen er avhengige av andre terskeltilstandsskapende elementer. Som jeg har nevnt tidligere er der ingen begreper for den funksjonen som setter i gang den

---

<sup>22</sup> Her ser vi også at Derridas *différance* kan brukes til å beskrive tolkningen. Siden det oppstår en tvetydighet i hvordan vi skal oppfatte disse notatene, åpner teksten her et tolkningsrom der flere tolkninger er mulige. Det er umulig å fastslå hvilken tolkning som er riktig; er notatene reelle og autentiske notater fra Espedals egne notatbøker, er de konstruerte notater som skal passe inn i *Imot naturen*, eller er de reelle notater som er redigerte i litterær øyemed. Dermed forskyves og utsettes tolkningen, og meningen i teksten kan ikke fastslås, slik Derrida (1987) hevder.

<sup>23</sup> Utgitt i 1962 (Falkeid & Fehr, 2013).

biografiske irreversibiliteten, og dermed setter leseren i en terskeltilstand, når forfattere skriver om mer alminnelige, men sanne episoder. Likevel kan man, dersom man følger Hauges (2012) tankegang om å bryte de siste tabuer innen litteraturen, bruke Thomas-funksjonen også når det skildres hverdagslige, men virkelighetsrefererende hendelser. Hauge argumenterer som nevnt (jf. kap. 1. 5. 3) for at bruken av ekte navn og faktiske opplevelser er det siste tabuet, i en rekke av flere, som har blitt brutt i kunsten. Han ser ut til å mene at å bruke eget liv i litteraturen er såpass skandaløst i seg selv, at Helt Haarders Thomas-funksjon kan anvendes også om disse. Samtidig er det usikkert hvor rystende det er at en forfatter skriver om seg selv i dag, all den tid samtidslitteraturen florerer av selvframstillende verk, noe som tilsier at vi i beste fall kan karakterisere Thomas-funksjonen som svak når det berettes om prosaiske, men virkelige hendelser. Dermed kan vi se at denne svake Thomas-funksjonen aktiveres tidlig i *Imot naturen*, trolig allerede i *Biblioteket*, fordi vi aner Espedals bruk av eget biografisk liv.

Utover det faktum at vi kan argumentere for at en noe svak Thomas-funksjon, og dermed terskeltilstand, inntreffer tidlig i *Biblioteket*, oppstår denne også med full kraft allerede i innledningen, forutsatt at den svake fungerer. Det vil si at den sterke Thomas-funksjonen trer i kraft dersom den svake Thomas-funksjonen er aktivert. I det første avsnittet sier forfatterstemmen at han tiltrekkes av bildet av den gamle mannen og den unge jenta, før han sier: ”Jeg vet ikke hva det minner meg om, en forbrytelse, kanskje eller 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” (Espedal, 2011, s. 9). Til tross for at vi ikke nødvendigvis lar oss sjokkere av den store aldersforskjellen mellom paret, er det likevel noe skandaløst over det, siden det tross alt er noe utenfor den tradisjonelle normen. Espedal gjør det dessuten mer skammelig ved å kalle det en forbrytelse, slik at terskeltilstanden forsterkes av måten, det vil si språket og ordvalget, han omtaler forholdet på. Sex-scenen som beskrives etterpå har også enkelte skandaløse elementer ved seg; paret sniffer stoff underveis, dessuten er det en rå og dyrisk sex, med elementer av tvang, som skildres. Dersom vi fra begynnelsen av mistenker Espedal for å bruke eget liv i romanen, det vil si hvis terskeltilstanden allerede er aktivert, forsterkes utvilsomt denne her, fordi dette er avsløringer av det selvutleverende og noe pinlige slaget. Vi er i likhet med under en selvlemlestende *performance* vitne til noe vi muligens ikke ønsker å få vite om, slik at Thomas-funksjonen trer i kraft. Kanskje vil en kunne argumentere for at elementer av denne



---

sex-scenen er fiktive, eksempelvis narkotikaen som sniffes av paret, men på grunn av de andre biografiske henvisningene vi finner, smitter disse over på de elementene som muligens er fiktive. Dermed oppstår en tvetydighet i teksten, slik at leseren blir usikker på om de fiktive elementene er sanne likevel, noe Helt Haarder (2010) også bedyrer (jf. kap. 1. 5. 3). Her innebærer dette at det biografiske i *Biblioteket*, at Espedal har hatt et forhold til en yngre kvinne, smitter over på det eventuelt fiktive, og etterlater oss med en tvil om hva som er sant og hva som ikke er det.

I *Arbeidet, fabrikken* er det bare ett sted Thomas-funksjonen igangsettes, og det er den tidligere omtalte hendelsen der 16-årige Tomas skildrer hva han og kjæresten gjør på ettermiddagene:

[H]ver 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 se på henne, det var som om jeg hadde en gammel manns blikk, som om jeg allerede tidlig var skyldig i et overgrep; hun var bare ett år yngre enn meg, men jeg var mye eldre enn henne. (Espedal, 2011, s. 41)

Igjen ser vi hvordan Espedal med ordvalget gjør beretningen til en bekjennelse med skandaløse og skambelagte undertoner, der han sammenlikner jegets blikk og det jeget kommer til å gjøre eller har gjort med et overgrep. Dette fører til at vi reagerer på det uhørte og ubehagelige, slik at Thomas-funksjonen aktiveres og terskeltilstanden forsterkes. Siden motivet med den eldre mannen og den yngre kvinnen, som han henviser til her, er et gjennomgående motiv i hele romanen, ser vi også at Espedal gjør en trolig allmenn opplevelse litterær. For det første fordi han knytter sitt 16-årige jeg til sitt senere og voksne jeg, til sitt skrivende jeg og til Abélard, som både er en litterær karakter og et virkelig menneske. Han gjør for det andre en generell utforsking av egen seksualitet, og en formodentlig universell skam knyttet til de første seksuelle tilnærmingene, om til en litterær hendelse. Dermed kan vi spørre i hvilken grad Thomas-funksjonen egentlig aktiveres her, annet enn på et overflatisk nivå. Det kan derfor se ut til at Thomas-funksjonen i dette tilfellet kun fungerer ved en hurtig og umiddelbar lesning, men deaktiveres der vi gjennomskuer det litterære. Dette får også konsekvenser for terskeltilstanden, siden denne muligens destabiliseres, slik at virkelighetseffekten avtar.

Gjennom hele *Kjærlighetsarbeidet*, i alle beskrivelsene av og fortellingene om forholdet mellom Tomas og Agnete, ligger det unaturlige, det voldsomme og en slags maktutøvelse som grunnpremisser for hele forholdet. Da de tidlig i fortellingen møtes på en fest forteller Tomas:

Hun kom bort til meg et øyeblikk jeg sto alene, spurte om jeg ville følge henne hjem. Det kunne jeg ikke, ville jeg ikke, men måten hun forlot meg på, demonstrativt og teatralisk, som om jeg var verdens største idiot, stakk i meg og laget ett av disse stingene som sydde meg fast til henne i et mønster som ikke var godt. (Espedal, 2011, s. 52)

Idet de innleder et slags forhold føler Tomas lettelse da Agnete forlater leiligheten hans etter å ha vært hos ham i tre dager, men til tross for dette klarer han ikke å holde seg unna og kontakter henne etter bare få timer. Senere, etter at forholdet er etablert, beskriver Espedal noen hendelser fra oppholdet i Roma, der paret har krangler som ender opp med at Agnete går fysisk til angrep på Tomas: "[P]lutselig tok Agnete kameraet mitt og slengte det av full kraft mot ansiktet mitt, det traff meg like over øyet og jeg falt i gulvet, ble liggende. Det var første, men ikke siste gangen at hun kastet ting mot meg, kopper og fat, glass og lysestaker, det var livsfarlig" (Espedal, 2011, s. 61). En annen gang provoserer Tomas Agnete til å slå ham med bare hendene i stedet for med gjenstander:

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

Senere, etter at de er gift, fortsetter kranglingen, mye fordi Agnete flørter med andre og er utro. Det er i aller høyeste grad noe skandaløst over alle avsløringene Espedal kommer med her, og siden de reelle navnene allerede har skapt en terskelsituasjon for videre lesning, oppfatter vi at hendelsene handler om Espedal og ekskona hans, slik at avsløringene får en ekstra effekt. På grunn av det sjokkerende i betroelsene; både at vi tror det forekom vold i forholdet, men også at det var kvinnen som var den voldelige, noe som trolig gjør det hele mer skammelig, trer Thomas-funksjonen med full kraft inn her. Siden hva jeg har omtalt som en sterk Thomas-funksjon gir størst virkelighetseffekt, blir terskeltilstanden vi allerede befinner oss i, mer ubehagelig idet vi leser bekjennelser om utroskap og vold, på lik linje med *performancens* selvløstelser.

---

I *Arbeidsrom, laboratorium* finner vi flere avsløringer og beretninger som kan aktivere Thomas-funksjonen. Tomas forteller om sex med Janne:

Så dro jeg av henne dongeribuksene. Trakk av henne forkleet. Trusene, sandalene. Vi elsket. Jeg tok vannkaraffelen fra bordet og helte vann i håret og ansiktet hennes. (...) Hun snappet etter pusten. Som om hun holdt på å drukne; jeg helte mer og mer vann over henne. (Espedal, 2011, s. 120f)

Senere røper han mer: ”Noen ganger åpnet vi vinduet i soverommet, hun hang med overkroppen ut vinduet i annen etasje; det var nesten som å elske ute” (Espedal, 2011, s. 122). I ”lykkeboken” forteller Tomas dessuten om skamfølelsen som sniker seg inn i forholdet med Janne på grunn av den store aldersforskjellen mellom de to: ”Var lykken skammelig; vår lykke var skammelig, den var ikke naturlig, den var imot naturen” (Espedal, 2011, s. 120). Med den godt etablerte terskeltilstanden vi allerede befinner oss i, er det liten tvil om at Thomas-funksjonen trer i kraft med disse avsløringene og hva vi oppfatter som private meddelelser. Som tidligere er det ubehagelig å lese såpass detaljerte og intime betrouelser om noe vi oppfatter som virkelige hendelser. I ”lykkeboken” forstår vi i tillegg at Tomas i skrivende nåtid er ulykkelig og har det vondt etter bruddet med Janne; han sier blant annet: ”lykken er borte, men den fortsetter å gjøre ondt i lang tid etter at kjærlighetsforholdet er over” (Espedal, 2011, s. 124). Ut fra disse signalene oppfatter vi jegets elendighet, noe som forsterker Thomas-funksjonen. Vi føler kanskje ikke ubehag ved å lese dette, men som i en *performance* lever vi oss inn i hvordan Tomas har det, og vi får medfølelse for jeget, også fordi vi oppfatter Tomas som Espedal selv.

I *Notatbøkene* ser vi også at Thomas-funksjonen aktiveres. Gjennom hele denne delen finner vi en dokumentasjon av egne tanker (jf. kap. 2. 3. 2), der vi tar del i Tomas’ tanker etter at Janne har reist, og ofte er dette intime og personlige tanker og følelser. Nokså tidlig sier han for eksempel: ”Hver eneste dag tenker jeg at det er merkelig at jeg ikke faller, at jeg ikke faller sammen, at jeg klarer å stå oppreist, at jeg er i stand til å gå rundt i huset, at jeg på en merkelig måte tåler fraværet hennes” (Espedal, 2011, s. 134). Vi oppfatter Tomas som åpen og ærlig, at han deler sitt innerste med oss, og dermed skaper dette en sterk virkelighetseffekt fordi vi allerede befinner oss i en terskeltilstand. Senere reflekterer han rundt kjærlighetsbrevet til Janne:

Kjærlighetsbrevet: er det ikke bedre å lyge? Hvis jeg skriver sannheten; at jeg ikke klarer meg uten deg, at jeg går til grunne uten deg, at jeg er redd for å dø uten deg, jeg er helt avhengig av deg, jeg trenger deg, elsker deg, du må hjelpe meg, redde meg. Kom tilbake, kom tilbake til meg, vær så snill, ellers er det ute med meg, hvis jeg skrev sannheten, så ville hun bli rasende, fylt av forakt, jeg ville miste henne for godt. (Espedal, 2011, s. 141f)

Fordi vi får innsyn i intime og nokså traumatiske tanker, trer Thomas-funksjonen i kraft her. Selv om verken tankene eller følelsene er unike for den som har opplevd kjærlighets sorg, har det vi får innblikk i her noe skammelig over seg, siden dette er private tanker av en sånn art vi som oftest bare innrømmer overfor oss selv. Samtidig er det også viktig å merke seg at Espedal i ovenfornevnte passasje er tvetydig. Jannes navn blir for eksempel ikke eksplisitt nevnt, slik at brevet kan være en betraktning rundt kjærlighetsbrev generelt. Denne dagens notat innledes dessuten med en henvisning til Nick Caves sang "Love letter": "Åh, kjæreste, vær så snill, kom tilbake til meg, synger Nick Cave" (Espedal, 2011, s. 141), noe som kan uroe den autentiske referansen i notatet. Med sitatet fra Nick Caves sang kan vi også oppfatte "brevet" ironisk, som en påminnelse om hvor patetisk Tomas selv, og andre i kjærlighets sorg, er og kan være. At vi tolker det som Tomas' egne ord, skyldes at vi allerede har lest om at Janne har forlatt ham. Etter det første "brevet" sier han dessuten:

Kjærlighetsbrevet: Full fart her. Dagene mine løper av gårde som ville hester. Jeg går ut med venner. Spiser på restauranter, drikker på de gamle stedene, gjør alt det jeg ikke fikk gjort da jeg var sammen med deg. Jeg har funnet tilbake til mitt gamle jeg, mitt gamle, ville jeg. Pengene strømmer inn, om noen dager reiser jeg til Berlin. (Espedal, 2011, s. 142)

Dette etablerer ytterligere en usikkerhet i teksten, der det blir uklart hvilke av de to brevene som uttrykker Tomas' egentlige tanker. Selv om vi, basert på andre betroelser i *Notatbøkene*, ikke nødvendigvis tror at Tomas er ærlig i denne siste versjonen, er det likevel med på å skape en tvetydighet. Vi får heller ikke vite hvorvidt dette er brev han faktisk sender til Janne, eller om det er litterære refleksjoner over kjærlighetsbrevet. På grunn av disse usikkerhetsmomentene i teksten, kan dette føre til at Thomas-funksjonen destabiliseres og terskeltilstanden vakler. Likevel krever dette at vi stopper opp og dveler ved hva disse elementene innebærer, derfor er det sannsynlig at vi i en faktisk lesning vil oppfatte det første "kjærlighetsbrevet" som reelt, slik at Thomas-funksjonen likevel fungerer.

Thomas-funksjonen aktiveres tilsynelatende mer og mer utover i *Notatbøkene*, siden det er tydelig at Tomas synker lenger og lenger ned i sorgen etter hvert som dagene går. 7. mai sier han for eksempel: ”Jeg har nesten sluttet å spise, det vil si, jeg spiser fort, alltid dårlig mat, ferdiglaget, det går fort” (Espedal, 2011, s. 147). 16. mai beretter han: ”Har ikke skrevet på en uke. Har ikke vasket meg på en uke, er helt ren. (...) Tynnere nå, har mistet fire kilo. Tynnere, lettere, det er vanskeligere å bevege seg. Kaster opp nesten alt spiselig, bortsett fra det hvite brødet” (Espedal, 2011, s. 149). Mot slutten av *Notatbøkene*, 30. mai sier han: ”Har drukket hver dag i snart to måneder; (...) Klarer ikke å spise ordentlig, sover dårlig, dusjer ikke, rydder ikke, vasker ikke, skitten samler seg opp, i huset, på kroppen” (Espedal, 2011, s. 161). Han forteller også at han kvitter seg med alt av minner etter Janne; møbler, lamper og klær, og flytter ned på arbeidsrommet, hvor han både skriver og sover. Vi blir her vitne til at han bokstavelig og billedlig talt graver seg lenger og lenger ned, og at sorgen er i ferd med å ta overhånd for ham. Mot slutten av *Notatbøkene* kan det se ut til at Tomas når et bunnpunkt i den symbolske kastrasjonen (jf. kap. 2. 2. 5), der han mister både tro, kraft og ”evnen til å elske” (Espedal, 2011, s. 163). Dette er ubehagelig, intimt, personlig og skammelig å lese om, forutsatt at vi oppfatter det som Espedals eget fall, noe vi trolig gjør fordi terskeltilstanden allerede er stabilisert på dette tidspunktet. Derfor ser det ut til at Thomas-funksjonen blir kraftigere og kraftigere, jo nærmere undergangen Tomas kommer, slik at terskeltilstanden er på sitt sterkeste her.

Det er likevel flere momenter som taler for at Tomas’ forfall og endelikt muligens ikke er så reelt og autentisk som vi får inntrykk av i *Notatbøkene*, noe som gjør at vi må sette spørsmålstegn ved hvorvidt Thomas-funksjonen er så sterk som den umiddelbart synes å være. Dette kan dermed uroe virkelighetsreferansen og gjøre terskeltilstanden usikker. Et eksempel på dette er et nattverd-motiv som går over flere notater. Dette innledes der Tomas 9. mai våkner på gulvet i stua etter å ha drukket for mye vin:

[J]eg finner hvitt brød på kjøkkenet, dypper det i glasset med vin, spiser. Spiser, drikker. Det er enkelt, det er rent. Hvitt brød, den hvite kroppen. Så enkelt, så rent. Dypper brødet i vinen; hvordan brødet trekker opp i seg blodet hennes. Det røde, bløte brødet. Den røde, fyldige munnen hennes; jeg spiser den. Så rødt, så rent. Så rødt, så hvitt. Så hvitt, så rent. Så hvitt. Så hvitt, så hvitt. Så rent, så rødt. Så rødt, så dødt, så født. Så født og bløtt. Så bløtt og søtt. Så søtsøtt. Så søtrødt. Så søtfødt i munnen. Så dødbløtt i munnen. Inne i. Inne i munnen. I min. Så dødfødt i munnen. Inne i. I munnen. I munnen i. I munnen i min. Inne i. Inne i munnen min. Nå er hun i munnen min. Nå er hun min. (Espedal, 2011, s. 148f)

Vi finner igjen det samme motivet 17. mai: ”Den verste dagen i året; ren glede, ren vold, spiser hvitt brød, drikker blodet hennes” (Espedal, 2011, s. 150). Og igjen 19. mai: ”Søvnløshet, feber. Mareritt, sjalusianfall, som om alt det utvendige skal inn. Og hun skal inn. Ned. Tygger håret hennes. Får hår i halsen. Skyller håret ned med vin. Og hun kommer inn i meg” (Espedal, 2011, s. 152). Nattverd er i religiøs betydning både et minnemåltid over Jesu offer, samtidig som man mottar Jesu blod og legeme og dermed frelse. Idet Tomas har nattverd blir brødet og vinen til Jannes legeme og blod, men fordi han også spiser Jannes hårstrå, noe som kan symbolisere hennes faktiske legeme, blir det en annen type nattverd enn den religiøse. Likevel ser vi at Janne blir hans i denne scenen, på samme symbolske måte Jesus gjør i en religiøs sammenheng. Det er både død og fødsel i Tomas’ nattverd, og kanskje skal dette tolkes som et symbol på at Tomas etter dette siste måltidet er klar for å gå videre, og at han blir født på ny som en følge av at han ofrer Janne, selv om det er lite i fortsettelsen som underbygger denne tolkningen. Likevel ser vi hvordan Espedal her tilfører Tomas’ kjærlighetssorg en religiøs dimensjon, slik at Jannes betydning tydeliggjøres, og også hvor altoppslukende og katastrofalt tapet av henne er. Samtidig ser vi hvordan det første sitatet med sitt repetitive og lyriske språk nærmest får en suggererende kraft, slik at vi leser teksten som poesi. Disse religiøse og litterære virkemidlene kan føre til at tekstens virkelighetsfunksjon forsvinner, siden vi forstår at dette ikke har skjedd i virkeligheten. Sett i lys av Espedals uttalelser om at han bruker de av sine egne erfaringer som er litterære (jf. kap. 1. 2), ser vi at det lyriske notatet og nattverdsmotivet, kan være eksempler på dette. Dermed kan Thomas-funksjonen miste all sin styrke og terskeltilstanden kan svekkes.

Det andre eksemplet jeg vil trekke fram er sistenotatet, som jeg også har kommentert under framstillingen av jeget (jf. kap. 2. 2. 5). Her hviler det en usikkerhet over virkelighetsreferansen, siden Tomas henvender seg til et ’du’ i den symbolske kastrasjonen. Dermed er Tomas’ mulige fall gjort til en litterær hendelse, på grunn av flere momenter: henvendelsen til en andreperson, som kanskje er den litterære/biografiske Abélard, og dermed muligens ikke ham selv, samt at kastrasjonen er symbolsk. Dette uroer i første omgang Thomas-funksjonen og hvorvidt denne kan sies å være så sterk som først antatt, og dermed i andre rekke terskeltilstanden og dens styrke. Ut fra disse to eksemplene ser det derfor ut til at det som umiddelbart kan oppfattes som hendelser hvor Thomas-funksjonen aktiveres i full styrke; vi får sympati for Tomas på grunn av hans smerte, muligens ikke gjør det likevel, på grunn av flertydighet og litterære virkemidler. På den annen side er dette

---

trolig avhengig av hvordan vi leser; der den umiddelbare og raske lesningen vil sette i gang Thomas-funksjonen, mens den langsomme og ettertenksomme vil oppdage virkemidlene og flertydigheten.

### 2.3.4 Nærhetsfølelse som terskelestetisk forsterker

I *Imot naturen* ser vi at det ofte skapes en nærhetsfølelse til jeget eller i beskrivelsene av det som skjer, noe som er med på å bygge oppunder autentisitetfølelsen, slik at terskeltilstanden forsterkes. Selv om flere av eksemplene jeg her vil presentere allerede er kommentert i andre sammenhenger, er likevel denne illusjonen av nærhet verdt å understreke. Jeg har tidligere pekt på hvordan bruken og beskrivelsene av faktiske steder kan tolkes som dokumentasjonsstrategier (jf. kap. 2. 3. 2). Disse skildringene, for eksempel der fortelleren gjengir sykkelturen fra fabrikken til kjærestens hus, skaper en nærhetsfølelse til det beskrevne. Den detaljerte beskrivelsen gir leseren nærmest opplevelsen av å sitte sammen med Tomas på sykkelen, slik at det fungerer både som en dokumentasjonsstrategi og gir en nærhetseffekt. Den samme effekten får kretsingene rundt de samme stedene, for eksempel der Tomas på samme sykkeltur sier at han sykler ned Michael Krohns gate. Dette er gata Janne bor i da de to møtes i *Biblioteket*, det vil si leiligheten de går til etter nyttårsfesten, og ei gate vi også har fått vite at Tomas' fortid er knyttet til, fordi bestemoren hans har bodd her. På denne måten knytter Espedal de ulike romandelene til hverandre, nærhetseffekten oppnås og terskeltilstanden styrkes.

Der vi tidligere så Espedal vise fram fordoblingen av jeget, med de stadige avsløringene om hva som kommer til å skje Tomas senere i livet (jf. kap. 2. 2. 3), skaper dette en annen effekt, utover framvisingen av fordoblingen. Kronologien blir brutt opp slik at vi beveger oss fram i tid, av og til mange år, før vi er tilbake til utgangspunktet igjen, og gir med det en nærhetseffekt. Vi som lesere får en følelse av at vi med disse oppbruddene følger jegets tanker og assosiasjoner, som om vi sitter inne i hodet til det skrivende jeget. For eksempel den tidligere omtalte hendelsen fra *Kjærlighetsarbeidet* hvor Tomas avslutter fortellingen om samtalen mellom seg og Eli, og vi trekkes inn i det skrivende jegets tanker, for deretter å bevege oss mange år fram i tid: "[T]olv år senere var jeg gift med Agnete. Vi giftet oss i et lite kapell, Hestad Kapell i Viksdalen" (Espedal, 2011, s. 50). Her er det som om vi følger ei

assosiasjonsrekke eller tankerekke i dette jegets indre, og dermed kommer vi nærmere jeget, og denne nærheten skaper dermed en virkelighetseffekt. Ekstra virkning gir det at han i samme avsnitt som han forteller om vielsen, også avslører at to måneder senere kommer ekteskapet til å bli opphevet. Dette framstår som ei naturlig tankerekke hos et menneske; idet han tenker på ekteskapsinngåelsen, tenker han også på slutten. I tillegg har denne avsløringen av ekteskapets utgang noe ikke-fiktivt over seg, siden man i fiksjonen ofte forventer at opplysninger holdes tilbake for å skape og bygge opp ei spenning. I ei fiktiv fortelling om et kjærlighetsforhold, ville nettopp forholdets utvikling være en slik spenningsoppbygger, men siden endepunktet kunngjøres med en gang, oppnås en autentisitetseffekt, slik at terskeltilstanden forsterkes.

Likevel gir bruddene i kronologien en virkelighetseffekt kun på et overflatisk nivå. Når vi leser teksten for første gang eller uten en analytisk tilnærming, får vi trolig, uten at vi er klar over det, en følelse av å følge fortellerens bevissthetsstrøm, og virkelighetseffekten inntreffer. Nærmer vi oss disse bruddene mer analytisk, blir vi klar over det konstruerte med dem. Nettopp fordi jeg-fortelleren beveger seg fram og tilbake i tid, og dermed utelater mye i beretningen, forstår vi at han forteller om utvalgte hendelser, trolig valgt med hensikt, slik at konstruksjonen trer fram. Hele teksten er derfor ikke så tilfeldig som tidssprangene umiddelbart kan gi et inntrykk av, og det som gir en virkelighetseffekt, er trolig en litterær strategi for å oppnå denne effekten. Espedal bruker dessuten vise-søke-skjule-strategier (Melberg, 2007) her: Han viser fram et selv ved å fortelle om sentrale hendelser i sitt eget liv, men med denne framvisningen skjuler han like mye, fordi det er mange utelatelser i den ikke-kronologiske beretningen.

I *Arbeidsrom*, *laboratorium* og *Notatbøkene* ser vi en framtreddelse av det skrivende jeget (jf. kap. 2. 2. 4 og 2. 2. 5), slik at vi trekkes enda nærmere jeget og det skapes en nærhetseffekt. Denne effekten oppnås fordi vi får innsyn i jegets tanker, og vi forstår at det skrivende jeget sitter etter bruddet med Janne og tenker, noe som også underbygges av titlene på disse to romandelene. Videre blir vi presentert for et av jegets skriveprosjekter; ”En liten bok om lykke”, en bok han har hatt lyst til å skrive lenge. Derfor signaliserer han at vi får overvære og nærmest delta på dette skriveprosjektet, slik at det oppstår en nærhetseffekt. Siden



”boken” paradoksalt nok ender opp med å skildre fraværet av lykke; Tomas’ egen og Abélards miserable tilstand, underbygges opplevelsen av å være vitne til jegets skriveprosjekt. ”Lykkeboken” og *Notatbøkene* framstår dessuten som tanker fordi den følger tankenes og følelsenes bevegelser, som en *stream of consciousness*, fra det ene til det andre, og stadig vekk tilbake til noe jeget tidligere har tenkt. Det fortelles derfor akkurat slik vi mennesker ofte tenker, med assosiasjoner og avsporinger, slik at vi trekkes inn i det skrivende jegets hode. Selv om vi innimellom får demonstrert det samme i *Arbeidet*, *fabrikken* og *Kjærlighetsarbeidet*, ser vi at dette intensiveres i de to siste romandelene, slik at terskeltilstanden forsterkes.

## 2.4 Sentrale litterære tekster

### 2.4.1 Fortellingen om Héloïse og Abélard

Den viktigste og mest sentrale teksten vi finner i *Imot naturen*, er fortellingen om Héloïse og Abélard. Denne har jeg allerede behandlet der jeg tok for meg framstillingen av jeget, hvor jeg påpekte at det er uklart om Tomas henvender seg til Abélard eller seg selv, slik at de to karakterene flyter over i hverandre (jf. kap. 2. 2. 5). Referansen til Abélard i *Notatbøkene*s sistenotat kan dessuten oppløse Thomas-funksjonen, som tilsynelatende er på sitt sterkeste her (jf. kap. 2. 3. 3). Jeg har dessuten poengtert at Abélard indirekte knyttes til Tomas der jeget peker på det konstante i selvet sitt; fascinasjonen for eldre menn/ynge kvinner-konstellasjonen, som det ser ut til at Tomas mener han deler med Abélard (jf. kap. 2. 2. 6). Denne klassiske kjærlighetsfortellingen er derfor sentral i Espedals selvframstilling, siden Abélard flettes inn i det eksistensielle prosjektet; *hvem er jeg?*, og som vi skal se, i det metalitterære prosjektet.

Allerede midt i fortellingen om det navnløse paret i *Biblioteket*, flettes historien om Héloïse og Abélard inn for første gang. Umiddelbart ser man helt klare forbindelser mellom denne klassiske fortellingen og paret i biblioteket, for eksempel den store aldersforskjellen mellom de to, der mannen er mye eldre enn kvinnen. Aldersforskjellen poengteres dessuten i begge fortellingene, og med den en usikkerhet i relasjonen mellom parene. Héloïse sier om Abélard at han kunne vært hennes far, mens i rammefortellingen kommer alderen til syne etter hvert:

”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” (Espedal, 2011, s. 10). Her ser vi at relasjonen mellom paret er mer flytende enn i fortellingen om Héloïse og Abélard, selv om det er åpenbart at han er mye eldre enn henne. Vi ser også at biblioteket brukes som arena for kjærlighetsmøtene i begge fortellingene, det vil si en arena som muliggjør en tilbaketrekning, i den eldre historien under påskudd av boklige studier. Når Espedal også har plassert det navnløse paret i et bibliotek, er nok ikke dette tilfeldig.

Espedal bruker dessuten flere motiver som gjør at de to historiene nærmest glir over i hverandre, dog hele tida med ei forskyvning. Slangemotivet er et eksempel på dette, der kvinnen i rammefortellingen sier: ”Du kysser som en slange, sier hun. Du har en slangetunge” (Espedal, 2011, s. 13). Abélard overrekker Héloïse et halssmykke før han kysser henne for første gang, og smykket er formet som en slange. Hun tenker: ”[D]en som gir en gave forventer noe tilbake, hva er det han vil ha av henne; hun gir ham forsiktig tungen” (Espedal, 2011, s. 16). Siden slangen som symbol kan uttrykke både fristelse og fruktbarhet, tilføres en viss dualisme i begge fortellingene med dette motivet. Videre skildrer dessuten begge fortellingene en noe rå, dyrisk og voldsom sex, der det i rammefortellingen er mannen som fører an, mens det er Héloïse som kaster seg over Abélard i den andre fortellingen. Héloïse har i denne scenen et ønske om å bli en annen, akkurat som mannen tar på seg ei maske under sexscenen i biblioteket og dermed blir en annen. Vi finner også et fallmotiv i begge fortellingene; Héloïse faller i elskovsakt, mens kvinnen i rammefortellingen holder på å falle idet mannen fjerner slipset hun har hatt foran øynene under deres elskovsakt. De to fortellingene beveger seg med disse fellesmotivene over i hverandre, og siden de nesten umerkelig veves sammen, kan vi kalle dette en pastisj. Vi ser likevel at forbindelsespunktene mellom de to historiene hele tida er noe forskjøvet; de er like, men bare nesten, som eksemplene viser. Dermed er det som om rammefortellingen legger seg inntil, ikke oppå, den eldre historien.

I teksten finner vi ingen eksplisitte markører som viser overgangene mellom de to fortellingene, slik at leseren ikke får noen varsler om disse skiftene. Dermed er det i

---

innledningen av enkelte avsnitt uklart hvilken av de to historiene det handler om, og noen av avsnittene kan til og med omhandle begge parene. Muligens er denne pastisjen en strategi for å gi rammefortellingen et fiksjonspreg, det vil si for å tilsløre en eventuell tilknytning til virkeligheten og hendelser som har funnet sted. Likevel er det en dobbelthet i fiksjonsgrepet, siden den klassiske fortellingen om Héloïse og Abélard er en sann historie. Dette gjør teksten mer kompleks og skaper en tvetydighet om hva som er virkelig og hva som er fiksjon. Siden fortellingen om Héloïse og Abélard er sann, betyr det at den andre er fiktiv? Eller betyr det derimot at begge er sanne?

I fortellingen om Héloïse og Abélard i *Biblioteket* finner vi også noen sitater fra Abélards selvbiografiske brev, *Brevet om mine ulykker* fra 1132. Dette kan forstås som en indikator på at Espedals egen tekst er selvbiografisk, at den er *hans* brev om *sine* ulykker. På den annen side kan det også være Tomas' brev og hans ulykker,<sup>24</sup> og dermed oppstår en tvetydighet og usikkerhet i teksten. Samtidig fortelles den klassiske historien hovedsakelig fra Héloïses perspektiv, hvor Espedal trolig har tatt seg noen litterære friheter, slik at dette delvis kan karakteriseres som fiksjon. Selv om Héloïses beretning kan være basert på den publiserte brevvekslingen mellom henne og Abélard, har formodentlig Espedal konstruert mye av det som fortelles fra hennes perspektiv i *Biblioteket*, siden de utgitte brevene er skrevet etter at de to er oppdaget og lever atskilt. Det er derfor ei fiksjonalisering av stoffet, noe som skaper mer tvetydighet i Espedals tekst; er kanskje rammefortellingen også med utgangspunkt i virkelige hendelser, men med visse fiksjonelle grep? Innblanding av Héloïse og Abélard-fortellingen kan dessuten også leses som en fiksjonalisering av rammefortellingen, slik at hvis vi egentlig leser denne som en beretning om Espedal selv, vil den andre fortellingen kunne forstyrre en biografisk lesemåte. Dermed ser vi at innflettingen av den andre fortellingen etablerer en tvil til hvordan vi skal forstå teksten, samtidig som teksten blir mer komplisert, på grunn av det antatt sanne i den andre fortellingen.

---

<sup>24</sup> Espedal ga i 2005 ut en roman som heter *Brev (et forsøk)* (jf. kap. 1. 2), hvor for øvrig det første brevet heter nettopp *Brevet om mine ulykker*. Dette styrker antakelsen om at *Imot naturen* kan være Tomas'/Espedals brev om sine ulykker.

I *Biblioteket* leser Abélard høyt fra Ovids tekst *Ars amandi – Kunsten å elske* til Héloïse (jf. kap. 2. 1. 3), slik at denne teksten også blander seg inn og kan dermed forstyrre en eventuell biografisk lese måte. *Ars amandi* er et verk, der Ovid, en selvutnevnt ”professor i elskov”, gir leksjoner i kurtise til både menn og kvinner, og budskapet er: ”Kjærlighet er kunst, og kunst kan læres” (Gyldendal, s.a.b). Siden det presiseres at Héloïse er ung og mangler erfaring hva kjærlighet og elskov angår, blir Abélard, som er eldre og mer rutinert på området, hennes Ovid eller læremester. Den samme relasjonen kan vi, selv om det ikke nevnes eksplisitt, ane mellom Tomas og Janne på grunn av aldersforskjellen mellom dem. Der Abélard siterer Ovid, sier han blant annet: ”Men veteranen vil elske deg litt etter litt og fornuftig, og han vil utholde slikt ingen rekrutt holder ut. Ja, han vil brenne med ulmende flammer, lik høy som er fuktig eller et nyhugget tre, felt i en skog på en ås. Det er en sikrere kjærlighet, kort og intens er all annen” (Espedal, 2011, s. 20). Vi ser at Ovids tekst også berører et eldre mann/ynge kvinne-motiv, der den indirekte argumenterer for denne konstellasjonen. Ovids tekst, som Abélard siterer, kan like gjerne være Tomas’ ord, slik at de tre stemmene flyter sammen og danner et kor. Dermed blander også denne teksten seg inn i de to andre beretningene, og kan dermed forstyrre en autentisk lese måte.

I *Arbeidsrom, laboratorium*, nærmere bestemt i ”En liten bok om lykke”, møter vi igjen fortellingen om Héloïse og Abélard, og denne gangen er det Abélards beretning som fortelles, i all hovedsak fra forholdet oppdages og tida som følger etterpå. Her nærmer vi oss også en pastisj, for eksempel der Tomas sier:

Den åtteogtredve år gamle Abélard var forelsket i den seksten år gamle Héloïse. Man kan regne opp mange fordeler ved forholdet mellom en eldre mann og en yngre jente. Den unge jenten møter en mann med erfaringer; han er ikke lenger rastløs og umoden, kanskje har han ervervet seg en viss rikdom, en viss posisjon i samfunnet. (Espedal, 2011, s. 124)

Her ser det ut til at det skrivende jeget kommer til syne med sine betraktninger, siden han selv har erfaringer med et kjærlighetsforhold der aldersforskjellen er stor. Dermed er det uklart om han snakker om sitt eget eller Abélards forhold, og vi kan se pastisj-liknende passasjer. Likevel flyter ikke de to historiene sammen slik de gjorde i *Biblioteket*, fordi det er ingen gjengivelser fra Tomas’ og Jannes liv her; vi finner kun det skrivende jegets refleksjoner. Derfor er det heller ingen pastisj, men vi kan si at det er intertekstualitet på handlingsplanet. I fortellingen om Abélard oppfatter vi likevel ofte en dobbelthet i det

---

Tomas skriver fordi vi nettopp har fått beskrevet hans egen skjebne. Det er tydelig at Tomas føler et fellesskap med Abélard, og vi finner flere eksempler på at han forteller om ham, der det like gjerne kan omhandle Tomas selv: ”Hvordan lykken i ett slag blir kastet om til det motsatte; den ytterste fortvilelse, og ensomhet, Abélard isolerer seg i et kloster” (Espedal, 2011, s. 127). For Tomas er det på samme måte; han var lykkelig inntil Janne gikk fra ham. Etter at Tomas blir forlatt, isolerer han seg dessuten i sitt eget hus, noe vi får vite senere, slik at beskrivelsen av Abélards isolasjon bygger opp mot Tomas’ egen tilbaketrekning.<sup>25</sup> Tomas forteller dessuten, ikke om sitt eget skrivearbeid, men om Abélards skriving:

Abélard skriver. I en tilstand av sønderknuselse skriver han dikt og prosastykker, notatbøker og brev. I årene etter ulykken skriver Abélard som aldri før; det er som om sorgen og ensomheten gir Abélards skriving en ny dybde, en ny kraft. Den sønderknuste Abélard skriver sine dypeste og mest personlige arbeider, det er i de vanskelige, sorgtunge årene at Abélard blir forfatter. (Espedal, 2011, s. 127).

Siden Tomas nettopp har utfoldet sin egen sorg og ulykkelighet, og tidligere poengtert at han selv behøver noe mørkt og ondt for å skrive, kan det like gjerne være seg selv han forteller om. Dermed er det utydelig om han egentlig mener Abélard, seg selv eller begge, slik at de to mennene flettes sammen og danner en pastisj på karakterplanet. I pastisjen veves også en indirekte metalitterær refleksjon inn, siden det er skrivearbeidet og forutsetningen for dette Tomas forteller om, hvor det er tydelig at Tomas gjenfinder seg selv ikke bare i Abélard, men også i hans skrift og skrivearbeid. Dermed veves også det metalitterære prosjektet sammen med det eksistensielle. I *Notatbøkene*, der vi i sistenotatet finner en indirekte referanse til Abélard (jf. kap. 2. 3. 3), understreker Tomas fellesskapet med Abélard på grunn av den symbolske kastrasjonen. Siden Abelards kastrasjon nettopp er omtalt i ”En liten bok om lykke”, har vi denne friskt i minne idet vi leser sistenotatet. Igjen viser Tomas hvordan han kjenner seg igjen i en annen, både i Abélards smerte og i sorgen over tapet av Héloïse og egen manndom.

---

<sup>25</sup> Her kan det også være verdt å minne om Montaigne, som innleder den moderne selvframstillingen (jf. kap. 1. 1), og hans tilbaketrekning til elfenbenstårnet både for å studere og skrive om seg selv. På samme måte trekker Tomas seg tilbake i *Arbeidsrom, laboratorium* og særlig i *Notatbøkene*, der han studerer seg selv og sitt eget skrivearbeid. Dermed plasserer Espedal Tomas i en tradisjon og en sammenheng med både Abélard og Montaigne, der Tomas’ kjeller kan symbolisere Abélards kloster og Montainges tårn. Samtidig, fordi vi blir oppmerksomme på denne sammenhengen mellom de tre, kan vi da sette spørsmålsteget ved om Tomas’ tilbaketrekning, og hva jeg tidligere har kalt et dobbelt eksil (jf. kap. 2. 2. 1), er en reell isolasjon eller om det er et litterært virkemiddel. Dermed tilsløres også det virkelige forelegg i romanen.

Kittang (2010) skriver i artikkelen *Kunsten og det røynelege* om Espedals vandring i romanen *Gå* (jf. kap. 1. 6), der Tomas' utgangspunkt i denne romanen er, som i *Imot naturen*, en eksilert tilværelse, hvor han er ensom og overveldet av kjærlighets sorg. Vandringsprosjektet i *Gå* er også et eksistensielt prosjekt, der ønsket er å finne seg selv. I *Imot naturen* søker Tomas seg selv ved å erindre sentrale hendelser fra livet sitt (jf. kap. 2. 2. 1). Han er også her i bevegelse, ikke på vandring som i *Gå*, men på reise i deler av romanen. Samtidig foretar han en indre vandring i hele romanen, der han beveger seg i sin egen erindring og tanker. Det metalitterære prosjektet i romanen er dessuten en del av Tomas' forsøk på å finne seg selv, og siden Tomas og Abélard veves sammen i deler av denne metalitterære refleksjonen, viser dette at Tomas' søken etter et selv fører til at han finner en annen enn seg selv. Derfor oppstår det et paradoks i *Imot naturen*, slik Kittang (2010) mener det er i *Gå*, for idet Tomas/Espedal søker og skriver om seg selv, også som forfatter, skriver han seg selv om og dermed bort fra seg selv. Derfor kan vi også fastslå at Tomas i romanen er en annen enn Espedal. Tomas og hans fortelling settes dessuten inn i en litterær sammenheng, siden fortellingen om Héloïse og Abélard flettes inn, slik at virkelighetsreferansen svekkes. Likevel innføres denne referansen på en ny og annerledes måte, på grunn av det antatt virkelige i denne fortellingen. Dette får dermed konsekvenser for jeget vi presenteres for i romanen, slik at dette jeget må sies å være et slags litterært selv, som likevel har noen biografiske trekk. Dermed underbygger pastisjen det bevegelige jeget som ikke lar seg stabilisere.

#### **2.4.2 Andre sentrale tekster i *Imot naturen***

Espedal sier selv at en viktig del av arbeidet hans består av å lese mye, og at han gjerne leser om igjen de samme bøkene og forfatterne (Vik & Wiborg, 2013). I *Imot naturen* skriver Espedal opp mot andre forfattere og verk som muligens har fungert som inspirasjonskilder, og mange av disse nevnes også eksplisitt, men på ulike måter. Noen av tekstene nevnes bare, andre tekster siteres det fra og i tillegg forteller Tomas om enkelte forfatters liv og/eller skrivemåte. Dette foregår særlig i de to siste romandelene, som også er mer essayistiske enn de andre, slik at henvisninger til og sitater av andre naturlig hører med. Noen av tekstene opptrer som jeg tidligere har vært inne på, som dokumentasjonsmarkører (jf. kap. 2. 3. 2). Alle disse forfatterne og verkene kan forstyrre virkelighetsreferansen, fordi de kan ses i sammenheng med *Imot naturen* og tilføre romanen fiksjonalitet. Likevel er det mer

---

komplisert enn som så, for mange av forfatterne og verkene kan kategoriseres som selvbiografiske eller –framstillende på ulike måter, slik at virkelighetspakten innføres på en ny, men annerledes måte. Siden disse verkene vil inneholde både fiksjons- og virkelighetselementer, kan vi si at det autentiske og virkelige i *Imot naturen* tynnes ut med innflettingen og beskrivelsen av disse, samtidig som andre virkelighetselementer føyes til. Tekstene kan dessuten knyttes til *Imot naturen* på ulike måter; noen har stilmessige kvaliteter som likner på Espedals roman, mens andre omhandler kjærlighetsrelasjoner som er beslektet med kjærlighetsforholdene i romanen.

En av tekstene det refereres til i *Kjærlighetsarbeidet*, og som har en framstillingsform ikke ulik *Imot naturens*, er *Tolvskillingsoperaen* av Bertolt Brecht. Teatergruppa som Agnete reiser på turné med like etter at datteren Amalie er født, setter opp dette stykket. Stykket fungerer nærmest som en rekvisitt i romanen, siden verken handlingen eller andre elementer fra stykket utdypes. Likevel kan vi se, dersom vi er bevisste på sammenhengen mellom Brechts tekst og *Imot naturen*, at rekvisitten kan få store konsekvenser for hvordan vi leser romanen. Brecht er blant annet kjent for sin fremmedgjøringsteknikk eller –effekt, som han også benytter i *Tolvskillingsoperaen*. Teknikken går ut på stadig å minne publikum om at skuespillet på scenen kun er fiksjon, ved å la karakterene i stykkene hans kommentere eller reflektere over handlingen de er en del av. I stykkene kunne han dessuten bruke plakater som røpet videre handling (Nyhus, Solbakken & Federl, 2013). Dette er ikke helt ulikt hva det skrivende jeget i *Imot naturen* gjør, der han avslører hva som kommer til å skje senere, for eksempel der han beveger seg fra samtalen med Eli, via å fortelle at han kommer til å gifte seg med Agnete, til selve vielsen. Også der det skrivende jeget på metanivå reflekterer over det som skjer med det beskrevne jeget, ser vi at han benytter en fortellemåte som minner om Brechts teknikk. Dette innebærer at der vi tidligere har sett at fordoblingen av jeget kommer til uttrykk (jf. kap. 2. 2. 3), kan dette være Espedals måte å påpeke det fiksjonelle i fortellingen, fordi han minner oss om at det er en forteller/forfatter med full oversikt over handlingsløpet, som forteller. Dermed ser vi at Espedals fortellemåte, som jeg tidligere har påpekt kan gi en virkelighetseffekt og derfor forsterke terskeltilstanden (jf. kap. 2. 3. 4), også kan virke motsatt; som en indikator på og påminnelse om at *Kjærlighetsarbeidet* og *Imot naturen* er fiksjon, dersom vi leser med en kunnskap om Brechts teknikk som bakteppe. Dette understreker at den overflatiske lesemåten trolig vil gi en selvbiografisk tolkning, mens den undersøkende nærlesningen vil konkludere annerledes.

Under oppholdet i Roma oversetter som tidligere nevnt Agnete og Tomas *Piccole virtù* av Natalia Ginzburg (jf. kap. 2. 3. 2). I *Kjærlighetsarbeidet* karakteriseres denne som en novellesamling, selv om det snarere er ei samling med ulike teksttyper; noen novelleliknende, andre essayistiske og mange med utgangspunkt i Ginzburgs eget liv (Ginzburg, 1992). Sjangermessig ligner denne boken altså på *Imot naturen*. En av tekstene i denne samlingen heter dessuten *Han og jeg*, så det kan tyde på at Espedal ble inspirert av Ginzburgs tekst da han skrev romanen *Hun og jeg*, som Tomas forteller om utgivelsen av i *Kjærlighetsarbeidet*. Innholdmessig kan en også se noen likhetstrekk mellom *Han og jeg* og *Imot naturen*. *Han og jeg* skildrer nemlig et par som, i likhet med Tomas og Agnete, er nokså forskjellige, og teksten handler om kontrastene mellom de to. Den er skrevet fra en kvinnes synsvinkel, men kaster likevel lys over *Imot naturen* (Ginzburg, 1992). Perspektivet utvides ytterligere idet en tredje tekst blandes inn, for Espedals roman *Hun og jeg* har også en tydelig sammenheng med både *Imot naturen* og *Han og jeg*. *Hun og jeg* kan karakteriseres som en parallellfortelling til *Kjærlighetsarbeidet*, siden både handlingen og karakterene i de to beretningene har mange likhetstrekk. Den handler om et par, Tom og Nina, som er samboere. Tom, som foruten navnelikheten, minner på mange måter om Tomas; han er forfatter og skriver fortellinger, dessuten har han verken jobb eller ønsker om å ha en. Nina likner Agnete; hun har tidligere bodd i Italia, og har mange innfall som hun følger, for eksempel maler hun ei natt trappeoppgangen i blokka der de bor. Da Nina uplanlagt blir gravid, ønsker hun å flytte på landet for at barnet skal vokse opp i rolige og naturlige omgivelser. Hun forlanger, som Agnete, å føde barnet hjemme. Forholdet mellom Tom og Nina minner også om forholdet til Tomas og Agnete; de framstår som to høyst ulike mennesker, dessuten inntar Tom en passiv rolle i forholdet, og følger etter Nina i innfallene hennes (Espedal, 1991), på samme måte som Tomas i *Imot naturen* gjør. Dermed ser vi at alle tre tekstene; Ginzburgs *Han og jeg*, Espedals *Hun og jeg* og *Imot naturen* blander seg sammen og kommenterer hverandre. Ginzburgs tekst og *Hun og jeg* tilfører dessuten *Imot naturen* fiksjon, slik at en autentisk lese måte forstyrres, samtidig som *Hun og jeg* muligens innfører en slags biografisk referanse igjen, siden denne også ser ut til å være et selvframstillende verk, til tross for at det selvframstillende er noe mer fordekt enn i *Imot naturen*. Dette kompliserer og tilslører dermed virkelighetsreferansen.



I *Notatbøkene* forteller Tomas at når han verken skriver på en roman eller i notatbøkene sine, oversetter han andres tekster, og i skrivende nåtid er det Gertrude Steins *Fire uærlige*.<sup>26</sup> Dette kan muligens karakteriseres som en indirekte metalitterær kommentar, siden oversettingen også er en del av skrivearbeidet hans. Han siterer dessuten kort fra Steins *Tender Buttons*.<sup>27</sup> Stein karakteriseres som en modernistisk forfatter, og hun var påvirket av kunstnere som Picasso og Cézanne. Hun er særlig kjent for sin *stream of consciousness*-skrivemåte, og for en lekende stil, med mange brudd og gjentakelser. Hun skrev dessuten selvbiografiske tekster (Simensen & Øverland, 2013). Vi finner derfor flere paralleller mellom Stein og Espedals skrivemåte og selvframstilling.<sup>28</sup> *Notatbøkene* består for eksempel av en slags bevissthetsstrøm, der jeget i hvert fall tilsynelatende lar tankene strømme nokså fritt, og der teksten består av mange brudd, siden jeget ofte avbryter en tankerekke eller beskrivelse for å begynne på en ny.

Tomas fletter dessuten inn et oversatt sitat fra *Fire uærlige*, der han blant annet skriver: ”Hun har levd og arbeidet, hun har vært stille og arbeidet, hun har lidd og arbeidet, hun har sett og arbeidet, hun har ventet, hun har arbeidet, hun har ventet og arbeidet, hun har ikke behov for å være i forandring” (Espedal, 2011, s. 145). Denne repetitive teksten er plassert rett etter et notat som innleder hvert avsnitt med ”[j]eg gjør det samme hver eneste dag” (Espedal, 2011, s. 144), og omtaler både arbeidet til Tomas og beskrivelser av hva han gjør. Med innholdet og de stadige gjentakelsene i notatet ser vi en tydelig påvirkning fra Stein. Samtidig ser vi som lesere at subjektet i Steins tekst kunne vært Tomas selv, for beskrivelsene av dette minner oss om ham. Dette gjør oss usikre på hvem subjektet egentlig er, særlig siden dette er et ’hun’ og fortellerposisjonen dermed er en annen enn i *Notatbøkene*. Utover å skape denne usikkerheten, demonstrerer dessuten innflytelsen Steins skrivemåte har på notatene og tekstsitatene som flettes inn, konstruksjonen i teksten. Dermed gjøres vi oppmerksomme på denne, slik at påvirkningen fra Stein minner oss på om at *Notatbøkene* muligens ikke er så autentisk som vi umiddelbart får inntrykk av, på samme måte som vi så at innflytelsen fra Brecht gjorde i *Kjærlighetsarbeidet*.

<sup>26</sup> *Four dishonest ones* ble trolig utgitt for første gang i 1911 (Stein, 1934). Teksten ser ikke ut til å foreligge på norsk.

<sup>27</sup> *Tender Buttons* ble utgitt i 1914 (Simensen & Øverland, 2013).

<sup>28</sup> Espedal har også sagt i et intervju at han leste Gertrude Stein mens han skrev *Imot naturen*, og at han prøvde å lære ”af hendes mesterlige sans for objektivitet. (...) Jeg ville gjøre det samme som Stein, beskrive sofaen, stolene og bordet, men subjektivt” (Espedal & Holm, 2011, 36). Han legger altså selv ikke skjul på påvirkningen.

I *Notatbøkene* leser Tomas romanen *Under vulkanen* av Malcolm Lowry,<sup>29</sup> og han forteller fra romanen: ”Geoffreys brev til Yvonne: Kom tilbake, kom tilbake. Jeg skal slutte å drikke, jeg skal gjøre hva som helst. Jeg dør uten deg. For Kristi skyld, Yvonne, kom tilbake til meg, hører du meg, det er et skrik, kom tilbake til meg, Yvonne, om så bare for en dag” (Espedal, 2011, s. 151). Her ser vi at romankarakteren Geoffreys brev er ord Tomas selv kunne ytret til Janne; han drikker stadig mer, og han er stadig like fortvilet etter at Janne har forlatt ham, slik at Tomas viser fram et fellesskap med Geoffrey. Siden Lowrys roman karakteriseres som en moderne helvetesvisjon, som skildrer den siste levedagen til en alkoholisert, britisk konsul i Mexico (Smidt, 2009), kommenterer og understreker dermed denne romanen Tomas’ smerte og opplevelse av sin egen fortapte situasjon. Samtidig tilføres en fiksjonalitet til *Imot naturen*, og virkelighetseffekten kan avta noe.

Senere forteller Tomas om Marguerite Duras’ trolig mest kjente roman, *Elskeren*, som også har selvbiografiske trekk. Her er som tidligere nevnt refleksjonene rundt Duras’ roman med på underbygge Tomas’ påstand om sitt ferdige selv (jf. kap. 2. 2. 6); fascinasjonen for eldre menn/ynge kvinner-forhold. Foruten å forsterke det ferdige i selvet, er det også en slags selvbevissthet i spekulasjonene rundt hva som ville skjedd dersom det var Duras’ elsker, den eldre mannen, som hadde skrevet romanen i stedet for Duras selv. Det er nettopp denne romanen Tomas/Espedal selv skriver i *Imot naturen*; romanen om den eldre mannen, det vil si ham selv, og den mye yngre Janne, selv om Janne ikke er like ung som jenta i *Elskeren*. Dermed er dette indirekte en metalitterær refleksjon, fordi den implisitt kommenterer skrivingen av *Imot naturen*. Det er dessuten flere forbindelseslinjer mellom Duras og Tomas: hun hadde som voksen en mye yngre samboer, og hun har en alkoholikers drikkemønster, slik vi har inntrykk av at Tomas også får. Det er dessuten mye som tyder på at Espedal kan være inspirert av Duras både hva skrivemåte og tematikk angår, siden Duras ofte kretser rundt de samme temaene og motivene i tekstene sine (Evang Reinton, 2014). Dette vet vi at også Espedal gjør i sine romaner, der han gjerne forteller om de samme menneskene og hendelsene i flere av utgivelsene. Ifølge Evang Reinton (2014) er dessuten nøkkelord for Duras den umulige kjærligheten, som er preget av en altoppslukende lidenskap og ”lykke,

---

<sup>29</sup> Malcolm Lowry (1909-1957) var en britisk forfatter. *Under the Volcano* (1947), *Under vulkanen* på norsk, regnes som hans mesterverk (Smidt, 2009).

---

nytelse, smerte og død” (s. 47). Espedal skriver i *Imot naturen*, som i noen av de andre verkene sine, også om den umulige kjærligheten; kjærligheten mellom Tomas og Janne samt Tomas og Agnete. Dermed ser vi at *Imot naturen* og Duras’ tekster har mange likheter, samtidig som Tomas og muligens Espedal føler et slags fellesskap med Duras. Nok en gang får vi dermed demonstrert hvordan det tilføres fiksjonselementer til romanen, samtidig som disse elementene er flertydige, fordi de også inneholder biografiske elementer. Samtidig uroes en selvbiografisk lesemåte, fordi Tomas, Espedal og Duras flyter sammen og tilslører hvem som er hvem.

Jeg kunne ha fortsatt å peke på ulike tekster og forfattere som nevnes, siteres eller på annen måte kan relateres til *Imot naturen*, men jeg har her trukket fram de mest sentrale, det vil si de som ser ut til å kommentere eller stå nærmest romanen. Poenget mitt med å gjøre det er å spørre hva dette gjør med *Imot naturen* – eller vår oppfatning av romanen? Referansene får flere konsekvenser som er aktuelle i denne sammenhengen. For det første medfører de, som jeg flere ganger har vært inne på, at det tilføres fiksjonalitet i romanen, en fiksjonalitet som ofte inneholder biografiske elementer, slik at virkelighetsreferansen innføres på nytt, men på en annen måte. Likevel kan dette uroe hva vi oppfatter som Espedals selvbiografiske kontrakt, til tross for at vi umiddelbart kan oppfatte referansene som tankestrømmer ledet av assosiasjoner. For det andre viser sitatene og referansene at Tomas, i sin søken etter et selv, finner andre som han kjenner seg igjen i, både litterære karakterer og faktiske mennesker. Dette uroer dermed jeget i romanen, og viser oss et litterært selv. Mange steder, særlig i *Notatbøkene*, og spesielt der Tomas siterer fra tekster, har vi for det tredje sett at disse sitatene og dermed tekstene flyter sammen med det beskrevne jeget. Dette skyldes at sitatene er ord Tomas selv kunne uttalt, ut fra den situasjonen han befinner seg i, slik at det blir uklart hvem som egentlig uttaler dem. Sitatene, historiene han forteller om andre og forfatterne han nevner, legger seg derfor inntil romanen, og er elementer som er med på å forstyrre og uroe det autentiske og det faktisk referensielle i romanen. Dette skjer også fordi tekstbrokkene han siterer og menneskene han forteller om, harmonerer så godt med jeget og dets tanker og følelser på det tidspunktet de presenteres, slik at konstruksjonen av teksten blir synliggjort for oss. Alle tekstene som ligger som et bakteppe i *Imot naturen*, viser oss dermed at romanen er konstruert fiksjon, fordi det trolig er en bevisst oppbygning og bruk av andre selvframstillende verk og fiksjonstekster.

### 3. Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har jeg sett på selvframstilling i Tomas Espedals roman *Imot naturen* fra 2011. Problemstillingen har vært: Hvem er jeget i *Imot naturen* av Tomas Espedal, og hvordan kommer dette jeget til uttrykk? Hvilke selvframstillende elementer benyttes i romanen for å gi et inntrykk av autentisitet og virkelighet? For å svare på problemstillingen har jeg støttet meg på Arne Melbergs (2007) bidrag til selvframstillingen, hvor han påpeker at det i all selvframstilling foregår en fordobling av jeget. Også hans historiske perspektiv, der han undersøker motivasjonen for å framstille seg selv litterært, har vist seg å være fruktbart for å studere Espedals selvframstilling. Jeg har dessuten benyttet meg av Jon Helt Haarders performative biografisme for å belyse hvorfor *Imot naturen* gir et autentisk inntrykk. I tillegg har Atle Kittangs *Kunsten og det røynelege* (2010), hvor han blant annet kommenterer Espedals roman *Gå*, gitt noen perspektiver på Espedals selvframstilling. Disse perspektivene har vært hensiktsmessige å benytte i forbindelse med innflettingen av fortellingen om Héloïse og Abélard i *Imot naturen*.

I oppgavens hoveddel har vi sett at romanens paratekst innfører flere lesekontrakter, og dermed gir motstridende signaler om hvordan vi skal lese den. Mens romanomslagets bakside inviterer til å lese romanen fiktivt, kan både forfatternavn og bildet på framsiden innføre en slags virkelighetskontrakt, selv om signalene som peker i den retningen er svake. Samtidig peker også parateksten inn mot handlinga i romanen. Jeg har dessuten påpekt at *Imot naturen* ikke formidler ei sammenhengende fortelling, men består av flere deler der mange sjangre er representert og der handlinga ofte avbrytes. Denne mangelen på sammenheng og sjangerblandingen skaper en fragmentarisk karakter. Med sitater av og fortellinger om andre, beretninger om hovedpersonen selv og refleksjonene vi finner i deler av romanen, får den også et essayistisk og noe tilfeldig preg. Komposisjonen er dermed med på å gi en virkelighetseffekt. Likevel bruker Espedal noen litterære grep som skaper sammenheng mellom de fem romandelene, og som dermed knytter jегene i disse delene sammen, slik at vi oppfatter disse som det samme jeget. Dermed forstår vi at romanen har en planlagt struktur, slik at den umiddelbare virkelighetseffekten som skapes med komposisjonen, vil forvitte dersom vi gjennomskuer den bevisste oppbygningen.

---

Jeg har videre argumentert for at Tomas/Espedal i deler av *Imot naturen* driver et erindringsarbeid; at han søker et jeg han var, trolig for å kunne si hvem han er, slik at et eksistensielt prosjekt er sentralt i romanen. Videre har vi sett at Tomas kan sies å være i flere slags eksil i *Imot naturen*, siden han er på reise i *Kjærlighetsarbeidet*, men også indre eksil, fordi han ikke finner seg til rette verken i egen familietradisjon eller i forholdet med Agnete. Senere er det tapet av den store kjærligheten som fører til at Tomas selv plasserer seg i eksil, slik at tapet uløselig er knyttet til dette eksilet. Eksilet kan være utgangspunktet for et ønske og behov for å framstille seg selv i litterær form, og vi kan ane at den første ideen til å ”skrive ærlig” kommer mens Tomas er i Sør-Amerika, hvor han er i en dobbel eksiltilværelse. Dermed kan Espedal plasseres i en moderne selvframstillingstradisjon, der mange selvframstillere skriver med utgangspunkt i et eksil og/eller som følge av et tap, slik Melberg (2007) hevder. Likevel har jeg også avdekket andre og nyere tendenser i Espedals roman, siden vi finner flere typer metalitterære refleksjoner her. Dette er både kommentarer om hvorvidt Tomas skriver eller ikke og refleksjoner som direkte kommenterer tilblivelsen av *Imot naturen*. Jeg har argumentert for at disse metalitterære refleksjonene henger sammen med eksilene Tomas befinner seg i, og dessuten at refleksjonene som kommenterer skrivingen av *Imot naturen*, muliggjøres av det essayistiske preget på de romandelene hvor vi finner denne kategorien refleksjoner. Disse kommentarene om eget skrivearbeid konstaterer at den metalitterære refleksjonen er vevd sammen med den eksistensielle refleksjonen, slik at spørsmålet *hvem er jeg?* samtidig utløser spørsmålet *hvem er jeg som forfatter?* Siden vi gjennom de metalitterære kommentarene blir gjort oppmerksomme på den som skriver, trer også konstruksjonen av teksten fram for oss. Dermed kan vi bli usikre på om det vi oppfatter som autentisk, på grunn av de mange virkemidlene som peker mot en biografisk lese måte, muligens ikke er så autentisk likevel, slik at virkelighetseffekten svekkes.

Gjennom hele *Imot naturen* finner vi en fordobling av jeget, ved noen anledninger også en flerdobling, der både det skrivende jeget og det beskrevne jeget opptrer, slik Melberg (2007) påpeker. Denne for-/flerdoblingen kommer ulikt til uttrykk. Vi har sett at fordoblingen er vanskelig å avdekke i *Biblioteket* på grunn av en forvirrende flerstemmighet, men er tydeligere i de romandelene som omhandler fortida. Idet vi i de to siste romandelene nærmer oss ei skrivende nåtid, blir den igjen mindre åpenbar for oss. Dette skyldes trolig at avstanden mellom de to jegene er stor i fortidsfortellingene, men reduseres i *Arbeidsrom*,

*laboratorium* og *Notatbøkene*. I tillegg er *Notatbøkene* en slags litterær dagbok, der avstanden mellom de to jegene er minimert, noe som fører til at fordoblingen er vanskeligere å avdekke. Samtidig har vi sett at det skrivende jeget, som i de tre første romandelene bare er til stede med kunnskap om framtida og/eller korte kommentarer, trer fram i de to siste delene. Framtredelsen av det skrivende jeget muliggjøres av både sjangermessige forhold og en tidsfaktor. I *Arbeidet*, *fabrikken* og *Kjærlighetsarbeidet*, som omhandler Tomas' fortid, finner vi også sammenhengende fortellinger, der det skrivende jeget er relativt tilbaketrukket. De to siste romandelene, hvor vi nærmer oss ei skrivende nåtid, har derimot et essayistisk preg, der det skrivende jegets tanker, refleksjoner og skrivearbeid har en naturlig tilhørighet. Dermed kan vi konkludere med at det i *Imot naturen* er en sammenheng mellom fordoblingens synlighet, det skrivende jegets framtrødelse, sjangermessige forhold og tidsperspektivet i romanen. Denne oppdagelsen fører til at vi kan undre oss over om disse sammenhengene også lar seg finne igjen i annen litterær selvframstilling, slik at det her kan være et potensial for en større undersøkelse.

Siden det skrivende jeget i *Imot naturen* i større og større grad tar over mens det beskrevne jeget havner i bakgrunnen, kan vi si at det skjer en slags stabilisering av jeget. Likevel skjer også det motsatte, det vil si en destabilisering av jeget. Dette ser vi fordi det selvet som framstilles i større og større grad er uferdig, slik at jeget som trer fram er et uferdig selv. Det er dessuten bare deler av selvet som kan sies å anta den ferdige posisjonen, det vil si der jeget viser fram, påpeker og indirekte underbygger kontinuiteten i selvet; sin fascinasjon for kjærlighetsforhold mellom den middelaldrende mannen og den yngre kvinnen. Her knyttes alle jegene til hverandre. Samtidig har vi også sett at dette selvet muligens ikke er så ferdig som det umiddelbart gis inntrykk av, fordi Espedal med framvisningen av det konstante også gjør oss oppmerksomme på at denne sammenhengen skapes av ham selv. Det er derfor et jeg som både er i ro samtidig som det er i bevegelse, og med det et jeg som unndrar seg fastholdelse.<sup>30</sup> Her ser vi dessuten et paradoks, for Melberg (2007) mener at det skrivende jeget som oftest er et ferdig selv, mens det beskrevne jeget er uferdig (jf. kap. 1. 4. 1). I

---

<sup>30</sup> Dette kan vi knytte til Derridas *différance*, siden vi jeget i *Imot naturen* hele tiden endres og utsettes, fordi det beveger seg mellom den ferdige og uferdige posisjonen. Siden beskrivelser av det ferdige selvet kan føre til et nytt syn på selvet eller framtidige endringer i jeget, ligger det også her et potensial. Dermed kan heller ikke det ferdige i Tomas som Espedal her viser fram, holdes fast, siden dette kun ligger der som en mulighet vi ikke vet de eventuelle konsekvensene av.

---

Espedals *Imot naturen* ser vi også at det beskrevne jeget er uferdig, men i tillegg framstår det skrivende jeget som mer og mer uferdig. Vi kan dessuten spørre om jeget går i oppløsning i den uavklarte avslutningen, siden det her foregår en symbolsk kastrasjon, uten at vi kan fastslå dette helt.

Jeg har videre påpekt at det foregår enkelte bevegelser i fortellerposisjonen. Denne arter seg annerledes i romanens første del, *Biblioteket*, enn i de andre delene. I *Biblioteket* fører bevegelsen til mange endringer: en sammensmeltning av stemmer, en forflytning fra utenfor til innenfor handlingen og muligens en glidning fra fiksjon til selvbiografi. I de andre romandelene er bevegelsene i fortellerposisjonen færre, og dessuten illustrerer de eksplisitt fordoblingen av jeget. De er også med på å bygge opp under tidligere påstander om jeget eller forbereder leseren på senere tolkninger. Dermed framstår bevegelsene planlagte fra forfatteren sin side, og komposisjonen av romanen mindre tilfeldig enn vi umiddelbart får inntrykk av. Bevegelsene er i tillegg en strategi der jeget skjuler seg bak en annen, slik Melberg (2007) mener mange selvframstillende forfattere gjør. Samtidig forstyrrer bevegelsene stabiliseringen av jeget, slik at dette framstår som uferdig. Jeg har også argumentert for at det skjer noen overskridelser i selvet, som en konsekvens av sammensmeltningen av stemmer i *Biblioteket* og fordoblingen av jeget i hele romanen. Her flyter jegene og de ulike tidene sammen, noe som viser oss et bevegelig jeg og et uferdig selv, og jeg har spurt om både jeget og tida oppheves med disse overskridelsene.

Jeg har videre argumentert for at Helt Haarders performative biografisme kan benyttes for å se på hvilke elementer som er med på å skape en virkelighetseffekt og autentisitetfølelse i *Imot naturen*. Det er særlig hans begreper terskeltilstand og Thomas-funksjonen som har vært velegnet. Selv om det er umulig å forutse når en reell leser settes i en terskeltilstand, har vi likevel sett at det ikke er noen tvil om at denne vil inntreffe i lesningen av *Imot naturen*, kanskje allerede da vi ser forsida på romanen. Jeg har også poengtert at terskeltilstanden trolig har tilbakevirkende kraft. Jeg har argumentert for at de dokumentariske elementene, der særlig reelle navn er sentrale, samt Thomas-funksjonen og nærhetsfølelsen som skapes når vi leser romanen, bidrar til å forsterke og stabilisere terskeltilstanden, fordi de alle gir en virkelighetseffekt. Samtidig som disse elementene hver for seg styrker terskeltilstanden,

virker de også sammen til å forsterke en autentisk lese måte. For eksempel forutsetter Thomas-funksjonen at vi allerede befinner oss i en terskelestetisk tilstand, det vil si at vi har registrert den biografiske henvisningen, for å få sin effekt, hvis ikke vil det uhørte og selvfordreende leses som en hvilken som helst fiktiv beretning. Dette har vi sett i *Imot naturen* også, hvor Thomas-funksjonen ser ut til å få sterkest effekt der terskeltilstanden allerede er stabilisert. Likevel har jeg også argumentert for at vi i *Imot naturen* enkelte steder kan finne litterære elementer som tilbakeviser Thomas-funksjonens framtredeelse. For eksempel der den tilsynelatende er sterkest i denne romanen, fordi vi oppfatter Tomas som fullstendig nedbrutt, er det mulig at den ikke trer i kraft i det hele tatt, på grunn av blant annet litterære virkemidler. Det er likevel sannsynlig at Thomas-funksjonen fungerer dersom vi har en overflatisk lese måte, slik at demaskeringen avhenger av en grundig og langsom lesning.

Jeg har i oppgaven også argumentert for at fortellingen om Héloïse og Abélard er sentral i romanen og i Espedals selvframstilling, siden denne følger oss mer eller mindre gjennom hele romanen. I romanens første del, *Biblioteket*, veves den sammen med rammefortellingen og danner en pastisj. Senere, i *Arbeidsrom, laboratorium*, har vi sett at Abélard og Tomas flyter sammen og dermed danner en pastisj på karakterplanet. I *Notatbøkene* skaper dessuten referansen til Abélard en tvetydighet vedrørende hvem Tomas henvender seg til; seg selv eller Abélard. Pastisjene og henvendelsen viser at Tomas kjenner seg igjen i Abélard og hans skrift, en gjenkjennelse som kan identifiseres både eksplisitt og implisitt gjennom hele romanen. Utover å vise fram dette fellesskapet med Abélard har vi også sett at pastisjen kan være en tildekking av selvet, der Tomas skjuler seg i Abélard. Pastisjen må dessuten sies å være paradoksal, siden den kan uroe og tilsløre virkelighetsreferansen i teksten, på en og samme tid som den også tilfører en virkelighet på grunn av det faktisk referensielle i den klassiske kjærlighetsfortellingen. Likevel viser pastisjen at det er et slags litterært selv som framstilles i *Imot naturen*.

I oppgaven har jeg påpekt at mange av de andre tekstene som siteres og/eller nevnes i *Imot naturen* er med på å forstyrre det autentiske og den biografiske referansen i romanen. Disse tekstene tilfører fiksjonalitet, og viser at Espedal trolig påvirkes av tekstene i skrivingen av



---

romanen. De mange referansene forteller oss at Tomas finner igjen seg selv både i litterære karakterer, i andre forfattere og i andres skrift, samtidig som han finner andre igjen i seg selv og i sin egen skrift. Dette kan uroe en eventuell stabilisering av det jeget som framstilles i *Imot naturen*, slik at umuligheten i fastholdelsen av jeget og selvet nok en gang demonstreres. Samtidig understreker referansene at det er et litterært selv som framstilles i *Imot naturen*, og at romanen er konstruert fiksjon. Likevel vil de mange sitatene og referansene gi et inntrykk av virkelighet, fordi vi får inntrykk av å følge jegets bevissthetsstrøm, der det reflekterer og assosierer.

Hvilke slutninger kan vi så trekke ut fra funnene mine i denne oppgaven? Samtidig som det skrivende jeget kommer mer og mer til uttrykk og samtidig blir mer uferdig mot slutten av romanen, har vi sett at Tomas blir mer og mer eksilert, slik at destabiliseringen av jeget ser ut til å korrespondere med eksilet. Samtidig ser vi også at den metalitterære refleksjonen utvikler seg i samme retning, der den beveger seg over i en refleksjon over tilblivelsen av *Imot naturen*, og vi gjøres stadig mer oppmerksomme på konstruksjonen, noe som også fører til en mistanke om at jeget i romanen er konstruert. Dermed kan vi muligens trekke en konklusjon om at alle disse bevegelsene forutsetter og er innbyrdes avhengig av hverandre, og derfor er del av den samme bevegelsen. I tillegg er komposisjonen av romanen og skrivemåten betingelser for bevegelsene. Men vi finner også en motsatt bevegelse, siden terskeltilstanden i romanen ser ut til stadig å bli mer stabilisert. Derfor kan vi muligens konkludere med at dess mer insisterende den biografiske referansen blir, dess mindre stabilisert er jeget og dess mindre lar det seg fastholde. Vi kan med det gi Espedal rett i hva han sa i *Bokprogrammet*: Jo mer du forteller om deg selv, jo mer kamuflert blir dette jeget, som også er utgangspunktet for tittelen på oppgaven min. Vi kan dessuten slutte at i en selvframstillende roman som *Imot naturen* blir spørsmålet om hvorvidt romanen er selvbiografisk eller ikke irrelevant, for det er bare utvalgte deler eller versjoner av et jeg som framstilles. Selv om Espedal riktignok bruker seg selv og sine egne erfaringer, blir det biografiske til noe annet enn en selvbiografisk beretning, også fordi erfaringene gjøres litterære og jeget som framstilles er litterært.

Oppgaven viser likevel at det overhodet ikke er overraskende at Tomas Espedal ofte karakteriseres som en selvbiografisk forfatter når bøkene hans anmeldes. Han har en skrivemåte, et innhold og mange strategier som forsterker det selvbiografiske inntrykket, særlig dersom vi leser med en hurtig og overflatisk lese måte, noe mange av kritikerne muligens gjør. Oppgaven viser at det trolig er sjangerblandingen, de dokumentariske elementene og Thomas-funksjonen som leder leseren til en selvbiografisk tolkning. Med en hermeneutisk forståelse av litteraturlæsning kan vi også peke på at forforståelsen vår, det vi allerede vet om Espedal og bøkene hans, vil trekke oss i en selvbiografisk retning når vi leser *Imot naturen*. Siden Espedal blir omtalt som en selvbiografisk forfatter, er det nettopp sånn vi leser ham, fordi romanen befinner seg i hva Helt Haarder (2010) kaller et ”feedbackkretsløp” (jf. kap. 1. 5. 2). Med sin opptreden i media, særlig når han intervjues, der han blant annet viser fram huset han skriver om og fra i bøkene sine, inviterer han selv til en selvbiografisk lesning, fordi det vi ser i intervjuene danner et slags bakteppe for lesningen vår. Men vi har også sett at ved å gå mer i dybden, det vil si ved å gjennomskue strategiene som innbyr til en selvbiografisk lesning, blir vi oppmerksomme på en bevisst oppbygging og struktur, noe som gjør at den selvbiografiske merkelappen blir problematisk. Dermed kan vi trygt slå fast at Espedals målsetting om at litteraturen hans skal være krevende er vellykket (jf. kap. 1. 2), og at Espedal bør leses ”langsomt”.

Selv om det i utgangspunktet ikke var oppgavens formål å vurdere eller kommentere ulike selvframstillingsteorier, kan vi likevel avslutningsvis tillate oss å trekke noen slutninger i så måte. Oppgaven viser at dersom vi møter en selvframstillende roman som *Imot naturen* med forskjellige teoretiske perspektiver, kan noen av de samme elementene fra romanen tolkes på ulike og ofte motstridende måter. For eksempel kan de metalitterære refleksjonene som retter oppmerksomheten mot konstruksjonen av teksten, også ses på som dokumentasjon av eget skrivearbeid dersom vi leser med et annet teoretisk utgangspunkt. Dette eksempelet viser dermed at de to ulike perspektivene også gir motsigende effekter; der konstruksjonen trer fram for oss kan virkelighetsreferansen svekkes, mens dokumentasjonsperspektivet forsterker terskeltilstanden og dermed virkelighetseffekten. Dette motsetningsforholdet er demonstrert flere ganger. Dette viser oss at de ulike teoriene kan utfylle og utfordre hverandre og muligens gi en utvidet forståelse av teksten. Samtidig viser det oss at i møte med litteratur, er det vanskelig, og av og til umulig, å trekke noen endelige konklusjoner.

Oppgaven antyder også at det er enkelte områder hvor teorien kommer noe til kort. Melbergs perspektiv på selvframstilling, med sin fordobling av jeget og synet på selvet, har vi sett er hensiktsmessige kategorier å benytte i denne nærlesningen. Likevel mangler det en dimensjon her, siden Melberg ikke reflekterer over hva fordoblingen av jeget innebærer. I Espedals tilfelle så vi at fordoblingen fører til overskridelser i selvet, noe det må være rimelig å anta også skjer i andre romaner. Nærlesningen viser dessuten at, selv om Helt Haarders performative biografisme presenterer noen begreper som kan anvendes i møte med selvframstillende tekster, er det i denne teorien noen svakheter. Jeg har vist hvordan Thomas-funksjonen kan bedra oss, siden denne kan aktiveres også der den egentlig ikke trer i kraft, noe vi observerer dersom vi leser grundig. Kanskje forteller dette oss at Helt Haarders teoretiske perspektiv kan benyttes for å forklare hvorfor selvframstillinger ofte oppfattes som selvbiografiske verk, men at den performative biografismen tilbyr lite annet. Jeg har dessuten flere ganger vært inne på at det mangler begreper for mer "allmenne" biografiske anvisninger. Selv om jeg har brukt Thomas-funksjonen også i denne sammenhengen, hvor jeg har karakterisert denne som svak, burde et eget begrep foreslås. Kanskje kan for eksempel "Peter-funksjonen" benyttes der forfattere innfører sine egne navn. Dette vil være i analogi med Helt Haarders bruk av apostelen Tomas' navn, dessuten være passende med tanke på den sentrale posisjonen apostelen Peter har i kristen sammenheng, som tilsvarer den relativt sterke effekten bruk av autentiske navn har i selvframstillende verk.

## Litteraturliste

- Bakhtin, M. M. (1991). Epos og roman. Om romanstudiets metodologi. I I A. Kittang m.fl. (Red.): *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 125-148). Oslo: Universitetsforlaget.
- Baumgärtel, S. (2011). *Tomas Espedal. En kort presentasjon*. Troms fylkesbibliotek.
- Bjånesøy, K. B. (2013, 28. september). Ærlighetens apostel. *Dagbladet magasinet*, s. 48-52.
- Derrida, J. (1987). Struktur, tecken och spel i humanvetenskapernas diskurs. I: *Res Publica* nr. 8. Lund: Symposion Bokförlag & Tryckeri, 115 – 134.
- Ellefsen, B. (2010). Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive. *Vagant* 23 (3), Cappelen Damm: Drammen, 18-28.
- Espedal, T. (1991). *Hun og jeg*. Oslo: Gyldendal. Lokalisert på <http://www.nb.no/nbsok/nb/0d6ad6850b7d24ab2036518712efcb04?index=0#0>
- Espedal, T. (2011). *Imot naturen (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal.
- Espedal, T. og Holm, A. V. (2011). *Sprogarbejdet, sprogarbejderen & tegnet bog*. København: Forlaget Virkelig.
- Falkeid, U. & Fehr, D. von der (2013). Natalia Ginzburg. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på [http://snl.no/Natalia\\_Ginzburg](http://snl.no/Natalia_Ginzburg)
- Farsethås, A. (2011, 16. september). Sangen om ham selv. *Morgenbladet*, s. 36-37.
- Fehr, D. von der & Moi, Morten (2010). Pier Paolo Pasolini. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på [http://snl.no/Pier\\_Paolo\\_Pasolini](http://snl.no/Pier_Paolo_Pasolini)
- Gimnes, S. (1998). *Sjølvybiografier. Skrift, fiksjon og liv*. Oslo: Samlaget.
- Gundersen, B. R. (2011, 16. september). Forlatt i jungelen. *Morgenbladet*, s. 34-35.

---

Gyldendal (s.a.a). *Tomas Espedal*. Lokalisert på

<http://www.gyldendal.no/Forfattere/Espedal-Tomas>

Gyldendal (s.a.b). *Ars amandi – Kunsten å elske*. Lokalisert på

<http://www.gyldendal.no/Skjoennlitteratur/Essays-lyrikk-og-skuespill/Ars-amandi-Kunsten-aa-elske>

Hauge, H. (2010). Dekonstruksjonisme. I J. Fibiger, G. B. Lütken og N. Mølgaard (Red.), *Litteraturens tilgange* (2. utg., s. 243-274). København: Academica.

Hauge, H. (2012). *Fiktionsfri fiktion. Om den nyvirkelige litteratur*. København: Multivers.

Hverven, T. E. (2011, 17. september). Etterglød. *Klassekampen*, s. 8.

Haarder, J. H. (2004). *Litteraturvidenskap i den performative biografismes tidsalder*.

Lokalisert på <http://www1.sdu.dk/Hum/jhh/bioartikel3.pdf>

Haarder, J. H. (2005). Det særlige forhold vi hadde til forfatteren. Mod et begreb om performativ biografisme, i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 8 (1).

Haarder, J. H. (2010). Hullet i nullerne. I *Passage*, 63, s. 25-45.

Kittang, A. (2010). Kunsten og det røynelege. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 110 (4), 368-385. Lokalisert på <http://www.idunn.no>

Kjerkegaard, S., Nielsen, H. S. & Ørjasæter, K. I Kjerkegaard, S., Skov Nielsen, H. & Ørjasæter, K. (Red.), *Selvskreven – Om litterær selvfremstilling* (s. 7-18).

Aarhus: Aarhus universitetsforlag.

Kraggerud, E. (2009). Ovid. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på

<http://snl.no/Ovid>

Melberg, A. (1993). Poststrukturalisme og dekonstruksjon. I A. Kittang m.fl.: *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.

- Melberg, A. (2007). *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus.
- Mohaugen, M. F. & Meisingset, K. (2010). Den aristokratiske arbeideren. *Bokvennen*, 22 (2), 9-15.
- Nyhus, J. Ø., Solbakken, H. M. & Federl, M. (2013). *Bertolt Brecht: Tolvskillingsoperaen*. Lokalisert på <http://ndla.no/nb/node/82417>
- Nilsen, G. J. (2011, 13. september). Den uberegnelige Agnete. *Bergens Tidende*, s. 5.
- Reinton, R. E. (2014, 4. april). Den umulige kjærlighetens språk. *Morgenbladet*, s. 46-47.
- Røssaak, Eivind (2005). *Selviaktakelse – en tendens i kunst og litteratur*.
- Simensen, A. S. & Øverland, O. (2013). Gertrude Stein. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på [http://snl.no/Gertrude\\_Stein](http://snl.no/Gertrude_Stein)
- Skei, H. (2009a). Anti-roman. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på <http://snl.no/anti-roman>
- Skei, H. (2009b). Paratekst. I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på <http://snl.no/paratekst>
- Smidt, K. (2009). Malcolm Lowry. I M. E. Ryste (Red.), *Store norske leksikon*. Lokalisert på [http://snl.no/Malcolm\\_Lowry](http://snl.no/Malcolm_Lowry)
- Stein, G. (1934). *Portraits and prayers*. New York: Random House.
- Tobiassen, E. B. (2006). Et hybrid monster – om selvfiksjonens semantiske potensial. *Edda. Nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 106 (3), 227-240. Lokalisert på <http://www.idunn.no>
- Vik, S. & Wiborg, T. (Manus og regi). (2013). Bokprogrammet: Tomas Espedal. I Vik, S., *Bokprogrammet*. Oslo: Norsk rikskringkasting / kultur.

Winther, T. O. & Christensen, B. (2013). I K.– O. Hovde (Red.), *Store norske leksikon*.

Lokalisert på [http://snl.no/Marguerite\\_Duras](http://snl.no/Marguerite_Duras)

Økland, I. (2011, 13. september). Kjærlighet som råtekst. *Aftenposten*, s. 7.

Ørjasæter, K. (2006). Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads

*16.07.41 Roman*. I Kjerkegaard, S., Skov Nielsen, H. & Ørjasæter, K. (Red.), *Selvskreven – Om litterær selvfremstilling* (s. 89-104).

Aarhus: Aarhus universitetsforlag.

## Norsk sammendrag

Forfatteren Tomas Espedal debuterte for over 25 år siden, men hadde ikke sitt kommersielle gjennombrudd før i 2006. Han har til nå gitt ut tolv bøker, og er i dag både prisbelønt og oversatt til flere språk, selv om han trolig regnes som en noe ”smal” forfatter. Espedal er kjent for å eksperimentere med romansjangeren, blant annet fordi han bruker sitt eget navn i bøkene sine. Han blir derfor ofte omtalt som en ’selvbiografisk’ forfatter, selv om selvframstillende er en mer passende betegnelse. I denne masteroppgaven har jeg sett på Espedals roman *Imot naturen (notatbøkene)* fra 2011, som omhandler forfatteren Tomas. Fordi selvframstilling er et interessant fenomen vi finner i mange ulike sjangre, har dette vært utgangspunktet for oppgaven, der problemstillingen har vært: Hvem er jeget i *Imot naturen* av Tomas Espedal, og hvordan kommer dette jeget til uttrykk? Hvilke selvframstillende elementer benyttes i romanen for å gi et inntrykk av autentisitet og virkelighet? For å svare på problemstillingen har jeg benyttet meg av perspektiver fra Arne Melbergs *Selvskrevet* (2007), fra Jon Helt Haarders performative biografisme, dessuten er også Atle Kittangs *Kunsten og det røynelege* (2010) trukket inn. I oppgaven påviser jeg at Espedal med *Imot naturen* tilhører en moderne selvframstillingstradisjon, men fordi romanen er en metaroman der den reflekterer over tilblivelsen av egen tekst, tilhører han også en nyere tendens. Oppgaven viser dessuten at vi finner en fordobling av jeget i *Imot naturen*, og at denne kommer til uttrykk på ulike måter og i varierende grad. Det skrivende jeget kommer etter hvert mer til orde i romanen, og det jeget som trer fram ser ut til å bli mer og mer uferdig, slik at oppgaven konstaterer at jeget i romanen ikke lar seg stabilisere eller fastholde. Oppgaven demonstrerer videre at *Imot naturen* er hva Jon Helt Haarder kaller et terskelestetisk verk, fordi det skaper en terskeltilstand mellom fiksjon og virkelighet. Her finner jeg at ulike elementer i romanen er med på å etablere og stabilisere terskeltilstanden, slik at det gis et inntrykk av autentisitet og virkelighet når vi leser. Jeg tar til slutt for meg noen litterære tekster som siteres og/eller nevnes i *Imot naturen*, og argumenterer for at disse kan påvirke det virkelige forelegg i romanen. Her er kjærlighetsfortellingen om Héloïse og Abélard sentral, fordi denne danner en paradoksal pastisj. Både pastisjen og de andre tekstene demonstrerer dessuten at det er umulig å stabilisere jeget. Oppgaven konkluderer med at det ser ut til å foregå en del bevegelser i romanen, der de ulike bevegelsene forutsetter hverandre og slik er del av samme bevegelse. Jeg konstaterer også at jo mer insisterende den biografiske innsatsen blir, jo mindre ferdig blir jeget, noe som umuliggjør en selvbiografisk lesning.



---

## Engelsk sammendrag (abstract)

Tomas Espedal, award-winning author of 12 books, made his debut more than 25 years ago, although he did not make his commercial breakthrough until 2006. His works are translated to a number of languages; even though they are considered to be within a limited field, genre-regarded. Espedal is known for experimenting in (or even challenging) the novel-genre due to, among other factors, the use of his own name within his works. He is referred to as autobiographical; though self-representing may be a more precise term. In this thesis I have reviewed Espedal's novel *Imot naturen (notatbøkene)*, published in 2011, treating the author Tomas. The interesting phenomenon of self-representation in several genres has been the basis of the thesis, giving as my problems for discussion: "Who is the "I" in *Imot naturen* by Tomas Espedal actually, and how is the "I" presented? Which elements of self-representation are used in the novel in order to imply authenticity and reality?" To give answers to my questions I have used perspectives from *Selvskrevet* by Arne Melberg (2007), Jon Helt Haarder's performative biographism, and in addition I use *Kunsten og det røynelege* by Arne Kittang (2010). In the thesis I point out that Espedal with *Imot naturen* is part of a modern self-representation-tradition, however at meta-level the novel reflects on the process of creating the text, also making Espedal part of a new trend. Moreover, the thesis presents a duplication of the "I" in *Imot naturen*, and as a further matter, the "I" is expressed in varying manners and degrees. The writing-"I" character gradually becomes more prominent throughout the novel, and the emerging "I" appears unfinished, showing that the "I" cannot be neither stabile nor persistent. The thesis furthermore demonstrates the novel to be what Jon Helt Haarder names a threshold-aesthetic work, as it gives rise to a state of threshold between fiction and reality. Accordingly I find elements establishing and stabilizing this state of threshold, constituting an impression of authenticity and reality that appears while reading the novel. Finally I consider literary texts quoted and/or mentioned in the novel, as well as argue for their influence on the model of reality in the novel. As such, the love story of Héloïse and Abélard is essential creating a paradoxical pastiche. Also, this pastiche, together with the other texts, demonstrates the impossibility of stabilizing the "I". The conclusion of the thesis is that some motions apparently take place in the novel, motions requiring mutual existence and thus being part of the same motion. Also, I conclude that the more insisting the biographic effort is, the less finished the "I" becomes, making autobiographic reading of the novel impossible.