

«Den siste man skal stole på, er en forfatter»

Performativitet og identitet i Tomas Espedals

Imot kunsten (notatbøkene)

Ingrid Krogh Nøstdal



Masteroppgåve i nordisk, særleg norsk, litteratur og språk i
Lektor- og adjunktprogrammet (NOR4091)

Det humanistiske fakultetet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2011

Føreord

Fyrst vil eg takke rettleiaren min, Per Thomas Andersen. Som rettleiar har du hatt tru på og vist entusiasme for prosjektet mitt. Du har gitt meg gode råd og utvida den faglege horisonten min undervegs i arbeidet, og ikkje minst har du gitt meg god støtte på slitsame dagar.

Vidare vil eg takke både familie, vener og medstudentar for støtte og omtanke. Ein særleg takk går til min kjære pappa for gode faglege diskusjonar og for inspirasjon og oppmuntring. Takk for at eg har fått lære så mykje av deg.

Takk til Pia. Du har vist deg som den aller beste.

Ein spesiell takk går til Øyvind og Kenzo. Eg gler meg til alt vi har i vente!

Innhald

| | |
|--|-----------|
| Føreord | i |
| Innhald | ii |
| Kapittel 1. Innleiing | 1 |
| 1.1 Presentasjon av prosjektet – problemstilling og tilnæringsmåte..... | 1 |
| 1.2 I grenselandet mellom fiksjon og dokumentarisme – ein ny litterær trend..... | 2 |
| 1.3 Ei metodisk og ei teoretisk utfordring..... | 7 |
| 1.4 Tomas Espedal som 2000-talsforfattar..... | 8 |
| 1.5 Presentasjon av Imot kunsten – (notatbøkene)..... | 10 |
| Kapittel 2. Forskingsoversyn og teori | 12 |
| 2.1 Litterær sjølvframstilling – eit kortfatta historisk-teoretisk riss..... | 12 |
| 2.2 Forholdet mellom litterær fiksjon og røyndom..... | 13 |
| 2.3 Performativ biografisme: Jon Helt Haarder..... | 15 |
| 2.4 Biografiske språkhandlingar..... | 20 |
| 2.5 Detaljen som røyndomsskapar: Roland Barthes..... | 21 |
| 2.6 Teoretisk perspektiv og knutepunkt..... | 22 |
| Kapittel 3. Konstruksjon av røyndom | 23 |
| 3.1 ”Den siste man skal stole på, er en forfatter”..... | 23 |
| 3.2 Forfattaren framfor verket..... | 24 |
| 3.3 Tekstens dobbeltprosjekt: avsløring og tilsløring..... | 28 |
| 3.4 Fiksjonalisering av faktadiskursar..... | 32 |
| 3.5 Draumen om den umogelege boka – eit skrifteksperiment..... | 34 |
| 3.6 Å skape meining gjennom det nære og det konkrete..... | 36 |
| 3.7 «Thomas-funksjonen» – fingeren i nagleholet..... | 38 |
| 3.8 Sjangeroverskridingar og tilvisingar til andre forfattarar: også performative trekk..... | 40 |
| 3.9 Oppsummering/knutepunkt..... | 42 |

| | |
|--|-----------|
| Kapittel 4. Konstruksjon av identitet..... | 43 |
| 4.1 Å byggje eit liv..... | 43 |
| 4.2 Frå re-konstruksjon til konstruksjon: forteljing og identitet..... | 44 |
| 4.3 Minna si rolle for identitetskonstruksjonen..... | 49 |
| 4.4 Tomas som kvinne og mor..... | 54 |
| 4.5 Oppsummering/knutepunkt..... | 57 |
| Kapittel 5. Konklusjon..... | 58 |
| Litteratur..... | 60 |

Kapittel 1. Innleiing

1.1 Presentasjon av prosjektet – problemstilling og tilnæringsmåte

Utgangspunktet for denne masteroppgåva er eit ønske om å gjennomføre ei performativt orientert lesing av Tomas Espedals *Imot kunsten (notatbøkene)* (2006). Espedal sine tekstar spelar i sterk grad på forholdet mellom litteratur og røyndom, og mi interesse er særleg knytt til problemstillingar kring den sjølvbiografiske sjangeren, og då særleg korleis forfattaren brukar biografiske opplysningar som byggjesteinar i verket, og korleis han både leitar etter og konstruerer eit sjølv og ein identitet i teksten. I Espedal sine tekstar blir biografiske opplysningar støypte inn i fiksjonen sine narrative strukturar på ein spennande måte, og analysen min fell difor naturleg i to delar: På den eine sida vil eg undersøkje korleis forfattaren både leitar etter og konstruerer ein identitet, samstundes som eg også vil granske og vise fram den litterære metoden han brukar for å gjennomføre dette identitetsprosjektet. Eg vil i det følgjande argumentere for at konstruksjon og «performance»¹ er dei berande elementa i romanen, og at det performative aspektet er særleg tydeleg i spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom. Med dette meiner eg at det levde livet og dokudetaljane opptre som rammene for teksten, og at fiksjonen opererer fritt innanfor desse rammene. Espedal opnar med eit biografisk perspektiv, og beveger seg deretter nærast ubemerkta inn i fiksjonen der resultatet blir truverdige rekonstruksjonar av eit levd liv. Jamvel om det er liten avstand mellom liv og tekst, tar forfattaren på mange måtar ein viss avstand til teksten: Han inkorporerer fleire røyndomselement, samstundes som det heilt klart også skjer ei fiksjonalisering av faktadiskursar, og eg meiner altså at *Imot kunsten* både avslører og tilslører på éi og same tid. Dette forstår eg som tekstens dobbeltprosjekt.

I følgje dei kjeldene eg har undersøkt, er det ikkje skrivi ei einaste masteravhandling om Tomas Espedal ved norske universitet, og mangelen på forskning kring ein så kritkarrost forfattar var heilt avgjerande for val av oppgåvetema. I tillegg har mine eigne litterære preferansar vore viktige, då eg i den seinare tid har fatta ei særleg interesse for den nye måten å nærme seg det sjølvbiografiske på. Den norske samtidslitteraturen viser ei fornya interesse for forfattaren, der grensene mellom det private og det offentlege har blitt stadig meir utviska, og vi kan no registrere ein ny litterær trend der forfattaren sitt privatliv kjem til syne på ein heilt ny og tydelegare måte enn tidlegare. Samtidig er skiljet mellom fiksjon og røyndom meir

¹ Eg skal kome nærare inn på tydinga av dette omgrepet både seinare i innleiingskapittelet, og i analysen der eg har behov for å klargjere bruken av det.

flytande enn før, og på ulikt vis er det kunstnarlege uttrykket «performance» underliggjande og berande i dagens sjølvbiografiske trend.

Dei teoretiske tilnærmingane som eg skal bruke i mi lesing av *Imot kunsten*, vil reflektere det eg meiner er dei mest interessante aspekta ved romanen. Det finst ein svært omfattande teori omkring litterær sjølvframstilling, biografisme, sjølvbiografi og forholdet mellom fakta og fiksjon, og målet er ikkje å føreta ein grundig gjennomgang av all teori på området, men i staden hente fram det eg meiner er fruktbart og relevant for prosjektet mitt. Eg skal om litt presentere det teoretiske grunnlaget mitt, men av viktige teoretikarar vil eg særleg nemne Jon Helt Haarder og hans omgrep «performativ biografisme» som ein viktig innfallspor til prosjektet mitt.

Når eg seinare i analysen refererer til - og hentar sitat frå - primærverket *Imot kunsten* i analysen, vil eg berre nemne sidetal, medan eg i tilvising til andre verk og forfattarar vil bruke standard tilvisingsmetodar.

1.2 I grenselandet mellom fiksjon og dokumentarisme – ein ny litterær trend

Å skulle seie noko om den norske romanlitteraturen i dag for såleis å kunne plassere Tomas Espedal sin roman *Imot kunsten* inn i ein litterær kontekst, er både vanskeleg og krevjande, og då særleg fordi det finst svært lite sekundærlitteratur på området. Likevel er det nokre tendensar som har gjort seg gjeldande, og kanskje kan dette sitatet frå eit intervju med Espedal i den danske avisa *Politiken* (2010) seie noko om den mest synberre litterære trenden i dag:

I mit tilfælde har jeg forsøgt at være så nøjagtig, at det ikke er digtning. På et tidspunkt sagde jeg til mig selv: «Det er slut med at digte! Jeg er træt af det! Nu vil jeg være så nøjagtig som mulig!» (Skotte, 2010)

Denne utsegna seier mykje om både om Espedals forfattarskap, samt den sjølvbiografiske og dokumentariske vendinga vi i dag kan finne både i litteraturen og i samfunnet elles. Samtida er prega av eit aukande fokus på det private og det intime, noko som gjer seg gjeldande i både fjernsyn, på internett og i litteraturen. Grensa mellom det offentlege og det private har blitt mindre tydeleg, og vi lever i dag i ein offentleg sfære der deltakarane sitt privatliv er synleg på ein heilt annan og meir nærgåande måte enn tidlegare. Stadig fleire utleverer seg sjølve gjennom realityprogram, private bloggar og facebook, og samtidig har også dei

sjølvbiografiske romanane fått eit solid fotfeste i det litterære landskapet. Dei røyndomsnære² og sjølvutleverande romanane har gått rett heim hos både publikum og kritikarar, og dette seinmoderne utviklingstrekket er i dag meir det normale enn det unormale blant norske forfattarar. Det ser ut til at omgrepet «røyndomsnært» er eitt av samtidslitteraturen sine fremste kjenneteikn, og sjølv om dette ikkje er noko nytt litterært fenomen, har det i dag fått ei fornya interesse og auka relevans.

I litterær samanheng er det ikkje ei nyheit at forfattarar skriv med utgangspunkt i seg sjølve. Forfattarar har skrive seg sjølve inn i litterære verk gjennom heile litteraturhistoria, og temaet har, både historisk og teoretisk sett, vore gjenstand for ei rekkje forskingsmessige diskusjonar. Interesse for det biografiske er kanskje særleg knytt til realistisk estetikk, og ein kan i dagens sjølvbiografiske tradisjon finne tydelege referansar til både vedkjenningslitteraturen og til 1870- og 1880-talets kritiske realisme, samtidig som ein også må sjå den som ei forlenging av 1990-talets hybrid-litteratur³. Det sjølvbiografiske fenomenet er altså ikkje er nytt i litteraturhistorisk samanheng, og det finst mange førebilete til dagens biografiske trend både i litteraturen og i biletkunsten, og særleg modernismen har vore eit viktig utgangspunkt. Knut Hamsun (1859-1954) iscenesette seg sjølv i både romanar, brev og avisartiklar, biletkunstnaren Frida Kahlo (1907-1954) malte ei rekkje sjølvportrett og brukte ofte personlege erfaringar i bileta sine, og det same gjorde Edvard Munch, som nytta motiv som var nært knytte til både eigne barndomsopplevingar og hans heftige bohémiliv. Det sjølvbiografiske fenomenet gjeld altså ikkje berre litteratur, men er eit viktig element i kunst generelt, og dette er noko Britta T. Knudsen og Bodil M. Thomsen også peikar på i innleiingskapittelet til boka *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik* (2002). Med omgrepet «nyrealisme» prøver dei å gripe fatt i 1990- og 2000-talets kunst og kulturelle praksis der grensene mellom røyndom og kunst, det dokumentariske og det fiktive og realitet og media i stadig større grad har blitt utfordra:

Man ser det i værkbegrepets opløsning, i tydelige biografiske spor i værkerne, i liveart og performanceelementer i diverse installationer og præsentationer, i reality-genren i tv, i dogmefænomenets succes etc. [...] Hvor man i 60'ernes slutning talte om et udvidet tekstbegreb, ser vi nu snarere behovet for at *kontekstualisere* og *sætte-i-samfundsmæssig-sammenhæng* som tegn på et udvidet realitetsbegreb, der bl.a. følger i kølvandet på globaliseringens og internettets nye fora og spørgsmål. [...] I udtrykkene arbejdes der med publikums reaktion, hvilket ikke henfører til en betydningsmæssig afkodning (alene), men til en sansemæssig, affektiv respons (Knudsen og Thomsen, 2002, 7-8).

² Når det gjeld omgrepa «røyndom» og «røyndomsnært», viser eg til Geir Gulliksen's forståing og bruk av omgrepet «virkelighet» i essayet med same namn. (Gulliksen, 1996, 221-239)

³ Hybrid-litteratur er bøker og andre kunstverk som blandar ulike medium, sjangrar og røyndom med fiksjon. Julie Bjørchmar Kølle skriv utdjupande om dette fenomenet i boka *Kortslutninger – Metafiktion og avantgardestrategier hos Claus Beck-Nielsen og Pablo Henrik Llambias* (2008).

Knudsen og Thomsen kallar denne nye «realismen», som oppstod på 1990-talet, for «performativ realisme», og viser til at forfattarar i denne tidsperioden utvikla ei rekkje nye strategiar der dei i stigande grad forsøkte å knyte kunsten til røyndomens sosiale rom: «Man kunne noget forenklet si, at 1980'ernes dogme om at »alt er repræsentation« erstattes af halvfemsernes dogme om at »alt er virkeligt«, selv repræsentationen (Knudsen og Thomsen, 2002, 10), og dei peikar vidare på at denne iscenesetjinga av det intime og det private «afføder en ny matrice for subjektivitet, der hverken er en rolle eller et »autentisk selv« men en performativ mulig udgave af subjektet, der understøttes af de mediebårne realismeformer» (op.cit.12). Det er samtidig vel kjent at realistisk litteratur er sterkt knytt til den sosiokulturelle samanhengen den er ein del av, og det er såleis ikkje uventa at samtidas litteratur viser ei biografisk og sjølvutleverande vending: På same måte som resten av samfunnet, bevegar også litteraturen seg mot ein røyndomsillusjon der grensa mellom det autentiske og det performative ikkje alltid er like tydeleg.

Jamvel om litterær sjølvframstilling ikkje er noko nytt fenomen, kan vi i dag altså sjå ei fornya interesse for forfattaren, og då særleg den private forfattaren både i og bak verket. Ein kan finne ei aukande mengd av røyndomsrefererande private opplysningar i skjønnlitterære tekstar, og vi har også fått ei ny tilnærming til det biografiske der skiljet mellom fiksjon og røyndom er meir flytande enn tidlegare. Ein kan sjå tendensar til fiksjonalisering der ikkje-fiktive element har blitt fiktive, og til skilnad frå tidlegare periodar har no den skrivande forfattaren blitt ein del av det litterære fiksjonsuniverset. Dei biografiske opplysningane har fått same status som kva som helst andre litterære verkemiddel, og dette gir verket altså ein karakter av «performance» som involverer både kunstnaren, kunstverket, skriveprosessen og lesaren, og som opnar for ein heilt ny meiningsproduksjon mellom verk og lesar: «Performance ligger latent i den selvbiografiske tradisjon og kommer enda tydeligere til uttrykk i dagens mediale situasjon der det å skrive nærmest handler om å lage et bilde. Og i denne formen for litteratur har det performative blitt enda tydeligere og mer aggressivt» (Melberg i Østrem, 2010). Gjennom å tilsynelatande blottleggje seg sjølv og sitt privatliv skapar forfattaren ein sterk røyndomseffekt i teksten, og det er her lett å trekke parallellar til dagens realitykultur, der ein freistar å viske ut fiksjonselementa gjennom å halde seg så tett opp til sanninga og det faktiske som i det heile mogeleg. Gjennom å fortelje om sitt eige privatliv skriv forfattaren seg sjølv inn i ein performancetradisjon der sjølvutleveringane blir stadig meir private, og på denne måten tilfredsstiller dei sjølvbiografiske romanane samtida

sin hunger etter utlevering og røyndomsnærleik. Men kva ligg egentleg i omgrepet «performance», og er det mogeleg å formulere ein presis og eintydig definisjon?

Termen «performance» er særst mangesidig, og omgrepet har blitt særleg populært dei seinare åra innanfor både kunst, litteratur og samfunnsvitskap. I følgje Store Norske leksikon⁴ tyder performance «en form for scenisk forestilling hvor elementer fra billedkunst, teater, dans og musikk smelter sammen til et uttrykk som verken gjør krav på å være det ene eller det andre». Det blir vidare skilt mellom på den ene sida *performance art*, «som innebærer kunstneriske uttrykk preget av det som skjer her og nå (real time), hvor man igjen kan skille mellom live art, body art og autobiographical performance», og på den andre sida *visual performance* «hvor elementer fra happening og performance art brukes til å skape visuelle handlinger preget av fiksjon». Omgrepet blir også brukt i språkvitskapeleg samanheng, og då særleg i tilknytning til talehandlingsteori med fokus på språket sine ulike funksjonsmoglegheiter. I denne samanhengen må teoretikaren John Langshaw Austin og hans forståing av språket som performativt nemnast. Austin hevdar i sin teori at ei språkhandling ikkje nødvendigvis berre peikar på eit saksforhold, men den *gjer* også noko, og i boka *How To Do Things With Words* (1962)⁵ definerer han tre ulike typar handlingar som skjer i språket når ein seier noko: *Den lokusjonære handlinga* er sjølv det å seie noko, det at ei ytring skjer. *Ei illokusjonær handling* er den språkhandlinga som blir utført *i* og *med* ytringa; «Det vil sige at når man utfører en lokutionær handling, så utfører man også handlinger som at stille spørsmål og give svar, at give opplysninger, en forsikring eller en advarsel [...]» (Austin, 1997, 122), altså på kva måte ein vel å bruke den lokusjonære handlinga. Den tredje og siste handlinga, den *perlokusjonære handlinga*, er sjølv verknaden av ytringa, til dømes at nokon blir overbevist eller sjokkert, og det er denne siste funksjonen som eg meiner er særleg viktig for mitt prosjekt, og som vi også kan sjå i samanheng både dagens sjølvbiografiske litterære trend og med den ovanståande reint kunstnarlege definisjonen av «performance».

Som vi ser, er «performance»-omgrepet særst mangetydig, og det er difor viktig å poengtere korleis eg vel å både forstå og bruke det i den følgjande avhandlinga. Som Marvin Carlson peikar på i forordet til boka *Performance – a critical introduction* (2004), handlar «performance» i alle høve om å *utføre noko* og å *spele ut noko*, og eit særst viktig poeng i denne samanhengen er kunstnaren sit eige *medvit* og *bevisstheit* omkring dei utførte kunsthandlingane: «Performance implies not just doing or even re-doing, but a self-consciousness

⁴ <<http://www.sn1.no/performance>>

⁵ Omsett til dansk av Andersen John E, og Bredsdorff, Thomas. 1997, *Ord der virker*, Gyldendal, København. Det er denne utgåva eg har brukt i oppgåva mi.

about doing end re-doing on the part of both performers and spectators, an implication of great interest to our highly self-conscious society» (Carlson, 2004), og vidare: «If we mantally step back a moment from this common practice to ask what makes performing arts performative, I imagine the answer would somehow suggest that these arts require the physical presence of trained or skilled human beings whose demonstration of their skill is the performance» (op.cit. 2-3). Og mi forståing av dette omgrepet inneber såleis at ein kunstnar, i dette tilfellet ein forfattar, **vel** å bruke og iscenesetje sitt eige liv og sin eigen biografi som ein strategi og eit verkemiddel i verket. Han eller ho kler livet sitt nake fram for ein lesarskare, og denne utleveringa av privatlivet blir i seg sjølv kunst. Vidare meiner eg at fiksjonen spelar eit særst viktig rolle i desse livsframstillingane, og at forfattaren gjennom fiksjonen har moglegheit til å både drive rollespel og samtidig både konstruere og konstituere eit liv og ein røyndom. Også på språknivå er det performative viktig, og då særleg at forfattaren er **bevisst** om korleis språket verkar performativt, altså kunnskap om korleis ein gjennom språket kan skape ulike effektar i møte med lesaren.⁶

Parallelt med den sjølvbiografiske litterære trenden, har også sjangergrensene flytta på seg. Stadig fleire samtidsforfattarar har eit ønske om å utforske og overskride dei litterære grensene, og dei beveger seg i eit sjangerdiffust landskap prega av sjølvbiografiske og sjølvutleverande romanar med eit dokumentarisk preg. Dei dreg inn tverrestetiske eksperiment i tekstane sine gjennom å trekkje inn andre litterære sjangrar, til dømes lyrikk, essay, dagbok og brev, og det har dei siste åra blitt utgitt ei rekkje romanar som har fått status som «urein litteratur», ein litteratur utan respekt for grensene mellom ulike kunststartar og litterære sjangrar, og som samtidig uttykkjer eit ønske om å bryte ned skiljet mellom det private og kunsten. (Jul-Larsen, 2008, 8) Døme på slike verk i norsk litteratur er for eksempel Dag Solstads *16.07.41* (2003), Knausgårds romanprosjekt *Min kamp* (2009 -) og Nikolaj Frobenius' *Teori og praksis* frå 2004. Frå Sverige og Danmark må også verk som *Ett annat liv* (2008) av Per Olov Enquist og *Det uperfekte menneske - scener fra mit liv* frå 2005 av Jørgen Leth nemnast. Det er i denne samanhengen også viktig å peike på at ein også kan finne fleire problematiserande variantar av det «nye» sjølvbiografiske fenomenet, og med dette meiner eg fiksjonaliserte sjølvbiografiar som utgjev seg for å vere sjølvbiografiske, men som seinare viser seg å vere oppdikta. Dette er eit interessant aspekt med mange etiske problemfelt som eg ikkje har høve til å gå nærare inn på her, men eit døme på denne typen «falske» sjølvbiografiar er den danske forfattaren Peter Høegs *De måske egnede* frå 2006.

Både det sterke fokuset på sjølvbiografisk materiale, og utforskinga av tverrestetiske

⁶ Eg vil kome nærare inn på «performance»-omgrepet i kapittel 3.

og performative eksperiment i spesielt romansjangeren, vitnar altså, som eg har prøvd å vise ovanfor, om ein ny litterær trend, men kva kallar vi slike «ureine» verk som befinn seg i grenselandet mellom romansjangeren, sjølvbiografien og dokumentaren? Og har ein teoretiske omgrep som kan nyttast for å møte og forstå denne «nye» litteraturen som har oppstått?

1.3 Ei metodisk og ei teoretisk utfordring

Tradisjonelt sett har romanen gjerne blitt kjenneteikna ved komponentar som: Ein forteljar, eit plot, karakter – og miljøskildring, i tillegg til ein tematikk, og i den klassiske romananalysen har målet vore å finne ut korleis desse elementa føreheld seg til kvarandre. Men kva skjer når desse elementa smeltar saman, samtidig som røyndomen blir ein del av fiksjonen? Og kva skjer når forfattaren i tillegg dreg inn andre litterære sjangrar i romanen, slik til dømes Tomas Espedal gjer i dei siste romanane sine?

[...] vi mangler et begrepsapparat til de ganske mange tekster og forfattere, der udnytter samtidens muligheter for både at optræde på tekstens og mediernes scene. Vi mangler også en forståelse for, hvad disse fænomenerhandler om, og hvorfor vi har dem just nu.”

skreiv den danske litteraturvitaren Jon Helt Haarder i Jyllands-Posten i 2007.⁷ Litteraturen er i dag dominert av slike litterære, røyndomsorienterte «blandingsformer», og fleire har etterlyst eit omgrepsapparat til å møte dette nye litterære fenomenet. Både litteraturomgrepet og forfattarrolla er i dag i endring, og Haarder meiner at for å forstå denne nye formen for litteratur, må ein nytte performanceteori i staden for litteraturvitskap. Han meiner at vi må sjå denne fornya interessa for forfattaren i samanheng med seninmoderniteten sitt fokus på det kroppslege, det seksuelle og jakta på ein identitet, og han har som ein konsekvens av denne tanken utvikla omgrepet «performativ biografisme». I artikkelen *Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme* frå 2005 argumenterer han for at dagens offentlegheit befinn seg i ein sfære vi kan kalle «middle region», og at menneska sin biografi, som ei følgje av dette, er viktigare no enn tidlegare. I litterær samanheng har dei biografiske opplysningane gått frå tidlegare å vere ein løyndom *bak* verket til no å bli eit materiale eller eit verkemiddel *i* sjølve verket, og «indebærer, at biografiske opplysninger ikke hentes ind uden for teksten som angivelse av tekstens kontekst eller oprindelse, men optræder som et æstetisk virkemiddel i teksten [...]» (Haarder, 2005, 5).

Ein annan litteraturforskar som også freistar å møte og forstå denne typen ny og

⁷ Haarders bokmelding av Poul Behrendts bok *Den hemmelige note – Ti kapitler om små ting der forandrer alt*. Nettutgåve av Jyllands-Posten 2007.

«urein» litteratur, er Poul Behrendt. I boka *Dobbeltkontrakten – En æstetisk nydannelse* frå 2006 prøver han å forklare samtidslitteraturen si eksperimentering med grensene for fiktive og referensielle tekstar. Han ser særleg på motsetnadene mellom litteraturen og den empiriske røyndomen, mellom tekst og kontekst, og formulerer følgjande tese: Der ein tidlegare kunne ta for gitt at ei bok tilhøyrrer den sjangeren som blir oppgitt på tittelbladet, kan ein i dag ikkje stole på at dette er sanninga. Forfattarar held lesarane for narr ved å trekkje dei inn i eit dobbeltspel der grensene mellom fakta og fiksjon er meir flytande enn tidlegare, og den boka ein til dømes trudde var dokumentarisk, kan seinare vise seg å vere ei fiktiv forteljing, eller omvendt.

Både John Helt Haarder og Poul Behrendt er teoretikarar eg skal kome nærare attende til i teorikapittelet, og føremålet er ikkje her å gi ei utfyllande framstilling av deira teoriar, men snarare å vise at også forskarar har byrja å interessere seg for desse «nye» litterære, røyndomsorienterte blandingsformene. Stadig fleire forfattarar vel å skrive utelukkande om seg sjølve og sitt eige liv, dei presenterer seg sjølve som forteljarar, samtidig som dei vender seg direkte til lesaren, og ved hjelp av slike røyndomsseffektar inviterer forfattaren lesaren inn i eit dokumentarisk rom, noko som, i alle fall ved fyrste augesyn, også er tilfellet for store delar av Tomas Espedals forfattarskap.

1.4 Tomas Espedal som 2000-talsforfattar

Tomas Espedals forfattarskap strekkjer seg tilbake til 1988, då han debuterte med romanen *En vill flukt av parfymen*. Den litterære produksjonen hans omfattar til saman elleve bøker, og inneheld både romanar og kortprosasamlingar; *Jeg vil bo i mitt navn* (1990), *Hun og jeg* (1991), *Hotel Norge* (1995), *Blond – erindring* (1996), *Biografi-glemsel* (1991), *Dagbok - epitafer* (2003), *Brev - et forsøk* (2005), *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), *Ly* (2007), og *Imot kunsten – notatbøkene* (2009). Espedal er ein sterkt kritikarrost forfattar, og han blei i 2009 tildelt både Kritikerprisen og Gyldendalprisen for *Imot kunsten*, og han blei også nominert til Nordisk råds litteraturpris for romanane *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* i 2007, og *Imot kunsten* i 2010.

Espedal er i dag mest kjend for sine sjangerdiffuse, biografiske romanar, og om ein skal freiste å plassere han inn i det samtidige litterære landskapet, er det rimeleg å knyte han til den sjølvbiografiske litterære tendensen som kjenneteiknar dagens forfattargenerasjon. I tråd med den tverrnordiske utviklinga i retning av ein sjølvbiografisk skjønnlitteratur, går også Espedal til angrep på avstanden mellom det verkelege - og det skrivne livet, og dette er

også kanskje hans viktigaste motiv i forfatterskapen: Forholdet mellom biografi og fiksjonslitteratur. Espedal bruker nærleiken mellom liv og skrift til å konstituere fiksjonen i tekstane sine, og ved å vere både svært personleg, konkret og detaljorientert i skrivemåten, skapar han ein sterk røyndomsillusjon i romanane sine.

Espedal skriv eg-litteratur under eige namn, eit prosjekt han byrja på allereie for over tjue år sidan med romanen *Jeg vil bo i mitt navn* (1990), ei bok der ein kan finne tydelege likskapstrekk mellom forfattar og hovudperson. Espedal fortset etter dette å skildre seg sjølv og sine aller næraste, og han utforskar stadig nye måtar å nærme seg det biografiske på. Han tar lesaren med inn i eit slags dokumentarisk rom, skildrar sitt eige liv både utleverande og naken, og særleg dei fem siste verka hans er del av eit større sjølvbiografisk romanprosjekt; Bøkene *Biografi (glemsel)*, *Dagbok (epitafier)*, *Brev (et forsøk)*, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* og *Imot kunsten (notatbøkene)* utgjer til saman ei brei og grundig fortolking av forfatternen sitt eige liv, og kan lett lesast og opplevast som éin samanhengande roman. Dei heng tett saman både tematisk og formmessig, men innfallsvinkelen forandrar seg frå bok til bok. (Ellefsen, 2010)

Espedal eksperimenterer ofte med sjangeroverskridingar, noko som kanskje er særleg tydeleg i dei siste bøkene der han utforskar forholdet mellom romanen og sjangrar som essay, brev, dagbok, sjølvbiografi og reiseskildring. Denne metoden ligg også til grunn for dei doble boktitlane hans. Han føreheld seg fritt til dei litterære sjangertradisjonane, og oppfyller såleis ikkje dei tradisjonelle krava til ein roman. Han har sjølv fleire gonger gitt uttrykk for at han ynskjer å utfordre romanen, og å sprengje både kunsten og fiksjonen sine grenser, og i eit intervju med Marius Fossøy Mohaugen og Kristian Meisingset i *Bokvennen* (2010) fortel han: «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 og Meisingset, 2010, 10) Espedal går, som mange andre forfattarar i dag, altså langt ut over romanen sine konvensjonar, og han søker seg i særleg grad mot lyrikken og mot den prosalyriske og essayistiske formen.

Om ein skal sjå Espedal i eit samtidsperspektiv, er det i dag vanskeleg å unngå å samanlikne han med Karl Ove Knausgård og hans sjølvbiografiske romanprosjekt *Min kamp*. Men slik eg ser det, er det også store skilnader mellom desse to forfattarane. Der til dømes Karl Ove Knausgård og *Min kamp* har valt seg den store romanen som form, uttrykkjer Espedal seg i staden gjennom dei små og korte litterære formene. Knausgård lar orda kome nærast usensurerte, medan Espedal skriv stramt redigert og med ein streng språkleg disiplin, og slik eg ser det, er nettopp denne språklege elegansen karakteristisk for Espedals

forfatterskap:

Jeg har prøvet at skrive dårligt. Jeg har prøvet at skrive hurtigere. Jeg har prøvet at skrive lige frem og baglæns. Jeg har prøvet at skrive beruset, i kældre og på lofter. Men jeg har aldrig kunnet lære at skrive dårligt! Det må være et instinkt. Hvis jeg skriver en sætning, der bryder med en tankens eller kroppens forstilling om, hvad der er godt, så får jeg det fysisk dårligt. (Skotte, 2010)

Espedal er romantisk og litterær i skrivemåten, og han skil seg såleis ut frå mange andre samtidsforfattarar som også skriv sjølvbiografiske romanar. Han uttrykkjer seg i ein slags poetisk prosa, og ved å nytte lyriske innslag, tøyser han klårt dei konvensjonelle formene for romansjangeren. Dette kjem særleg tydeleg fram i *Imot kunsten*, der han nokre stader lar prosaen mutere og gli over lyrikksjangeren.

1.5 Presentasjon av *Imot kunsten* – (notatbøkene)

«Det är också ett uppdrag som kräver mod: att stanna kvar.» Med dette sitatet, henta frå den svenske forfattern Kristian Lundberg, byrjar Tomas Espedal sin roman *Imot kunsten*, eit sitat som seier mykje om det romanen handlar om; at det krev mot å leve vidare etter tapet av ein person som står ein nær, at det krev mot å bli verande og ikkje rømme. Espedal har valt sitt eige namn, sin identitet, sin personlegdom og si livshistorie som utgangspunkt for romanen, og han går langt tilbake i tid for å konstituere og konstruere eit bilete av korleis eg-forteljaren har blitt forma, og korleis han som forfattar er blitt til. Romanen handlar i stor grad om stillstand, om forsoning og om det å halde ut, og den står såleis i kontrast til hans førre roman *Gå, eller kunsten og leve et vilt og poetisk liv*, som handlar om å gå og om fridomen ved det å bevege seg. *Imot kunsten* er ei forteljing om slektshistorie, om sagn, om oppbrot, om det å skrive og om å arbeide. Espedal vil fortelje om familien, om foreldra og besteforeldra sine. Han vender interessa innover, mot den som skriv, og romanen er såleis langt på veg eit identitetsprosjekt.

Undertittelen på romanen, «notatbøkene», står i parantes, og ifølgje Espedal sjølv er dette ein arbeidstittel; «Den er foreløpig bare en parantes, men det skal komme så mange bind at den tittelen tar overhånd. Tanken er at jeg skal nærme meg notatbøkene. Jeg er veldig glad i notater, og mitt viktigste arbeid er i en viss forstand arbeidet jeg gjør der. Det er der eksperimenteringen og språkarbeidet skjer» (Mohaugen og Meisingset, 2010, 10).

Forteljestilen i *Imot kunsten* er sær oppbroten, og på mange måtar liknar den notatboksforma. Espedal beveger seg stadig mellom notid og fortid, mellom forteljingar om forfedrane sine på den eine sida, og refleksjonar kring livet som åleinefar i ein sorgtung kvardag på den andre,

og teksten utleverer både djupe og personlege tankar og kjensler.

Eg-forteljaren i romanen, Tomas, har akkurat mista kjæresten sin og flytta til eit hus på Askøy for å vere både far og mor for den felles tenåringsdottera deira: «Vi har det til felles, min datter og jeg, at vi begge har mistet mødrene våre. Jeg mistet min mor i april, hun mistet sin mor i september.» (s. 12). Forteljaren Tomas responderer på tapet av kona med ein sterk trong til å byggje ein trygg heim for seg sjølv og dottera, og forvandlinga frå å vere ein røykjande og alkoholtørst forfattar til å bli husmor er stor (Ellefsen, 2010);

Jeg har forsøkt så godt jeg kan, etter at hun mistet sin mor, å være en god far for henne. Jeg forsøkte å være en slags mor, det var en stor feil og jeg begikk den med full kraft og ubøyelig vilje; jeg sluttet å skrive, sluttet å reise, avsluttet noen vennskap og installerte meg i det nye hjemmet som mor. [...] Jeg laget middag og frokost og smurte matpakken som hun skulle ha med på skolen. Alltid faste måltider. Alltid rene plagg. Alltid noen hjemme, morgen og kveld (s. 12-13)

Han forlet sjeldan huset, og bortsett frå nokre korte gåturar er ei natt i campignvogna som står plassert i hagen, det næraste han kjem bevegelse. Han drøymer om den uskrivne boka, boka som skulle innehalde alt, og gjennom å sjå tilbake i tid og fortelje om sine egne foreldre, besteforeldre og episodar frå sin eigen barndom, skriv han fram sitt eige liv samtidig som han konstruerer fram ein roman.

Kapittel 2. Forskingsoversyn og teori

2.1 Litterær sjølvframstilling – eit kortfatta historisk-teoretisk riss

Gjennom litteraturhistoria har forfattarrolla vore betrakta på ulikt vis, og spørsmålet om forholdet mellom verk og forfattar har vore gjenstand for ei rekkje litteraturfaglege diskusjonar. Ulike teoriretningar, skular og ismar har historisk sett tillagt forfattaren varierende betydning, og medan nokre teoretikarar har forsøkt å forklare verket ved å peike på den empiriske forfattaren, har andre freista å lese teksten uavhengig av historisk kontekst, og i yttste konsekvens heilt lausrive frå forfattaren sjølv. Å tolke litterære verk med utgangspunkt i informasjon om den empiriske forfattaren har lenge vore betrakta som forelda, og det har gjennom litteraturhistoria føregått ei etappevis degradering av forfattarens rolle og funksjon:

Det er en udvikling, som er sket gennem en række etaper, hvoraf nogle er den russiske formalisme og Prager-skolens lingvistiske fokusering på det litterære sprog. Andre er nykritikkens autonomisering af værket, som bl.a. løsede forbindelsen mellem værk og forfatter med slagordet om den intentionelle fejlslutning,[..]. Et tredje skridt var den gradvise [...] emfatisk fremhævede indsigt, at fortæller og forfatter i både tredjepersons- og førstepersonsfortællinger principielt må adskilles. Booth førte dette skel et skridt videre ved at skelne mellem den implicite forfatter og den virkelige [...], mens man i slutningen af 1960'erne med poststrukturalismens radikaliseringer i kølvandet på blandt andet Barthes (1968) og Foucault (1969) når frem til slagord om «forfatterens død» og om forfatteren som en funktion af teksten (Kjerkegaard m.fl. 2006, 11)

I moderne litteraturhistorisk samanheng har altså den vanlegaste oppfatninga vore å halde den empiriske forfattaren skild frå det fiktive verket, eit syn som blei endeleg knesett i Barthes parole om *forfattarens død* i 1968. Dette fokuset på det upersonlege, ønsket om å skilje verk og forfattar, har likevel blitt motsagt av ei stor mengd biografier, dagbøker, vitnemål, vedkjenningar og andre versjonar av sjølvframstilling, som har til felles at dei insisterer på litteraturen si røyndomsbetydning og røyndomskontakt. (Melberg, 2007, 8)

Teoriane omkring litterær sjølvframstilling er mange, dei strekkjer seg over ein lang tidsperiode, og det finst eit mangfald av strategiar til å rekonstruere og konstruere seg sjølv i ein skjønnlitterær tekst.⁸ (Melberg, 2007, 9) Forfattarar har til alle tider brukt ei rekkje metodar til å konstruere og skrive seg sjølv inn i litteraturen, og sjølvframstillingsformene spenner frå den nøkterne, sjølvåtgåande skildringa med innslag av ei rekkje fiksjonselement, til den meir private, sjølvutleverande forma som på ulike måtar går langt ut over sjølvbiografien sine avgrensingar. (Kjerkegaard m. fl. 2006, 7-8)

⁸ Dette skal eg kome tilbake til litt seinare i oppgåva.

2.2 Forholdet mellom litterær fiksjon og røyndom

Tradisjonell teori klassifiserer ofte litterær sjølvframstilling i fiksjon og røyndom, og det er her naturleg å trekkje fram det strukturalistiske skiljet som litteraturteoretikaren Philippe Lejeune på 1970-talet sette opp mellom sjølvbiografi og fiksjon. I *Le pacte autobiographique* frå 1975 søkjer Lejeune å avgrense sjølvbiografien som sjanger ved å setje eit klårt skilje mellom fakta og fiksjon, og han hevdar her at spørsmålet om sjanger blir bestemt ut frå ei pragmatisk «pakt» mellom forfattar og lesar. Ved hjelp av visse kjenneteikn kan forfattaren forsikre lesaren om at verket anten er sjølvbiografisk og at han eller ho både er tekstens forteljar og den personen boka handlar om, eller omvendt at verket er fiksjon og såleis utelukkar ei slik kopling mellom forfattar og forteljar. Om det til dømes er namneidentitet mellom forfattar, forteljar og hovudperson, vil det, ifølgje Lejeune, alltid vere snakk om sjølvbiografi, uansett kva parateksten seier, og namneidentiteten konstituerer altså eit faktum som automatisk utelukkar sjølvbiografisk fiksjon. (Behrendt, 2006, 49) Lejeune opererer altså med svært rigide skilje, og teorien hans har vore gjenstand for krass kritikk, mellom anna frå dekonstruktøren Paul de Man, som hevdar at det er umogeleg å avgrense sjølvbiografien mot fiksjonen slik Lejeune gjer. De Man argumenterer i essayet *Autobiography as De-facement* (1984) for at sjølvbiografien er eit aspekt eller eit potensial i alle litterære tekstar, og at all litteratur difor kan lesast sjølvbiografisk. (Melberg, 2007, 11) Det litterære eg`et kan altså konstruerast på ulike måtar, og dette er noko som også Arne Melberg poengterer i boka *Selvskrevet – Om selvframstilling i litteraturen* frå 2007. Av nyare teoretikarar på dette området er det særleg viktig å nemne Paul John Eakin og James Olney, og deira teoriar vil eg kome tilbake til seinare i oppgåva, nærare bestemt i kapittel 4.

Melberg meiner at både Lejeune og Paul de Man hamnar i eit enten/eller-perspektiv, altså eit syn på at sjølvframstillingsfenomenet *anten* er litterært betinga *eller* knytt til røyndomsskildring, og han tar eit oppgjær med det han kallar ei metafysisk oppfatning av litterær sjølvframstilling;

Selvframstillingen forsøker å sno seg ut av disse *enten-eller* for i stedet å prøve *både-og*. Selvframstillingen ligner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: Den er *både* litterær og saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjon. Eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn. Den utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkelighet [...] (Melberg, 2007, 9)

Melberg er altså oppteken av slike både- og- strategiar, og han viser særleg til den franske kritikaren og forfattaren Serge Doubrovsky, som i ei rekkje bøker på 1980-talet lanserte omgrepet *autofiction* for slike *både-og* variantar av sjølvframstilling. «Autofiksjon» er ei

nemning for bøker som er utgitt med sjangerbestemminga «roman», der forfattar, forteljar og hovudperson delar same namn, og omgrepet blir av Dubrovsky forklart som «"fiktion av strengt virkelige begivenheder og kendsgerninger", i en diskurs, som befinner sig "hinsides forstandigheden og syntaksen i såvel den traditionelle som den ny roman"» (Behrendt, 2006, 52) Dette fenomenet er noko som Dubrovsky også utforska i praksis gjennom romanen *Fils* (1977), der hovudperson, forteljar og forfattar har same namn, utan at boka ynskjer å inngå ei autobiografisk pakt med lesaren om å gi avkall på fiksjonen. Gerard Genette utvida seinare autofiction-omgrepet til å gjelde både lange og korte fiksjonsforteljingar der forfattaren deler namn med hovudperson og forteljar, ei utviding som intenderer å gi slike bøker ein einsarta status (Kjerkegaard m.fl. 2006, 14).

Allereie i *Nouveaudiscours du récit* frå 1983 sette altså Genette spørsmålsteikn ved om det nokon gong har vore ei klår grense mellom fiksjon og ikkje-fiksjon (Farner, 2010, 13), og spørmalet omkring desse grensene er framleis ikkje avklart, snarare tvert imot, kan ein kanskje seie, med tanke på straumen av biografiske romanar som i dag befinn seg nettopp i dette grenselandet. Eit verk som tydeleg problematiserer dette, er Dag Solstads roman *16.07.41* som blir skildra som ein roman, trass i at den har eit tydeleg sjølvbiografisk preg ved å bere forfattaren sin fødselsdato som tittel, og ein eg-forteljar som har same namn som den empiriske forfattaren. Ifølgje Geir Farner (2010) er *16.07.41* eit pikant forsøk på å illudere ein kollisjon mellom fiksjon og røyndom, ein forvirrande og forstyrrande effekt som Solstad også heilt klart spelar på i romanen. (Farner, 2010, 21-22)

Ei nærskylld problemstilling i denne samanhengen er når forfattaren eksplisitt blandar inn fiktive element i ei røyndomsutsegn, eit problemfelt som etisk sett har større konsekvensar enn der forfattarar blandar faktadiskursar inn i ei fiktiv forteljing. Det finst fleire eksempel på slike verk, og det mest ekstreme dømet er kanskje Herman Rosenblats «sjølvbiografiske verk» *Angel of the Fence: The true Story of a Love That Survived*, ei Holocaust-skildring som viste seg å innehalde fleire oppdikta, fiktive element. No er dette sjølv sagt eit eksempel som set fiksjons-problemstillinga på spissen, og ein kan finne mange fleire «uskuldige» eksempel på verk der forfattaren blandar fiktive element i «sanne» utsegner. Fiksjonalisering av faktadiskursar er, slik eg ser det, eit verkemiddel som ein også kan finne hos Tomas Espedal og *Imot kunsten*, og eg vil tore å påstå at dette elementet er noko av sjølv litterariteten i verket.

2.3 Performativ biografisme: Jon Helt Haarder

Samanlikna med 1970 – og 80- talets oppgjer med subjektstilfilosofien, kan ein i dag, både teoretisk og i litterær praksis, sjå ei fornya interesse for forfattaren, og Michel Foucault (1969)⁹ har på sett og vis fått rett i at forfattarfunksjonen er skiftande og endrar seg i takt med det samfunnet den fungerer i. Ein finn i dag ei tydeleg personfokusering omkring forfattaren i både media og i den offentlege sfæren, samtidig som biografiromanen er samtidas kanskje mest populære sjanger. Og i nyare litteraturteoretisk samanheng er det særleg Poul Behrendt og Jon Helt Haarder som har tatt til orde for å prøve å beskrive dette biografiske fenomenet i samtidslitteraturen.

Poul Behrendt utvikla omgrepet «dobbelkontrakt» med utgangspunkt i den franske diskusjonen omkring autofiksjon, eit omgrepsapparat som tar sikte på å forklare det fenomenet at forfattarar høgtideleg lovar å skildre seg sjølve og røyndomen, samtidig som dei fiksjonaliserer seg sjølve og røyndomen. (Melberg, 2007, 15) Behrendt tar utgangspunkt i Philip Lejeunes *Le Pacte autobiographique* frå 1975, der Lejeune hevdar at spørsmålet om sjanger og om verket er sjølvbiografisk, blir bestemt av ei pragmatisk «pakt» mellom forfattar og lesar, men der Lejeune viser til to ulike kontraktar mellom forfattar og lesar, opererer Behrendt i staden med det han kallar ein *dobbelkontrakt*. Behrendt viser til to ulike lesarkontraktar, ein røyndomskontrakt og ein fiksjonskontrakt, og reflekterer rundt korleis desse i samtidslitteraturen ofte blir inngått på falske premissar gjennom ei tidsforskyving. «Dobbelkontrakten» er altså eit forsøk på å forklare motseiingar mellom litteraturen og den empiriske røyndomen, og omgrepet aktualiserer såleis sjongleringa mellom fakta og fiksjon, som er eit viktig element i biografiromanane i samtidslitteraturen. (Behrendt, 2006) Eg meiner at «dobbelkontrakt»-omgrepet ikkje heilt høver som reiskap i ein analyse av Espedals *Imot kunsten*, då dette omgrepet blant anna føreset at lesaren på eit tidspunkt skal tru at det som blir fortalt er sant, før det seinare blir avslørt som fiksjon. I motsetnad til boka Behrendt tar utgangspunkt i, Peter Høegs *De måske egnede* (2006), som fyrst blei presentert som sannferdig, før det blei avslørt at heile historia var oppdikta, er ikkje dette tilfellet for *Imot kunsten*.

På same måte som Poul Behrendt, freistar også Jon Helt Haarder å kaste lys over den sjølvbiografiske trenden ein i dag ser i litteraturen. Men medan Poul Behrendt i særleg grad fokuserer på forholdet mellom fakta og fiksjon, er Haarder meir oppteken av ei konstruktiv lesing av biografisme i litteraturen og korleis dei biografiske opplysningane blir brukte som

⁹ Michel Foucault. 2003. «Hva er en forfatter?». [orig. 1969]. Overs. Frode Molven. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Hans H. Skei m. fl. Oslo

eit estetisk verkemiddel av forfattaren. Han ser «performativ biografisme» i lys av både seinmodernitetens intense fokus på identitet, seksualitet og kropp, og brotet med modernismen på 1960-talet, men framfor alt knyter han dette omgrepet til 1990-talets kunstnarlege dyrking av kroppskunst og relasjonell estetikk, jamfør Hal Fosters *Return of the Real* (1996) (Haarder, 2007, 79).

Med omgrepet «performativ biografisme» prøver Haarder å forklare det sterke sjølvbiografiske innslaget som vi i dag kan finne i litteraturen, og med utgangspunkt i Jürgen Habermas' teori om den borgarlege offentlegheit og Erving Goffmans teaterinspirerte *on-stage og off-stage* - modell for menneskeleg samkvem, argumenterer han for at vi i dag befinn oss i det han kallar «middle region», og at menneska sin biografi, som ei følgje av dette, er viktigare no enn tidlegare. Habermas og Goffmann skildrar samfunnsstrukturane svært ulikt, og medan Habermas deler samfunnet inn i tre sfærar; *privatsfæren, den borgarlege offentlegheit og sværen for offentlig myndigheit*, skil Goffman mellom *on-stage* og *off-stage* i sin analyse av menneska sin omgang med kvarandre. Habermas og Goffman skildrar ulike samfunnsforhold, og modellane deira er ikkje kongruente, men omgrepa deira, «privatsfære», «borgarleg offentlegheit», «back-stage» og «on-stage», står likevel godt til kvarandre. Vi kan såleis seie at vi er «back-stage» i privatsfæren, medan vi er «on-stage» i den borgarlege offentlegheita (Haarder, 2004, 28-30).

Haarder baserer seg også på mediesosiologen Joshua Meyrowitz, som i ei forlenging av Goffman sine teoriar viser korleis elektronisk kommunikasjon i dag er med på å bryte ned dei hierarkiske informasjonsstrukturane i samfunnet, og korleis lyd og bilete favoriserer det private og det som føregår «back-stage», og i mindre grad fokuserer på det som skjer «on-stage». Ifølgje Haarder er «middle region» ei blanding av «back-stage» og «on-stage», noko som vil seie at vi i fleire samanhengar opptre midt mellom desse to sfærane:

Når det bliver sådan, at den politiske og kulturelle offentlighed udgør en middle-region, hvor aktørens gestik, mimik og så videre spiller en rolle, der ikke lader sig ignorere, ændrer dette offentlighedsvilkårene fundamentalt. [...] Der bliver ikke længere kun tale om, at f.eks. sladderblade kan kolportere irrelevante fakta om en politikers privatliv, men om at politikerens udseende og privatliv i kraft af selve den teknologi, der beforder information om politik er en del av hans eller hendes virke, der ikke lader sig reducere til en ligegyldig biomstædighed (Haarder, 2004, 31)

Den elektroniske kommunikasjonens tidsalder er altså den biografiske tidsalder nettopp fordi massemedia personaliserer kommunikasjonen mellom offentlege personar som politikarar eller forfattarar og veljarane og lesarane deira. (Haarder, 2005, 5). Massemedia har ei avgjerende betydning for litteraturen og mottakinga av den, og Haarder introduserer omgrepet *biografisk remediering* for

det förhållande att ett medium tillägnar sig ett annat, det vill säga dels citerar det, dels så att säga demonstrerar sin egen överlägsenhet i förhållande till det citerade vad gäller förmågan till oförmedlad verklighetsåtergivning. [...] Den biografiske referensen uppträder [...] som självmedvetna (re) medierade biografiske performativer och som en garanti för verkets speciella förhållande till verkligheten i kraft av biografiske konstater [..] (Haarder, 2007, 83).

Performativ biografisme handlar altså ikkje berre om kunstens autentiske biografiske relasjonar, men også om den medierande formidlinga av desse relasjonane (ibid).

Det er i denne samanhengen interessant å trekkje parallellar til den amerikanske sosiologen Richard Sennett og hans klassikar *The Fall of Public Man* (1977), som kritiserer offentlegheita sitt forfall. Sennett sitt hovudpoeng er at vi i dag har ein tendens til å søkje personleg meining i tilknytning til det han hevdar burde ha vore upersonleg, og han er her på linje med andre tenkjarar som både Jürgen Habermas og Christopher Lasch;

Den rådende overbevisning i dag er at nærhet mellom personer representerer et moralsk gode. Den fremherskende lengsel er i dag å utvikle en individuell personlighet gjennom erfaringer av nærhet og varme sammen med andre. Den rådende myten i dag er at alle samfunnets onder kan forstås som uttrykk for upersonlighet, fremmedgjøring og kulde: Summen av disse tre faktorene er intimitetsideologi: Alle slags sosiale relasjoner er virkelige, troverdige og autentiske jo mer de nærmer seg den enekelt persons indre psykologiske bekymringer. Denne ideologien forvandler politiske kategorier til psykologiske. Denne intimitetsideologien definerer samfunnets humanitet uten å ty til guder: Vår gud er varmen. (Sennett, 1992, 5-6)¹⁰

Sennett hevdar at denne trua på nærleik mellom personar som eit moralsk gode, er eit resultat av ei djuptgåande forandring i samfunnet, som kapitalismen og sekulære overbevisningar skapte i førre hundreåret, og at på bakgrunn av desse forandringane søkte menneska å finne personleg meining i både upersonlege situasjonar, i objekt og i samfunnets egne objektive vilkår. Det upersonlege blei altså, ifølgje Sennett, sidestilt med tomheit og såleis oppfatta som eit sosialt vonde, og som eit resultat av nettopp denne frykta for tomheit, blei det politiske området ein stad der personlegdomen skulle uttrykkje seg med stor kraft; «Så blir de [menneska] passive tilskuere til en politiker som tilbyr dem å oppta i seg intensjonene og følelsene sine, i stedet for å forholde seg til handlingene» (Sennett, 1992, 8) Sennett peikar vidare på to hovudområde i samfunnet der fokuset på det personlege er særleg sterkt; i politisk leiarskap og då spesielt hos karismatiske leiarar, og i det han kallar for «brorskapets forfall», ein ny type snever, kollektiv førestelling blant menneska. I sin karakteristikk av den karismatiske leiaren hevdar han at:

Den moderne karsimatiske leder ødelegger enhver distanse mellom sine egne følelser og drifter og publikums. Ved at tilhengerne blir fiksert på hans motiver, ledes de bort fra å bedømme ham ut fra hva

¹⁰ Delar av *The Fall of Public Man* (1979) er omsett til norsk av Eivind Tjønneland (1992) under tittelen *Intimitetstyranniet*, og det er denne utgåva eg har valt å bruke i oppgåva mi.

han gjør. [...] De elektroniske mediene spiller en avgjørende rolle i denne avledningsmanøveren, ved samtidig å overeksponere lederens personlige liv og å tåkelegge den faktiske utøvelsen av hans embede. [...] Lederskap blir på denne måten en form for forførelse (op.cit. 16)

Hovudpoenget til Sennett er at vi har blitt eit «intimsamfunn» der vi er meir opne og autentiske i forholdet oss imellom, og at dette auka fokuset på det personlege har ført til at det som betyr noko er ikkje «hva du har gjort, men hva du føler i forhold til det» (op.cit. 12) Sennett kallar dette for «intimitetens herredømme», eit fenomen som utspelar seg i alle delar av samfunnet, også i litteraturen:

[...] vi kan lett forestille oss eksempler på denne usiviliserte væremåten i det intellektuelle og litterære liv, slik som de biografier eller selvbiografier som tvangsmessig blottlegger alle detaljer i personens seksuelle legning, forhold til penger og deres karaktersvakheter, som om vi ble i stand til å forstå personens liv, skrifter eller handlinger i verden bedre gjennom avsløringen av hans eller hennes hemmeligheter (op.cit. 15)

Om ein overfører både Haarder og Sennett sine tankar ovanfor til litteraturen, ser ein at forfattern i dag har kome tilbake på nye vilkår, og ifølgje Haarder gjeld dette i både *generell* og *spesiell* forstand. I generell forstand brukar Haarder termen *biografisk irreversibilitet* som ei nemning på det faktum at ein i dag ikkje kan halde biografiske opplysningar utanfor tekstanalysen; «I en lang række tilfælde vil læseren implicit eller eksplicit vide noget om forfatteren eller karakterne i teksten, som med eller mod læserens vilje spiller med i læsningen. Biografisk irreversibilitet er for så vidt en specifik og tilsyneladende overset del af Gadammers begreb om virkningshistorie» (Haarder, 2004, 31) Menneska sitt medvit er altså grunnleggjande metaforisk organisert, då vi forstår det ukjende med det kjende og konkrete, og for å forklare kva han meiner, viser Helt Haarder til mottakinga av Klaus Rifbjergs bok *Nansen og Johansen* frå 2002 i høvesvis Noreg og Danmark. I Danmark fekk boka strålende kritikkar, og bokmeldarane let seg ikkje påverke nemneverdig av framstillinga av homoseksualitet mellom Nansen og Johansen, som blei antyda i boka. I Noreg derimot, var mottakinga negativ, og bokmeldarane ergra seg over antydningane om sex i soveposen mellom dei to norske nasjonsbyggjarane. (Haarder, 2004, 31).

Biografisk irreversibilitet utspelar seg likevel mest i forhold til forfattar og hovudperson i eit verk, og det er i denne samanhengen Haarder viser til forfattarens tilbakekomst på ein meir *spesiell* måte; «ikke som manden eller kvinden *bag* værket, men som kvinden eller manden *foran* værket» (Haarder, 2004, 31) I dette ligg det ei oppfatning av at både biletkunstnarar, filmskaparar og ikkje minst forfattarar i dag arbeider med

privatbiografisk materiale der dragnaden mot det autentiske og det sanne ligg som eit grunnleggjande element i deira kunstnarlege uttrykk, og det er nettopp i denne samanhengen at Haarders omgrep *performativ biografisme* gjer seg gjeldande;

Med performativ biografism blir 'det biografiska' en insats i ett spel eller en kamp, snarare än en dold resurs som omväxlande är inne, som på 1800-talet, eller ute, som på 1900-talet. Genom dessa skiften problematiseras modernismens avpersonaliseringsdogmatik och dess kantiska rötter, liksom den litteratur- och konstanalytiska parantes runt konstnären som satts av några av det tjugonde århundradets viktigaste teoribildare, inte minst de formalistiska, strukturalistiska och poststrukturalistiska (Haarder, 2007, 78)

«Begrepet performativ biografisme betegner det fenomen, at biografisme går fra å være en dom over uvidenskabelig, biografisk orientert litteraturvidenskab til at være en kunstnerisk strømning, en isme» (Haarder, 2004, 32) Med dette omgrepet går dei biografiske opplysningane altså frå tidlegare å vere ein løyndom bak verket til no å vere eit verkemiddel eller ein effekt i sjølve verket; «Performativ biografisme» indebærer, at biografiske opplysninger ikke hentes ind i uden for teksten som angivelse av tekstens kontekst eller oprindelse, men optræder som et æstetisk virkemiddel i teksten [...]. (Haarder, 2005, 5). Forfattaren har altså ikkje kome tilbake som «mannen bak verket», men som ein av fleire funksjonar i forholdet mellom tekst og kontekst, og Haarder skil seg med dette frå hovudtendensar i teorihistoria, slik som nykritikken og dekonstruksjonen, som har ontologisert det metodologiske skiljet mellom tekstens avsendarfunksjon og den empiriske avsendaren. Haarder plasserer forfattarfunksjonen inn i ein sosiokulturell samheng, der grensa mellom det private og det offentlege er overskriden, og slik eg ser det, freistar han å forklare korleis ein kan forstå samanhengen mellom forfattaren i teksten og forfattaren utanfor teksten i dagens mediesamfunn. Det er samtidig viktig å merke seg at dette omgrepsapparatet ikkje er ein særskilt litteraturvitskapleg metode til bruk i ein litterære analyse, men i staden ein estetisk strategi eller eit verkemiddel som forfattaren kan velje å bruke.

Performativ biografisme har nær tilknytning til performance som kunstart, men dei tradisjonelle performance-aktørane, med sitt fokus på det kroppslege, er, ifølgje Haarder, i dag erstatta av forfattarar som brukar sin eigen sjølvbiografi som eit middel til å skape offentleg debatt. Performativt biografiske tekstar skaper nesten automatisk diskusjonar, og særleg det etiske perspektivet er viktig i denne samanhengen: «Energin till att skapa dessa debatter hämtar den performative biografismen i skillnaden och spänningen mellan konst och icke-konst, mellan icke-fiktion och fiktion, mellan autenticitet och iscensättning» (Haarder, 2007, 86) Den uvissa som denne vekslinga skaper hos lesaren, blir i seg sjølv kunst, den litterære teksten er såleis ein arena for både rollespel, identitetsjakt og utforsking av ulike sjangrar.

Samtidig er også diskusjonen rundt og i etterkant av utgivinga av boka ein viktig del av det performativt biografiske verket, og «författaren [håller] medvetet ut sig själv i den blåsande världen, experimenterar med tillfället: vad sker med bilden av mig om jag bekänner detta?» (op.cit. 87). Det er likevel viktig å peike på at Haarder, på same måte som Poul Behrendt, viser til svært ekstreme døme for å eksemplifisere performativ biografisme. Både Peter Høeg og Claus Beck-Nielsen er begge forfattarar som har gjennomført svært omfattande former for sjølvscenesetjing, og det er vanskeleg å finne døme på andre forfattarar som fell like klårt inn i kategorien «performativ biografisme», men eg meiner likevel at det også er fruktbart å sjå dette omgrepet i lys av andre tekstar av andre forfattarar, i dette tilfellet Tomas Espedals *Imot kunsten*.

2.4 Biografiske språkhandlingar

I sin gjennomgang av termen «performativ biografisme» brukar Haarder omgrepet «biografiske språkhandlingar» om bruken av biografisk stoff i litterære tekstar, og han reflekterer omkring dette temaet ved å knyte det til talehandlingsteori. Med utgangspunkt i Gérard Genette og diskusjonen om fiksjon i biografiske samanhengar, etablerer Haarder ei forståing av den biografiske diskurs som «et kludetæppe, eller et mere eller mindre homogeniseret amalgam af heterogene elementer eller måske snarere virkemidler, hvoraf de fleste er lånt fra fiktion – og en biografi er ikke meget mere end biograferet fiktion. Dette indebærer ingenlunde, at skellet mellem fakta og fiktion ikke betyder noget, men det er ikke konstituerende, sådan som for eksempel Lejeunes begrep om *Le pacte autobiographique* (1975) indebærer» (Haarder i Kjerkegaard m.fl, 2006, 116)¹¹ Han seier vidare at for at den «biografiske sammenheng skal bevare sin æstetiske effekt, er det nødvendig, at læseren opfatter i hvert fald nogle af de i teksten foreliggende elementer som empirisk sande, evt. blot bevarer en tvivl om, at det kunne de være» (ibid). I prinsippet skal altså lesaren sjølv kunne avgjere om ei utsegn i ein biografisk samanheng er sanning eller ikkje, og då særleg fordi eit verks tematiske spørsmål kring identitet, livshistorie og sjølvbiografisk sanning i motsett fall ikkje vil fungere på same måte i forhold til lesaren:

Min foreløpige konklusion er, at skellet mellom fakta og fiktion altid er på spil i biografiske spørsmål, men at man ikke kan bruge dette skel til at bygge sin afgrænsning af det biografiske som

¹¹Haarder i Kjerkegaard m.fl. 2006. Dette er egentleg ei omskriving av Gerárd Genettes beskriving av fiskjon som diskurs, omsett og gjengitt i Kjerkegaard m.fl.: «som diskurs er fiktion faktisk et kuldetæppe, et mere eller mindre homogeniseret amalgam af heterogene elementer, der mest er lånt fra virkeligheden. Ligesom en løve ifølge Valery ikke er meget andet end fordøjet får, så er fiktion ikke meget mere end fikionaliseret virkelighed [...]. (op.cit. 115-116)

problemkompleks på. Biografiske utsagn er både konstantive og performative, kunne man også si. De taler ikke bare sandt, falskt eller begge deler – de gjør også noe. Og lad meg da forsøke meg med følgende arbeidsdefinisjon: *En biografisk sprogbehandling består i at ytre et saksforhold om en faktisk eksisterende person.* (op.cit. 117)

Medan *biografiske konstantiv* er uttrykk for dei språkhandlingane som hevdar eksistensen av biografiske saksforhold som i prinsippet kan etterprøvast, omhandlar *biografiske performativer* altså sjølve hevdinga av ein biografisk referanse der det er sjølve hevdinga som er i fokus snarare enn sjølve den dokumentariske referansen. Ei biografisk språkhandling peikar altså ikkje berre på eit saksforhold, men den *gjer* også noko. Haarder tar her utgangspunkt i J.L Austins språkteori, og dreg same konklusjon som Austin: At biografiske ytringar altså er både konstantive og performative, og at desse to aspekta også ein gjensidig føresetnad for kvarandre. (op.cit.118)

2.5 Detaljen som røyndomsskapar: Roland Barthes

I artikkelen «Virkelighetseffekten» frå 1968,¹² tar Roland Barthes for seg dei elementa i ei forteljing som ikkje kan tilskrivast ein funksjon i sjølve handlinga, og han ser på kva betydning slike tilsynelatande uviktige detaljar har å seie for teksten. Eitt av Barthes sine eksempel er eit barometer heime hjå Madame Aubain i Gustave Flauberts verk *Un coeur simple*; «på et gammelt piano, under et barometer, lå en stabel esker og kartonger». Ifølgje Barthes har både pianoet og flyttekassene ein funksjon i teksten, og er høvesvis ei markering av både borgarlegheit og ei borgarlegheit i forfall, medan barometeret tilsynelatande berre opererer som «fyllstoff». Men det som i fyrste omgang verkar som ein overflødig detalj, viser seg likevel å ha ei mening; Den betydningslause detaljen *refererer* ikkje til røyndomen, den *betyr* røyndom, og barometeret er der for å seie at *dette er verkeleg*. Barthes kallar dette for ein referensiell illusjon, som igjen er med på å skape ei røyndomsoppleving i teksten:

Denne illusjonens sannhet er den følgende: etter å ha blitt fjernet fra det realistiske utsagn som denotasjonssignifikat, kommer 'virkeligheten' tilbake som konnotasjonssignifikat; for på samme tid som disse detaljene går for å denotere virkeligheten direkte, gjør de faktisk ikke noe annet enn å *betyr* virkelighet (uten å si det).» (Barthes, 1980, 32)

Barthes viser også til eit anna eksempel frå Flaubert der han i *Madame Bovary* (1856) skildrar byen Rouen. Denne skildringa er, sier Barthes "[...] konstruert for å få Rouen til å

¹² Omsett til norsk av Karin Gundersen i tidsskriftet *Basar* 4/1980. Eg har valt å bruke denne omsetjinga i mi oppgåve. Den opphavlege tittelen på Barthes'artikkel er «L'Effet de réel», og blei fyrste gong publisert i *Communications* nr. 11, 1968.

ligne et maleri”(Barthes, 1968, 76). Gjennom språket målar Flaubert altså eit realistisk bilete av byen, og sjølv om denne skildringa av Rouen ifølgje Barthes er fullstendig ”[...] irrelevant i forhold til den narrative strukturen i *Madam Bovary* [...]” (ibid), så har den ei meining. For i staden for å referere til røyndomen, så skaper denne skildringa ein røyndomsillusjon i seg sjølv, og det oppstår ein røyndomseffekt. Detaljane er altså eit viktig element i litterære tekstar, hevdar Barthes, og dette poenget er noko som i aller høgste grad også er relevant for dagens sjølvbiografiske trend. Det er både vanskeleg, og kanskje heller ikkje særleg interessant, å leite etter kva som er sant eller ikkje i ein biografisk roman, men i staden å sjå på *kva* verknad dette fenomenet har i teksten, jamfør Haarder. I innleiinga til Barthes artikkel presiserer Karin Gundersen nettopp dette ved å peike på eit anna viktig poeng hos Barthes: nemleg at sanning og røyndom ikkje er det same:

En løgn kan være virkelig selv om den ikke er sann. Vi er omgitt av og inngitt med et mylder av myter og annet ideologisk nedfall som vi nok kan avdekke som falskt, men som likevel er *virkelig*, som virker i og omkring oss og kan styre våre mest oppriktige holdninger, våre mest avgjørende handlinger. (Gundersen, 1980, 26-27)

2.6 Teoretisk perspektiv og knutepunkt

Eg meiner at dei ovannemnde teoriane og synspunkta kan bidra til ei spanande lesing av Espedals *Imot kunsten*. Hos dei teoretikarane eg har valt å bruke, er særleg Jon Helt Haarder og hans omgrep «performativ biografisme» ein viktig innfallspor for mi lesing av *Imot kunsten*. Haarder belyser ei rekkje interessante aspekt ved dagens sjølvbiografiske trend, og hans fokus på det performative og bruken av biografi som ein estetisk strategi i teksten, og vidare kva effekt dette elementet får i møte med lesaren, vil vere viktig i analysen. Relevant i denne samanhengen vil også Barthes` omgrep «virkelighetseffekten» vere.

Kapittel 3. Konstruksjon av røyndom

3.1 "Den siste man skal stole på, er en forfatter"

Dei to-tre siste åra har Karl Ove Knausgård's sjølvbiografiske romanprosjekt *Min kamp 1-6* (2009-) skapt livleg debatt i media, og diskusjonen har nesten utelukkande handla om dei sjølvbiografiske utleveringane i tekstane hans. Debatten har stort sett omhandla spørsmålet om kva som er sanning og kva som er oppdikta i romanane, og særleg dei etiske perspektiva omkring utlevering av andre menneske sitt privatliv har stått i brennpunktet. Samtidig verkar det som om både bokmeldarar og kritikarar vurderer dette fenomenet som heilt nytt i litterær samanheng, og ein av dei som har påpeikt dette, er Jan Kjærstad som i artikkelen *Den som ligger med nesen i grusen, er blind* (Kjærstad, 2010), kritiserer både norske bokmeldarar og media for å ikkje plassere *Min kamp 1* inn i ein større kontekst. Kjærstad saknar ei vurdering av *Min kamp 1* sett i lys av den lange tradisjonen ein har for sjølvframstilling i Norden, samtidig som han også etterlyser ein større skepsis til å omtale tekstane som sjølvbiografiske og ei nøyaktig attgiving av røyndomen:

Men enda mer savner jeg besinnelse om Knausgård's bruk av «det selvbiografiske», og da tenker jeg ikke på den debatten som alltid følger når personer føler seg støtt av passasjer i teksten. Jeg vil heller ta opp den naivitet *Min kamp 1* har blitt møtt med. For hvor er den grunnleggende skepsis, både til forhåndsomtalenens signaler om at stoffet er selvbiografisk, og til det forfatteren selv måtte si om skrivemåte og andre ting? [...] Hvorfor ta en påstand om at noe er selvbiografisk for god fisk? Den siste man skal stole på, er en forfatter. (Kjærstad, 2011)

Kjærstad meiner at det er noko med ein sjølvbiografisk tekst og moglegheita forfattaren har til å både lyge og til å fiksjonalisere faktaopplysningar som gir han høve til å bestemme korleis han sjølv skal framstå. Denne sjangerforma opnar for å kunne gjenskrive sjølvet, og Kjærstad eksemplifiserer dette ved blant anna å vise til J.M. Coetzee, som i boka *Summertime* (2009) lar forfattaren, seg sjølv, døy i sin eigen sjølvbiografi. Poenget til Kjærstad er her å vise at eit sjølvbiografisk verk alltid er strengt redigert og regissert, same kor rik den er på intime detaljar og private utleveringar. Gjennom fiksjonen har forfattaren moglegheit til å presentere eit bilete av seg sjølv som kanskje ikkje er heilt i samsvar med røyndomen, og dette skapar ei uvisse hos lesaren. Kvar detalj får difor, same kor ubetydeleg den er, ei spesiell lading. (Kjærstad, 2010).

Slik eg ser det, peikar Kjærstad her på ei rekkje viktige poeng, og då særleg at vi som lesarar aldri kan vite akkurat kva som er fakta og kva som er fiksjon i slike sjølvbiografiske verk som både Knausgård og Espedal skaper. Denne skriveforma opnar for at forfattaren kan

bruke fiksjonen både til å forme og konstruere eit bilete av livet slik han eller ho ønskjer det, og lesaren kan difor aldri stole på om det som står skrive, er sanning eller oppdikta. Det er berre forfattaren sjølv som veit svara på dei spørsmåla som lesaren sit igjen med etter ei lesing av ein sjølvbiografisk tekst, og sjølv om slike spørsmål reiser ei rekkje viktige etiske problemstillingar, er det i ein analyse av ein slik tekst lite fruktbart å spekulere i akkurat kva som er sanning og kva som er fiksjon. Det er også vel så viktig å tenkje over at det alltid vil vere ulike oppfatningar av episodar i livet som involverer andre menneske, og forteljaren vil difor aldri vere heilt påliteleg.¹³ Forteljaren gjenfortel berre det han eller ho opplever, og dette er altså berre éitt perspektiv på ein episode eller ei historie. Sett i lys av dette kan eigentleg ikkje autensitetsproblemet løysast, og skal vi tru Arne Melberg (2007), bør ein difor slutte å hengje seg opp i slike fakta/fiksjon-spørsmål knytte til ulike sjølvbiografiske verk. Ofte kjem sjølve kunstaspektet i skuggen av slike spørsmål, og dette er noko eg vil ta omsyn til i min analyse av *Imot kunsten*. Eg meiner at det interessante i staden er korleis forfattaren vel å bruke privatbiografiske opplysningar som eit litterært verkemiddel i teksten, på kva måte det føregår ei fiksjonalisering av faktadiskursar, og vidare kva effekt desse strukturane får i verket.

3.2 Forfattaren framfor verket

Med utgangspunkt i Jon Helt Haarders omgrep «performativ biografisme» er det interessant å sjå korleis Espedal brukar biografiske opplysningar som eit estetisk verkemiddel og ein estetisk strategi i *Imot kunsten*. Espedal utforskar det personlege og det sjølvbiografiske ved å både sjå tilbake i tid og skildre besteforeldra og sine egne foreldre, samtidig som han reflekterer over sitt eige liv i notid, og ein kan her trekkje parallellar til Haarders oppfatning av at forfattarar i dag arbeider med biografisk materiale der dragnaden mot det autentiske og det sanne ligg som eit grunnleggjande element i deira kunstnarlege uttrykk. Dei biografiske opplysningane opptre som ein effekt i sjølve verket, og det er i denne samanhengen Haarder meiner at forfattaren i dag har vendt tilbake, og ikkje lenger som mannen eller kvinna *bak* verket, men som mannen eller kvinna *framfor* verket. Dette vil eg påstå også er tilfellet i *Imot kunsten*, då Espedal brukar sin eigen biografi og sitt eige liv og konverterer det til eit byggjemateriale i teksten. *Imot kunsten* er ei nærgåande sjølvbiografisk historie samansett av episodar frå Espedal sitt eige liv, men, som eg skal kome tilbake til seinare i analysen, vil eg

¹³ Eit godt eksempel på ei bok som tar for seg nettopp dette temaet, er Selma Lønning Aarøs roman *En rekke avbrutte forsøk* (2007) som viser ulike oppfatningar om og versjonar av episodar frå forfattarens eigen barndom.

også argumentere for at dei biografiske opplysningane i hovudsak berre ligg til grunn for fiksjonen og for ein større konstruksjon av både røyndom og identitet.

I tråd med Haarders tankar bryt Espedal på mange måtar med den tradisjonelle tanken om kva kunst skal vere: At biografiske opplysningar og private tankar berre skal byggje opp om hermeneutiske ideal, og ikkje blottleggje det kunstnaren eigentleg tenkjer og meiner. Performativ biografisme handlar nettopp om retten til det private og om å kunne opptre med det på kunsten sine eigne vilkår, og Espedal gjer dette gjennom sine refleksjonar over både liv og diktning. Gjennom ein prosa-lyrisk skrivemåte gjer han eit djupdykk ned i sitt eige liv og inn i sitt eige tilvære, og det sjølvbiografiske stoffet opptrer såleis som eit estetisk verkemiddel i teksten på lik linje med andre litterære verkemiddel.

Imot kunsten byrjar i notid, og omhandlar refleksjonar omkring forteljaren sin eigen livssituasjon som åleinefar for dotter si;

Min datter er femten år og kjenner ikke sin far. Man kunne kanskje si at han er én mann som skriver bøker og en helt annen som er hennes far. [...] Hun trengte en far og fikk en sorgtung mann, han trodde at han skulle miste forstanden, bli gal, han trodde at han skulle dø, bli syk, han trodde at han skulle miste alt, huset, barnet, han var sikker på at noe forferdelig ville skje (s.12-13).

Gjennom konkrete skildringar og eit direkte språk teiknar Espedal eit bilete av den sorga han ber på etter tapet av kjærasten og samtidig kjensla av å miste seg sjølv. Forteljaren Tomas har akkurat flytta til huset på Askøy, og han prøver å tilpasse seg den nye kvardagen prega av husarbeid, omsorg for dottera og arbeid med den komande boka. Opplevinga av stillstand og kjensla av å vere bunden og knebla i sin eigen heim står sentralt, og Tomas sine tankar omkring dette blir skildra på ein svært nærgåande måte. Det livet han skildrar, gir eit inntrykk av både sorg, forsoning og forventningar til livet vidare, og forteljaren byggjer opp dette inntrykket ved å la minna om forfedrane, livet i notid, og refleksjonar omkring skriveprosessen på *Imot kunsten*, avløyse kvarandre gjennom ein oppbroten forteljestil. Eit viktig poeng i denne samanhengen er at Espedal også brukar poesi til å teikne eit sjølvportrett. Ein kan finne mange prosadikt i *Imot kunsten*, noko som, iallfall ved fyrste augekast, er det tydelegaste innslaget av hybridar i teksten. Espedal blandar romanens tradisjonelle form med andre sjangrar, i dette tilfellet lyrikk, og dette formtrekket skal eg kome tilbake til litt seinare i analysen.

Det skjer stendige tidsskifte, mellom tilbakeblikk og notid. Tomas ser tilbake i slektshistoria, og gir ei inngåande skildring av sine eigne foreldre og besteforeldre både på morssida og farssida. For kort å skissere desse tilbakeblikka, møter vi fyrst farmora til Tomas, Elly Alice, som bur i lag med systera Margit og faren Eivind. Eivind mista kona då jentene

var små, og treffer etterkvart den yngre kvinna Thea, som han gjer gravid. Elly Alice gifter seg i ein alder av nitten år med verftarbeidaren Alfred Johan Olsen, og saman får dei sonen Eivind Espedal Olsen; «Hun fødte en sønn, kalte ham Eivind etter sin far, forsøkte å samle sin kjærlighet i ett navn. Eivind. Eivind. Ingen vind gjennom navnet, ingen sjø, ingen vanskelig natur, bare kjærlighet og stillhet, hun ønsket det slik; et stille navn, et trygt og stille navn, det hendte hun skrek navnet så høyt hun kunne» (s. 26-27). Eivind blir, på grunn av krigen, sendt til slektningar i Fjaler i Sunnfjord, langt vekk frå foreldra. Han flyttar tilbake til Bergen etter nokre månader, og møter då mora til Tomas, Else Marie Johannessen.

På Tomas si morsside blir ekteskapet til besteforeldra hans, Erling og Aagoth Johannessen, altså foreldra til Else Marie, skildra som både turbulent og konfliktfylt. Men ektemakane held saman, delvis på grunn av døtrene og delvis fordi dei er avhengige av kvarandre: «Han er bundet til familien og henne, Aagoth Constance Johannessen, han ville ikke klare seg uten henne. Det er sannheten. Og likevel sitter han bak skrivebordet og skriver om frihet, jeg tror han skrev om frihet; han skulle ønske at han levde et helt annet liv, et helt annet sted» (s. 49). Vi får vidare innblikk i samlivet til foreldra til Tomas, samt litt av hans eigen barndom, og sjølv om fakta og fiksjon glir over i kvarandre, er forteljningane og tilbakeblikka både avslørande og direkte. Espedal ser tilbake og gjennomgår både barndom og oppvekst, i tillegg skildrar han ei reise til København der han for alvor byrja å realisere forfattardraumen. Gjennom ein springande forteljestil vekslar han stendig mellom notid og fortid, og eit sitat som seier mykje om både form, motiv og tematikk i romanen er dette;

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

Slik eg ser det, er dette korte tekstutdraget representativt for *Imot kunsten*: Teksten er nettopp eit slikt flettverk og eit «lappeteppe» av ulike livshistorier og personlegdomar som på ulike måtar har gjort inntrykk på forteljaren. Desse historiene er slik Tomas sjølv hugsar dei, slik han har *valt* å hugse dei, og både fantasi og fiksjon spelar her ei viktig rolle. Forteljningane om hans eigen familie og skildringane av episodar frå Tomas sitt eige liv flettar seg inn i kvarandre og gir lesaren eit realistisk bilete i forteljarens livshistorie.

Espedal stiller seg framfor verket ved å iscenesetje seg sjølv og sin eigen biografi i

teksten, og ifølgje Haarder vil ein forfattar som Espedal heilt klart befinne seg i «middle region». Denne intimiserande utviklinga i både litteraturen og i den offentlege sfæren fører til det Haarder kallar «biografisk irreversibilitet», som omhandlar «det fenomen, at biografiske problemstillinger ikke lader seg holde ude af tekstanalysen». Som eg har gjort greie for tidlegare, viser han i denne samanhengen til at forfattarar i dag har kome tilbake på nye vilkår, og då i både *generell* og *spesiell* forstand. I nemninga *spesiell forstand* ligg det ei oppfatning av at forfattarar no arbeider med privatbiografisk materiale der dragnaden mot det autentiske ligg som eit grunnleggjande element i deira kunstnarlege uttrykk, og dette er også heilt i tråd med den amerikanske sosiologen Richard Sennet og hans omgrep «intimitetens herredømme». Som eg viste i førre kapittel, hevdar Sennett i boka *The Fall of Public Man* frå 1977 at det i dag ikkje er så viktig «hva du har gjort, men hva du føler i forhold til det» (Sennett, 1992, 12). Hovudpoenget hans er at ein no har ein tendens til å søkje meining i det personlege og det private, og ein kan her sjå klare parallellar til dagens sjølvbiografiske litterære trend der kunstaspektet gjerne spring direkte ut av privatbiografiske avsløringar. Forfattaren kler livet sitt og personlegdomen sin nakne for lesaren, og dette vil eg også påstå er tilfellet for Tomas Espedal og *Imot kunsten*. Det sanne og det dokumentariske er viktig for Espedal, og dette er noko han sjølv også har påpeikt i ei rekkje intervju. Han er oppteken av å utforske og utfordre grenser, både sjangergrenser og litterære grenser, og slik eg ser det, skjer det noko med språket hans når han utforskar desse grensene.

Men kva er det eigentleg Espedal gjer med skrifta, og korleis brukar han nærleiken mellom liv og skrift til å skape og konstruere ein røyndom? Dei privatbiografiske opplysningane opptrer som eit materiale med ein sterk effekt i romanen, og eg meiner at både tilbakeblikka på familiehistoria, barndomsskildringane og forteljingane om seg sjølv i notid, er sjølvframstillande performance. Det er liten avstand mellom tekst og liv, samtidig som eg vil påstå at *Imot kunsten* både erkjenner og tilslører på éi og same tid. Teksten presenterer seg altså som *både* fiktiv og verkeleg sann, og med dette meiner eg at Espedal både inkorporerer røyndomselement og dokudetaljar i teksten, samtidig som han bevisst konstruerer både seg sjølv og ein røyndom gjennom fiksjonalisering av faktadiskursar. Han konstruerer altså ikkje berre ein identitet gjennom skrifta, som eg skal drøfte i neste analysekapittel, men han konstruerer óg ein røyndom. Ved å iscenesetje seg sjølv og sin eigen biografi brukar Espedal bevisst performance som eit verkty i teksten, og eg vil tore å hevde at det er nettopp konstruksjonen og iscenesetjinga som er den underleggjande, drivande krafta i romanen.

Som Arne Melberg peikar på i innleiingskapittelet til boka *Selvskrevet. Om litterær selvyframstilling i litteraturen* (2007), er det ein tendens i dagens sjølvframstillingar at

performance og sjølviscenesetjing spelar ei viktigare rolle enn erindringa, og det føregår, ifølgje Melberg, ei estetisering, stilisering og design med tanke på å skape og konstruere eigen persona. I tråd med både Melberg og Kjærstad meiner eg altså at «konstruksjon» er eit nøkkelord i *Imot kunsten*. Men sjølv om eg har ei kjensle av at Espedal konstruerer meir enn han både rekonstruerer og minnest, er det samtidig viktig å peike på at minna ikkje er uviktige, men at dei langt på veg ligg til grunn for konstruksjonen og fiksjonaliseringa i teksten. Forteljningane om forfedrane blir, slik eg ser det, brukte som eit spegelbilete på han sjølv; det er altså ikkje *deira* forteljing som er viktig, det er ikkje *den* historia han skriv. Eg forstår det i staden slik at Espedal søker å sirkle inn seg sjølv *gjennom* desse andre karakterane. Dette sistnemnde skal eg gå nærare inn på i neste analysekapittel.

Eg vil i det følgjande gå nærare inn på sjølve «performance»-omgrepet og drøfte korleis eg meiner at dette viser seg i teksten. Sentralt i analysen vil vere ein gjennomgang av det eg meiner er tekstens dobbeltprosjekt: Korleis Espedal let forteljaren både tilsløre og avsløre seg sjølv. Vidare vil eg peike på element som eg meiner er med på å konstituere røyndom i teksten, og korleis tekstens form skapar både truverde og ei kjensle av nærvær. Dette er element som eg meiner heng tett saman, og gjennom denne todelinga vil eg prøve å vise dei ulike formene for konstruksjon i romanen.

Når eg omtalar forfattaren vil eg bruke namnet «Espedal», og «Tomas» om forteljaren/hovudpersonen.

3.3 Tekstens dobbeltprosjekt: avsløring og tilsløring

Ved å utlevere og framstille sitt eige privatliv skriv Espedal seg inn i ein lang og omfattande performancetradisjon, men som eg viste i innleiingskapitlet, har termen «performance» dei siste tiåra blitt særleg viktig innanfor både kunst, litteratur og samfunnsforskning. Eg vil i det følgjande argumentere for at nettopp konstruksjon og «performance» er dei sentrale kompositoriske verkemidla i romanen, og vidare at det performative elementet er særleg tydeleg i spenningsfeltet mellom fiksjon og røyndom i teksten. Espedal er ein meister til å iscenesetje, og om vi tenkjer oss *Imot kunsten* som ei teateroppsetjing der éin eller fleire skodespearar opptrer for eit publikum, har Espedal regien: Han har full kontroll på «meddelelsen», på alle rollene, på rekvisittane, på scenografien og på alle andre verkemidla som han spelar ut i teksten. Ingenting er tilfeldig, alt er bevisst, og eg får - utan samanlikning elles - assosiasjonar til dramameisteren Henrik Ibsen. *Imot kunsten* er ein forførerisk tekst, og Espedal meistrar iscenesetjinga og det performative på ein framifrå god måte. Slik eg tolkar

romanen, er den altså på den eine sida ein identitetssøkjande tekst, men óg ein tekst der forfattaren på ulike måtar tilslører seg sjølv og sin personlegdom ved å skjule seg i dei ulike karakterane.

Som eg peika på i innleiingskapittelet er «performance»- termen er eit særst omfattande omgrep som blir brukt i ei rekkje samanhengar og om ulike kunstuttrykk. «Performance» handlar i alle høve om å *utføre noko*, men på grunn av det store bruksområdet, viser det seg å vere vanskeleg å definere omgrepet presist. I boka *Performance – a critical introduction*, prøver Marvin Carlson å belyse sentrale sider ved performanceomgrepet:

The pretending to be someone other than oneself is a common example of a particular kind of human behavior to which Richard Schechner has given the title «restored behavior» [...] Schechner's useful concept of «restored-behavior» points to a quality of performance *not* involved with the display of skills but rather with certain distance between «self» and behavior, analogous to that between an actor and the role this actor plays on stage. Even if an action on stage is identical to one in real life, on stage it is considered «performed» and off stage merely «done». (Carlson, 2004, 3)

Og vidare:

Hamlet's response also indicates how a consciousness of «performance» can move from the stage, from ritual, or from other special and clearly defined cultural situations, into everyday life. Everyone at some time or another is conscious of «playing a role» socially [...] The recognition that our lives are structured according to repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as performance, or at least all activity carried out with a consciousness of itself. The difference between doing and performing, according to this way of thinking, would seem to lie not in the frame of theatre versus real life but in the attitude – we may do actions unthinkingly, but when we think about them, this brings in a consciousness that gives them the quality of performance (Carlson, 2004, 4).

Carlson tar her opp ei rekkje viktige poeng, og ein kan trekkje klare parallellar til Erving Goffmanns off-stage og on-stage-modell. Carlson definerer «performance» som det at ein aktivt spelar ei rolle og utgjev seg for å vere nokon andre enn den ein eigentleg er, og vidare at det er ein viss distanse mellom det verkelege eg`et og den rolla ein spelar. Carlson hevdar at alle menneske i ulike sosiale situasjonar spelar forskjellige roller, og at ein difor, potensielt sett, kan kalle nærast all menneskeleg aktivitet for «performance». Det som likevel skil «doing» frå «performing», er at «performing» er ei bevisst handling, medan «doing» skjer ubevisst. Om vi les *Imot kunsten* i lys av Carlsons tankar, ser vi at ein kan trekkje tydelege linjer mellom hans definisjon av «performance» og Espedals tekst. Som støtte for dette synet, vil eg vise til to sitat frå teksten som eg meiner belyser Carlsons poeng på ein klargjerande måte:

En maske, min maske, den ligner mitt eget ansikt, det er det finurligste ved den; jeg tar masken av og ligner meg selv. Jeg tar masken på og ligner den andre, den forkledde; han kler seg i språk» (s. 43).

Dagbok etter dagbok; jeg fylte sidene med tanker og drømmer, små fortellinger og notater. Jeg fylte dagbøkene med venner og venninner, jenter og forelskelser, reiser og byer, steder og mennesker, og etter hvert som jeg skrev, fikk disse stedene og menneskene et eget liv, sitt eget liv; jeg kan ikke si at de ble levende, heller ikke virkelige, men det hendte at jeg drømte om dem, som om de fantes, og det gjorde de på sin måte også; som spøkelser nærmest, eller marionetter: noen som kunne ha levd, eller som hadde levd; på samme måte som personene i en romane. Dagbøkene fikk mer og mer preg av å være romaner; jeg fikk et grep om språket, språket mitt fikk en form, og av denne formen ble det, som når vi former figurer av leire, eller av jord, skapt hender og føtter, kropper og ansikter, setninger og ord, de virket troverdige. (s. 137).

Desse sitata seier mykje både om *Imot kunsten* som «performance-verk» og Espedal som kunstnar, og særleg maske-metaforen i det fyrste sitatet belyser noko av det eg meiner er heilt essensielt ved teksten: Både det faktum at konstruksjon og iscenesetjing opptrer som eit berande element i romanen, samtidig som det handlar om å ta på seg ein identitet, ein «språkleg identitet», og såleis spele ei rolle overfor lesaren. For, som eg nemnde tidlegare, og som også er eit av hovupoenga i Jan Kjærstads artikkel *Den som ligger med nesen i grusen, er blind* (2010), meiner eg at Espedal både avslører og tilslører seg sjølv i teksten på éi og same tid, og at *Imot kunsten* såleis er ei indirekte form for litterær sjølvframstilling. Espedal leikar seg med dei ulike karakterane i teksten, og gjennom språket og fiksjonen *skapar* han både ein røyndom og ein personlegdom; «jeg fikk et grep om språket, språket mitt fikk en form, og av denne formen ble det, som når vi former figurer av leire, eller av jord, skapt hender og føtter, kropper og ansikter, setninger og ord, de virket troverdige». Denne sistnemnde frasen «de virket troverdige» meiner eg er eit talande døme på den måten Espedal brukar konstruksjon på i romanen, for det er nettopp denne effekten både konstruksjonen og iscenesetjinga får i teksten; vi kan som lesarar aldri heilt vite om det som står skrive i eit sjølvbiografisk verk er i samsvar med røyndomen eller ikkje, men det *verkar* truverdig.

Medan Tomas på den eine sida altså søkjer identitet, slik eg skal prøve å påvise i neste analysekapittel, så tildekkjer han seg samstundes overfor lesaren, og ein kan finne fleire slike parallellmønster i romanen;

Sånn kan det ha vært, sånn må det ha vært; jeg liker å sitte her ved skrivebordet og tenke på den første gangen hun inviterte ham hjem. [...] Det finnes fotografier av begivenheten; min morfar var amatørfotograf og han har fotografert de ulike scenene som om han ville dokumentere en teateroppsetning [...] Jeg kan sitte i timesvis og se på disse fotografiene. Det er virkelig bildene fra et drama [...] (s. 81).

Tomas fortel vidare om eit liknande besøk han sjølv gjorde som ung til «en jente fra Kalfaret». Huset, foreldra og den trykkjande stemninga er heilt lik farens eiga oppleving av sitt fyrste møte med mora, og Tomas` refleksjonen omkring dette er interessant;

Jeg sitter ved skrivebordet og ser på fotografiene fra middagsbesøket i Torgallmenningen 7 og tenker på

hvor lett alt kunne vært annerledes; hvis min far hadde vært som meg, hvis han hadde gått ut på toalettet, kastet opp maten og bestemt seg for aldri flere ganger å sette sine ben i denne stuen, hos denne familien, hvis han ikke hadde tålt alle de ydmykende spørsmålene, bemerkningene, den trykkende atmosfæren og den tunge, stillestående luften [...] hvis han ikke hadde tålt alt dette og bestemte seg for å bryte fullstendig med min mor, sin kjæreste, ja, hvis han hadde lignet meg og gjort som jeg, så hadde ikke jeg eksistert. Fotografiene hadde vært der, i andre hender enn mine. [...] Det kunne være at denne andre forfatteren tenkte at de ikke passet sammen; den forfinete jenten og den dresskleddede gutten med store hender og grove trekk. Det kunne være at denne andre mannen også elsket sin mor, at han nylig hadde mistet henne, og at han ville fortelle en helt annen historie (s. 83).

Vi ser her at Espedal både leitar og leikar seg i teksten. Medan han på den eine sida søkjer etter ein identitet basert på fortidige hendingar, prøver han samtidig ut roller¹⁴ gjennom fiksjonen, og her er dømet med maske-metaforen svært dekkjande. Med dette meiner eg at det levde livet og dokudetaljane opptrer som rammer for teksten, og at fiksjonen opererer fritt innanfor desse rammene. Han legg an eit biografisk perspektiv og bevegar seg deretter nærast umerkande inn i fiksjonen, og resultatet blir truverdige rekonstruksjonar: «Sånn kan det ha vært, sånn må det ha vært». Tomas tar utgangspunkt i tilsynelatande reelle hendingar, i dette tilfellet to middagsbesøk, og lar deretter fiksjonen og sin eigen fantasi arbeide fritt ut frå desse hendingane. Espedal presenterer altså verkelege hendingar som dikting, og isceneset både seg sjølv og sine livsforteljingar, samtidig som han ikler seg, ikkje berre éi, men altså fleire roller i teksten. Espedal har nøye valt ut dei ulike karakterane i romanen frå sin eigen familie, og slik eg ser det, er dette karakterar som på ulike måtar gjenspeglar hans eigen persona. Målet er altså ikkje å fortelje *deira* historie, men si eiga livshistorie i lys av og gjennom dei, og dei ulike karakterane opptrer såleis som hjelpefigurar i romanen.

I artikkelen *Selvframstillende strategier: Nabokov, Nipaul, Sebald* (i Kjerkegaard m.fl. 2006) peikar Arne Melberg på nettopp dette temaet ved å sjå på tre ulike sjølvframstillingsstrategiar som han hevdar er dei mest frekvente i litterær samanheng: At forfattaren framstiller seg sjølv anten ved å *vise*, å *søkje* eller å *skjule* seg sjølv i verket, og i dette ligg det ei erkjenning av at forfattaren til dømes ynskjer å *vise* lesaren minne og bilete frå eit levd liv, at han ynskjer å *søkje* etter seg sjølv og sin identitet, eller at forfattaren i verket skriv om seg sjølv gjennom ulike karakterar i teksten og såleis skjuler seg sjølv i andre. Om vi ser *Imot kunsten* i lys av Melbergs poeng, meiner eg at ein kan finne ei todeling i romanen: Som eg har nemnt tidlegare, tolkar eg romanen slik at Espedal både søkjer å utforske og skjule seg sjølv i verket. Han søkjer ein identitet gjennom forteljingane om forfedrane sine, der han framstiller seg sjølv både i og gjennom desse karakterane, samtidig som eg altså meiner at han spelar ut ulike roller overfor lesaren. Ein kan finne fleire døme på dette i

¹⁴ Omgrepet 'rolle' er mangetydig, men inneber i denne samanhengen at forfattaren både testar ut og spelar ut ulike identitetar i teksten. Rolle-omgrepet er nært knytt til «performance»-omgrepet.

teksten; deriblant hans rolle som kvinne og mor, som eg skal kome tilbake til i neste analysekapittel, men også i Espedals skiftande bruk av 1.person og 3.person;

Jeg ville være hjemme med min datter. Hun trengte en far og fikk en sorgtung mann, han trodde at han skulle miste forstanden, bli gal, han trodde at han skulle dø, bli syk, han trodde at han skulle miste alt, huset, barnet, han var sikker på at noe forferdelig ville skje. Han gikk og ventet på det, men det forferdelige skjedde ikke. Jeg gikk og ventet på noe forferdelig, men det forferdelige kom ikke, ikke til vårt hus (s. 13)

Kva har så denne skiftande bruken av 1. og 3. person å seie for forståinga av teksten? Det er mange måtar å tolke dette på, og kanskje har vi her å gjere med ein upåliteleg og uetterretteleg forteljar? Eg vel å forstå denne stendige skiftinga i pronomenbruken fyrst og fremst som Espedals ønske om å halde ein viss avstand til teksten. Bruken av tredjeperson, og det at Espedal ”gøymer” seg bak pronomena «han» og «man», skapar ein distanse mellom bokas forfattar og bokas hovudperson, og dette litterære grepet bidrar til å framstille Tomas som både skiftande og forandarleg, då bruken av tredjepersonsforma gjer det enklare å inkludere element av både distanse og ironi i framstillinga. Dette er tekstens dobbeltprosjekt, og slik sett kan ein kanskje hevde at den litterære sjølvframstillinga i romanen både er eit narrespel og ei djupt alvorleg søking etter eit sjølv, og at spenninga i romanen oppstår nettopp i feltet mellom desse to polane? Espedal grip fatt i det verkelege livet, samtidig som han skapar ein viss distanse til det, og den skiftande bruken av 1. og 3. person, samt dei glidande overgangane mellom fiksjon og sanning, underbyggjer ei slik tolking.

3.4 Fiksjonalisering av faktadiskursar

Espedal skriv svært direkte og utilslørt om sitt eige liv, samtidig som fiktive og faktiske element glir over i kvarandre, og, som eg nemnde både innleiingsvis og i førre underkapittel, er dette elementet eit godt døme på korleis det performative kjem til uttrykk i romanen. Slik eg ser det, ligg det sjølvbiografiske fyrst og fremst til grunn for fiksjonen og konstruksjonen, som her i skildringa av Tomas’ farfar, Alfred Johan Olsen;

Alfred Johan Olsen arbeidet tidlig og sent, lange dager, harde arbeidsdager, dagskift og kveldskift, åtte timer om dagen, fri om søndagene, en uke ferie om sommeren, overarbeidet, lav lønn, utnyttet, dårlig betalt; han forsvant i arbeidet, ble borte for henne. Han var en arbeidsmann. [...] Han sov i spisestuen, hun sov i dobbeltsengen med barnet, ville ikke, måtte ikke forstyrre ham. Han ville ikke forstyrre dem, moren og barnet, de sov når han våknet om morgenen, klokken var halv seks, han gikk stille ut på kjøkkenet, kledde på seg arbeidstøyet, gikk ned i kjelleren og hentet kull. Skuflet koksen i ovnen, pustet liv i glørne og fikk ild, en svak, blå flamme. [...] Gatelysene som ble tent. Disse minuttene alene om morgenen. Han elsket dem; jeg tror han elsket det, minuttene og stillheten. (s. 27).

Tomas skaper seg eit tankebilete av korleis hendingar i livet hans «kan ha vært» og «må ha vært», og desse fiktive forteljingane, som eg altså meiner er fiktive fordi dette er informasjon som Espedal umogeleg kan ha, men som skapar ein særeigen dimensjon av røyndom i teksten. Espedal skriv inngåande om sin eigen familie, og han tillegg dei tankar og kjensler som han ikkje kan vite noko om, men som likevel får ein viktig funksjon i teksten. Mellom anna skriv han om sine egne besteforeldre på morssida at; «i årene etter at de to døtrene hadde flyttet ut var det ingenting annet enn hat tilbake, hatet mellom mannen og kvinnen, det fylte alt, hvert eneste rom» (s. 46). Og vidare at; «De elsket hverandre ikke. De levde sammen som to skygger, i hvert sitt hjørne av leiligheten; de ropte til hverandre eller snakket ikke sammen på flere dager. De listet seg forbi hverandre, låste seg inne på hvert sitt rom. Det var en ond taushet mellom dem. En fryktelig stillhet i leiligheten hvor de bodde, hvor de var fanget» (s. 80).

Om dette problemfeltet seier Espedal sjølv i eit intervju med *Bokvennen* (Nr. 2, 10) at «Alt det jeg skriver har skjedd, men ikke nødvendigvis det jeg sier. Jeg bytter om kronologi, steder og enheter. Stjernebegreper i *Imot kunsten* er at jeg skriver «tror jeg». [...] Det handler dermed ikke om dem, men om at jeg ser meg selv i dem». Espedal gir såleis tidlegare – og autentiske – hendingar ei litterær form. Han minnest fortida, og han gir den, gjennom sine egne tankar omkring ulike hendingar, ei meining. Slik eg ser det, er det altså ikkje nødvendigvis det sjølvbiografiske som styrkjer røyndomsaspektet i *Imot kunsten*, men derimot fiksjonaliseringa av faktadiskursar. Gjennom å konstruere og skape fiktive forteljingar knytte til ulike episodar, meiner eg at Espedal altså forsterkar det dokumentariske i teksten, samtidig som han både erkjenner og tilslører på éi og same tid. Med dette meiner eg at han avslører *delar* av sitt privatliv, men slett ikkje alt, og dette er heller ikkje meininga. Hovudprosjektet i romanen er, slik eg ser det, ikkje å dele sine innste tankar og kjensler med lesaren, men altså både å leite etter og konstruere eit sjølv og ein røyndom. *Imot kunsten* er eit kunstverk, og den er såleis ikkje ei nøyktig attgiving av røynda, og Espedals prosjekt omhandlar difor noko anna enn kun ei vilje til å avsløre private detaljar. Om vi samanliknar han med Knausgård, er Espedals prosjektet motsett: Han søkjer å konstruere ein fiksjon ut frå røyndomen, og det performative består såleis i den måten forfattaren etablerer autoritet og utøver kontroll over «meddelelsen».

I til dømes skildringa av Thea, den unge kona til Tomas sin oldefar, går Tomas inn i tankane hennar om korleis ho møtte Eivind Espedal, samtidig som han også i skildringane av forholdet mellom dei to, konstruerer fiktive forteljingar om livet deira:

Han ble forelsket i henne; jeg tror han ble forelsket i henne, den unge jenten, Thea, hun kunne vært datteren hans. Jeg er sikker på at han forsøkte å la være å treffe henne. Han fortsatte å treffe henne, ville ikke se henne, sa at han ikke ville se henne igjen; de møtte hverandre som om hver dag var den siste, elsket med den fortvilelsen som er første eller siste gang, sånn må det ha vært, det kan ikke ha vært annerledes [...] (s.34).

Dette teksteksempelet viser ikkje berre den ekstreme fiksjonaliseringa i *Imot kunsten*, men er også eit godt døme på korleis Tomas «heilgarderer» seg og løyser dei moralske problema knytte til utlevering av personlege opplysningar. Dette gjer han gjennom å skrive «tror jeg» og «jeg er sikker på at...». På denne måten handlar dermed teksten ikkje direkte om desse personane, men, som han seier sjølv; «at jeg ser meg selv i dem». Tomas skapar eit bilete av seg sjølv i lys av dei ulike karakterane, og det er også her eg meiner han ikler seg ulike roller i teksten.

Slik eg ser det, tener dei fiktive elementa i *Imot kunsten* fyrst og fremst til å signalisere og konstituere det nære og det kvardagslege. Direkte gjengitte samtalar, relasjonar og kjensler mellom ulike familiemedlemmar, er opplysningar som verken Espedal eller lesaren kan vite noko om, men denne fiksjonaliseringa av faktadiskursane meiner eg altså paradoksalt nok ikkje reduserer det dokumentariske, men tvert imot opptrer som ein forsterkande røyndomseffekt i romanen. Espedal meistrar her både det Roland Barthes kalla «virkelighetseffekten», og samtidig hans poeng om at det som er verkeleg ikkje nødvendigvis er sanninga, og det som er sanning ikkje nødvendigvis er verkeleg.¹⁵ Ei rekkje referansar til hendingar i *Imot kunsten* har nemleg nettopp denne funksjonen; dei refererer ikkje nødvendigvis til røyndomen, men dei *betyr* røyndom, og etter mi meining formulerer og konstruerer Espedal altså si eiga sanning, og den subjektive framstillinga hans er i seg sjølv røyndomsskapande.¹⁶

3.5 Draumen om den umogelege boka – eit skriftekspériment

Våren, høsten er den årstiden jeg liker best av alle, sommeren er over, jeg kan begynne å arbeide, november, september, den niende eller nittende, den niogtyvende; jeg begynner å skrive om morgenen eller om kvelden. Det er stille i huset. [...] Jeg skriver. Den første setningen, som å presse en nål mot huden, litt motstand, myk og nålen trenger igjennom, den glir inn og treffer blodåren; det er nødvendig å glemme. [...] Den første setningen, den må være hard som stål. Man arbeider den frem, sliper og børster, kutter og pusser, et håndverk. (Espedal, 2009, 11-12)

¹⁵ Karin Gundersen i si innleiing til «Virkelighetseffekten». *Basar – Norsk litterært tidsskrift*, nr. 4 1980. s. 26-27

¹⁶ Denne koplinga mellom Roland Barthes omgrep «Virkelighetseffekten» og sjølvbiografisk samtidslitteratur er noko som også Trond Haugen peikar på (i hans tilfelle Karl Ove Knausgårds *Mine kamp*) i artikkelen «Sirkulasjonen av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i Karl Ove Knausgårds *Min kamp*» i *Prosa* 05|10

Imot kunsten består av minne om og refleksjonar omkring episodar frå eit levd liv, og den speglar både familierelasjonar og sosiale relasjonar, men òg litterære ambisjonar. Tomas kjem frå ein arbeidarfamilie, og eit kjerneord i dei minna Tomas har om familien, er nettopp «arbeid», men medan forfedrane hans arbeidde som anten handverkarar eller verftarbeidarar, er Tomas sjølv forfattar, og han er oppteken av å framstille forfattaryrket nettopp som eit arbeid på lik linje med dei yrka hans eigen far, farfar og oldefar utførte; «Det var nødvendig å tjene pengar, og jeg delte opp arbeidet i arbeidstimer, uken i arbeidsdager: jeg tenkte på skrivingen som et nødvendig arbeid. Jeg hadde faste rutiner. Jeg hadde et arbeidsrom. Jeg arbeidet. Som min far før meg, og hans far før ham, vi arbeidet» (s.62). Draumen om den umoglege boka går som eit sentralt motiv gjennom heile romanen, og Tomas reflekterer stadig over både forholdet sitt til det å skrive og sjølve skriveprosessen i samband med den komande boka;

Et tykt, grovt papirark med organiske bokstaver, små utvekster på papiret, som stivnet slim eller pressete blomster, hvete eller korn, men i sorte tegn, uleselige og vakre, en uforståelig skjønnhet i linje etter linje, tegn etter tegn: den uskrevne boken. Han drømte om den uskrevne boken. Boken som skulle inneholde alt. Den store, altomfattende boken; han drømte om den, også om dagen, når han ryddet i huset, når han vasket klær og hengte dem opp på klessnoren, når han kjørte bil og når han satt ved skrivebordet: han drømte om den umulige boken. Han gjorde skisser og utkast, skrev en rekke begynnelse og forsøk. Han samlet dem i notatbøkene. Notatbøkene: drømmen om en bok. (*Imot kunsten*, s. 39)

Det er her interessant å sjå korleis Espedal isceneset og konstruerer eit bilete av arbeidet med romanen, og ved å reflektere over og kommentere sin eigen skriveprosess skapar han ei form for performance i teksten. Han isceneset sitt eige arbeid med romanen, og *Imot kunsten* er såleis eit metadiskursivt verk. Teksten reflekterer over si eiga tilbliing som litterært verk, og slik eg ser det, har denne teksttilbliinga to funksjonar: For det fyrste viser desse refleksjonane det sterke innslaget av konstruksjon i teksten, samtidig som desse utsnitta også viser korleis Espedal omformar det verkelege livet til kunst. Han reflekterer over sin eigen skriveprosess i teksten, og dette blir i seg sjølv kunst. Ved å nyste opp i verkets oppkomst nystar han samtidig opp i seg sjølv. Dette får lesaren til å tenkje over verket som heilskap, og slik eg ser det, bidreg dette til å gjere både forteljaren og romanen meir truverdig. Med dette meiner eg at lesaren nærast i detalj kan følgje forfattarens arbeid med romanen, og utan at lesaren kanskje heilt tenkjer over dette, har Espedal her full kontroll over konstruksjonen. Han isceneset desse reelle episodane, men har sjølv forma dei slik han sjølv vil at dei skal framstå overfor lesaren med ein gitt effekt.

Som ei utdjuping av det ovannemnde resonnementet, er det interessant å sjå korleis

Tomas også reflekterer over si eiga tilbliing som forfattar;

Jeg hadde fått skrivemaskinen av min mor, nå var det bare å sette det første arket i valsen og trykke løs. [...]Jeg hadde ennå ingen forutsetninger for å kunne bli forfatter; det eneste jeg hadde var denne evnen til å arbeide, til å sitte i ro, dag etter dag, ved skrivebordet. Jeg hadde funnet min plass. Jeg hadde funnet min maskin. Det skulle gå lang tid før jeg fant det språket jeg trengte. Jeg visste at jeg mått arbeide meg frem til det, det språket som jeg trengte, og som jeg ennå ikke hadde, det måtte skrives frem, arbeides frem, andre muligheter fantes ikke. Språket ville ikke komme av seg selv. (s. 138-149)

Slik eg ser Tomas' refleksjonar kring sin eigen oppkomst som forfattar, er dei både ein slags erkjenningsprosess, og eit forsøk på å skape seg ein bakgrunn, for å legitimere seg og for å få sagt noko om seg sjølv som person. Tomas fortel at han fekk si fyrste skrivemaskin av si eiga mor, og han knyter her relasjonar mellom sin eigen familiebakgrunn og avgjerda si om å bli forfattar. Han viser samanhengar og peikar på dei linjene som kan påvisast og finnast. Som eg nemnde innleiingsvis i dette underkapittelet, er Tomas også oppteken av å vise at forfattararbeidet er eit arbeid på lik linje med andre yrke, og han vektlegg dei pliktene og det ansvar skrivinga inneber. Samtidig er det viktig å merke seg at desse refleksjonane kring Tomas' eige yrkesval også viser den omfattande konstruksjonen i romanen. Espedal konstruerer ein røyndom og eit bilete av seg sjølv som forfattar, og på same måte som når han reflekterer over eigen skriveprosess, er han også her ute etter å skape ein effekt i teksten: Han grip fatt i røyndomen gjennom språket, og gjennom ei bevisst språkføring skapar han ein røyndom slik han sjølv ønskjer at den skal framstå overfor lesaren. Og dette sistnemnde fører oss fram mot det neste analysemomentet eg skal sjå nærare på; nemleg korleis Espedal nyttar dei små, språklege detaljane til å skape røyndomsnærleik i teksten.

3.6 Å skape meining gjennom det nære og det konkrete

Som eg har nemnt tidlegare, meiner eg at det sentrale ikkje er om det som blir fortalt i romanen er sanning eller ikkje, men derimot den *røyndomseffekten* som oppstår i møtet med lesaren. Dette er noko som også Roland Barthes peikar på i artikkelen *Virkelighetseffekten* frå 1968¹⁷ der han tar for seg dei narrative elementa i ei forteljing som ikkje kan tilskrivast ein funksjon i sjølv handlinga, men som likevel har mykje å seie for teksten. Detaljen er eit viktig element i einkvar litterær tekst, hevdar Barthes, og dette gjeld også *Imot kunsten*. Eg meiner at Espedal, ved å skrive så konkret og detaljert som han gjer, nettopp skapar ein heilt særeigen røyndomsillusjon hos lesaren. Det oppstår meining i og gjennom det konkrete, og dokudetaljane er med på å skape nærleik til både teksten og til karakterane i verket, som til

¹⁷ Omsett til norsk av Karin Gundersen i tidsskriftet *Basar* 4/1980.

dømes her i skildringa av Tomas' eiga farmor, Elly Alice:

Jeg hadde elsket henne, jeg elsket henne fremdeles. Hun var vakker, et skarpt, rynket ansikt med smale, blå øyne og en fyldig munn hvor sprekene i huden løp i tråder som sydde ansiktet og munnen sammen i en urovekkende skjønnhet, hun hadde et farlig ansikt. De grå krøllene vokste rundt ansiktet i en vill krans av hår. Håret vokste fritt og krøllet seg rundt pannen og falt ned i øynene og inn i munnen når hun snakket (s. 25-26)

Ikkje eit einaste ord er overflødig, og framstillinga av dei fysiske detaljane er så nøyaktige og realistiske at ein som lesar skapar seg eit levande bilete av henne. Det finst ei rekkje døme på slike detaljrike og konkrete skildringar i romanen, ikkje berre av dei ulike familiemedlemmane, men også i til dømes framstillingar av natur, huset han bur i og interiør. I eitt av tilbakeblikka skildrar han for eksempel huset der bestemora Elly Alice budde i lag med faren før ho sjølv gifta seg og flytta ut:

Det gule huset. Trappen foran. Døren og vinduene; nye gardiner, et nytt lys fra vinduene, et fremmed lys i vinduet, i andre etasje, vinduet med utsikt mot hagen, epletreet og bærbuskene, de hvite klatrerose, rododendronen og de tynne rognestammene som hadde passet på henne og huset; de sto i en kant mot grusveien som løp forbi, beskyttelsestrærne, de hadde ikke kunnet hjelpe henne. Rognebærtrærne, røde av bær, sorte av fugler, hun var blitt en av dem som gikk forbi. Som kom på besøk. Hun banket på døren. (s. 28-29)

Denne direkte og nærast fotografiske gjengivinga av huset og omgjevnadene rundt gir ikkje berre teksten ein røyndomseffekt, men skapar også ein intens nærleik til lesaren. Det direkte ordvalet er viktig, og denne konkrete og detaljrike måten å skildre på, får, slik eg ser det, både ein estetiserande og «menneskenær» effekt i teksten. Som eg har vist i tidlegare sitat, er Tomas oppteken av språk. Han peikar fleire gonger på den betydninga språket har både i forhold til sine eigne skriveprosjekt, men óg for konstitusjonen av sitt eige liv, og det er nettopp gjennom den vel gjennomtenkte språkføringa at Espedal formar sitt eige liv.

Også kjenslene til Tomas blir skildra på ein direkte og endefram måte i romanen, og Espedal brukar også her det nære og det konkrete til å forsterke dette i skrift.¹⁸ Til dømes er sorga over tapet av kjærasten Agnete, og den påfølgjande fortvilinga over rolla som åleinefar, eit gjennomgangsmotiv i romanen:

Jeg har forsøkt så godt jeg kan, etter at hun mistet sin mor, å være en god far for henne. Jeg forsøkte å være en slags mor, det var en stor feil og jeg begikk den med full kraft og ubøyelig vilje; jeg sluttet å skrive, sluttet å reise, avsluttet noen vennskap og installerte meg i det nye hjemmet som mor. [...] Alltid faste måltider. Alltid rene plagg. Alltid noen hjemme, morgen og kveld. Jeg likte det godt, bedre enn jeg hadde trodd; jeg elsket å gjøre innkjøp og lage mat, rydde, vaske klær, henge klesvasken opp på snoren, det gjorde meg godt. (s.12-13)

¹⁸ Dette fokuset på det «nære» og det «konkrete» er noko også Ellefsen (2010) peikar på i artikkelen «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive

På same måte som skildringa av barndomsheimen til bestemora, Elly Alice, er konkret, er også beskrivinga av Tomas' kvardag som sorgtyngd åleinefar konkret, og slik eg ser det, er desse konkrete og detaljrike framstillingane av både kjensler og gjengivingar av ulike visuelle inntrykk, gode døme på korleis Espedal både skapar og konstruerer eit eige, røyndomsnært litterært univers. I eit sitat spør Tomas seg; «livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?» (s. 45), og han poengterer her noko svært viktig; Det er liten avstand mellom liv og tekst, og dette er noko det detaljrike språket også formidlar, men det er likevel viktig å merke seg korleis han omformar og omskriv det «sanne», reelle til kunst.

3.7 «Thomas-funksjonen» – fingeren i nagleholet

«Når kunstnerens egen krop er så brugt som udgangspunkt i samtidskunsten, er det, fordi den skaber en empirisk-kropslig forankring, der er af en anden art end for eksempel i traditionelt skuespil» (Haarder, 2006, 117) Haarder peikar fleire stader på at eit typisk trekk ved dagens sjølvbiografiske trend er at forfattarane gjerne viser til personlege traume og livskriser, og at slike meir eller mindre skandaleombruste hendingar aukar røyndomseffekten i teksten. Han kallar dette for «Thomas-funksjonen», og viser då til Jesu disippel som vil ha fingeren i såret for å kunne kjenne at det verkelege er verkeleg, altså eit sanningsbevis; «Den virkelighedseffekt opnås bedst med en veldokumenteret rekurs til det skandaløse, kropsvæsker og traumer» (Helt Haarder, 2004, 34). «Thomas-funksjonen» byggjer på idear i Hal Fosters *Return og the Real*, der han beskriv ein traumatisk realisme med fokus på kroppsleg lemlesting og blottlegging av personlege tragediar og kriser. Ein slik dragnad mot det personlege og det sjølvdestruktive har mykje til felles med Eirik Vassenden (2004) sine tankar om det faktum at forfattarar i dag tek ei form for personleg risiko ved å blottleggje og avsløre biografiske opplysningar gjennom sjølvbiografiske tekstar, men at det nettopp er denne forma for «sjølvskading» og sjølvutlevering som sikrar tekstens autensitet.¹⁹ Vassenden meiner at denne trenden er særleg utbreidd i skandinavisk poesi, men viser også til at stiltrekket blir brukt i andre sjangertypar;

Hånd i hånd med oppløsningen av en rigid autonomiestetikk innenfor litteraturforskningen og i kritikken, har man nemlig sett en stor vilje hos en rekke sentrale skandinaviske poeter til å bruke egen biografi, til å la den inngå som en del av av diktet. Ikke bare, som i gamle dager, stille biografien til disposisjon, men også aktivt bringe den inn i litteraturen. [...] Dette dreier seg, kort sagt, om å tilsmusse litteraturen med ens egen biografi og ens eget levde liv, å la overlappingene være så synlige og så uakseptable, så belagte med personlige, intime erfaringer, at det virker tilbake på den som skriver. Det dreier seg om å

¹⁹ Denne koplinga mellom Helt Haarders omgrep «Thomasfunksjonen» og Eirik Vassendens omgrep «personlig risiko» er noko som også Kristoffer Jul-Larsen har peika på i si masteroppgåve «Der er jeg en annen – Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads 16.07.41».

utøve skade på *verket*, i en streng forstand, men også om skade på kunstneren. (Vassenden, 2004, 56)

Slik eg forstår Vassenden, handlar det om å la verket «stille til skue»²⁰ noko som ut frå ei tradisjonell oppfatning ikkje høyrer heime der, og han brukar bilete som «litterære sjølvpiskarar» og «flagellantar» på det fenomenet at forfattarar blottlegg sin eigen biografi, og då særleg personlege tragediar, for lesaren. Målet for forfattaren er, ifølgje Vassenden, å oppnå erkjenning gjennom lidning, og i denne samanhengen handlar det om smerta ved å presentere sine inste personlege kjensler og opplevingar. Det oppstår parallelt, og som ein konsekvens av dette, ein røyndomseffekt i møtet med lesaren, og teksten framstår såleis som autentisk og så sanningferdig som mogeleg. Om vi les *Imot kunsten* i lys av desse synsmåtane, er det tydeleg at Espedal ikkje presenterer slike alvorlege traume som det både Helt Haarder og Vassenden viser til, men det er likevel fleire innslag i romanen som eg meiner kan lesast i lys av desse omgrepa og som effektivt konstituerer den performative røyndomsframstillinga i romanen. Ein kan til dømes finne fleire skildringar, både personlege kriser og dramatiske opplevingar i dei ulike tilbakeblikka i familiehistoria som Tomas gjer gjennom romanen. Dette er kanskje aller tydelegast i hans minne og refleksjonar omkring oldefarens forhold til den unge kvinna Thea, og det er gjennom farmora, Elly Alice, at Tomas får innblikk i oldefarens liv. Hennar forteljingar har sett djupe spor i Tomas, og då særleg fordi han ser klare parallellar til sitt eige liv, samtidig som dei gir han ein klangbotn for sjølvforståing:

Min farmor likte å fortelle denne historien som når man river skorpen av et sår og det begynner å blø på nytt, hun klorte seg nervøst til armen og sa det samme om og om igjen; faen, sa han, faen, sa hun. Thea gjorde det klart at de to jentene måtte flytte ut.[...] Eivind Espedal fant datteren sovende utenfor huset. Huset hvor han hadde mistet sin kone, hjemmet som den eldste datteren hadde forlatt i fortvilelse og raseri, nå lå yndlingsdatteren hans på trappen og sov, hun hadde krøllet seg sammen under ytterjakken hun holdt rundt seg som en beskyttelse.[...] Jeg måtte reise meg fra bordet og gå ut i den lille entreen for å svelge gråten: det var bildet av den unge jenten som sov på trappen utenfor huset, jeg forstod ikke hvorfor det hadde gjort så inntrykk på meg; jeg hadde ennå ingen datter, og kunne ikke vite at jeg skulle komme i samme situasjon som min oldefar. (s. 24-26)

Tomas assosierer seg med oldefaren sin, og dette er også eit gjennomgangsmotiv i romanen. Dei er begge åleinefedrar til to jenter, og dei har begge mista kjærastane sine i ung alder. Det er fleire trekk ved oldefaren som Tomas ser igjen i seg sjølv, og dette er noko han opplever som traumatisk.

Eit anna eksempel som eg vil hente fram for å syne korleis Espedal formidlar traumer og dramatiske opplevingar, og kva røyndomseffekt dette får i teksten, er hans eiga oppleving av tapet av kjærasten, Agnete. Dette er kanskje aller tydelegast skildra i *Dagbok* (epitafer) frå

²⁰ I Vassenden (2004) s. 57

2003, men er også eit viktig element i *Imot kunsten*. Sorga Tomas opplever etter tapet av den tidlegare kjærasten er stor, og måten Tomas formidlar dette på, er både gripande og ekte. Tomas brukar forteljinga om kattens død som ein metafor på Agnes' bortgang, og dette blir ei særskild scene i romanen:

Så skjedde det, det forferdelige, ulykken som varslet at huset vårt ikke lenger var fredet. [...] Katten lå på sine faste plasser i solen, den hadde sine vaner og faste rutiner akkurat som meg. [...] Så hørte jeg noe som lignet utbruddet av uvær. [...] I neste øyeblikk så jeg hundene som to sorte rekyler rundt hushjørnet, de kom fra baksiden av huset og skjøt rundt hjørnet, rett mot katten som lå under treet i hagen. Det var to av bondens hunder [...] Jeg måtte avlive katten. Hundene hadde angrepet og nærmest revet den i stykker, men de hadde ikke drept den. Det overlot de til meg. Jeg hadde holdt liv i katten siden Agnete ble syk og jeg flyttet inn i huset; hver gang jeg så katten, tenkte jeg på henne: her lå hun i gresset og døde. Her lå hun i gresset og døde. Hadde hun ikke sagt at hun ble revet i stykker, at hun ble slitt i stykker mellom foreldrene sine, mellom mennene sine, at livet rev og slet i henne på en måte som gjorde at hun gikk i stykker (s. 58-60).

Espedal har, som også sitatet ovanfor viser, ein heilt særegen måte å omsetje kjensler til tekst på, og det er nettopp formidlinga av kjensler som gjer *Imot kunsten* nettopp så røyndomsnær som den er. Å omarbeide denne forteljinga om katten til å omhandle kjæresten sin bortgang får ein sterk realismeeffekt i teksten, og desse refleksjonane skildrar ikkje berre sorg, men også den skuldkjensla Tomas ber på; «Kanskje var det min skyld at katten til slutt ga opp, at den endelig døde, at den ble revet i stykker av hundene» (s.61).

3.8 Sjangeroverskridingar og tilvisingar til andre forfattarar: også performative trekk

Ein «performance» inneheld gjerne element frå ulike kunstformer, og dette er også tilfelle i *Imot kunsten*, der Espedal fleire stader går langt ut over grensene for romansjangeren. Mange gonger går prosaen over i lyrikk, og ein kan også finne ei rekkje døme på prosadikt i teksten. Kva funksjon har så desse prosadikta, og lar det seg gjere å peike på den underliggjande meininga med desse sjangeroverskridingane? Etter mi meining, og som eg nemnde innleiingsvis i dette kapittelet, er denne sjangerblandinga kanskje det klåraste eksempelet på hybridar i romanen. *Imot kunsten* får såleis eit preg av å vere eit sjangeroverskridande og tverrestetisk eksperiment. Poesien er der for å fortelje noko *meir*, noko *djupare*, og på ein annan *måte* enn det den tradisjonelle romanforma har moglegheit til, samtidig som eg meiner det handlar om å bruke og å utforske språket på ein ny og radikal måte, og dette er noko også forteljaren Tomas sjølv peikar på i teksten:

Det var første gang jeg leste en bok for å lære noe av den, for å studere bokens hemmeligheter og

teknikker, for å undersøke hvordan den var skrevet og satt sammen. Jeg ville undersøke språket i poesien. Hvordan det kunne fortelle noe på en vanskeligere måte, en mer konsentrert måte, en dypere og sannere måte, kanskje, jeg var ikke sikker, forsto ikke alt jeg leste, men boken angikk meg på alle måter; jeg begynte å lese poesi. Jeg leste alle Poul Borums bøker og bøkene til Inger Christensen og flere av Klaus Høecks bøker, jeg leste Søren Ulrik Thomsens bøker og Michel Strunges bøker, F.P. Jacobs bøker og Pia Tafdrups bok, jeg leste Terje Dragseths bøker, og diktbøkene forandret språket mitt; jeg ville skrive romaner som om de var poesi» (s. 149-150).

Tradisjonelt sett blir poesien rekna for å vere den mest djuptloddande forma for litterær erkjenning, og poesispråket blir brukt i ein annan modus enn andre sjangrar, og slik eg tolkar prosadikta i *Imot kunsten*, er det særleg to ting som slår meg: For det fyrste forstår eg desse innslaga som eit verkty Espedal brukar for å finne ei stemme som kan bringe han vidare inn i erkjenningssøkinga enn det romansjangeren kanskje har moglegheit til. For det andre er det påfallande ofte at teksten slår over i lyrikk akkurat dei stadene der Tomas uttrykkjer ønske om å skrive som ei kvinne: «Barnet mitt, datteren min, hun er syk og jeg er moren hennes. Jeg sitter ved skrivebordet, knytter håret bak i en hestehale. Hendene mine, de er forandret. Neglene er blitt lengre; jeg vil gjerne skrive som en kvinne» (s. 107). Ein kan finne mange slike passasjar i teksten, og dei er gjerne fylgde av prosadikt over fleire sider. Dei stadene der Tomas går inn i kvinnerolla, er sær forvitnelege performative innslag i romanen, og eg skal gå nærare inn på dette elementet i neste kapittel.

Sitatet ovanfor, der Tomas viser til den tida han byrja å lese poesi, er også eit godt eksempel på performative tilvisingar til andre forfattarar. Espedal refererer stadig til andre store forfattarar og tenkjarar, og ein ser her tydeleg hans evne til å både truverdiggjere og levandegjere teksten for lesaren:

Hvor hadde jeg fått den ideen fra; jeg hadde allerede lest mange bøker, og det hendte, ikke ofte, men noen ganger, at jeg tenkte at jeg kunne ha skrevet den boken jeg nettopp hadde lest. Ikke bøkene til Doris Lessing, og aldri bøkene til Dickens eller Thomas Hardy, det var ikke, og kunne aldri bli mulig, det forsto jeg, som seksten- og syttenåring, men bøkene til Mykle og Bjørneboe, de var ikke umulig å kopiere, mente, trodde jeg (s. 136).

Slik eg ser det, er desse referansane til kjende forfattarar eit klårt performativt trekk i romanen. Med dette meiner eg at Espedals bruk og iscenesetjing av reelle personar skaper ein sterk realismeeffekt i møtet med lesaren, og eg vil her trekkje linjer til Haarder og hans omgrep «biografisk språkhandling» om det «at ytre et sagsforhold om en faktisk eksisterende person» (Haarder i Kjerkegaard m.fl. 2006, 117). Som eg viste i forrige kapittel, baserer Haarder seg på på J.L Austins talehandlingsteori, og deler dei biografiske språkhandlingane opp i to kategoriar; biografiske konstantiv og biografiske performativ. Medan *biografiske konstantiv* altså er ei nemning for dei språkhandlingane som hevdar eksistensen av biografiske

saksforhold som i prinsippet kan etterprøvast, omfattar omgrepet *biografiske performativ* sjølv hevdinga av ein biografisk referanse der sjølv *hevdinga* er i fokus snarare enn den dokumentariske referansen. Og sett i lys av dette, er tilvisingane til andre forfattarar og tenkjarar, *både* konstantive og performative; dei kan både etterprøvast ved at vi veit at dette er personar som faktisk har eksistert, samtidig som dei opererer performativt ved at dei, nettopp ved å omhandle kjende personar, gjev teksten ein dâm av røyndom og «sanning»: «Den biografiske referansen opptræder [...] som sjâlvmedvetna (re) medierande biografiske performativer och som en garanti för verkets speciella förhållande till verkligheten i kraft av biografiske konstantiver [...]» (Haarder, 2007, 83). Espedal viser til reelle personar, tar dei med inn i sitt eige fiksjonsunivers, og samla sett gjev dette lesaren ei sterk oppleving av røyndom. Espedal er såleis heilt bevisst om korleis språket opererer performativt, og, som eg har prøvd å vise i dette kapitlet, er dette er tydeleg på alle nivå i teksten, både på ordnivå og på tekstnivå.

3.9 Oppsummering/knutepunkt

«[...]det er en umerkelig overgang fra sannhet til diktning, vi dikter alderen og navnet, hvem vi er og hvem vi vil være» (s. 155) Dette sitatet frå teksten seier mykje om det problemfeltet og den tematikken eg har forsøkt å belyse i dette kapitlet. Eg har i det ovanståande sett på korleis eg meiner «performance» og konstruksjon er den drivande krafta i *Imot kunsten*, og då særleg korleis fiksjonen, paradoksalt nok, gir lesaren eit realistisk innblikk i forfattaren sitt eige liv. Som Kjærstad peikar på i artikkelen *Den som ligger med nesen i grusen, er blind* (2010), har forfattaren gjennom fiksjonen moglegheit til å presentere eit bilete av seg sjølv slik han sjølv ønskjer det, og som eg har vist i dette kapitlet, meiner at det er nettopp dette Espedal gjer i *Imot kunsten*: Han grip fatt i det verkelege livet, omformar det til eit materiale i teksten, og skapar og konstruerer deretter ein eigen røyndom gjennom språket. Espedal brukar fiksjonen til både å forme og konstruere biletet av sitt eige liv, og det er i denne samanhengen eg meiner at Espedal både avslører og tilslører seg sjølv på ei og same tid. Han viser sider av seg sjølv i teksten, men slett ikkje alle, og i tråd med Arne Melberg meiner eg at Espedal brukar dei andre karakterane i romanen til å leite etter ein identitet, samtidig som han også skjuler seg i dei. Dette maskespelet vil eg drøfte i det følgjande kapitlet.

Kapittel 4. Konstruksjon av identitet

4.1 Å byggje eit liv

I artikkelen *Selvframstillende strategier: Nabokov, Naipaul, Sebald* (2006)²¹ stiller Arne Melberg spørsmål omkring kva som får forfattarar til å framstille seg sjølve litterært, og i sitt svar på denne problemstillinga hentar han inspirasjon frå Montaigne, som Melberg hevdar byrja å skrive om seg sjølv fordi «dels at han mistede sin bedste ven, dels at han blev træt af sit arbejde og derfor trak sig tilbage til sit berømte tårn. Jeg skal ikke diskutere disse årsagers rigtighed, men blot konstatere, at de giver et vink om, hvad det er, som motiverer selvskrivningen: Oppbruddet og tabet» (Melberg i Kjerkegaard m.fl. 2006, 196) Det finst fleire likskapstrekk mellom Melbergs poeng og sentrale motiv i *Imot kunsten*, slik til dømes den følgjande tekstpassasjen viser:

Fuglene, fargene, mulighetene, gledene; jeg kunne ikke se dem; jeg hadde mistet en av mine beste vaner, gåturer til butikken, med den mistet jeg dagen, antakelig også morgendagen og flere dager med den, ja, hele min fremtid på øyen; jeg måtte finne en ny gårute, en ny vane, hvis ikke var min tid på øyen over: det ville bli nødvendig å flytte. [...] I ett alvorlig øyeblikk var det som om jeg mistet alt; dagen, synet, motet, viljen, jeg hadde ikke andre ønsker enn ønsket om å gi opp. I ett alvorlig øyeblikk var alt slutt; jeg hadde mistet begynnelsen. [...] Det var en skjør konstruksjon denne dagen min; jeg måtte bygge den på fastere grunn, en dypere nødvendighet, det var kanskje nødvendig å velte om på alt, bytte ut alle mine vaner med noen nye? Eller enda vanskeligere: å gi avkall på alle vaner fullstendig? Eller, jeg måtte lære meg å se: å se det samme med et nytt blick (s. 21).

Som Montaigne responderer også Tomas på tapet av kjærasten og mora med eit inderleg ønske om å byggje og konstruere eit nytt liv og ein ny litteratur, og forteljaren freistar å finne tilbake til ein slags tapt identitet både gjennom minna om forfedrane og refleksjonane kring sitt eige liv i notid. Som eg viste i førre kapitlet, brukar Espedal sin eigen biografi ikkje nødvendigvis for å snakke om det sanne, men for å skape og forme ein identitet og eit bilete av seg sjølv, og slik eg ser det, heng konstruksjonen av teksten tett saman med konstruksjonen av eg´et.

Eg vil i det følgjande sjå nærare på korleis eg meiner Espedal gjennom sitt litterære prosjekt prøver å leite etter og å konstruere ein identitet, og eg vil i særleg grad konsentrere meg om oldefaren Eivind og mora Else Marie sin funksjon i denne samanhengen. Sentrale spørsmål vil vere: Korleis skapar han ein identitet gjennom å søkje tilbake i si eiga familiehistorie, og på kva måte identifiserer han seg med dei ulike karakterane? Korleis ser Tomas seg sjølv i dei ulike familiemedlemmane, og kva strategiar brukar han i konstruksjonen

²¹ I Kjerkegaard m.fl. 2006. *Selvskreven – om litterær selvfremstilling*.

av eit *eg* i teksten? Etter mi meining går Espedal, gjennom dei historiske tilbakeblikka og dei fiktive småforteljingane, inn bak «fasaden» for å finne sanninga om seg sjølv og sin eigen identitet, samtidig som han også *konstruerer* eit bilete av seg sjølv slik han sjølv ønskjer det skal vere.

Eg skal i det følgjande fyrst kortfatta sjå på delar av den sjølvbiografiske forskingstradisjonen, då eg meiner dette er eit fruktbart analysegrunnlag for identitetskonstruksjonen i *Imot kunsten*.

4.2 Frå re-konstruksjon til konstruksjon: forteljing og identitet

Ordet sjølvbiografi, eller autobiografi, er etymologisk sett saman av dei greske orda *auto* – sjølv, *bios* – liv og *graphein* - å skrive (Lothe m.fl. 2007, 205), og er ein person si skriftlege framstilling av sitt eige liv. Sjølvbiografien har tradisjonelt sett blitt klassifisert som ein del av biografi-sjangeren, men der biografien er ei «ekstern» historie om ein person skriven av ein annan person enn subjektet for biografien, er sjølvbiografien ei personleg forteljing om eit levd liv skriven av subjektet sjølv. Sjangernemninga *autobiografi* blei teken i bruk på slutten av 1700-talet i Tyskland, men autobiografiske tekstar har eksistert mykje lenger under ulike nemningar. Mange vil nok halde fram Augustins *Bekjennelser* (ca. 400 e. Kr) som det fyrste eksempelet på ein sjølvbiografisk tekst, men også Jean-Jacques *Les Confessions* (1781- 1788), og *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) av Johann Wolfgang von Goethe er viktige titlar når sentrale verk i sjølvbiografiens historie skal nemnast. Den sjølvbiografiske sjangeren har sidan 1700-talet vore nært knytt til romansjangeren, og det oppstod tidleg ulike former for sjølvbiografisk fiksjonslitteratur som viska ut dei tradisjonelle sjangergrensene og førte til endelause teoretiske drøftingar om forholdet mellom fiksjon og røyndom. (Gimnes, 1998, 13-15) Som eg nemnde i innleiingskapittelet, er dette ein debatt som er levande også i dag, og som også reiser relevante problemstillingar i ein analyse av *Imot kunsten*.

Ein av dei fyrste forskarane som prøvde å avgrense sjølvbiografien som sjanger, var Georges Gusdorf, som i essayet *Conditions and Limits of Autobiography* (1980)²² beskriv sjølvbiografien slik:

The author of an autobiography gives himself the job off narrating his own story; what he sets out to do is to reassemble the scattered elements of his individual life and to regroup them in a comprehensive sketch. The historian of himself wishes to produce his own portrait, but while the painter captures only a moment of external appearance, the autobiographer strains toward a complete and coherent expression of his entire destiny (Gusdorf i Olney, 1980, 35)

²² Dette essayet vart trykt fyrste gong i 1956 med tittelen *Conditions et limites de l'autobiographie*.

Gusdorf vurderer her sjølvbiografien som ein direkte rekonstruksjon av eit levd liv, og hovudproblemet med ein slik streng definisjon er at den utelukkar ei rekkje verk innanfor den same sjangeren. Dette er også tilfellet for Philippe Lejeune sin rigide definisjon, der det grunnleggjande kriteriet for ein sjølvbiografisk tekst er eit absolutt krav om identitet mellom hovudperson, forteljar og forfattar, og, som eg nemnde i kapittel 2, er det særleg éi teoretisk polarisering som har gjort seg gjeldande i diskusjonen om sjølvbiografiens ontologi: På den eine sida står altså Philippe Lejeune og hans snevre definisjon, og på den andre sida Paul de Man, som både avviser Lejeune sine strengt rigide klassifiseringar og samtidig hevdar at ingen tekstar er sjølvbiografiske. I si masteroppgåve «Selvframstillingens narrative strategier. En analyse av *Murene rundt Jeriko* av Aksel Sandemose» (1998) kallar Anne Lise Jomisko desse motpolane for tradisjonalar og revisjonistar²³, og medan vi altså kan rekne Lejeune og Gusdorf som tradisjonalar, finn vi teoretikarar som James Olney, Paul John Eakin og Paul de Man blant revisjonistane:

Problemet med de tradisjonalistiske synspunktene har ofte vært at den stramme, normative funksjonen i større grad utelukker enn inkluderer verk innen sjangeren. Som en reaksjon på dette har nyere forskning, og særlig i USA, etablert hva man kan kalle et revisjonistisk standpunkt innen selvbioграфiforskningen. Et av hovedpoengene her er at man må fokusere på *selvets* framstilling i den selvbioграфiske teksten. Videre hevder flere revisjonister at selvet kommer til uttrykk gjennom forskjellige, men likeverdige måter i en selvbioграфi. Det er altså ikke hensiktsmessig å snevre inn sjangeren til å gjelde en sort idealtypisk utgave, men derimot å akseptere mangfoldet. For eksempel har mange selvbioграфer fra den nyere tid benyttet mer poetiske framstillingsformer enn det som var vanlig tidligere, men disse må betraktes som selvbioграфier i samme grad som de tradisjonelle selvbioграфiene (Jomisko, 1998, 42)

Det er altså ifølgje revisjonistane dei ulike sjølvframstillings*strategiane* som er interessante i studiet av sjølvbiografien. Eg kan, av plassmessige omsyn, ikkje gå djupt inn i sjølvbiografien sin teori, men eg vil likevel hente nokre poeng frå James Olney og den franske filosofen Paul Ricoeur, som elles har skrive mykje om narratologi og sjølvframstilling, og som eg meiner kan bidra til å opne opp og belyse sentrale spørsmål i *Imot kunsten*. Medan Olney hevdar at den sjølvbiografiske teksten opptreer som ein metafor på sjølvvet, ser Ricoeur på betydninga av *måten* ein tekst blir fortald på og vidare kva rolle dette har for framstillinga av sjølvvet, og etter mi meining er begge desse innfallsvinklane interessante for lesinga av *Imot kunsten*.

I innleiingskapittelet til boka *Metaphors of self. The meaning of autobiography* (1972) peikar Olney på ulike historiske oppfatningar av eg'et i ein sjølvbiografisk tekst, og han konkluderer med at sjølvvet er ein relativ storleik som ein umogeleg kan gripe på andre måtar enn gjennom omskrivingar. (Jomisko, 1998, 52) Desse omskrivingane kallar han for

²³ Jomiskos inndeling byggjer på Gunnar Holths artikkel «Å skrive sitt liv» *Samtiden* nr. 6, 1983

*metaforar*²⁴ på sjølv:

An autobiography, if one places it in relation to the life from which it comes, is more than a history of the past and more than a book currently circulating in the world; it is also, intentionally or not, a monument of the self as it is becoming, a metaphor of the self at the summary moment of composition (Olney, 1972, 35)

Og vidare:

Metaphor says very little about what the world is, or is like, but a great deal about what I am, or am like, and about what I am becoming; and in the end it connects me more nearly with the deep reaches of myself than with an objective universe (op.cit. 32)

Ifølge Jomisko (1998) understrekar Olney her at «ethvert forsøk på å utsi noe om virkeligheten skjer gjennom metaforisering, da det dreier seg om å navngi noe ukjent gjennom det kjente. Slik vil for eksempel en kunstners verk være en metaforisk erstatning for selve erkjennelsen som ligger til grunn for verket». (Jomisko, 1998, 52-53) Metaforen blir altså ein måte å forstå på, og den gir oss moglegheit til å trekkje linjer frå det kjende til det ukjende hos oss, og dermed blir det gamle sjølv transformert inn i det nye sjølv:

For it is clear that the meaning-pattern is not there in the items or the experiences themselves. Is this not what the individual supplies, the poet in writing, the reader in reading: a pattern of connection? And in supplying it, both extend that knowledge they had before to include the new, connected item or experience *and* the relation between old and new. The reader, like the poet, extends the possibilities of meaning-pattern in himself; he extends, that is, the pattern, or the adequacy of the pattern, which in turn may be taken, as it were, for a metaphor of his self (Olney, 1972, 31)

Eg opplever dette som ein interessant innfallsvinkel til Espedals bruk av tilbakeblikk og historier kring familiemedlemmane for å seie noko om seg sjølv, og eg vil hevde at ein kan trekkje parallellar mellom Olneys bruk av metafor-omgrepet og nettopp Espedals bruk av forfedrane og dei ulike rollene som eit verkty og ein «metafor» på seg sjølv. Med dette meiner eg at Espedal brukar det nære og det kjende, i dette tilfellet familien, for å skape eit bilete av seg sjølv, og at forteljningane om familien i overført tyding handlar om han sjølv. I denne samanhengen vil eg også dra linjer til Paul John Eakin, som i artikkelen *Relational Selves, Relational Lives. The Story of the Story* (i Couser and Fichtelberg, 1998) hevdar at ein må forstå sjølv i relasjon til andre, og at det altså er personar i eit menneske sine nære omgjevnader som avgjer eit individ si sjølvforståing. Eakin meiner at eit menneske si sjølvforståing blir skapt i eit dynamisk samspel med andre, og at særleg familiære forhold her er viktige. For å underbyggje dette synspunktet viser han til psykoanalytikaren Jessica

²⁴ Med utgangspunkt i *Litteraturvitenskapelig leksikon* sin definisjon av dette omgrepet, forstår eg ein metafor som eit uttrykk som blir brukt i ei biletleig eller overført tyding. Metaforen representerer altså ei skildring av noko gjennom skildringa av noko anna. (Lothe m.fl. 2007,)

Benjamin, som i sin teori om identitetsdanning hevdar at eit barn er avhengig av andre, og i fyrste omgang den næraste familien, for å utvikle og oppnå sjølvforståing. Eit anna viktig poeng hos Eakin som eg også meiner er viktig å nemne i denne samanhengen, er hans synspunkt i boka *Touching the world – Reference in Autobiography* frå 1992, der han hevdar at det til grunn for referensialiteten i sjølvbiografien ligg ei grunnleggjande tru på at framstillinga av sjølvvet må innehalde referansar til den faktiske biografien og den faktiske verda, og at dette dannar grunnlaget for ein sjølvbiografisk tekst sitt truverde; «The presumption of truth-value is experientially essential; it is what makes autography matter to autobiographers and their readers» (Eakin, 1992, 30). Han poengterer likevel at sjølvbiografien si gjengiving av røyndomen sjølvsagt er basert på subjektive tolkingar, og vi kan her trekkje linjer til Melbergs (2007) synspunkt om at autensitetsproblemet eigentleg aldri kan løysast. Kort oppsummert ser vi her at Eakins tankar på ulike måtar kastar lys over *Imot kunsten*, og då særleg på bakgrunn av at Tomas speglar seg i dei ulike familiemedlemmane, og at dei såleis fungerer som ein slags katalysator for Tomas si identitetsskaping. Dei ulike karakterane bidrar altså – på ulikt vis – til sjølvforståinga hans, og familien har såleis ein sær sentral funksjon i verket.

Dette synspunktet finn eg også støtte for hos Paul Ricoeur. I artikkelen *Life: A Story in Search of a Narrator* (1991)²⁵ hevdar han at det er ein nær samheng mellom liv og narrasjon. Det som fyrst og fremst karakteriserer transformasjonen frå liv til narrasjon, er forsøket på å gi livet meining og konstituere det til eit forståeleg heile, og det er, ifølgje Ricoeur, denne aktive handlinga som utgjer det ein kan kalle livet. (Henriksen, 2004, 80) Det er altså i sjølvve tolkinga at verda og sjølvvet blir skapte og kan framstå som meiningsfulle. Eit menneskeleg liv er altså ikkje noko anna enn eit biologisk fenomen så lenge det ikkje blir fortalt og tolka, og Ricoeur hevdar vidare at i sjølvve tolkingsprosessen spelar fiksjonen og litteraturen ei viktig medierande rolle:

The client who turns to a psychoanalyst to present him with bits of lived histories, dreams, 'primitive scenes', conflicting episodes; one can indeed say that the goal and effect of the analytic sessions is that the person analysed draws out from these bits and pieces a story that is both more intelligible and more bearable. This narrative interpretation of psychoanalytic theory implies that the story of a life arises from untold and repressed stories, in the direction of effective stories which the subject can be responsible for and which he takes as constitutive of his personal identity. It is the search for this personal identity that guarantees the continuity of a potential or virtual story and the purposive story for which we assume responsibility (Ricoeur, 1991, 434 – 435).

I følgje Ricoeur er såleis det å fortelje ei bevisst, aktiv handling for å gi form til det formlause, og han framhevar den skjønnlitterære teksten og fiksjonen som særleg viktig i menneska sitt

²⁵ I Valdés, Mario J (red.) 1991. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. New York

sjølverkjenningsprosjekt; «[...] fiction, particularly narrative fiction, is an irreducible dimension of *the understanding of the self*» (Ricoeur, 1991, 435). Det er altså i sjølve forsøket på å skape meining at meining kan oppstå, og eg vil i det følgjande argumentere for at det er nettopp dette Espedal gjer i *Imot kunsten*. Han fortel historier om seg sjølv og forfedrane sine, og skapar gjennom desse episodiske og fragmenterte, til dels også fiktive, forteljingane ein identitet og eit 'eg'. Å skrive er ei skapande handling, og dette er noko Tomas sjølv ofte peikar på i teksten. Det litterære språket har ei særreigen moglegheit til å framstille, skape og konstruere ei verd, og ved å skrive om episodar frå sitt eige liv, tileignar Tomas seg altså ein identitet;

Mitt første navn ble konstruert i en fabrikk, støpt i metall, og var av en viss varighet. Jeg har forsøkt å glemme det. Jeg er førtitre førtifire førtifem førtiseks år gammel. Jeg skriver dette i september. Jeg er født den tolvte november i stjernetegnet Skorpionen. [...] Mitt andre navn var vanskeligere, mykere, hardere, et kvinnenavn. Det tok meg lang tid å ødelegge det. Ikke fordi det var ugjennomtrengelig, men fordi det var gammelt, det hadde tilknytning til et sted; jeg har aldri vært der (s. 11)

Det er likevel viktig å peike på at *Imot kunsten* ikkje er ein sjølvbiografi, og den er heller ikkje ei lineær og kronologisk oppbygd forteljing om eit levd liv frå byrjing til slutt, og, som eg nemnde innleiingsvis, tar dei teoriane eg har peika på ovanfor i all hovudsak utgangspunkt i reine sjølvbiografiar og ikkje i slik «urein» litteratur som *Imot kunsten* representerer. Likevel meiner eg at både Olney, Eakin og Ricoeur sine tankar kan vere gode innfallsvinklar til å belyse identitetsprosjektet i Espedal sin roman. Og det er samtidig viktig å nemne at sjangerdiskusjonen omkring sjølvbiografien også er open for både andre teksttypar og glidande overgangar mellom fakta og fiksjon. For, som Arne Melberg (2007) peikar på, har fokuset i sjølvbiografien historisk sett gått frå å vektleggje det levde livet til å framheve intense personlege erfaringar, psykologisk innsikt og sjølvanalyse, før ein i nyare tid byrja å rette merksemda mot sjølve skrivehandlinga og det å *skrive* og konstruere ein identitet og eit levd liv; «Dermed minsker betydningen til den ferdigheten som var bestemmende for den tradisjonelle og moderne selvfremstillingen, nemlig erindringen. Rekonstruksjon gir plass til konstruksjon», hevdar Arne Melberg (2007). Og jamvel om konstruksjon og presentasjon av eg`et alltid har vore viktige byggjesteinar i litterær sjølvframstilling, ser ein altså i dagens litterære trend eit auka fokus på desse verkemidla i form av estetisering, stilisering og språkleg fokus. Det er samtidig viktig å peike på at ein sjølvbiografisk tekst ikkje nødvendigvis berre er eit tilbakeblikk på eit levd liv, men at ein også kan fokusere på éin bestemt fase i livet med vekt på brot, identitetsproblematikk og mangel på meining, slik som tilfellet er i *Imot kunsten*. Espedal leikar seg samstundes både med ulike personlege sjangrar

og sjølvbiografiske konvensjonar, og, som tidlegare nemnt, meiner eg at Espedal søkjer å skape ein identitet og eit bilete av seg sjølv *både* gjennom erindring, *og* gjennom konstruksjon. Espedal konstruerer sitt eige liv som eit kunstverk. Gjennom tilbakeblikk på både foreldra og besteforeldra sine liv, samt fragment frå sitt eige liv i notid, har han skapt ei sjølvbiografisk forteljing som er stor fiksjonskunst.

4.3 Minna si rolle for identitetskonstruksjonen

[...] det er en umerkkelig overgang fra sannhet til diktning, vi dikter alderen og navnet, hvem vi er og hvem vi vil være. Det finnes så mange muligheter, så mange navn og steder, vi har samlet dem opp og klarer ikke å skille med samme tydelighet som tidligere. Vi lever et liv og så et annet, og senere et nytt, og som i troen på sjelevandring registrerer vi at noe fra et tidligere liv blir med over i det nye; noen ansikter, noen navn, det er alt vi husker (s. 156)

Hovudpersonen i *Imot kunsten* freistar å finne ein identitet gjennom å rekonstruere, ikkje berre sitt eige liv, men også episodar frå forfedrane sitt liv, og identitetsproblematikken trer tydelegast fram nettopp der eg-forteljaren prøver å finne ein samanheng mellom dei ulike familiemedlemmane sine liv og hans eige tilvære. Ved å bruke minna om slektningane, og deretter konstruere fiktive forteljingar ut frå desse opplysningane, har Tomas moglegheit til å både leite etter ein identitet, men også *konstruere* eit bilete av seg sjølv slik han *sjølv ønskjer det*. Fragmenta, dei fiktive små-forteljingane og dei ulike karakterane er der for å seie noko om Tomas som person; slik at han kan spele på dei og iscenesetje sin eigen persona *i* og *gjennom* dei. Det er såleis mogleg å identifisere ulike former for sjølvframstillingsstrategiar i romanen; både direkte og indirekte. Med *direkte* former for sjølvframstilling meiner eg dei stadene der Tomas fortel endeframt om episodar frå sitt eige liv og kommenterer eigen person i notid. For å underbygge dette synspunktet, vil eg hente fram eit sitat der eg meiner forfattarens identitet og eigne meiningar blir særleg synlege i teksten:

Jeg kan ikke si at jeg ikke likte min mormor, men jeg har alltid hatet snobberi og sosial forfengelighet; jeg kan ikke fordra mennesker som setter navn og posisjoner høyere enn alt annet: hvis min mormor hadde fått det som hun ville, så hadde ikke jeg eksistert. Det er enkelte navn og adresser jeg ikke tåler; jeg mister pusten når de blir nevnt, kjenner hvordan jeg blir svimmel og kvalm straks navnene blir sagt, disse familienavnene, bergensnavnene, det er som om de setter seg fast i halsen og sveller, de blokkerer alle luftveier (s. 82).

Indirekte sjølvframstilling skjer derimot i dei tekstpassasjane der Tomas minnest forfedrane sine, og som på ulike måtar er med på å karakterisere forteljaren. Det er dette verkemidlet eg meiner er den mest interessante sjølvframstillingsstrategien i romanen. Det er her konstruksjonen og det performative er aller tydelegast, og eg vil i det følgjande sjå nærare på

dette aspektet.

Som eg nemnde innleiingsvis, er særleg to av karakterane er viktige for Tomas sitt identitetsprosjekt; mora, Else Marie, og oldefaren Eivind. Om vi fyrst ser på Tomas sitt forhold til oldefaren Eivind, så blir oldefaren og Tomas framstilte som svært like i både personlegdom og livsholdning. Eivind blir skildra som ein traust arbeidsmann og far på lik linje med Tomas; han arbeider på jernbanen, er far til to tenåringsjenter, og kona hans døydde i ung alder. Eivind var, før han møtte den unge kvinna Thea, åleinefar, og budde saman med dei to døtrene Margit og Elly Alice; «Han bodde alene med to jenter, to døtre, de trengte ingen ny mor. [...] Han bodde alene, han likte å bo alene; jeg tror han likte å bo alene med de to jentene» (s. 31). Dei fleste minna Tomas har om oldefaren, er historier han er blitt fortald av si eiga bestemor, Elly Alice, og ut frå desse erindringane skapar han ei rekkje fiktive forteljingar som særleg omhandlar relasjonen og forholdet mellom oldefaren og Thea:

Kan du huske Thea? Spurte Elly Alice meg på kjøkkenet i Michael Krohns gate. Ja, selvfølgelig, sa jeg: hver jul kjørte min far og jeg til Inndalsveien med en julegave til henne; jeg husket henne som en snill, gammel dame. Ja, sånn er det, sa min farmor, vi husker så forskjellig. Kan du huske din oldefar? spurte hun. Nei, det kan jeg ikke; jeg har sett fotografier av ham, en stor, kraftig mann som holder meg på armen, i hagen foran huset; et bilde, det er alt (s. 29).

Etter denne passasjen følgjer om lag fem tekstsider som skildrar det fyrste møtet mellom Thea og oldefaren, og desse refleksjonane blir vekselvis fortalde gjennom Thea, Eivind og Tomas sine blikk:

Thea husket godt hvordan han gikk over stasjonsplassen i uniform, han gikk ut perrongen og kontrollerte vognene i det lange togsettet [...]. Flere ettermiddager i uken stod hun der, på den samme plassen, alltid med en venninne. To unge jenter, han visste hva de ville, hva de ventet på. To unge jenter fra utkanten som hadde flyttet til byen, de var på utkikk etter en mann. [...] Han bodde alene med to jenter, to døtre, de trengte ingen ny mor[...] Han bodde alene, han likte å bo alene; jeg tror han likte å bo alene med de to jentene. Men allerede første gangen han så henne, jenten på stasjonen, tok han av seg giftingen (s. 30-31).

Deretter blir deira fyrste og svært intime møte på Hotel Terminus skildra, og denne scena er eit godt døme på korleis Espedal leikar seg i teksten og korleis han lar fiktive og faktiske element gli over i kvarandre. Her lar han fantasien flyte fritt, samtidig som han brukar tilsynelatande reelle personar og ein autentisk stad, i dette tilfellet Hotell Terminus, til å iscenesetje denne hendinga i. Han tar lesaren med inn i sitt eige fiksjonsunivers, men slik eg ser det, får denne scena, på lik linje med andre fiktive scener i teksten, paradoksalt nok ein røyndomseffekt i teksten, og då særleg på grunn av Espedals konkrete og handfaste språkføring; «Han lå bak henne, bak ryggen hennes med uniformen på. Han kunne høre pusten hennes, ville han sovne? Hun lukket øynene. Kjente hvordan han trakk av henne

strømpene og trusen. Hvordan han trakk opp kjolen og strøk hendene over henne, langsomt, forsiktig, hardt» (s.33). Dette sitatet illustrerer godt korleis Espedal brukar «performance» i teksten og korleis det nære og det intime blir konkret og verkeleg for lesaren, men scena innevarslar også den kulden og einsemda som skal kome til å prege forholdet. Dette handlingsmønsteret kjenner Tomas seg att i, og assosierer det til sitt eige tilvære;

[...] Thea måtte stelle for ham, hun laget middag og kvelds, vasket og ryddet huset, tok seg av barna, fikk dem til sengs, hun laget frokost og strøk skjortene hans, kneppet igjen uniformsjakken og sendte ham av gårde til et sted han ikke ville, han ville ingen steder, han ville ingenting. Han ville være alene, det var et ønske om ensomhet i ham. Et ønske om fred og ro, om hvile, kanskje ønsket han å dø; jeg tror han hadde et ønske om å dø» (s. 37).

Her ser vi tydeleg den indirekte forma for sjølvframstilling i teksten; korleis Tomas ser seg sjølv i sin eigen oldefar, og korleis han dreg linjer frå oldefarens liv til sin eigen kvardag. Kjensla av einsemd og vonløyse står sentralt i refleksjonane kring oldefaren, og parallellane til Tomas' eigen kvardag ser vi klårt allereie i neste avsnitt. Her er forteljinga tilbake i notid og til huset på Askøy, og Tomas reflekterer over sitt eige kvardagstriste og gledelause liv:

I lang tid hadde jeg ikke noe annet ønske enn å gå tidlig til sengs og bli liggende. Men det var ikke tid til noe sånt, det var så mye som skulle gjøres; huset skulle holdes i stand, en tenåring og hennes far; jeg laget mat og vasket klær, gjorde innkjøp og arbeidet i huset, ryddet og vasket, jeg hjalp henne med skolearbeidet. (s. 37)

Sentralt i identitetskonstruksjonen står sjølvsgatt Tomas sitt tette band til mora, men før eg drøftar dette, vil eg understreke at også dei andre karakterane er viktige for Tomas si identitetssøking. Eg vil i denne samanhengen særleg nemne Tomas sin eigen far, Eivind Espedal, og morfaren, Erling Johannessen. Om sin eigen far fortel Tomas for eksempel:

Han likte å være alene; jeg vet at han liker å være alene, han sitter på rommet sitt og leser avisene, ser ut vinduet og røyker sigaretter, svarer ikke når telefonen ringer og åpner ikke når det ringer på døren, sitter på denne måten innestengt i flere dager uten å gi livstegn fra seg, han har det etter sin far og det har gått i arv til hans sønn, det må være en familietilbøyelighet (s. 54-55)

Og:

I midten av måneden høstet Mathilde og Eivind eplene på gården, han klatret opp i trærne og la eplene forsiktig i kurven som han heiste ned i et tau, Mathilde tok imot, sorterte dem og la dem i kasser som han bar ned i kjelleren: så plukket vi plommene på den samme måten, og da vi var ferdige med frukttrærne, gikk vi i gang med buskene, vi plukket solbær og stikkelsbær, bringebær og rips. (s. 56)

Desse teksteksempla viser to sentrale forhold i romanen. I det fyrste sitatet ser Tomas seg sjølv i faren på ulike vis: Dei har fleire personlegdomstrekk felles, dei likar begge å vere

åleine, dei stengjer begge omverda ute, og desse eigenskapane hevdar Tomas er meir eller mindre genetiske, då dei «har gått i arv». I det andre sitatet ser vi derimot døme på ein annan type identitetskonstruksjon. Her minnest Tomas faren sin oppvekst og opphaldet hans i Sunnfjord under krigen, og det interessante her er når forteljarstemma skiftar frå å sjå eplesankinga utanfrå til at forteljaren sjølv blir ein del handlinga; «de» blir «vi». Tomas går her inn i farens rolle, smeltar saman med han og blir identisk med han. Dette performative elementet skal eg kome tilbake, då dette trekket er noko som vi også kan finne i skildringane av mora.

Også farfaren til Tomas, Erling, er far til to tenåringsjenter, og han liknar på mange måtar Tomas. Dette er noko Tomas peikar på sjølv:

Han er ung og gift. Han er ung og har to jenter. Han er ung og vil gå ut, men Aagoth vil at han skal være inne. Hun vil at han skal lese for jentene, som han gjorde det i går og dagen før igår; søndag, lørdag, fredag, han har gjort som hun ville i hele helgen. [...]. Erling Johannessen, min morfar, han gikk ut. Han gikk over Torgallmenningen med hatt og stakk, ubarbert og med blankpolerte sko, en lang, lys frakk, det var umulig å se at han var en far. Jeg var redd ham, og det på tross av at han alltid var vennlig og korrekt, at han bestandig var imøtekommende og høflig; jeg unngikk ham. Jeg krysset Torgallmenningen og lot som om jeg ikke kjente ham, smøg meg forbi, unnselig og forsiktig. Det ble meg fortalt, det ble ofte sagt at det var ham jeg lignet på. Det er ikke vanskelig å forestille seg; jeg krysser Torgallmenningen kledd i en lys, lang frakk, hatt og mørke briller, stakk og blankpolerte sko, men kjenner meg ikke (s. 42)

Min mor sa ofte: det var synd at du ikke rakk å bli ordentlig kjent med din morfar, han ville likt å snakke og diskutere med deg, han skrev, vet du, noveller og sanger, utallige brev, han var kunstnerisk, din morfar, og han ville likt å se at du ligner ham, at du er blitt som ham, sa hun [...]» (s. 130)

Dette er ein type sjølvframstillingsstrategi som tek i bruk andre verkemiddel. I det fyrste sitatet ser vi klare parallellar mellom Tomas sitt kjensleliv og farfaren si oppleving av å vere bunden, fengsla og knebla i sin eigen heim, særleg på grunn av plikter overfor familien og døtrene. Og som i førre avsnitt, der Tomas går inn i farens identitet og rolle, ser vi også her ei identitetssamansmelting: Tomas ber same klesdrakt som bestefaren og «krysser Togallmenningen», men slik eg tolkar det, er dette ei rolle han mistrivst i og ei rolle han ikkje kjenner seg sjølv att i, og Erling blir her eit bilete på ein slags motsats til han sjølv. Men *noko* har han likevel ifølgje mora arva frå morfaren, nemleg hans kunstnariske evner, og dette er eit poeng som blir gjenteke fleire gonger i teksten.

Eivind sitt forhold til si mor har mange likskapstrekk med Tomas sitt eige morsforhold; eit tilhøve prega av sterk gjensidig avhengigheit, og Tomas brukar mykje tid på å reflektere over minna om mora: «Jeg får ofte høre at jeg ligner min mor. Man sier ofte, det sies gjerne at jeg er blitt som henne, det er påfallende hvor like vi er, i utseende og

temperament, sies det. Min far sier: du er akkurat som din mor» (s. 76). Else Marie har ei svært viktig rolle i teksten, og lesaren får tidleg eit klart innblikk i Tomas si store sorg og djupe sagn etter henne. Ho døyr som følgje av sjukdom, og minna hans frå sorgprosessen er prega av ein sær springande forteljarstil som vekslar mellom vakre naturskildringar på den eine sida og mora sitt dramatiske sjukdomsforløp på den andre:

I april var min mor sterk og vanskelig, til tider umedgjørlig, slik hun pleide å være, men i juni var hun tynnere og svakere, hun var stillere enn vanlig, i juli var hun nesten ikke seg selv, og i september var hun dødsmerket (s. 116).

I september mistet min mor håret. «I en roses kronologi har avblomstringen størst omdømme». I september falt de første bladene av trærne. Biene forlot rododendronen og rosene, blomstene var utsugde og tomme. Kronbladene hang som tynne skall på stenglene som mistet blomsten, blad for blad. Biene forlot blomstene og festet seg i plommetrærne, hundrevis av gullaktige insektkropper som sugde seg fast i plommene, åpnet dem og trakk saften av frukten før de fløy tilbake til kubene som sto i blå og hvite rekker på naboens eiendom (s. 118-119).

Gjennom metaforar og eit naturbiletspråk skildrar Tomas her mora sin sjukdom og død, og eg tolkar dette poetiske grepet som ein måte å bringe forfattaren djupare inn i erkjenningsøkinga på, samtidig som metaforane også plasserer minna om mora sin bortgang i ein annan sfære enn den konkrete og sorgtunge kvardagsrøyndomen. Espedal brukar årstidene og naturens syklus til effektivt å skildre mora sin sjukdomsprosess; frå blomstring i april månad til forrotning og død i september.

Tomas vekslar stendig mellom fortid og notid, og frå minna om mora hentar han ut ulike episodar frå barndomen som har sett særleg djupe spor i han. Dette er hendingar som på mange måtar har forma Tomas som person, og lesaren forstår tidleg at mora har hatt mykje å seie for at han valde ein yrkesveg som forfattar. I fleire av minna frå barndomen fortel Tomas at mora var ein ivrig boklesar, og at han brukte å tjuvlåne og lese dei same bøkene som ho; «Min mor kjøpte og leste bøker, mange bøker, hun plasserte dem i sengen og under sengen; stabler med bøker [...]. Jeg lånte bøkene hennes med en gang hun var ferdig med dem, jeg snek meg inn på soverommet og trakk den boken hun nettopp hadde lest, ut av stabelen på nattbordet [...]» (s. 126-127). Mora var sekretær av yrke, og det var også ho som gav Tomas hans fyrste skrivemaskin, hans arbeidsverktøy, og ho vart såleis avgjerande for «yrkesvalet» hans. Men også på andre måtar var mora ein sentral rollemodell for Tomas. I eitt av bileta frå barndomen fortel Tomas for eksempel om mora at:

Hun hadde alltid dyre klær, en egen stil; det var som om hun skulle veie opp for den enkle adressen i ellefte etasje med eksklusive klær, hun sminket seg kraftig og skiftet stadig hårfrisyrer, hun brukte parykker. [...] det var som om hun var fanget i sin egen oppgang, i ellefte etasje, hun var fanget i boligblokken hvor hun bodde» (s. 90-91).

Her brukar han skildringa av mora til å seie noko om si eiga kjensle av å vere bunden, innestengd og knebla i si eigen heim og sitt eige tilvære, samtidig som han også peikar på mora si kjensle av å ikkje passe inn i omgjevnadene og av å vere «ein framand fugl».

Medan Tomas i den eine augenblinken ser tilbake og reflekterer kring minne om mora frå barndomen, går han i andre skildringar *inn i* henne og *blir* henne, slik det følgjande sitatet viser:

Jeg våkner og oppdager en fremmed arm like ved hodet mitt, en gammel arm, huden er skrukket og løs, løsnet fra musklene og fra selve armen, som noe overflødig, noe som ikke tilhører armen så mye som det tilhører tiden; noe som skal komme, hvem er det sin arm? [...]. Det kunne vært min bestemors arm. Det kunne vært min mors arm, men da måtte jeg ha vært voksen og ligget i min mors armer, og det skjedde aldri, det kunne aldri ha skjedd, og likevel kjenner jeg igjen min mors arm. Det kan altså være min egen arm, eller min mors arm i min egen, den må ha vokst frem i løpet av natten. Eller: jeg må ha overtatt bevegelsene hennes [...]. Min arm. Den tilhører min mor. [...] Min mor var sekretær. Hun satt mesteparten av sitt voksne liv foran en skrivemaskin. [...] Allerede etter noen år hadde jeg hennes hender, nå har jeg min mors arm, den har vokst fram i min egen. Jeg skriver med hennes hender, hennes bevegelser; vi har det samme arbeidet, vi produserer setninger og ord. Vi sitter foran skrivemaskinen, time etter time, dag etter dag, det ene året etter det andre, vi har den samme litt runde kroppen som bøyer seg over maskinen, hodet henger liksom litt i løse luften mellom skuldrene [...]. Vi arbeider. På min måte holder jeg henne levende [...] (s. 69-71).

Korleis kan ein så tolke desse tekstpassasjane der Tomas og mora blir eitt? Og kva har desse performative trekka å seie for forståinga av teksten? Slik eg tolkar det, opptrer mora som ei trygg hamn i Tomas sitt liv. Han lengtar etter henne, han vil vere henne, og ein kan lese dette som ein regresjon, ein lengt mot barndomen. Han både leitar og famlar i fortida for å skape ein heilskap som heiter «Tomas sitt liv», og skildringane av mora kastar såleis eit forklarande lys over notida og hans eige liv. Dette oppfattar eg ikkje berre som ei identitetssøking, men i vidaste forstand også ei meiningssøking.

4.4 Tomas som kvinne og mor

Som eg har forsøkt å vise ovanfor, prøver Tomas ut ulike roller og skapar eit bilete av seg sjølv gjennom dei ulike karakterane i romanen, men eit gjennomgåande trekk er også Tomas si utforsking av identiteten sine grenser. Fleire stader går han frå mann til kvinne, frå far til mor, som til dømes her i sine refleksjonar kring livet som åleinefar:

Jeg har bygget en kvinnes kropp; et forkle, kvinneklær, parykk og øyenskygge; jeg har arvet morsklærne og morstingene av min far. [...] Til og med øynene forandrer seg. Jeg ser ikke det samme som før. Håret, neglene vokser. Beina strekker seg ut. Skrittene blir lengre, en gyngende gange. Det er ikke lenge til jeg må knytte håret i en hale når jeg løper. [...] Også sønnen forandrer seg: Jeg sover lettere, våkner oftere, som om hørselen er blitt skarpere, eller er det ørene som stikker ut fra hodet på en ny måte? [...] Også drømmene er nye. Jeg sover i hvit nattkjole (156-158)

I boka *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* (2006) hevdar Judith Butler at kjønn er noko iscenesett og ei rolle ein spelar, og ho ser såleis kjønn som ei form for «performance»²⁶. Ein *er* altså ikkje kropp, ein *gjer* kropp:

According to the understanding of identification as an enacted fantasy or incorporation, however, it is clear that coherence is desired, wished for, idealized, and that this idealization is an effect of a corporeal signification. In other words, acts, gestures and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface* of the body, through the play of signifying absences that suggest, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally construed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are *fabrications* manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. That the gendered body is performative suggests that it has no ontological status apart from the various acts which constitute its reality (Butler, 2006, 185)

Butler knyter kjønn til menneskekroppen, og ho ser dei ulike rollene som ein måte å utforske grensene for kva som er kulturelt aksepterte kvinnelege handlingar, då kroppen alltid befinn seg innanfor ei tolkingsramme. (Bråten, 2004) Desse refleksjonane kring rolleutforsking meiner eg er heilt sentrale for forståinga av *Imot kunsten*. Espedal isceneset både ulike roller og hendingar, og kjønnskonstruksjonen er særleg synleg nettopp i dei tekstpassasjane der Tomas blir mor og kvinne. Når både mora og kona døy, skifter Tomas altså kjønn, og kanskje er det for å for å fylle tomrommet etter dei at han blir ei kvinne?

Tomas *handlar* som ei kvinne då kjærasten døy og han får åleineansvaret for døtrene, og eit teksteksempel som eg har brukt tidlegare i oppgåva, men som eg meiner illustrerer dette synspunktet på ein god måte, er der Tomas reflekterer over forsøket sitt på å vere både far og mor for si eiga dotter etter at Agnes døy:

Jeg har forsøkt så godt jeg kan, etter at hun mistet sin mor, å være en god far for henne. Jeg forsøkte å være en slags mor, det var en stor feil og jeg begikk den med full kraft og ubøvelig vilje; jeg sluttet å skrive, sluttet å reise, avsluttet noen vennskap og installerte meg i det nye hjemmet som mor. [...] Jeg laget middag og frokost og smurte matpakken som hun skulle ha med på skolen. Alltid faste måltider. Alltid rene plagg. Alltid noen hjemme, morgen og kveld. Jeg likte det godt, bedre enn jeg hadde trodd; jeg elsket å gjøre innkjøp og lage mat, rydde, vaske klær, henge klesvasken opp på snoren, det gjorde meg godt. (s. 12-13)

Her er det særleg to forhold som er interessante: For det fyrste ser vi at Tomas *definerer* kvinnerolla og mansrolla ulikt. Til mansrolla knyter han eigenskapar som det å vere glad i å reise, verdien av arbeid og kameratskap, medan han knyter stereotypiske aktivitetar som matlaging, husarbeid og klesvask til kvinnerolla. Både dette konservative synet på kvinnerolla og utforskinga av ein kvinneleg identitet kan vi finne fleire stader i teksten. Som Butler peikar

²⁶ Også Haarder viser i fleire artiklar til Judith Butler og hennar teoriar, men ikkje i samband med det same temaet som eg har behandla.

på, og som også er særst synleg i *Imot kunsten*, har kroppen ei avgjerande betydning for vår eigen identitet. Det er i den identiteten vår er forankra, og det er den som gjer det mogeleg å utforske identiteten sine grenser: «Jeg setter meg ned i trappen, på min mors plass, tenner en sigarett og røyker som henne. Det hender at jeg snakker med min mors stemme; jeg sier det samme til min datter som min mor sa til meg, jeg sier: Nå må du rydde rommet ditt. Ikke kom for sent hjem» (s. 160).

Som sitatet ovanfor også viser, spelar mor til Tomas ei viktig rolle i handlinga, og vi kan finne ei rekkje eksempel på at Tomas både identifiserer seg med henne og også går inn i hennar identitet og rolle:

Min mor kjøpte og leste bøker, mange bøker, hun plasserte dem i sengen og under sengen; stabler med bøker, som, etter at hun hadde lest dem, ble plassert i hyller, i stuen og i kjelleren. Hun leste i sengen, i lyset fra nattbordslampe; jeg så henne gjennom dørsprekken når jeg skulle ut på badet, [...] jeg så, til min store forskrekkelse, da jeg kom ut på badet, at hun lignet på meg. [...] Jeg lånte bøkene hennes med en gang hun var ferdig med dem, jeg snek meg inn på soverommet og trakk den boken hun nettopp hadde lest, ut av stabelen på nattbordet, byttet den med boken jeg nettopp hadde lest og håpet at hun ikke skulle merke at jeg leste de samme bøkene som henne. Det var bøker om kvinner og seksualitet. [...] men akkurat dette første året i Øyjordsveien, leste hun *Martha Quest* av Doris Lessing, og denne boken gjorde så sterkt inntrykk på meg at jeg en stund drømte at jeg var en jente; jeg skulle ønske at jeg var det, en femten år gammel jente som gjorde opprør mot sin mor. [...] *Martha* ville leve på en annen måte, sin egen måte, og jeg ville leve som henne; jeg identifiserte meg med henne, og jeg var, i noen uker før jul, en femten år gammel jente som ville gjøre opprør mot sin mor (s. 126-127).

Han overtar mora si interesse for bøker, han les dei same bøkene som henne, i dette tilfellet bøker om kvinner og kjønnskamp, og han fortel vidare at Doris Lessings *Martha Quest* gjorde så sterkt inntrykk på han at han i nokre veker ville leve som hovudpersonen i boka, ei femten år gammel jente.

Vi ser at Espedal utforskar og overskrider ei rekkje grenser, både sjangergrenser og identitetsgrenser. Og når det gjeld dette sistnemnde, vil eg trekkje fram eit siste tekstdøme som eg meiner belyser både rolle-perspektivet og utforskinga av ulike identitetar på ein oppklarande måte. I ein av minnesekvensane frå barndomen fortel Tomas at: «Første gang jeg ble forelsket, var det i en gutt fra tredje etasje, han var den yngste av fem brødre. Saarsbrødrene, som vi kalte dem [...]» (s. 96). Om dette seier Espedal sjølv i eit intervju med *Bokvennen* (2010) at:

Litteraturen må hele tiden utforske grenser. Jeg kan ikke slå meg til ro med å skrive slik jeg skrev før. I det virkelige liv har jeg klare grenser i meg i forholdet til menn. Men i litteraturen kan jeg se hvor langt jeg tør å gå. For meg er det overordnet at det skjer noe i språket, og det gjør det når jeg sier at jeg forelsket meg i en gutt. [...] Begjær er nesten alltid med når jeg skriver. Det er alltid litt farlig, alltid litt ubehagelig. De gangene jeg bryter slike grenser, skjer det noe med språket mitt som interesserer meg. Ved å åpne opp dette ubehaget, oppnår jeg språket jeg vil ha (Mohaugen og Meisingset, 2010, 12-13).

Dette sitatet frå intervjuet med Espedal meiner eg oppsummerer essensen i både identitetskonstruksjonen og iscenesetjinga av ulike roller i teksten, nemleg at forfattaren gjennom språket og fiksjonen har moglegheit til både å utforske og overskride grenser, og å konstruere ein identitet slik han sjølv ønskjer det, og at det er nettopp dette som gjer litteraturen hans til kunst. Espedal er såleis heilt bevisst om språket som eit performativt verkemiddel. Gjennom språket har han moglegheit til både å maskere seg og spele ut ulike roller og identitetar overfor lesaren, samstundes som han også kan bruke det til fyrst å «dissekere» og dekonstruere livet, for deretter å samle og forme dei einskilte bestanddelane til ein forståeleg og meiningsfull heilskap.

4.5 Oppsummering/knutepunkt

Om performancesjangeren seier kunsthistorikaren Rune Gade at: «I en performance vil kroppen, der performer og performes, alltid både være sig selv og en anden, hvilket er en form for labilitet, som gør det vanskelig entydigt at determinere udsagnets udsigelsessubjekt» (i Bjørchmar Kølle, 2008, 48), og slik eg ser det, kastar Gades' poeng eit klargjerande lys over hovudfunna mine i denne analysedelen: Espedals tekst er ikkje rein fiksjon, men den er heller ikkje ei direkte gjengiving av røyndomen, og iscenesetjinga og det performative er tydelegast nettopp i dette spennet mellom fakta og fiksjon. Som eg har prøvd å vise, heng konstruksjonen av teksten heng tett saman med konstruksjonen av eg-forteljarens identitet. Espedal sit med regien, og gjennom både direkte og indirekte former for sjølvframstilling, teiknar han eit bilete av ein eg-forteljar som prøver å forstå seg sjølv både *i* og *gjennom* minna om forfedrane. Vi ser her klare parallellar til både Olneys påstand om det at «ethvert forsøk på å utsi noe om virkeligheten skjer gjennom metaforisering, da det dreier seg om å navngi noe ukjent gjennom det kjente», og Eakins tankar om at ein må forstå sjølvet i relasjon til andre. Tomas brukar det nære og det kjende, i dette tilfellet familien, for å «spegle» seg i dei ulike familiemedlemmane og skape eit bilete av seg sjølv. Ved både å iscenesetje og framføre ei rekkje ulike rollespel, deriblant rolla som kvinne og mor, ser vi på den eine sida ein forfattar som både leikar seg og utforskar grenser, og på den andre sida ein forfattar på jakt etter svar på spørsmål kring livsmeining, sjølvforståing og identitet.

Kapittel 5. Konklusjon

Innleiingsvis i avhandlinga formulerte eg ei problemstilling og drog opp nokre innfallsvinklar som eg vurderte som interessante i ein analyse av *Imot kunsten*. Eg la vekt på spørsmål vedrørende den litterære sjølvframstillinga i teksten, og då særleg korleis forfattaren brukar biografiske opplysningar både som byggjesteinar i verket, men óg korleis han leitar etter og konstruerer eit sjølv og ein identitet i teksten. Analysen min fell såleis naturleg i to delar: I den fyrste delen har eg sett på korleis Espedal brukar fragment av si eiga livssoge som eit litterært verkemiddel i teksten, på kva måte det føregår ei fiksjonalisering av faktadiskursar, og vidare kva effekt desse strukturane får i møtet med lesaren. Det er to aspekt som i denne samanhengen er spesielt interessante: I si litterære søking etter ein identitet brukar Espedal fiksjonen til å forme og konstruere ein røyndom og eit bilete av livet slik han *sjølv ønskjer det*, og iscenesetjinga og det performative er tydelegast nettopp i spenningsfeltet mellom røyndom og fiksjon. Ved å iscenesetje seg sjølv i teksten brukar Espedal bevisst performance som eit verkty, og både dei historiske tilbakeblikka og refleksjonane kring forteljaren sitt eige liv i notid, framstår som sjølvframstillande performance. Dei ulike livshistoriene flettar seg inn i kvarandre i ein oppbroten forteljestil, og jamvel om det er liten avstand mellom liv og tekst, meiner eg at *Imot kunsten* både avslører og tilslører på éi og same tid. Gjennom fiksjonen held forfattaren ein viss avstand til teksten.

I andre delen av analysen har eg gått nærare inn på spørsmål kring identitetssøking identitetskonstruksjon, og på grunnlag av funna mine frå fyrste analysedel meiner å kunne påvise eit dobbeltprosjekt i romanen: Gjennom minna om forfedrane både søkjer og leitar eg-forteljaren etter ein identitet, eit eg, samstundes som han også konstruerer og teiknar eit bilete av seg sjølv slik han sjølv ønskjer at det skal framstå. Vi ser altså ei djupt alvorleg og intens søking etter livsmeining og eit ønske om å forstå seg sjølv i eit kaotisk tilvære der faste strukturar forvitrar, og dei performative sjølvframstillingsmetodane er forteljarens hovudstrategi i jakta på sjølvforståing og identitet. Gjennom iscenesetjinga av dei ulike karakterane i teksten lar Tomas dei spele eit spel som eigentleg er hans eige. Han maskerer seg gjennom ulike rollespel, og hjelpefigurane er der for å seie noko om han sjølv: dei skal fortelje han *kven han er*.

Både teknisk og tematisk må *Imot kunsten* kunne seiast å vere representativ for dagens litterære hovudtrend med sin sterke og omfattande bruk av det nære, intime og private. Men samtidig synest eg at Espedal skil seg klårt frå andre norske samtidsforfattarar som skriv i same sjanger, til dømes Karl Ove Knausgård. Medan Knausgård krast og omsynslaust

utleverer det intime og private i sine bøker, auser Espedal av dei same kjeldene på ein varsam, respektfull, kresen og diskret måte. Knausgård brukar materialet sitt rått tilverka, medan Espedal støyper sitt stoff om, foredlar det, gjer det poetisk, og skaper sober fiksjonsprosa. *Imot kunsten* handlar altså om noko anna enn ein vilje til å avsløre private detaljar, og samanlikna med Knausgård er Espedals prosjekt motsett: Han vil konstruere ein fiksjon ut frå røyndomen, og det performative i verket omhandlar den måten forfattaren etablerer autoritet og utøver kontroll over «meddelelsen». *Imot kunsten* er på mange måtar ein «uklar» og «urein» tekst, og vi møter, slik eg ser det, ein forfattar og ein forteljar med eit dobbeltoppdrag: Ein som på den eine sida regisserer og isceneset rollespel og leikande utforskar grenser og utfordrar sjangerkonvensjonar, og ein som leitar etter svar på grunnleggjande spørsmål kring livsmeining, sjølvforståing og identitet på den andre. Det er lett å la seg forføre av denne romanen, men slik eg har prøvd å vise i denne avhandlinga, som lesaropplevinga mi fortel meg, og som funna mine viser, meiner eg at Jan Kjærstad har sine ord i behald han seier at «den siste man skal stole på, er en forfatter».

Litteratur

- Austin, John Langshaw. 1997. *Ord der virker* [eng. orig. 1962]. Overs. John E Andersen og Thomas Bredsdorff. København
- Barthes, Roland. 1980. «Virkelighetseffekten» [orig. 1968] overs. Karin Gundersen. *Basar – Norsk litterært tidsskrift*, nr. 4. S. 28-33
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbelkontrakten – En æstetisk nydannelse*. København
- Bråten, Beret (sist oppdatert 27.04.2004). *Kroppen: Fra natur til iscenesettelse*. Kjønnforskning: Kunnskap, grenser, endring, 2001-2007. Kilden for norsk forskningsråd. <<http://kjonnforskning.no/c51725/artikkel/vis.html?tid=24368>>. Lesedato: 02.05.2011
- Butler, Judith. 2006. *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York
- Carlson, Marvin. 2004. *Performance – a critical introduction*. New York
- Eakin, Paul John. 1998. «Relational Selves, Relational Lives: The Story of the Story». *True Relations – Essays on Autobiography and the Postmodern*. Red. Thomas G. Causer and Joseph Fichtelberg. London
- Eakin, Paul John. 1992. *Touching the world – Reference in Autobiography*. Princeton
- Ellefsen, Bernhard. 2010. «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». *Vagant* 3/2010. Tidsskrift for litteratur og kritikk. Ansv. red. Audun Lindholm. <http://www.vagant.no/article/130867_aa-tenke-med-haanden-det-er-dette-som-er-aa-skrive>. Lesedato: 01.03.2011
- Espedal, Tomas. 2009. *Imot kunsten (notatbøkene)*
- Espedal, Tomas. 2003. *Dagbok (epitafer)*
- Farner, Geir. 2010. «Hvor går grensen mellom litterær fiksjon og virkelighetsutsagn?». *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift*. Årgang 13, No.1. 2010. Ansv. red. Britt Andersen. S. 16-25
- Foucault, Michel. 2003. «Hva er en forfatter?». [orig. 1969]. Overs. Frode Molven. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Hans H. Skei m. fl. Oslo
- Gimnes, Steinar. 1998. *Sjølvbioграфiar – Skrift, fiksjon og liv*. Oslo
- Gundersen, Karin. 1980. «Innledning til «Virkelighetseffekten» ». *Basar – Norsk litterært tidsskrift*, nr. 4 1980. Ss. 26 – 27
- Gulliksen, Geir. 1996. *Virkelighet og andre essays*. Oslo
- Gusdorf, Georges. 1980. «Conditions and Limits of Autobiography». *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Red. James Olney. New Jersey
- Haugen, Trond. 2010. «Sirkulasjonen av virkelighet. Fakta, fiksjon, selvbiografi og roman i
-

-
- Karl Ove Knausgårds *Min kamp*». *Prosa* 05|10. Faglitterært tidsskrift. Red. Karianne Bjellås Gilje. <<http://2001-10.prosa.no/artikkel.asp?ID=687>>. Lesedato: 11.05.2011
- Haarder, Jon Helt. 2004. «Performativ biografisme - Litteraturvideskaben og det intime liv» i *Kritik*, Vol. 168. No 1. Ss. 28-35
- Haarder, Jon Helt. 2005. «Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod et begrep om performativ biografisme» i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, Vol. 8, No.1. Ss. 1-14
- Haarder, Jon Helt. 2006. «Lugtede der hjemme hos Villy Sørensen?». *Selvskreven – Om litterær selvframstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. Gylling, s. 105-121
- Haarder, Jon Helt. 2007. «Ingen fiktion. Bara reduktion. Performativ biografism som en konstnärlig strömning kring millenieskiftet» i *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Vol 37, Nr. 4. <<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/tfl/article/view/100>>. Lesedato: 01.02.2011
- Haarder, Jon Helt. 2007. «Poul Behrendt: Den hemmelige note». *Jyllands-posten*. <<http://kpn.dk/boger/article1140216.ece>>. Lesedato 03.03.2011
- Henriksen, Marit Aall. 2004. *Å skape mening. Identitets- og virkelighetsframstilling i Virginia Woolfs The Waves og «A Sketch of the Past»*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen
- Jul-Larsen, Kristoffer. 2007. «Der er jeg en annen». *Om Dag Solstad og fiksjonalitet i Dag Solstads 16.07.41*. Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen
- Jomisko, Anne Lise. 1998. *Selvframstillingens narrative strategier. En analyse av Murene rundt Jeriko av Aksel Sandemose*. Hovedfagsoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo
- Kjerkegaard, Stefan m.fl. 2006. *Selvskreven – Om litterær selvframstilling*. Gylling
- Kjærstad, Jan. 2010, (sist oppdatert 08.01.2010). «Den som ligger med nesen i grusen, er blind». *Aftenposten*. Red. Hilde Haugsgjerd. <<http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/article3452780.ece>>. Lesedato: 25.02.2011
- Knudsen, Britta Timm og Thomsen, Bodil Marie. 2002. *Virkelighetshunger – nyrealismen i visuel optik. Antologi*. København
- Kølle, Julie Bjørchmar. 2008. *Kortslutninger: Metafiktion og avantgardestrategier hos Pablo Henrik Llambías og Claus Beck-Nielsen*. København
- Lothe, Jakob m.fl. 2007. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo
- Melberg, Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo
- Melberg, Arne. 2006. «Selvfremstillende strategier: Nabokov, Naipaul, Sebald». Overs. Stefan Kjerkegaard. *Selvskreven. Om litterær selvframstilling*. Red. Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. Gylling, s. 195-209
-

- Mohaugen, Marius Fossøy og Meisingset, Kristian. 2010. «Den aristokratiske arbeideren». *Bokvennen – litterært magasin* nr 2,10. Ansv. red. Gabriel Michael Vosgraff Moro. s. 9-15
- Olney, James. 1980. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. New Jersey.
- Olney, James. 1972. *Metaphors of Self – the meaning of autobiography*. New Jersey
- Ricoeur, Paul. 1991. «Life: A Story in Search of a Narrator». *A Ricoeur reader : reflection and imagination*. Red. Mario J. Valdes. Hertfordshire
- Sennett, Richard. 1992. *Intimitetstyrraniet. Et utdrag fra The fall of public man*. Oms. Eivind Tjønneland. Oslo
- Skotte, Kim. 2010, (sist oppdatert 02.12. 2010). «Norsk forfatter: Hvis man tager hensyn, er man FÆRDIG. Dagbladet Politiken. Ansv. red. Bo Lidegaard.
<http://politiken.dk/kultur/boger/skonlitteratur_boger/ECE1130738/norsk-forfatter-hvis-man-tager-hensyn-er-man-faerdig/>. Lesedato: 05.02.2011
- Store Norske Leksikon. 2010. *Performance*. Redaksjonen for humanistiske fag.
<<http://www.snl.no/performance>>. Lesedato: 18.05.2011
- Vassenden, Eirik. 2004. *Den store overflaten: tekster om samtidslitteraturen*. Oslo
- Østrem, Olav. 2010 (sist oppdatert 28.05.2010). «Utfordrer forskerne». Nettutgave Klassekampen. Ansv. red: Bjørgulv Braanen.
<<http://www.klassekampen.no/57526/article/item/null/utfordrer-forskerne>>. Lesedato: 25.01.2011
-