

«Not all those who wander are lost»

*En sammenlignende analyse av On the Road og  
Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

Aisha Abdel Dayem



Masteroppgave ved ILN Humanistisk fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

Copyright Aisha Abdel Dayem

2015

«Not all those who wander are lost» *En sammenlignende analyse av On the Road og Gå.  
Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

© Aisha Abdel Dayem

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

«To discover the unknown is not a prerogative of Sinbad, of Eric the Red or Copernicus.  
Each and every man is a discoverer.»

Jorge Luis Borges

# Sammendrag

Denne oppgaven er en sammenlignende analyse av Jack Kerouacs *On the Road* og Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Både Kerouac og Espedal er forfattere som har reist mye og som inkluderte reisene sine i skriveprosessene. Begge foreliggende verk framstiller gjennomførte reiser.

I analysen foretar jeg først en sjangeranalyse av de to tekstene. Deretter konsentrerer jeg meg om de to hovedpersonene med vekt på identitet og selvframstilling. Begge figurene gjennomgår en identitetssøken som også står i sammenheng med sosiale forventninger i hvert sitt historiske tidsrom. De to protagonistene prøver å passe inn i et visst skjema i begynnelsen, men finner eller forandrer sitt selvilde til slutt. Både Kerouac og Espedal har gjort bruk av metafiktive elementer i tekstene sine, som også blir undersøkt i denne oppgaven.

# Forord

Som student ved Universität Zürich og Universitetet i Oslo er det mange mennesker som har hatt betydning. Erfaringene fra studietiden har vært viktige for å fullføre dette prosjektet. Jeg vil takke Abteilung Nordistik ved Universität Zürich for mange spennende emner og faglig kompetanse. Spesielt vil jeg takke Prof. Dr. Thomas Seiler for å ha inspirert meg til å velge reiselitteratur som tema i denne oppgava. Takk til Prof. Jürg Glauser og Prof. Klaus Müller-Wille for interessante forelesninger. Jeg vil takke Institutt for lingvistiske og nordiske studier ved Universitetet i Oslo for interessante masteremner. Takk til FAN Fachschaft Nordistik ved Universität Zürich som fungerte som nordisk familie i min studietid i Zürich. Takk til Tomas Espedal for å ha inspirert meg med bøkene dine.

Sist men ikke minst vil jeg takke familie og venner for å ha troen på meg og mitt prosjekt: Mamma og pappa og broren min, min mormor Grosi og min bestemor Aisha, familien i Egypt og rundt om i verden, mine bestevenner Raschida og Julian, min mentor Dani Odermatt, mine flotte medstudenter fra Zürich, og medstudentene ved UiO. Takk til Janine for å inspirere meg til tittelen. Takk til Michèle og Miriam. En spesiell takk også til alle naboene mine på Sogn studentby gjennom studieårene i Oslo, takk til jobbvenninnene, til Mari Øyan for støtte på forskjellige måter, til Karl G. Johansson for å være en inspirasjon. Takk til Aasta Marie Bjorvand Bjørkøy og Thorstein Norheim for å ha veiledet meg i dette prosjektet.

To my grandmother Renate and my grandfathers Mohamed and Gusti

# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning .....</b>	<b>5</b>
<b>2 Teori og metode.....</b>	<b>9</b>
<b>2.1 Reiselitteratur.....</b>	<b>9</b>
<b>2.2 Identitet.....</b>	<b>14</b>
<b>2.3 Selvframstilling og selvbiografi vs. fiksjon.....</b>	<b>17</b>
<b>2.4 Metafiksjon og metanarrativitet.....</b>	<b>22</b>
<b>2.5 Metode.....</b>	<b>26</b>
<b>3 Analyse .....</b>	<b>28</b>
<b>3.1 <i>On the Road</i> – en presentasjon.....</b>	<b>28</b>
<b>3.2 <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i> – en presentasjon.....</b>	<b>33</b>
<b>3.3 Sjangeranalyse av <i>On the Road</i> og <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>.....</b>	<b>37</b>
<b>3.4 Identitetens rolle i <i>On the Road</i> og <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>3.5 Selvframstilling og den autobiografiske pakt i <i>On the Road</i> og i <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i> .....</b>	<b>53</b>
<b>3.6 Metafiksjon i <i>On the Road</i> og <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>.....</b>	<b>59</b>
<b>4 Sammenligning av <i>On the Road</i> og <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>.....</b>	<b>66</b>
<b>5 Avslutning.....</b>	<b>73</b>
<b>Litteraturliste.....</b>	<b>75</b>

# 1 Innledning

## Om oppgaven

Denne oppgaven er en sammenlignende analyse av Jack Kerouacs *On the Road*, 1957 og Tomas Espedals roman *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, 2006.<sup>1</sup> Gjennom nærlesing vil jeg undersøke tekstenes sjanger, tema og skrivemåte samt form, grunner til og bakgrunnen for reisene. Først handler det om sjangeren reiselitteratur og i hvilken grad de to verkene kan anses som det. Videre vil jeg konsentrere meg om hovedpersonene i begge romanene med vekt på identitet og selvframstilling. Jeg vil undersøke hvordan skrivemåten i de to skildringene bærer preg av metanarrativitet og metafiksjon. Til slutt vil jeg sammenligne de to verkenes sjanger, tema og skrivemåte.

Kerouac og Espedal har levd i og skrevet ut fra forskjellig tid og ulike samfunn. Likevel er det betydelige likheter mellom de to romanene, som også gjentar en trend innenfor litteraturen. Kerouac er født i 1922, og *On the Road* handler om livet hans på 1940-tallet. Espedal er født på 1960-tallet, og første boka hans ble utgitt sent på 1980-tallet, i 1988. Det betyr at det ligger 20 år mellom de faktiske liv og det livet de framstiller. Jack Kerouac er vokst opp ved østkysten i USA i en familie med flerkulturell bakgrunn. Han deler denne bakgrunnen med Sal Paradise, hovedpersonen i *On the Road*. Tomas Espedal er en forfatter som liker å gå, kledd i dress og med nye støvler. Han deler dette med fortelleren i *Gå*. Både Sal Paradise og Tomas vil sette i gang en viss bevegelse i skrivingen. Begge vil være forfattere og skape med språket.

Denne oppgaven er delt i fem kapitler. I innledningen presenterer jeg prosjektet og gir et sammendrag av de to romanene, oppgavens struktur og det teoretiske og metodiske rammeverket. Etter innledningen følger kapittel 2 som omfatter teorier som jeg har brukt i analysen. Teorien blir anvendt i analysen av begge verk i kapittel 3. I kapittel 4 fokuserer jeg på sammenligningen av *On the Road* og *Gå* før jeg avslutter i kapittel 5.

## Teori og metode

Min teoretiske innfallsvinkel til denne oppgaven berører en rekke teorier av både norske og internasjonale litteraturforskere. Begrepet reiselitteratur innebærer et mangfold av betydninger og aspekter. Men hvorfor er *On the Road* og *Gå* reiselitteratur? Begge romanene handler om fortellerens trang til å være i konstant bevegelse i løpet av en skriveprosess. Betegnelsen reiselitteratur skal drøftes, og det vil bli forklart nærmere i hvilken grad *On the*

---

<sup>1</sup> Heretter: *Gå*.

*Road* og *Gå* passer inn i denne sjangeren. I kapitlet om sjangerlære og reiselitteratur gransker jeg artikler av forskjellige teoretikere. Paul Fussell har noen interessante tanker i *Travel Books as Literary Phenomena*.<sup>2</sup> Videre trekker jeg inn *Haunted Journeys. Desire and transgression in European travel writing* av Dennis Porter.<sup>3</sup> Dessuten bruker jeg innledningen til både *The Cambridge Companion to Travel Writing* og kapitlet «Litterær sakprosa» i *Litterær analyse En innføring*.<sup>4</sup>

For kapitlet om temaet identitet bruker jeg Thomas Hylland Eriksens «Kapittel 3: Identitet» i *Flerkulturell forståelse*<sup>5</sup> og deler av Per Thomas Andersens «*Hvor burde jeg da være*»<sup>6</sup> og *Identitetens geografi*.<sup>7</sup> Hylland Eriksen knytter identitet til mennesker med flerkulturell bakgrunn mens Per Thomas Andersen inntar et perspektiv på nasjonalitet som faktor innen identitetsbygging.

Kapitlet om selvframstilling baserer seg på boka med samme tittel ved Arne Melberg.<sup>8</sup> Melberg drøfter begrepet og konstaterer at selvframstilling er et viktig element i forskjellige typer tekster som for eksempel selvbiografien, memoaren og erindringen. Han bruker begrepet selv-fashioning for å forklare dette nærmere. Det er som om forfatteren maler et selvportrett med alle mulige trekk som skal fremme bildet sitt overfor andre. Forfatteren bruker altså forskjellige språklige virkemidler til å vise fram den personen han ønsker å bli sett som. Philippe Lejeune stiller det relevante spørsmålet om det finnes en enkel definisjon for selvbiografi. I kapittel 1 «The Autobiographical Pact» fra *On Autobiography*<sup>9</sup> fremmer han ideen om en lese måte som er påvirket av den pakten verket inngår med leseren. Ifølge Lejeune er selvbiografien en type narrativ prosa lagt fram i retrospekt, skrevet av en reell person. Poul Olaf Behrendt er ikke helt enig i Lejeunes teori. I artikkelen «Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, anti-Proust og nærværeffekten» i tidsskriftet *Spring* innfører Behrendt, som en kontrast til Lejeune,

---

<sup>2</sup>Fussell, Paul, *Travel books as literary phenomena, i Abroad. British Literary Traveling Between the Wars* Oxford University Press 1980.

<sup>3</sup> Porter, Dennis, Introduction, ch. 4 & 6 i *Haunted Journeys. Desire and transgression in European travel writing*, s. 1-59, Princeton University Press 1991.

<sup>4</sup> Andersen, Per Thomas, Gitte Mose og Thorstein Norheim (red.) *Litterær analyse: en innføring*. Oslo Pax, 2012.

<sup>5</sup> Hylland Eriksen, Thomas, «Kap. 3: Identitet» i *Flerkulturell forståelse*. Aschehoug, 1997.

<sup>6</sup> Andersen, Per Thomas, «*Hvor burde jeg da være?*» *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur*. Oslo, 2013.

<sup>7</sup> Andersen, Per Thomas, *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo, 2006.

<sup>8</sup> Melberg, Arne, *Selvskreivet*. Oslo, 2007.

<sup>9</sup> Lejeune, Philippe, «The Autobiographical Pact» i *On Autobiography*, University of Minnesota, 1989.



dobbeltkontrakten som en forfatter inngår med leseren: På den ene siden må det finnes en virkelighetskontrakt, og på den andre siden en fiksjonskontrakt.<sup>10</sup>

De to romanene som jeg behandler i denne oppgaven har også til felles at de er uttrykk for visse aspekter innen metafiksjon og metanarrativitet. Metafiksjon betyr kort sagt fiksjon om fiksjon. En tekst handler altså om seg selv, og dette blir det reflektert over i teksten. Metafiktiv skriving er et komplekst tema. Teoretikerne som jeg bruker til å få en oversikt er Linda Hutcheon<sup>11</sup> og Monika Fludernik<sup>12</sup>. Et viktig poeng i metafiksjonen er at forfatteren og selve teksten kommer i hovedfokus. Teksten er gjerne selvrefleksiv, det betyr at skribenten reflekterer over teksten i skriveprosessen. Temaet fiksjon blir omdiskutert. Et annet viktig poeng er at en metafiktiv tekst baserer seg på minst to forskjellige nivåer, der hovedhistorien utgjør det ene og et parallelt nivå hvor det blir reflektert over hovedhistorien. For de to romanene som skal bli analysert er dette relevant, fordi det finnes steder i tekstene som kan tolkes som metafiktive innslag.

### Om forskning og sekundærlitteratur

Om Jack Kerouac og *On the Road* finnes det et hav av sekundærlitteratur. Jeg har valgt å bruke forskjellige kritikere til å drøfte Kerouacs forfatterskap. De fire verkene er Robert Hipkiss *Jack Kerouac, prophet of the new romanticism: a critical study of the published works of Kerouac and a comparison of them to those of J. D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey*,<sup>13</sup> Hilary Holladays *What's Your Road, Man?: Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*,<sup>14</sup> *Kerouac's crooked road: the development of a fiction* av Tim Hunt<sup>15</sup> og Matt Theado sin *Understanding Jack Kerouac*.<sup>16</sup>

For Tomas Espedals *Gå* finnes det imidlertid mindre sekundærlitteratur. Jeg bruker et par anmeldelser av romanen i forskjellige skandinaviske og europeiske aviser/magasiner. I tillegg bruker jeg avsnittet om Espedal i Atle Kittangs artikkel «Kunsten og det røynelege» i

---

<sup>10</sup> Behrendt, Poul Olaf, «Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, anti-Proust og nærværeffekten» i *Spring* (Gentofte) s.294-335, 2011.

<sup>11</sup> Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.

<sup>12</sup> Fludernik, Monika, *Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*. i *Poetica* 35, s. 1-39, 2003.

<sup>13</sup> Hipkiss, Robert A., *Jack Kerouac, prophet of the new romanticism: a critical study of the published works of Kerouac and a comparison of them to those of J. D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey*. Regents Press of Kansas 1976.

<sup>14</sup> Holladay, Hilary og Robert Holton, *What's Your Road, Man?: Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Southern Illinois University Press, Carbondale 2009.

<sup>15</sup> Hunt, Tim, *Kerouac's crooked road: the development of a fiction; with a foreword by Ann Charters and a new preface*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.

<sup>16</sup> Theado, Matt, *Understanding Jack Kerouac*. University of South Carolina, 2000.

*Edda* 04/2010<sup>17</sup>, samt deler av masteroppgaven *Performativitet og identitet i Tomas Espedals Imot kunsten (notatbøkene)*<sup>18</sup> fra 2013 av Ingrid Krogh Nøstdal.

---

<sup>17</sup> Kittang, Atle, «Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst» i *Edda* nr. 4, 2010.

<sup>18</sup> Nøstdal, Ingrid Krogh, Masteroppgave: «*Den siste man skal stole på, er en forfatter*»: *Performativitet og identitet i Tomas Espedals «Imot kunsten (notatbøkene)*», UiO, 2011.

# 2 Teori og metode

## 2.1 Reiselitteratur

«Wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen.»<sup>19</sup> mener Walter Benjamin. Det å fortelle noe nytt og interessant blir en enkel oppgave når man er på en reise, den gir anledning til å berette om noe. Benjamin argumenterer for at det finnes to typer grunnfortellinger; fortellingen om den bofaste bonden og hans jord, og fortellingen om den reisende som har besøkt det ukjente og fremmede.<sup>20</sup> En reise kan både være autentisk og realistisk, og den kan være imaginær, eller fiktiv. I begge tekstene er det uklart om jeg-fortelleren er talerøret til forfatteren eller om det faktisk er en helt fiktiv person. Et sentralt spørsmål blir derfor om forfatteren er forpliktet til å holde seg til realiteten når han beskriver en foretatt reise. Den berettende blir ofte automatisk til hovedpersonen i skildringen. Sjangeren reiselitteratur har et fleksibelt forhold til autenticitet og biografi.

### Reiseskildringens historie

Sammenhengen mellom å reise og skrive har resultert i en sjanger som er vel etablert i litteraturhistorien. Fortellinger om reiser må være like gamle som selve litteraturkunsten. Peter Hulme skriver i introduksjonen til *The Cambridge Companion of Travel Writing* at den første teksten innen reiselitteraturen, som handlet om en sjømann som strandet på en øy, må stamme fra gamle Egypt, det tolvte dynastiet, som eksisterte tusen år før Odysseen.<sup>21</sup> Én av de første skildringene stammer fra gamle Hellas, hvor antikkens Skylaks av Karyanda på slutten av 500-tallet f.Kr. skrev om reisene sine i Indiahavet og Rødehavet.<sup>22</sup> Den skandinaviske middelalderen tilbyr mange fine eksempler. Vikingene har vært de første i Norden som beveget seg og fortalte om reisene sine, og de ble skrevet ned i form av reiseskildringer. Innenfor sagalitteraturen finner vi flere tekster om oppdagelsesreiser. For eksempel reisen fra Island til Grønland som i *Grœnlendinga saga* eller oppdagelsen av det såkalte Vinland som tar form i *Eiríks saga rauða*. Andre reiseskildringer om oppdagelsesreiser som for eksempel Fridtjof Nansens *Fram over polhavet* (1897) eller Thor Heyerdahls *Kon-tiki* (1948) og andre forskjellige ekskursjoner har etterlatt spenning og katarsis hos barn og voksne i mange tiår.

<sup>19</sup> Benjamin, Walter: «Fortelleren» i Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg*, Oslo 1991. s. 180 ff.

<sup>20</sup> Andersen, Per Thomas, *Hvor burde jeg da være?*, 2013. s. 13.

<sup>21</sup> Hulme, Peter, *Cambridge Companion of Travel Writing*, 1980, s. 2.

<sup>22</sup> <http://no.wikipedia.org/wiki/Skylaks> 6.10.2013.

## Reiselitteraturens rammebetingelser

Det finnes få klare retningslinjer og sjangertrekk som skiller reiselitteratur fra andre typer litteratur, selv om det allerede fantes arkaisk-antikke reisemodeller hos de gamle grekerne, som i *Odysséen* av Homer. I det følgende vil jeg derfor etablere sjangerkonvensjoner som kan brukes til å diskutere de aktuelle verkene sjanger. For å oppnå dette vil jeg stille noen grunnleggende spørsmål om den litterære reisen i seg selv.

Hvorfor reiser skribenten? Hulme mener: «Travel broadens the mind, and knowledge of distant places and people often confers status, but travellers sometimes return as different people or do not come back at all.»<sup>23</sup> Mennesket forandrer seg altså etter en tur i det fremmede. Poenget med det er nok at man leter etter nye inntrykk for å forandre eller til og med forbedre sitt gamle jeg. Dette skjer med mange hovedkarakterer i reiseskildringer, de kommer tilbake som andre individer, eller de kommer ikke tilbake fordi de liker det andre, nye livet. Dette kan være én av konvensjonene for reiselitteratur som sjanger.

Reisende og skribenter har brukt diverse skrivestiler til å holde fast på opplevelsene sine. Noen skrev livlige dagbøker. Andre skrev en samling av brev, slik som Goethe's eksentriske karakter i *Die Leiden des jungen Werther* (1774), andre førte en mer teknisk og noe tørrere loggbok, noen skrev om det som hendte i omverdenen direkte og i romanform, som for eksempel Hamsuns protagonist i *I Æventyrland* (1903). Det finnes reiseeventyr, forskningsreiser, sjamanreiser, rett og slett reiseskildringer om oppdagelsesreiser. Når en reisende beskriver ting og mennesker og steder vedkommende ser, så skjer det med en viss grad av subjektivitet. Forskjellige tekstsorarter kan dukke opp i ett og samme verk. En reiseskildring kan skrives med både journalistiske, forskende, (selv)biografiske og fiktive trekk. Det blir vanskelig å skille mellom fakta og fiksjon. Samtidig hender det at ulike skriveteknikker kan blandes. Hos både Kerouac og Espedal er skriveformen en blanding av forskjellige stiler og til og med sjangre. Det er mange passasjer i begge verk hvor teksten minner om en dagbok. Andre avsnitt virker mer som om de blir fortalt for skildringens skyld, ren prosatekst som gjengir det som hender. Sjangeren reiselitteratur er altså ikke en enhetlig sjanger. Fussell mener at man begir seg inn i et komplisert territorium ved å prøve å definere sjangeren: «We're entering complicated territory, where description, let alone definition, is hazardous, an act closer to exploration than to travel.»<sup>24</sup> Likevel prøver han å sette navn på sjangeren, «travel books», og konkluderer slik:

---

<sup>23</sup> Hulme, Peter, *Cambridge Companion of Travel Writing*, 2006, s. 2.

<sup>24</sup> Fussell, *Travel Books as Literary Phenomena*, 1980, s. 203.

Travel books are a sub-species of memoir in which the autobiographical narrative arises from the speaker's encounter with distant and unfamiliar data, and in which the narrative unlike that in a novel or a romance claims literal validity by constant reference to actuality.<sup>25</sup>

Dette bekrefter neste sjangerkonvensjon: sjangerblanding.

I alle former for reiselitteratur ligger en forventning om autentisitet.<sup>26</sup> Det å opprettholde autentisiteten er nok ikke alltid mulig, det som blir sett av en reisende blir gjengitt slik som det fremtrer for den seende. Det viktigste er likevel at det finnes en foretatt reise og at fortelleren beskriver ut ifra en autentisk opplevelse. I *Travellers and Cosmographers*<sup>27</sup> skriver Rubiés at reiselitteratur «[...]can be defined as that varied body of writing which, whether its principal purpose is practical or fictional, takes travel as an essential condition for its production.». Det betyr at Rubiés også inkluderer imaginære eller fiktive reiser, som for eksempel tidsreiser som i klassikeren *Time Machine* av H.G. Wells (1895), eller dagdrømmereiser som hos Lewis Carroll i *Alice's Adventures in Wonderland* (1865). Poenget er at det prinsipielt skal dreie seg om en reise, uansett om den er virkelig eller fiktiv. Begge deler åpner for autentisitet, som er den tredje sjangerkonvensjonen.

Reisemålet kan være viktig også, men ofte, slik som hos Kerouac og Espedal, er det ikke relevant hvor hovedkarakterene skal. «You boys going to get somewhere or just going?»<sup>28</sup> blir Paradise spurt en gang i *On the Road*. Sal Paradise og reisekameraten klarer ikke å svare på dette. Essensen ligger altså i bevegelsen, og dette er den fjerde sjangerkonvensjonen. Hos Kerouac skjer dette med bil/buss og hos Espedal til fots. Det å reise gjennom USA med bil er en klassisk ting ved The American Dream, selv om det er nettopp det Kerouac/Sal Paradise opponerer mot. Det konvensjonelle livet, det å ha en jobb og starte en familie og leve et standardisert liv er ikke noe for Kerouacs hovedkarakter. Å reise gjennom USA, fra stat til stat er hans mantra. Reisen i seg selv betyr mer enn destinasjonen, og det som man ser og opplever på veien er det som preger reisen mer enn det å nå et mål. Likevel skildrer Kerouac flere reiser, en av dem er ganske ordinær fra kyst til kyst. I USA kan man si at det er typisk å reise mot vestkysten, Los Angeles og San Francisco, fra den kaldere gråere østkysten mot den evige kaliforniske sommeren, og det er det Sal Paradise gjør i *On the Road*.

Det å gå, som Espedals protagonist Tomas, gjør at hans litteratur knytter an til en utbredt variant innen reiseskildringen: vandringslitteraturen. Tomas minner nok mest om en

---

<sup>25</sup> Fussell, *Travel Books as Literary Phenomena*, 1980, s. 203.

<sup>26</sup> Bourquin, 2006, s. 22.

<sup>27</sup> Rubiés, Joan-Pau, *Travellers and Cosmographers*, 2007, s. 6.

<sup>28</sup> Kerouac, Jack, *On the Road*, 1957, s. 24.

landstryker som hos Hamsun (eller i *Sult*, men ikke like forvirret) og mindre på en pilegrimsreisende.<sup>29</sup> Det er ikke målet som er av størst betydning her heller, det er selve gåingen. Gjennom hele romanen forklarer hovedpersonen Tomas at det å gå, gir mening og får han til å ville skrive. Stedene han går til, blir nevnt og omtalt mye, til slutt kommer Tomas og turkameraten hans til et sted ved sjøen, der de skulle hvile og svømme, bare for å møtes igjen på kafé og planlegge en ny tur. Uansett om de har kommet «fram» dit de skulle er ikke destinasjonen målet med reisen. Bevegelsen tar aldri riktig slutt, det betyr altså at reisen i seg selv er av stor betydning.

En oppsummering av konvensjonene for reiselitteratursjangeren som jeg vil bruke i denne avhandlingen er at den reisende vil oppnå en forandring, eller til og med forbli i det fremmede for å være en annen, at reiselitteratur er en blandingssjanger, at reisen må være autentisk (men ikke nødvendigvis reell), og at reisens destinasjon ikke nødvendigvis er relevant. Det betyr at reisen i seg selv er det som er viktig, det vil si hvordan den reisende beveger seg på mellom steder.

### **Helter på reise**

Hvorfor har det moderne mennesket en trang til å flytte på seg og så berette om det? Alle land har jo blitt oppdaget nå, og det er ikke noe nytt å finne for mennesket, men likevel så er forfatteren tilbake på beina og beveger seg, enten på en såkalt road trip ved å haike med fremmede biler eller på den mest genuine måten i verden, til fots. Christophe Bourquin har skrevet en doktoravhandling ved Universitetet i Zürich, Sveits, hvor han drøfter Urs Widmers reiselitteratur. I innledningen reflekterer han over det å reise. «Die Helden reisen panisch herum[...] Warum können sie nicht bleiben? [...] Es ist einfacher zu gehen als zu Hause zu bleiben und mit der eigenen Begrenzung konfrontiert zu sein.»<sup>30</sup> Heltene reiser rundt omkring i panikk. Hvorfor kan de ikke bli (på et sted)? Det er enklere å gå enn å bli hjemme der man blir konfrontert med sine egne begrensninger. Dette er et spørsmål som både Kerouac og Espedal har stilt seg selv. Kerouacs driv henger sammen med sulten av å oppleve noe og se noe nytt, så han kan mate sin indre kreative skribent med bilder som han kan bruke til å skape litteratur. Hos Espedal er trangen mest motivert av å gå fordi vandringen mater evnen til å skrive og finne seg selv.

I *Haunted Journeys* har Porter undersøkt forskjellige verk innenfor sjangeren reiselitteratur. I innledningen drøfter han ulike utløsere for å dra på en reise. Han nevner for

<sup>29</sup> Hamsun, Knut, *Landstrykere* 1927 og *Sult* 1890.

<sup>30</sup> Bourquin, Christophe, *Schreiben über Reisen: zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg, 2006, s.10 -12.

eksempel at reisen åpner opp for å bli kjent med andre kulturer. «That illuminating moment when two cultures are brought into sudden proximity».<sup>31</sup> Reise handler ikke bare om kulturelle reisemål. For å kunne fatte motivasjonen for en reise henviser han til Freuds teori om det bevisste og ubevisste ønske. De fleste reiseformål blir realisert av ønsket. Drømmen om å realisere det som har vært i den reisendes fantasi blir til en mulighet. Det å kunne oppleve noe som ikke finnes hjemme, gjør det mulig å tilfredsstille dette ønsket. På den andre siden nevner Porter at det å reise ikke bare oppfyller ønskedrømmene, men også forsterker transgressive impulser.<sup>32</sup> Ifølge Porter har europeerne alltid hatt grunner til å ta turen. Forskning, erobring/kolonisering, emigrering og det å sole seg på stranda er bare noen av grunnene europeeren har blitt tiltrukket av.<sup>33</sup> Ifølge Freud derimot reiser man fordi man lengter hjem. Man får en déjà-vu om man finner en plass som ligner på noe man kjenner igjen hjemmefra, eller som får frem følelser som man har hatt før, da man var i magen til moren sin.<sup>34</sup> Selv om Freud sikkert har et poeng her, vil jeg ikke etablere en psykologisk vinkling i denne avhandlingen.

Arne Melberg er også inne på menneskets behov for å reise når han beskriver reiselitteraturens oppgave: «Den moderne reiselitteraturen er ikke noe unntak; den gjør nettopp det litteraturen kan, bør og må gjøre. Den arbeider med å forstå hva verden er og hva den kunne ha vært. Og hva som er min plass i denne verden og hva den kunne være.»<sup>35</sup> Til dette behovet vil jeg tilføye at mennesket motiveres av troen på at det må være finere og bedre et annet sted enn der man er. Gresset er alltid grønnere på den andre siden. Det er et grunnleggende menneskebehov å komme seg ut av huset for å se for seg selv.

---

<sup>31</sup> Porter, 1991, s. 6-8.

<sup>32</sup> Porter, 1991, s. 9.

<sup>33</sup> Porter, 1991, s. 10.

<sup>34</sup> Porter, 1991, s.12.

<sup>35</sup> Melberg, 2005, s. 36.

## 2.2 Identitet

I både *On the Road* og *Gå* er hovedpersonene på et identitetssøken. Faktorer som herkomst, profesjon, kjærlighetsforhold og det å slå seg til ro og stifte en familie er sentrale for deres identitetskriser. I det følgende skal jeg presentere det teoretiske grunnlaget som jeg vil bruke til å analysere identiteten til de to hovedkarakterene. Først Thomas Hylland Eriksens foreslag til en definisjon av identitetsbegrepet i «Kapittel 3: Identitet» i sin bok *Flerkulturell forståelse*<sup>36</sup>. Etter det følger noen poeng fra kapittel 1 til Per Thomas Andersens *Hvor burde jeg da være*<sup>37</sup> og innledningen til *Identitetens geografi*<sup>38</sup>.

Thomas Hylland Eriksen har hatt mennesker med flerkulturell bakgrunn i bakhodet i sin undersøkelse av begrepet identitet. Dette er relevant når man fordyper seg i Sal Paradise, dog mindre relevant angående figuren Tomas. Eriksen fremsetter en definisjon av identitet som generelt er relevant. Han innleder med å henvise til at identitet har vært et tema i filosofien, men at det etter hvert har etablert seg i forskjellige forskningsretninger. Både i politikken og i litteraturen er identitet blitt et fremtredende anliggende. Eriksen gir først et enkelt bilde for å visualisere begrepet: *Identitet er det man ser når man ser seg i speilet*. Det er mange forskjellige fasetter som må til for å forme dette selvbildet. Han nevner alder, sosial bakgrunn, utdannelse, religion, etnisk gruppering og hudfarge. Dette er noen av hovedaspektene som er med på å skape et individs identitet. Videre nevner Eriksen forskjellen mellom offentlig og privat identitet. Den personlige, private identiteten er sosialt skapt. Enkeltpersonen er en del av en større gruppe, et sosialt fellesskap (Eriksen nevner kasten som eksempel på det indiske sosiale fellessystemet). Både livsstil og arbeid er ifølge Eriksen viktige faktorer for identitetsformingen. Mest relevant for denne avhandlingen er følgende utsagn: «Hvem vi er, avhenger av hvor vi er.» Med dette henviser Eriksen til dagens mer moderne betydning av identitet, som er både etnisk og nasjonalt betinget.<sup>39</sup> I sammenheng med Kerouac og Espedals tekster er spørsmålet om *hvor* særlig interessant, fordi de to hovedpersonene i *On the Road* og *Gå* ikke oppholder seg på ett og samme sted i det hele tatt, men de befinner seg i konstant bevegelse. *Hvor* de er, er ikke en by eller et hus eller noe som ligner på en herkomst med røtter. *The road, veien* er det som definerer både Kerouacs Sal og Espedals Tomas. Hvis Eriksen har rett i det han sier, må begge hovedpersonene forholde seg til der de er, nemlig selve reisen, for å kunne fastslå sine

<sup>36</sup> Hylland Eriksen, *Flerkulturell forståelse*, 1997.

<sup>37</sup> Andersen, *Hvor burde jeg da være*, 2013.

<sup>38</sup> Andersen, *Identitetens geografi*, 2006.

<sup>39</sup> Hylland Eriksen, *Flerkulturell forståelse*, 1997, s. 34-36.



identiteter. Man kan verken utvikle identitet eller kjenne seg selv med mindre man går ut av huset og blir kjent med verden.

Per Thomas Andersen skrev *Hvor burde jeg da være?* med tanke på det moderne menneskets dobbelte borgerskap i de to verdener vi lever i. De to verdener er ifølge Andersen kosmos og polis, verden og vårt lokale hjemmested. I boken reflekterer han over ulike begreper og aspekter som er viktige i henhold til menneskets behov for å skifte sted innimellom. Andersen fremhever hvor vanlig en enkel helgtur med familien på landet eller til Syden er, og hvordan europeiske byturer stadig vekk blir billigere og mer tilgjengelige. Han mener at vi, de vanlige borgere av Europa, «befinner oss nok et sted midt imellom globetrotterne og de som er dømt til å forbli lokale». <sup>40</sup> Videre kommer Andersen inn på det han kaller for Det Egne og Det Andre. Andersen mener:

Forholdet mellom det Egne og det Andre er kanskje samtidens mest utfordrende og kompliserte spørsmål, både kulturelt, politisk og psykologisk. En av grunnene til det er at de to grunnfortellingene ikke lenger lar seg holde atskilt. Den bofastes verdensbilde konstitueres av et stabilt *her* og et distansert *der*. Men Det Egne og Det Andre møtes på nye måter i et nytt *overalt* som har porøse skiller mellom her og der.»<sup>41</sup>

Ifølge Andersen har det blitt enklere for oss å reise og migrere på grunn av media og globaliseringen, og også fordi det å reise er blitt billigere og mer tilgjengelig. <sup>42</sup> For Kerouacs og Espedals romaner er dette relevant. Hovedkarakterene har anledning til å bevege seg fritt og fra land til land, og de utnytter denne muligheten så godt de kan.

I innledningen til *Identitetens geografi* innfører Andersen begrepet «kosmopolitt», som betyr verdensborger, eller en person som er hjemme overalt. Han refererer til Jens Christian Grøndahls essaysamling *Night mail*. Grøndahl fastslår at han ikke føler seg fremmed i noen av de forskjellige byene som han har samlet opp i sitt *personlige alfabet av byer*. Han begrunner denne følelsen av å høre til flere steder med at *følelsen av fremmedhet i disse byene er uadskillelig fra en følelse av frihet*. Det betyr at hvis et menneske føler seg fritt og uavhengig på et sted, selv om det ikke er hjemstedet, kan man få inntrykk av en viss tilhørighet. <sup>43</sup>

Andersen konstaterer at begrepet identitet er dynamisk og fleksibel. Han påpeker også at det er like viktig å koble identitet sammen med andre motiver som sted, plass, topos, reise

---

<sup>40</sup> Andersen, 2013, s. 15.

<sup>41</sup> Andersen, 2013, s. 18.

<sup>42</sup> Andersen, 2013, s. 18.

<sup>43</sup> Andersen, Per Thomas. *Identitetens geografi. Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo, 2006, s. 7 ff.

og kryssing av grenser. Steder og byer har blitt framstilt i fiktive tekster så lenge det fantes litteratur. Ifølge Andersen danner stedene mening i den litterære konteksten og er knyttet til sjanger og form.<sup>44</sup> Med Hamsun som eksempel påpeker Andersen at litteratur om steder og reiser ofte har en eksistensialistisk bakgrunn. Hamsun viste tidlig at hovedpersonene hans er vandrerskikkelser, preget av en påfallende rastløshet som førte dem bort ifra hjemstedet og ut i verden.<sup>45</sup> Som litterær forfader i norsk og ikke minst nordisk litteratur har Hamsun altså skapt en trend for forfattere som for eksempel Tomas Espedal. Et annet punkt, som er relevant for Jack Kerouac, er at Hamsun har skapt en figur som har formet sin identitet på et flerkulturelt grunnlag. Andersen kaller dette for multikulturelle påvirkninger eller globalisering av biografien som livsprosess.<sup>46</sup> Den amerikanske drøm og det engelske språket er elementer som for Kerouac var ny og som han måtte forholde seg til.

Identitet i litteraturen er et begrep som inneholder et mangfold av forklaringer om figurens personlighet og atferd. Ifølge Eriksen er identiteten enkelt forklart altså det som man ser i speilbildet sitt.<sup>47</sup> Reisen er en mulighet til å skape identitet, og hvor man oppholder seg er en viktig del av tilværelsen og identiteten. Modernitetens institusjoner har en stor innflytelse i menneskets identitetsbygging, det finnes konvensjoner som vil foreskrive mennesket hva og hvem og hvordan man burde være. Valgmulighetene er uendelige. Andersen avslutter med prospektet at tilhørighet gjør fritt, og at mennesket må bli kjent med «det andre» for å kjenne seg selv. En enkel måte å oppnå det på er å bevege seg mot nye plasser, gå eller haie.

---

<sup>44</sup> Andersen, *Identitetens geografi*, 2006, s. 7-10.

<sup>45</sup> Andersen, 2006, s. 15.

<sup>46</sup> Andersen, 2006, s. 16.

<sup>47</sup> Eriksen, 1997, s. 34.

## 2.3 Selvframstilling og selvbiografi vs. fiksjon

Selv om selvframstilling er et såpass dominant trekk i de to romanene at de angår spørsmålet om sjanger, vil jeg behandle selvframstillingsaspektet som en del av tematikken – i forlengelse av identitetsproblematikken.

Som grunnleggende teori for å forklare selvframstilling tar jeg utgangspunkt i Arne Melbergs bok *Selvskrevet* (2007) og Philip Lejeunes teori om den autobiografiske pakt (1975), samt Poul Behrendts videreutvikling av Lejeunes teori, (2006 og 2011).

Begrepet selvframstilling stammer fra sosialpsykologien. Selvframstilling er en metode for å etablere et bestemt bilde av seg selv. Målet er å iscenesette jeget i en ønskelig privilegert form for å forstørre innflytelsen på andre mennesker og deres sosiale grupper.

Ifølge Arne Melberg blir selvframstilling brukt som litterært virkemiddel i selvbiografiske tekster, memoarer og erindringer. I en postmoderne sammenheng kaller han dette også for self-fashioning eller human design. Et menneske kan utvikle det selvportrett som hun viser frem overfor andre mennesker. Selv inntar Melberg en skeptisk posisjon mot det altfor personlige. Melberg mener også at litteraturkritikerne prøver nye måter å forstå og beskrive litteraturens forhold til virkeligheten på.<sup>48</sup>

Melberg behandler begrepet selvframstilling som et overordnet begrep for lignende litterære strategier. Det tradisjonelle begrepet er belastet med litterær metafysikk, som hos Nietzsche, hvor tankene blir sorterte i absolutte motsetninger. Etter denne teorien finnes bare fiksjon eller ikke-fiksjon. Videre påpeker Melberg at selvframstilling ikke kan deles i en enten - eller kontekst, slik som hos Nietzsche, men at det måtte være både - og. Selvframstillingen er både fiksjon og ikke-fiksjon.<sup>49</sup>

Melberg nevner Beaujour som stiller spørsmålet om hva som skiller selvbiografien fra selvportrettet. Selvbiografien har et mimetisk utgangspunkt (mimesis fra gresk = etterligning). Det betyr at selvbiografien er en representasjon av forfatteren, som blir satt opp i en lineær form, for eksempel i kronologisk rekkefølge.<sup>50</sup> Melbergs hovedbegrep self-fashioning spiller en stor rolle for både Sal Paradise og Tomas. Begge figurene gjenspeiler karaktertrekk til forfatterne som har skapt dem.

Philippe Lejeune har også en interessant teori om dette. Han stiller et viktig spørsmål i *The Autobiographical Pact*: er det mulig å definere selvbiografi? Han svarer umiddelbart

<sup>48</sup> Melberg, *Selvskrevet*, 2007, s. 7-11.

<sup>49</sup> Melberg, 2007, s. 9.

<sup>50</sup> Melberg, 2007, s. 10.

med et forsøk som han i resten av kapittelet utdyper og problematiserer, han legger frem ideen om en lese måte som er påvirket av pakten verket inngår med leseren. Lejeunes innledende definisjon er at selvbiografier er narrativ prosa lagt fram retrospektivt skrevet av en ekte person. Teksten omhandler hennes eksistens, med fokus på eget liv og særlig egen personlighet. Lejeune lister opp de ulike elementene denne definisjonen består av, og ser på hvilke som kan finnes i større eller mindre grad, og hvilke som er absolutte krav. En selvbiografi må stort sett være skrevet i prosa, i hovedsak være narrativ, og handle primært om forfatterens eget liv. Innslag av andre stiler og begivenheter kan likevel også forekomme. To punkter er derimot uomtvistelige, og peker fram mot hovedpoenget til Lejeune: Forfatteren og fortelleren må være identiske, og fortelleren og hovedpersonen må være identiske. Det betyr at forfatteren og hovedpersonen er den samme. Her finnes ingen gråsoner – er ikke disse to punktene oppfylt, er det ikke snakk om at det kan kalles en selvbiografi.<sup>51</sup>

Lejeune problematiserer denne identiteten. Først ser han på forholdet mellom forteller og hovedperson og hvordan identiteten kommer til uttrykk i teksten. Han fokuserer på grammatisk person (førstepersonsfortelling, tredjepersonsfortelling, selv andreperson) og identiteten til individene den grammatiske personen peker på. Han skriver at det finnes selvbiografier i tredjeperson (som i Cæsar), og det kan også tenkes selvbiografier i andreperson, selv om Lejeune ikke kjenner til noen. Han tegner så opp sitt første diagram, som ser på ulike koblinger mellom grammatisk person og identitet mellom forteller og hovedperson – klassisk selvbiografi plasseres øverst til venstre, identitet mellom forteller og hovedperson, første personfortelling, klassisk biografi nederst til høyre, ikke identitet, tredjepersonsfortelling.<sup>52</sup>

Han ser så på hvordan identiteten mellom forteller og forfatter manifesteres. Egennavnet er viktig, for det er gjennom egennavnet til forfatteren slik det står på tittelbladet, at vi kan oppdage om det dreier seg om en selvbiografi. Er det misforhold mellom forfatter, forteller og hovedperson, regner Lejeune teksten umiddelbart som fiksjon, og verket må kalles en selvbiografisk roman. En selvbiografisk roman mangler *den selvbiografiske pakt*, som selvbiografien har. Pakten som inngås med leseren slår fast hvilke forventninger leseren går inn i teksten med. Denne pakten inngås ganske tidlig, på grunnlag av det leseren finner i parateksten (for eksempel på baksideteksten, tittelbladet, undertittel og de par første sidene av et verk). Som kontrast innfører Lejeune en fiksjonspakt, som dannes ved det motsatte; implisitt eller eksplisitt mangel på identitet, eller undertittelen «roman». Lejeune ser ikke for

---

<sup>51</sup> Lejeune, *The Autobiographical Pact*, 1989.

<sup>52</sup> Lejeune, *The Autobiographical Pact*, 1989.

seg muligheten av et fiksjonsverk hvor det finnes navneidentitet, men en fiksjonspakt er inngått hvis det ikke foreligger navneidentitet. Han skriver om tredje kolonne at der vi har navnelikhet mellom forfatter og hovedpersonen, *må* det være en selvbiografi. Hvis innholdet ikke tilsvare sannheten, blir det ikke et fiksjonsverk, bare en falsk selvbiografi.<sup>53</sup>

Lejeune fortsetter med noen grensetilfeller og unntak. En selvbiografi kan for eksempel ikke være anonym fordi dette gir leseren all mulig grunn til å være skeptisk. Mange skiller ikke mellom likhet og identitet (nærmere «identiskhet») og sammenligner en selvbiografi med en vanlig biografi. Begge teksttyper er referensielle og inngår en referensiell pakt med leseren.

Den siste pakt er den fantasmatiske. Ifølge Lejeune er et fiksjonsverk som er skrevet basert på sannheten. Dette er grunnen til at selvbiografien blir et kriterium i kritikken. Romanen/den fiktive teksten blir «sann». Sannhet er da egentlig området til selvbiografien derfor blir en indirekte selvbiografisk kontrakt inngått, fordi romanen skal forstås som en «phantasm of the individual».<sup>54</sup> Lejeune konkluderer med at en selvbiografi må defineres som en lese måte, men også som en skrivemåte i dialog med ulike lesekontrakter.

Poul Behrendt, lektor ved Universitetet i København oppsummerer Lejeunes teori om den autobiografiske pakt og sjangerkonvensjonen for selvbiografien: «En retrospektiv fortelling i prosa, som en reelt eksisterende person giver om sit eget liv, med hovedvægt på sin personlighets historie.»<sup>55</sup> Behrendt kritiserer dette utsagn, fordi han mener at disse reglene er for stramme. Behrendt mener at hvis et enkelt ledd av denne definisjonen hadde blitt byttet ut, så hadde det hatt for stor innflytelse i sjangerdefinisjonen.<sup>56</sup> Videre forklarer Behrendt det som skjer med sjangeren hver gang en av de ovenfor nevnte virkelighetshenvisende og referensielle elementene blir byttet ut. Behrendt bruker de to begrepene virkelighetskontrakt og fiksjonskontrakt som en kontrast til Lejeune. Dette kaller Behrendt for dobbeltkontrakten: Hvis forfatteren og fortelleren har det samme navnet, så betraktes dette som en bekreftelse av at det er samme person. Forfatteren inngår en kontrakt med leseren som sier at det er en og samme person. Hvis parateksten samtidig angir at det handler om en *roman*, inngår forfatteren en annen kontrakt med leseren, nemlig at teksten er fiktiv.<sup>57</sup>

Behrendt skrev i artikkelen «Autonarration som skandinavisk novum» om Karl Ove Knausgårds romanserie *Min kamp* med fokus på sjanger. Behrendt kaller denne moderne

---

<sup>53</sup> Lejeune, *The Autobiographical Pact*, 1989, s. 6.

<sup>54</sup> Lejeune, 1989, s. 27.

<sup>55</sup> Behrendt, Poul, *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*, 2006, s. 48.

<sup>56</sup> Behrendt, 2006, s. 48.

<sup>57</sup> Behrendt, 2006, s. 48.

skandinaviske hybridsjangeren mellom fiksjon og selvbiografi for «autofiktion». Knausgårds verk har ifølge Behrendt ikke blitt kalt for autofiksjon av mange andre, på grunn av betegnelsen «roman» på bokomslaget. Knausgård har imidlertid ved forskjellige anledninger, og i selve romanen, sagt at det er stoff fra sitt eget liv som han har bearbeidet i romanserien, og at alt han skriver, er sant. Behrendt bekrefter igjen dobbeltkontrakten: «Den vægt er svært forenelig med lethed, hvormed autofiktioner i de fleste tilfælde omgår den berømte grænse, når der på en og samme tid indgås to logisk uforenelige kontrakter: at der er fiktion, og at det er virkelighed alt sammen; at det hele er mig, og ikke-mig.»<sup>58</sup> Ifølge Behrendt har en forfatter myndighet til å gi friheter til en jeg-forteller som representerer seg selv i en tekst. Skribenten, som er den samme som jeget, kan utstyre seg selv. Det kan finnes hendelser som aldri har skjedd i virkeligheten, uansett om forfatteren, fortelleren og hovedpersonen deler navn, foreldre og fødselsår. I dette tilfellet ville Lejeune avvist muligheten til en sjangerbetegnelse på tittelsiden:

Disjunktionen indebar hos Lejeune en universel logisk og moralsk dom, som i det væsentlige lyder så dan: Hvis der ad udsigelsens vej er afgivet mellem hovedperson, fortæller og forfatter, så kan der ikke på forside og titelblad af samme bog stå en genrebetegnelse, der er i lodret uoverensstemmelse med det afgivne løfte, nemlig «roman». I så fald er der ikkelængere tale om fiktion, men om løgn.<sup>59</sup>

Behrendt påpeker altså at Lejeunes kontrakt ville blitt brutt om navneidentiteten ikke eksisterer. I dagens samtidslitteratur ser man at distinksjonen mellom selvbiografi og roman problematiseres. Hybridsjangeren «fiksjonsfri fiksjon», som Knausgård og mange andre nordiske forfattere produserer, finnes.

For å gjenkjenne selvframstilling må leseren altså legge merke til ulike sider av bildet som denne figuren og dens skaper/forfatteren ønsker å formidle av seg selv. Forfatterinstansen og hovedfiguren i de to verk ligner på hverandre, eller sagt på en annen måte, om forfatteren har modellert protagonisten sin som en stedfortreder eller gjenpart. Den autobiografiske pakt oppsummeres enkelt med at forfatteren inngår en eller flere kontrakter med leseren, basert på bokomslaget, ifølge Lejeune.<sup>60</sup> Finnes det navnelikhet mellom forfatter og hovedperson er det automatisk selvbiografisk stoff. Behrendt tøyer grensene til Lejeunes kontrakt og påpeker at i samtidens nordiske litteratur er det blitt til en trend å blande inn selvbiografiske elementer i fiktiv tekst.

Både Kerouac og Espedal viser tendenser og intensjoner til å skrive om sitt eget liv. Det som utkrystalliserer seg i Espedals forfatterskap, er en del av aspektene av denne

---

<sup>58</sup> Behrendt, Poul, «Autonarration som skandinavisk novum», 2011.

<sup>59</sup> Behrendt, 2011, s. 294.

<sup>60</sup> Lejeune, 1989, s. 6.

«hybridgenren autofiktion», som Behrendt<sup>61</sup> kaller den, som gir muligheter til å sammenligne med en tekst som Kerouacs *On the Road*. Espedals roman er bare ett eksempel på denne litterære tendensen til selvbiografisk skriving. Knausgård blir ofte nevnt i sammenheng med denne trenden. Knausgårds selvbiografiske prosjekt *Min kamp* er et godt eksempel på en roman som baserer seg på virkelige mennesker og det faktiske livet til forfatteren. Likevel er denne litterære retningen ingen nyhet. Hos Hamsun finner vi flere protagonister som kan mistenkes til å være Hamsun selv. Mange hovedpersoner blir framstilt som vandrerskikkelser og landstrykere. Spesielt vil jeg nevne hovedpersonen i *I Æventyrland*, som alltid beretter om hva som skjer med ham, hvordan han går seg vill, nesten med hensikt, for å bli kjent med det fremmede landet på sine egne premisser. Henrik Ibsen sender karakterer til Paris eller på ferie til et sted på Vestlandet, til fjells og skogs, og i alle disse tilfellene skjer det en drastisk endring av deres liv.

---

<sup>61</sup> Behrendt, Poul, Spring 8, s. 290.

## 2.4 Metafiksjon og metanarrativitet

Linda Hutcheon fastslår i *Narcissistic Narrative*<sup>62</sup> at metafiksjon betyr enkelt forklart «fiksjon om fiksjon». Det betyr at en litterær tekst er selvrefleksiv og omtaler seg selv. Verkets tematikk dreier seg om selve verket. Hutcheon:«[...] fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity»<sup>63</sup>. Det finnes selvrefleksive elementer og utsagn i en metafiktiv tekst. Leseren blir gjort bevisst på at det handler om en konstruert tekst. Et metafiktivt verk setter ofte spørsmålsteget ved forholdet mellom kunst og virkelighet, og diskuterer kunstens nødvendighet. Fransk surrealistisk litteratur er kjent til å ta i bruk metafiksjon som litterært middel, dette ser man for eksempel i romanene til André Breton. Et skandinavisk eksempel er Jan Kjørstads *Homo Falsus eller Det perfekte mord* (1984), hvor en kvinnelig hovedperson plutselig begynner å henvende seg direkte til skribenten.

Det finnes forskjellige skriveteknikker for en metafiktiv tekst. De to begrepene metafiksjon og metanarrativitet har til felles at de er begge selvrefleksive. Begge begrepene fremmer selvreferanse, likevel så er de betegnelser for to forskjellige ting. Metafiksjon angår kommentarer og anliggende som handler om fiksjonaliteten og/eller konstruksjonen av en tekst. En skribent kan analysere sitt fiktive materiale og prøve å utvide det. Det handler om kapasiteten som fiksjonen inneholder. Selvrefleksive ytringer står i fokus hvor fiksjonalitet blir til tema. Hvis altså metafiksjon er en form for diskurs, kan det ikke være det samme som metafortelling/metanarrativitet. Metanarrativitet dukker opp i form av kommentarer som handler om fortellerprosessen, narrasjonen.<sup>64</sup> Metanarrative kommentarer kan dukke opp uavhengig i andre ikke-fiktive sjangrer også, men det kan ikke metafiksjon. Metanarrative kommentarer kan bidra til at en tekst opprettholder illusjonen av det fortalles autentisitet. Det kan være et slags trylletriks for å opprettholde en illusjon og for å lure leseren.

Selve teksten kommer i hovedfokus, og det er nærliggende at forfatteren/skribenten/jeget kommer inn i bildet. Hun ville da innrømme og reflektere over at dette er romanen som hun nettopp sitter og skriver. Det blir tydeliggjort at det er fiksjon som blir skrevet ned, og temaet fiksjon blir diskutert. I en metafiktiv tekst finnes det alltid minst to

---

<sup>62</sup> Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative the metafictional paradox*, 1980, s.1.

<sup>63</sup> Hutcheon, 1980, s. 1.

<sup>64</sup> Nünning, Ansgar. "Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary." J. Pier (ed). *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin: de Gruyter, 2004.



forskjellige nivåer: nivået med rammehandlingen eller hovedfortellingen, og metanivået hvor det blir reflektert.

In other words, the lowest common denominator of metafiction is to create a fiction and to make a statement about the creation of the fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between "creation" and "criticism" and merges them into the concepts of "interpretation" and "deconstruction"<sup>65</sup>

Hutcheon<sup>66</sup> har utarbeidet en teori om metafiksjon. Ifølge Hutcheon er metafiktiv tekst narsissistisk på grunn av at den er selvrepresentativ. I den teksten refererer til sin egen prosess har den en undergravende virksomhet på realitetsgraden av fortellingen. Dette blir leseren gjort oppmerksom på, og det har til følge at leseren må ta imot denne strategien og må underkaste seg den og følge opp med eget innspill. At teksten hevder å være selvbevisst og styrer over seg selv, mener Hutcheon kan virke paradoksal for leseren:

Textually self-conscious metafiction today is a most didactic form. As such, it can teach us much about both the ontological status of fiction (all fiction) and also the complex nature of reading (all reading).<sup>67</sup>

Det å innta en aktiv rolle som leser kan være forvirrende, mener Hutcheon. Fordi språket og den fiktive naturen i teksten tar oppmerksomheten bort fra leseren og identifikasjon med jeget og handlingen. Når leseren ikke er i stand til å identifisere seg selv med hovedpersonen, har til grunn at de fiktive karakterene er opptatte med å reflektere over seg selv, og verket de opptrer i.

Metanarrativitet angår som ordet selv sier selve narrativiteten i en tekst. For eksempel kan en figur være skeptisk mot forfatteren og ytre et ønske om å forandre på historiens gang. Leserens blir også trukket inn i spillet, hun skal ikke bare lese og være passiv, men bli bevisst på rollen hun/han spiller som leser. Dersom leseren får sin egen rolle, er muligheten for identifikasjon minsket. Ifølge Hutcheon er det akkurat denne medvirkningen som er paradoksal for leseren.

Its central paradox for readers is that, while being made aware of the linguistic and fictive nature of what is being read, and thereby distanced from any unself-conscious identification on the level of character or plot, readers of metafiction are at the same time made mindful of their active role in reading, in participating in making the text mean.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Waugh, *Metafiction*, London, Methuen, 1984.

<sup>66</sup> Hutcheon, 1980, s. 5.

<sup>67</sup> Hutcheon, 1980, Preface, s. xi-xii.

<sup>68</sup> Hutcheon, 1980, s. xii.

Metanarrativitet kan altså kjennes igjen på kommentarene som jeget/fortelleren/figuren ytrer. Fortelleren berører et metanivå i sin narrativitet, et plan mellom teksten og leseren. Det som er interessant med det, er ifølge Hutcheon at selve fiksjonen prøver å løfte leseren til å skjønne at det er hun som spiller en sentral og avgjørende rolle for tekstens mening.<sup>69</sup> Disse metakommentarer spiller en dominant rolle, og teknikken har blitt brukt av mange forfattere. I det følgende vil jeg vise noen eksempler:

Italo Calvino, italiensk forfatter og journalist leker med leserens perspektiv i *Hvis en reisende en vinternatt* (original: *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979). Romanen begynner med at fortellerinstansen henvender seg direkte til leseren:

Du skal gå i gang med å lese Italo Calvinos nye roman *Hvis en reisende en vinternatt*. Slapp av. Konsentrer deg. Skyv alle andre tanker fra deg. La verden omkring deg blekne og bli utydelig. Det er best du lukker døren, for i værelset ved siden av står alltid fjernsynsapparatet på. Si straks fra til de andre: «Nei, jeg vil ikke se fjernsyn!» Hev stemmen, ellers hører de deg ikke: ”Jeg leser! Jeg vil ikke bli forstyrret!» De har kanskje ikke hørt deg i alt bråket, så si det høyere, rop: ”Jeg skal begynne å lese Italo Calvinos nye roman!”<sup>70</sup>

Forfatteren stiller flere spørsmål og fremmer krav om at leseren skal sette seg komfortabelt på forskjellige måter, i sofaen, på en stol, på gulvet eller hva man enn har lyst til. Skribenten fisker leseren ut av boka og opp på et nivå som er midt imellom boka og forfatteren. Her er rollene fordelt tydelig. Leserens skal lese, og skribenten er den som har den narrative funksjonen. Det litterære jeget er allvitende, fortelleren bestemmer over hva som må bli gjort, og om det er andre mennesker i nærheten, på rommet ved siden av. Fortelleren nevner også at boka har blitt skrevet av Italo Calvino. I denne biten fremgår det ikke om jeget og forfatteren er samme person, men det antydes mellom linjene, fordi fortelleren snakker om Italo Calvino, som er forfatterens navn som leseren også har lest utenpå boka.

Et annet eksempel på metafiksjon eller metakommentar finnes hos Jorge Luis Borges. Borges er kjent for å bruke slike virkemidler. I korthistorien «Borges and I» fra sin samling *Labyrinths*<sup>71</sup> begynner han med å referere til «den andre som heter Borges», det andre jeget.

The other one, the one called Borges, is the one things happen to. I walk through the streets of Buenos Aires and stop for a moment, perhaps mechanically now, to look at the arch of an entrance hall and the grillwork on the gate; I know of Borges from the mail and see his name on a list of professors or in a biographical dictionary. I like hourglasses, maps, eighteenth-century typography, the taste of coffee and the prose of Stevenson; he shares these preferences, but in a vain way that turns them into the

---

<sup>69</sup> Hutcheon, 1980.

<sup>70</sup> Calvino, Italo. *Hvis en reisende en vinternatt*, Aschehoug, 1985.

<sup>71</sup> Borges, Jorge Luis. *Labyrinths*. 1962.

attributes of an actor. It would be an exaggeration to say that ours is a hostile relationship; I live, let myself go on living, so that Borges may contrive his literature, and this literature justifies me.<sup>72</sup>

Borges later som om han blir kjent med seg selv gjennom andres øyne. Han har lest om seg selv, kjenner navnet sitt fra postkassa. Han innser at både han og den andre har felles interesser, men at den andre bare later å ha de samme preferanser. Han er skeptisk til dette forholdet mellom seg selv og den andre Borges, de er ikke fiender, men ikke venner heller. For leseren blir det klart at det handler om en og samme personen. Borges bruker selvironi og parodi for å formidle et selvbylde. Det kan anses som paradoksalt, men det skaper også en illusjon av noe autentisk.

Karl Ove Knausgård tar det et skritt videre. I første delen av romanserien *Min Kamp* konstaterer han: «Idag er det den 27. februar 2008. Klokken er 23:43. Jeg som skriver, Karl Ove Knausgård, ble født i desember 1968, og er altså i skrivende stund 39 år gammel.»<sup>73</sup> Selv om bøkene blir solgt som romaner har forfatteren bestemt seg for at det handler seg om selbiografisk stoff. Det kan anses som et typisk meta fiktiivt aspekt.

Metafiktiiv tekst er altså selvrefleksiv og den kan virke som en overordnet instans på leseren. Leseren blir bevisst på at teksten fungerer på selvreferanser. Fortelleren kan plutselig vende seg direkte mot leseren, eller observere seg selv. Kunst og virkelighet blir satt opp overfor hverandre, og teksten kan handle om en diskusjon om kunstens nødvendighet.

Både Kerouac og Espedal har gjort bruk av metanivåer i tekstene sine. I begge tekstene kan leseren finne noen aspekter av både meta fiksjon og metanarrativitet . Det som er påfallende, er at begge forfatterne har basert teksten sin på sitt eget reelle liv. Kerouacs tekst representerer ikke bare ham selv som hovedperson, men andre karakterer er også tatt ut av realiteten, slik som for eksempel Dean Moriarty, som er modellert etter Neal Cassady, og Carlo Marx som han har tatt utgangspunkt i Allen Ginsberg. Espedals hovedkarakter heter Tomas til fornavn, og bor også i Bergen, som forfatteren. I begge tekstene snakker begge hovedpersonene mye om å skrive en bok og det er i begge tilfeller denne boka leseren har i hånda det er snakk om. Det finnes altså grunn til å tro at det er fiksjon om fiksjon.

---

<sup>72</sup> Borges, «Borges and I» i: *Labyrinths*. 1962, s. 325.

<sup>73</sup> Knausgård, Karl Ove, *Min Kamp Første bok*, Forlag Oktober, 2009.

## 2.5 Metode

Som nevnt i innledningen bruker jeg en hermeneutisk lese måte for å analysere og sammenligne de to romanene. Hermeneutikk er en teori fra det antikke Hellas som handler om tekstinterpretasjon gjennom forståelse. «Helt grunnleggende kan vi si at en litterær tekst – uansett sjanger – er åpen for fortolkning. Denne tolkningen skjer i møtet mellom tekstens *potensielle* betydning og en leser.»<sup>74</sup> Andersen, Mose og Norheim fastslår i *Litterær analyse: en innføring* at leseren prøver å forstå teksten konstant under lesingen. Det de kaller for potensiell betydning er de alternative oppfatningene forskjellige lesere kan ha. Enhver leser har forventninger overfor teksten som til dels oppfylles. Hvis forventningene ikke oppnås, justerer leseren tolkningen sin.<sup>75</sup> Slike forventninger kommer ifra leserens tidligere erfaring med andre tekster hun har lest. Det kan anses som et slags kunnskapsbibliotek som enhver leser bygger seg opp. Denne kunnskapen fungerer som basis for tolkninger av nye tekster. Andersen, Mose og Norheim kaller denne tolkningsmåten også for «erfaringshermeneutikk».<sup>76</sup> Martin Heidegger tar hermeneutikken et skritt videre. Ifølge Heidegger kan den anses som et universelt konsept som kan anvendes til å illustrere menneskets atferd. Heidegger henviser til Edmund Husserls fenomenologi, som innebærer at menneskets atferd alltid står i et forhold til noe. Det å tolke en tekst og så justere tolkningen etter å ha opplevd/lest noe nytt, er det Heidegger kaller for «hermeneutisk sirkel»<sup>77</sup>:

Dette er den hermeneutiske sirkelen anvendt på et ontologisk nivå.

Den innebærer også at fortolkning og forståelse ikke bare er noe som gir oss innsikt i fenomener og objekter, men også innsikt i selve den bevissthetsformen som er forstående, det vil si innsikt i menneskers væremåte. Vi forstår oss selv ved å forstå noe annet enn oss selv.<sup>78</sup>

Både *On the Road* og *Gå* er innholdsrike tekster. De gir mye rom for tolkning med det som er fattet i ord og det som står mellom linjene. Verkene til Kerouac og Espedal egner seg til en heteronom betraktningssmåte.<sup>79</sup> Det betyr at selv om selve teksten står i fokus, kan tolkningen

---

<sup>74</sup> Andersen, Per Thomas, Gitte Mose og Thorstein Norheim (red.) *Litterær analyse: en innføring*. Oslo Pax, 2012. S. 14

<sup>75</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 14.

<sup>76</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 16.

<sup>77</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 16.

<sup>78</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 17.

<sup>79</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 19.

trekke inn teksteksterne aspekter, som for eksempel forfatterens skriveintensjoner, deres kulturelle bakgrunn, samfunnsforhold og andre biografiske og historiske fakta.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Andersen, Mose og Norheim, 2012, s. 19.

# 3 Analyse

## 3.1 *On the Road* – en presentasjon

*On the Road* ble ikke mottatt uten friksjon i USA da den utkom i 1957. Romanen ble refusert av forlagene og avvist av kritikerne i flere år med begrunnelsen at teksten var «unliterary and loosely structured»<sup>81</sup> I dag leses romanen som en tekst som er typisk for beat-generasjonen. I likhet med Matt Theado mener jeg at man kan diskutere om *On the Road* er en typisk romantekst. Historien forteller om virkelige hendelser og mennesker som har opplevd disse, med noen få unntak.<sup>82</sup> Leseren lurer på om det dreier seg om fiksjon eller autobiografisk tekst. Ifølge Kerouac selv har han skrevet ned det som har hendt ham i en bestemt periode, for å kunne fremvise det til sin kone. Denne boka plasserer seg midt i mellom fakta og fiksjon. Theado tar det enda et skritt videre: «The book is both a story and a cultural event.»<sup>83</sup>

### **Om beat-generasjonen i USA**<sup>84</sup>

Den såkalte beat-generasjonen er en subkultur som oppstod i USA etter andre verdenskrig. De viktigste kjennetegnene i beat-skrivingen er avvísningen av normer og at den tar avstand fra materialisme. Beatniks (som beat-poetene kaller seg selv for) vil gjerne komme bort ifra konvensjoner i både skriving og livsstil. Diktere og forfattere av beat-generasjonen har eksperimentert mye med alkoholisme, rusmisbruk og alternativ seksualitet, og mange har interessert seg for østlig religion. Dette skyldes ifølge Berkovitch den kulturelle stemningen som oppstod i USA på 1940-tallet, etter andre verdenskrig. I Amerika var dette begynnelsen av en periode med økonomisk vekst og relativt sosial fred. Derfor ble den amerikanske skribenten oppmerksom på europeisk eksistensialisme og det som Berkovitch kaller for «crisis theology», en nyfunnet spiritualitet.<sup>85</sup>

Jazzmusikk og abstrakt ekspresjonistisk kunst hadde også stor inflytelse i beat-generasjonens bevegelse. Musikantenes og kunstneres bruk av improvisasjon, kompleksitet og det å skape noe på en spontan måte, inspirerte beatniks til å prøve det samme i skrivingen. I både jazzmusikk og abstrakt kunst, så vel som i beat-skrivingen, er de viktigste elementene at ting er flytende, og at energien og subjektiviteten i den kreative prosessen blir del av

---

<sup>81</sup> Theado, Matt. *Understanding Jack Kerouac*, 2000. s. 53.

<sup>82</sup> Theado, 2000, s. 53.

<sup>83</sup> Theado, 2000, s. 54.

<sup>84</sup> <http://www.online-literature.com/periods/beat.php>, 16.4.2014.

<sup>85</sup> Berkovitch, Sacvan. «On and off the Road: the outsider as a young rebel» i *The Cambridge History of American Literature*, 1994-2005, s. 165-166.

verket.<sup>86</sup> I tillegg ble skapelsen av kunst og tekst mer performativ, maleren og dikteren begynte å opptre i skapelsesprosessen, som Berkovitch nevner videre: «[...] what was to go on the canvas was not a picture but an event».<sup>87</sup>

I *Understanding Jack Kerouac*<sup>88</sup> skriver Matt Theado om livet til Kerouac og drøfter de forskjellige verkene hans. Han kaller Kerouac for en «shaman of the beat generation», altså en medisinmann eller ambassadør innenfor beat-kulturen. Det som kjennetegner Kerouacs verk, er ikke minst skrivestilen. Han skrev veldig flytende og direkte ut ifra sine egne livssituasjoner. Denne stilen ble til et gjennombrudd i beat-generasjonens skrivemåte. *On the Road* er skrevet på nettopp denne raske og tilsynelatende spontane måten. Ifølge Theado er romanen skrevet i en «no-holds rush of storytelling».<sup>89</sup> Det er typisk beat å skrive fort, uten å vurdere hvilke ord man skal bruke. Det å skrive rett fra leveren, de ordene som brenner på tunga etter å bli ytret, kommer ikke bare til uttrykk hos Kerouac, men også hos andre beat-poeter, som for eksempel Allen Ginsberg. Begynnelsen av diktet *A Supermarket in California* av Ginsberg kan synliggjøre en slik skriveprosess:

What thoughts I have of you tonight, Walt Whitman, for I walked down the sidestreets under the trees with a headache self-conscious looking at the full moon. In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations! What peaches and what penumbras! Whole families shopping at night! Aisles full of husbands! Wives in the avocados, babies in the tomatoes! - and you, García Lorca, what were you doing down by the watermelons?<sup>90</sup>

Dette diktet er blitt mye omdiskutert. I en høytlesning er det naturlig å lese raskt og flytende, for på den måten å følge skriftbevegelsen. Ginsberg valgte enkle ord, men diktet grenser likevel mot det absurde. Ordet *penumbras* (= halvskygge, i sammenheng med himmellegemer) har for eksempel ingenting med mat å gjøre, men Ginsbergs metaforiske bruk gjør det til en fruktbetegnelse. Hele teksten er en observasjon av dikter-jeget som går gjennom en by om natten og deler tankene og følelsene sine. I akkurat dette diktet finnes det også noen metafiktive trekk, for eksempel snakker dikter-jeget til både den amerikanske poeten Walt Whitman og den spanske lyrikeren García Lorca. Det samme gjør Jack Kerouac i *On the Road*, der en rekke virkelige personer har vært modeller for karakterene i romanen, som i *Min Kamp* av Knausgård. Figuren Dean Moriarty er i boka modellert etter Neal Cassady, Carlo Marx etter Allen Ginsberg, Old Bull Lee etter William S. Burroughs, Tom Saybrook etter John Clellon Holmes og Elmo Hassel etter Herbert Huncke. Dette tydeliggjør

<sup>86</sup> Berkovitch, «On and off the Road: the outsider as a young rebel», 1994-2005 s. 169.

<sup>87</sup> Berkovitch, 1994-2005, s. 168-169.

<sup>88</sup> Theado, *Understanding Jack Kerouac*. University of South Carolina, 2000.

<sup>89</sup> Theado, 2000, s. 6.

<sup>90</sup> Ginsberg, Allen. «A Supermarket in California», i *Howl, Kaddish and Other Poems*, UK, 2009.

det jeg har nevnt tidligere, at Kerouac har brukt livet sitt som grunnleggende inspirasjonskilde i skrivingen. Som Theado påpeker: «Kerouacs fiction is autobiographical».<sup>91</sup> Theado går et skritt videre og mener at Kerouacs verk gjengir hans liv fullstendig i en kunstnerisk form, med språket som medium for dette kunstverket. Alt Kerouac beskriver, er hentet direkte fra virkelige situasjoner i hans liv som han formulerer med et intenst språk. For å vise paralleller til Ginsbergs dikt, kan følgende avsnitt av *On the Road* illustrere beat-skrivemåten:

And for just a moment I had reached the point of ecstasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the mortal realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiances shining in bright Mind Essence, innumerable lotuslands falling open in the magic mothswarm of heaven.<sup>92</sup>

For å kunne tolke *On the Road* med en hermeneutisk lese måte er det relevant å få med seg litt av beat-kulturens prinsipper. Likeså er det interessant å sette Kerouacs verk i et kulturelt perspektiv i forhold til den kulturelle og bakgrunnen hans. Kerouacs oppvekst er preget av å tilhøre arbeiderklassen som immigrant i USA. Han har vokst opp som tospråklig, fordi familien flyttet fra det franske området i Canada til USA. Siden denne oppgaven beskjeftiger seg med temaene identitetsbygging og selvframstilling. Derfor er det relevant å dra inn informasjon om både forfatterens oppvekst og familieforhold.

### **Stil og komposisjon**

Originalformen av *On the Road* er opprinnelig en kontinuerlig tekst uten tegnsetting. Den var noe over 36 meter lang (den besto av tegnepapir som Kerouac teipet sammen selv), og Kerouac ville skrive den på denne måten for å oppnå en uforstyrret opplevelse av bevegelse. Kerouac prøvde å bryte grammatikalske regler og standarder for å lage setninger, i et forsøk på å få frem kreativiteten. På denne måten kunne han skrive raskt, og ikke tenke seg så mye om før han satt ned pennen til neste setning.<sup>93</sup>

Kerouac selv hevdet at han hadde skrevet boka på bare seks dager. For å kunne sende den til en forlegger, måtte han korrigere teksten og sette inn et minimum av grammatiske regler og tegnsetting. Avsnittene i romanen er ofte veldig lange og innholdsrike. Teksten virker ladet og gir inntrykket av at han faktisk ikke brydde seg mye om skriveregler. Han

---

<sup>91</sup> Theado, 2000, s. 9.

<sup>92</sup> Kerouac, 1957, s. 163-164.

<sup>93</sup> Charters, Ann. Introduction to the 1991 edition of *On the Road*, s. xix.



skrev fort og følsomt, rett fra leveren. De lange og noen ganger komplekse setningene har en lignende effekt. Kerouac hadde det travelt med å få tankene på papir. For eksempel finnes det en setning som består av 150 ord.<sup>94</sup>

### **Handlingsreferat av *On the Road***

Som tittelen røper, handler romanen om det å dra på road trip. Historien begynner med hovedkarakteren Sal Paradise, som beskriver de siste hendelsene i livet sitt, som sykdom han hadde, skilsmisse og farens død. Sal er en ung skribent som er fascinert av én av vennene sine, den tvilsomme «helten», eller heller anti-helten, Dean Moriarty (navnet hans er sammensatt av det amerikanske ungdomsidolet James Dean og Sherlock Holmes sin erkefiende Professor Moriarty). Dean er en ung mann som hadde oppholdt seg mye i såkalte «reform schools» (omtrent det samme som ungdomsfengsler i dag). Sal og Dean møtes gjennom venner, og Dean vil lære seg å skrive og Sal kan hjelpe ham med det. Dean har en veldig livlig personlighet og utøver en stor innflytelse på Sal og drar han med på eventyr. De to unge mennene bestemmer seg for å dra på en reise sammen, gjennom forskjellige steder på det amerikanske kontinentet, noen ganger med bil, noen ganger på haiketour eller med buss. Den første reisen begynner i New York, hvor gutta hører hjemme, derfra til Chicago og siden Denver. Sal skjønner etter hvert at livet på veien ikke er det han hadde forestilt seg. Destinasjonen er ikke nødvendigvis målet. Når han har kommet seg til California via mange andre steder, går det opp for han at byene ikke er slik som han har tenkt seg. Los Angeles og San Francisco viser seg til å være forferdelige steder. I San Francisco begynner Sal å jobbe som nattevakt, men det blir for slitsomt (for Sal), og han drar østover igjen. På veien treffer Sal en meksikansk kvinne som heter Terry. Hun har en sønn og har nettopp forlatt mannen sin, derfor fant hun seg jobb som bomullsplukker. Sal flytter spontant inn hos henne, fordi han ikke har noen andre planer. De jobber sammen en stund, men så mister han interessen og drar tilbake til New York.

I New York får han plutselig besøk av Dean, som er på flukt fra den første kona, og med seg har han en ny dame. Ed Dunkel, som også er på flukt fra sin kone, følger Dean. Alle virker gale, galere enn noengang, og Sal lar seg overtale til en ny tur. Det betyr at Dean også må forlate sin nye kone. De drar til New Orleans hvor de møter Old Bull Lee og kona hans. Begge er narkomane. På veien tilbake tar de med seg noen haikere og får mange bøter fordi de kjører for fort. Gruppen ender opp i San Francisco igjen, hvor Dean stikker av med en gang, for å møte enda en ny kjæreste, Camille. Han klarer ikke å bestemme seg.

---

<sup>94</sup> Kerouac, *On the Road*, London, 1957.

Etter å ha stjålet en Cadillac, kjører Sal og Dean tilbake til Chicago. Der drar de på konserter og feirer i mange dager. Deretter reiser de tilbake til New York, hvor Dean gifter seg med en tredje dame. Sal drar fra Dean, til Denver, men Dean følger snart etter ham. Dean vil dra til Mexico. I Denver drikker de igjen og møter mange damer. Gutta blir enige om at dette er målet med alle disse turene. Sal blir imidlertid syk og får høy feber, og Dean stikker fra ham.

De møtes igjen i New York. Begge er ferdige med å dra på turer, og Sal finner seg en kjæreste. For han er den store søken etter kjærlighet i Amerika over. Dette kommer ikke tydelig frem, fordi dama som heter Laura blir ikke omtalt så mye som de forrige. Dean besøker Sal for siste gang, men de feirer ikke. Alt har roet seg, og slutten av romanen er ikke spektakulær, men rolig.

### **Tema**

Ved siden av identitetsproblematikken, som må anses som romanens hovedtematikk og som skal undersøkes mer utførlig i denne oppgaven, handler *On the Road* om avvisningen av *the American dream*. Den amerikanske drømmen er en konvensjonell livsstil som Kerouac opponerte mot. For ham handler det om ikke å være bofast et og samme sted og unngå å bli presset inn i samfunnet og dets tradisjoner og konformitet. Det kan settes i sammenheng med et identitetssøken, som er det gjennomgående temaet i romanen. Når Sal Paradise og Dean Moriarty er på veien, har de ikke alltid nok penger til å kjøpe mat. Pengene de har, bruker de til å kjøpe alkohol og narkotika, derfor stjeler de mat og bruker triks for å fylle bensin i bilen uten å måtte betale. Leseren sympatiserer på den ene siden med galskapen til Sal og Dean, men dette er samtidig et politisk tema, da det kan leses som en direkte kritikk av samfunnet. Berkovitch kaller dette for en omvendt samling av verdier:

The genius of *On the Road* was to attach the new restlessness to the classic American mythology of the road, and to use it to express a subversive set of values – exuberance, energy, spirituality, intensity, improvisation – that would challenge the suburban and corporate conservatism of the 1950s.<sup>95</sup>

De leter etter et kick og stimulerende opplevelser med og uten rusmidler mens de i realiteten søker indre befrielse og prøver å kjenne seg selv. Det ligner på en spirituell reise og identitetssøken som blir forvansket av samfunnets konvensjoner og lite penger.

---

<sup>95</sup> Berkovitch, 1994-2005, s. 178.

## 3.2 *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* – en presentasjon

Forfatterskapet til Tomas Espedal omfatter til sammen tretten bøker. De fleste er romaner, og noen av dem er kortprosasamlinger. Han debuterte med romanen *En vill flukt av parfymen* i 1988, så fulgte *Jeg vil bo i mitt navn* 1990, *Hun og jeg* 1991, *Hotell Norge* 1995, *Blond*, 1996, *Biografi* (glemsel), 1999), *Dagbok* (epitafer) 2003, *Brev* (et forsøk) 2005, *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* 2006, *Ly* 2007, *Imot kunsten (notatbøkene)* 2009, *Imot naturen* (notatbøkene) 2011, *Bergenens* i 2013 og den illustrerte romanen *Mitt privatliv* i 2014. Siden har Espedal vært en mye omtalt, lovprist og kritisert forfatter. I 2006 ble han nominert til Nordisk Råds litteraturpris for *Gå. Kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. I 2009 ble han tildelt både Kritikerprisen og Gyldendalsprisen for *Imot kunsten – notatbøkene* 2009. I 2011 fikk han Brageprisen for *Imot naturen*, og i 2013 ble han nominert til The International IMPAC Dublin Literary Award. Med romanen *Bergenens* ble han igjen nominert til Nordisk råds litteraturpris i 2013.

### Stil og komposisjon

Det som gjør Espedal spesiell sammenlignet med andre forfattere, er den sjangerdiffuse måten han skriver på. Han blander sjangre. Dette er særlig synlig i bøkene *Biografi* (glemsel) 1999, *Dagbok* (epitafer) fra 2003 og *Brev* (et forsøk) fra 2005. Her gjør allerede titlene og undertitlene seg bemerket, i og med at de leverer en primær informasjon til leseren. For eksempel «dagbok» gir beskjed om tekstformen. I undertittelen står da «epitafer», en vanlig gravsteintekst. Dette får konsekvenser for hvordan leseren oppfatter teksten. Undertitlene henspiller på mye annet enn det som hovedtittelen innebærer. Leseren kan altså aldri være helt sikker på om det handler om biografiske skildringer eller absolutt fiktive historier. Denne usikkerheten er effektiv. Han skriver både detaljorientert, personlig og konkret.<sup>96</sup> I en anmeldelse av *Gå* i den sveitsiske avisa *Neue Zürcher Zeitung* mener journalisten Andreas Breitenstein at romanen unndrar seg en presis sjangerkategori. Ifølge Breitenstein fungerer teksten som refleksjon og reportasje, og samtidig som essay og meditasjon. Videre skriver Breitenstein at den leses både som en fortelling, og som en poetisk samtale. I tillegg minner denne teksten om en veibeskrivelse og en landskapsskildring, mener Breitenstein. Et av de store temaene Breitenstein nevner, er plagen om alltid å måtte fortsette å gå.<sup>97</sup>

<sup>96</sup> Nøstdal, Ingrid Krogh. Masteroppgave: «Den siste man skal stole på, er en forfatter»: Performativitet og identitet i Tomas Espedals *Imot kunsten* (notatbøkene), UiO, 2011. □

<sup>97</sup> Breitenstein, Andreas, «Pilger ohne Gott» i *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.2011.

Knut Ødegård skrev noe lignende i sin anmeldelse i *Aftenposten* i 2011:

*Gå* er også en reise i litteratur- og idéhistorien, og inneholder tre plan som det er vanskelig å skille klart fra hverandre: Et selvbiografisk, et fiktivt/dikterisk og et essayistisk plan, som igjen består av flere biter som flettes inn i hverandre til en bok som unndrar seg en genremessig plassering. Og hva skal vi med den slags plasseringer så lenge vi har en bok til å leve, og ja: bevege, oss med? Det er selvfølgelig boken, språket, som beveger, og Espedal er meget oppmerksom på hvordan fiksjon og liv kan gli sammen.<sup>98</sup>

Det samme kunne man si om de forutgående romanene til Espedal, mener Ødegård. Han kaller *Biografi*, *Dagbok* og *Brev* for en serie og anser *Gå* som en del av denne serien på grunn av parallellene til denne Tomas, vandreren og skribenten, som leseren treffer i romanen.<sup>99</sup> Videre slår Ødegård fast at Espedal ikke ennå har nådd det store lesende publikum, noe som er forunderlig med tanke på det inntrykket forfatteren har gjort. Ødegård mener da at det fremdeles finnes mulighet til å bli kjent med noe oppsiktsvekkende nytt og kaller Espedals skrivestil for intens skrivekunst parret med stor lærdom.<sup>100</sup>

Atle Kittang skriver i en artikkel i *Edda* at vi i dag lever i en generalisert «reality-kultur» og at denne kommersielle fascinasjonen for kunstnerbiografier avhenger av mediene, spesielt fjernsyn. Han mener at de nye mediene skaper en ny terminologi i litteraturvitenskapen. Fakta og fiksjon er blitt vanskelig å skille fra hverandre, og hybridsjangere, som Melberg kaller dem, er blitt mer frekvente. Som eksempel nevner Kittang Daniel Defoes *Robinson Crusoe*. Selvbiografien har sneket seg inn i romanskriveringen. Men Kittang mener at selvbiografien kanskje alltid har vært en «reality-sjanger».<sup>101</sup>

Bortsett fra de nevnte poetiske og selvbiografiske trekk, viser Espedal i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* også en evne til å skrive essayistisk. Gjennom intertekstuelle referanser om alle mulige filosofer og forfattere, slik som Jean-Jacques Rousseau, Arthur Rimbaud, Walt Whitman og diverse andre, virker teksten fra tid til annen som en forelesning i filosofihistorie eller litteraturhistorie. De som fremheves i oppgaven har et fellestrekk med Espedal respektive hovedpersonen Tomas: de er også vandrere.

<sup>98</sup> Ødegård, Knut, «Kunsten å gå» i *Aftenposten*, 19.10.2011.

<sup>99</sup> Ødegård, «Kunsten å gå» i *Aftenposten*, 19.10.2011.

<sup>100</sup> Ødegård, «Kunsten å gå» i *Aftenposten*, 19.10.2011.

<sup>101</sup> Kittang, «Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst» i *Edda* nr. 4, 2010.

### **Handlingsreferat av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv***

Handlingen i *Gå* er minimalistisk. Romanen er delt opp i to deler. Den første delen begynner med en mann som forlater kone og barn. Han orker ikke A4-livet. Han vil ikke «bo» i et hus. Ute av huset tar han beslutningen om å gå og leve livet som en landstryker. Han drikker mye og virker ustabil. Tankene vandrer med ham, de er deliriske og kretser rundt det eksistensielle. Leseren blir dratt med på disse besatte reisene gjennom Norge, Tyskland og Frankrike. Hele reisen i gjennom reflekterer hovedkarakteren over ulike gamle europeiske kunstnere og filosofer sliksom Jean-Jacques Rousseau, Arthur Rimbaud, Erik Satie, Alberto Giacometti og Martin Heidegger. Vandreren opplever et eventyr innenfor denne tenkningen, han går og går, og han suger opp inntrykkene. Han er alene, har ikke med noe annet enn seg selv og tankene sine og spør seg selv hvem han egentlig er.

I del 2 av *Gå* drar den samme personen på diverse utflukter sammen med en venn, Narve Skaare. Etter hvert kommer navnet til hovedkarakteren frem, Tomas. De to gående tar for seg noen kortere gåturer og en lang reise til Hellas og Tyrkia. Det er Narve som i brev til Tomas spurte om han ville møtes i Athen, og Tomas svarte straks ja. På veien utvikler de to forskjellige strategier for å komme seg gjennom harde etapper i gåingen. De finner på morsomme kallenavn og spøker, prater om både det viktige og uviktige. Underveis treffer de forskjellige mennesker, både landsmenn fra Norge og innfødte fra Hellas og Tyrkia.

I slutten av romanen tar reisen til Tomas slutt. Han bryter opp og drar hjem, tilbake til Bergen.

### **Tema**

*Gå* har identitetsproblematikk som hovedtema, og jeg vil undersøke grundigere nedenfor. Teksten kan anses som en pikaresk roman: Hovedpersonen er en antihelt som beveger seg fra sted til sted og beretter om eventyrene sine. Det handler om det å gå som en lidenskap, som en meditasjon. Det å gå er delvis flukt, men også et forsøk på å prøve ut et annet liv på andre premisser, ikke ut fra samfunnets konvensjoner. Espedal beskriver det å gå som en væremåte, en instilling eller en egen livsstil. En enkel livsstil hvor alt er redusert til det vesentlige, hvordan man beveger seg fremover, hvordan man skal få tak i mat og drikke, hvor man finner et sted å sove.

Samtidig som helten, eller anti-helten prøver å komme gjennom livet med minst mulig innsats er han en skribent. Han reflekterer over sin situasjon. Han er en kunstnerstype.

Både forfatteren og protagonisten vil prøve ut et vilt og poetisk liv. Espedals protagonist følger det romantiske prinsippet slik som Eichendorffs «Taugenichts» som er en figur i kortromanen *Aus dem Leben eines Taugenichts*.<sup>102</sup> Det som inspirerer dem, er lengselen etter det fjerne og nødvendigheten til å meddele seg og det som skjer i sjelelivet deres, på papir.

---

<sup>102</sup>Eichendorff, Joseph von, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 1826.

### 3.3 Sjangeranalyse av *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

#### *On the Road* sjangeranalyse

*On the Road* oppfyller kriteriene for reiselitteratursjangeren: Hovedpersonen gjennomgår en forandring, sjangere blandes, en autentisk reise blir gjennomført, og reisens destinasjon er ikke relevant.

Verket fremstiller flere reiser. Jeg-fortelleren Sal Paradise er i konstant bevegelse. Han befinner seg alltid på tur mellom to forskjellige destinasjoner. Mobilitet er følgelig et viktig aspekt i *On the Road*. De to rastløse heltene Sal og Dean benytter enhver sjanse til å røre på seg og reise videre, uansett hva slags kjøretøy de tilbys.

I motsetning til de fleste litteraturkritikere mener jeg at de reisene som blir omtalt i teksten, må være i det minste delvis gjennomførte i virkeligheten. Kerouac har kanskje ikke gjennomført alle disse forskjellige road trips selv, men ved en nærlesing av teksten fremgår det at det finnes parallellt en autentisk reise.

*On the Road* er skrevet i den raske beat-stilen. Som tidligere nevnt, skrev Kerouac denne teksten på et 36 meter langt ark først, uten å bruke interpunksjon. Formålet var å skrive en tekst som kunne gi leseren en opplevelse av bevegelse. Kerouac ugrammatisk, så han klarte å skrive så fort som mulig. Denne raske skrivingen medfører at følelser og inntrykk blir mer autentiske. Selv om det ikke er en foretatt reise gir stilen inntrykk av å være det. Hunt påpeker at denne stilen øker performativiteten:

But the book is (finally) an attempt to write *about* the oral, an attempt to represent the performative, an attempt by Kerouac and his narrator to comprehend and assess it. And although Dean's energy, mutability, and compulsive mobility force Kerouac to push the limits of fictional representation, the work is still a «novel» in which writer, fictional world, and reader are discrete, fixed and separate positions, and they remain so however much they strain against each other.<sup>103</sup>

Den neste konvensjonen som teksten innebærer, er tendensen til sjangerblanding. Kerouac siterer fra sanger og dikt innimellom.<sup>104</sup> I tillegg tillater beat-stilen forfatteren å blande forskjellige former og stiler av tekst. Noe som begynner som et avsnitt i fortellende prosa kan plutselig bli til prosapoesi, som for eksempel i siste avsnitt i *On the Road*:

<sup>103</sup> Hunt, Tim, *Kerouac's Crooked Road*, 2010, Preface, s. xxiv.

<sup>104</sup> Kerouac, 1957, s. 240.

So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, and all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all the rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty.<sup>105</sup>

Fortelleren beskriver det han ser og observerer først, så får han noen filosofiske tanker om Gud og stiller absurde spørsmål som «... and don't you know that God is Pooh Bear». Han bruker antropomorfering som verktøy til å sette liv i «evening star», den lyseste stjerna på kveldshimmelen (Venus synes ofte lysest på natthimmelen, derfor kalles den «evening star» på engelsk.). I siste setningen nevner han Dean Moriarty, og faren ved samme navn. Det virker som om faren blir brukt som metafor for den unge Dean Moriarty. På samme måte som Ginsberg i diktet *A Supermarket in California* begynner Kerouac her å dikte opp et mangfold av absurde og surrealistiske setninger. I og med at det også er avslutningen på romanen virker det forvirrende på leseren, og ikke som en ordentlig slutt. Avslutningen på romanen er ekstatisk, men melankolsk samtidig. Sal har funnet seg en ny kjæreste, som ikke er så mye omtalt, men hun er den han vil være sammen med. Dean dukker opp en siste gang, men Sal lar seg ikke overtale til noe mer.

Slutten oppfyller neste punktet i sjangeren reiselitteratur: Den reisende forandrer seg eller blir til en annen. Sal har avsluttet det rotløse og gale livet sitt, og han har gått videre til å være sammen med andre, nye venner. Han er ikke like rastløs og etter å ha sett mye, gater og mennesker i USA, vendte han tilbake til hjembyen New York. Han har klart å bosette seg og etablere stabile relasjoner.

For leseren er det fint å være med på turene i *On the Road*. Men er meningen med Sals reiser på USAs asfalt? Leseren har gjennomgått alle psykologiske, sosiale, fysiske og religiøse aspektene ved Sal og Deans utflukter. «As we crossed the Colorado-Utah border I saw God in the sky in the form of huge gold sunburning clouds above the desert that seemed to point a finger at me and say, «Pass here and go on, you're on the road to heaven.»<sup>106</sup> De avslappede og uhøytidelige men likevel spektakulære momentene i Sals liv ender med at livet hans blir forandret.<sup>107</sup>

Destinasjonen var aldri målet. Dette er enda et punkt som blir oppfylt for å kunne anse teksten som en reiseskildring. Sal og Dean hadde denne trangen til å flytte på seg og se

<sup>105</sup> Kerouac, 1957, s. 291.

<sup>106</sup> Kerouac, 1957, *On the Road*, s. 171.

<sup>107</sup> Holladay og Holton, 2009, s. ix.



ulike ting og nye mennesker. «The road must eventually lead to the whole world»<sup>108</sup> ifølge Sal. Det som var målet ved turene deres, var mest å bli kjent med nye folk og ting og det å kjenne seg selv. Begge to er like mye helter og antihelter i historien. De ser hverandre som helter, det går begge veier. I leserens øyne er begge figurene mer antihelter enn helter. Sal vet aldri hva han vil og prøver bare ut nye ting og følger folk som drar han med på alle mulige rare opplevelser. Dean kjenner ingen grenser og eier en gal personlighet. Han har en kjæreste i hver by, gifter seg med to samtidig og har barn som han ikke tar vare på.

### ***Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv sjangeranalyse***

*Gå* kan anses som en reiseskildring: Protagonen blir til en annen, og det forekommer en del sjangerblanding i teksten. Det finnes flere autentiske gjennomførte reiser, og destinasjonene er ikke nødvendigvis relevante.

Hovedkarakteren påstår i begynnelsen at han vil bli en annen, han har ønsket om å forandre livet sitt, delvis mener han nok at han vil gjerne få sitt tidligere liv tilbake, men han mener også at han vil bli helt annerledes. Ifølge Tomas selv skjer denne forandringen gjennom de forskjellige reisene. Han snakker om en tidligere erfaring som han opplevde som siktsten-åring. Da han var i Paris med ungdomskjæresten sin følte han seg som en annen. «[...] hun var ikke den samme, jeg var ikke den samme, vi var i en fremmed by, en storby, nattby, vi var i Paris.»<sup>109</sup> I denne passasjen følger dessuten et rollespill mellom Tomas og kjæresten hvor de later som om de er mye eldre. Det virker som om det å være på et annet sted alene er nok til å føle seg som en annen person, å innta en annen rolle enn den vanlige. Man kunne si at dette er noe som skjer på alles reiser, at man tilpasser oppførselen og blir litt annerledes, fordi man er et annet sted. Likevel er det noe spesielt med Espedals reiseskildring. Senere i romanen, på samme plass, i Paris, konstaterer han: «Endelig var jeg i godt humør, endelig var jeg fremme: jeg var blitt en annen.»<sup>110</sup> Her blir det tydelig at det som er målet, er å oppnå en personlig forandring. Destinasjonen er ikke målet, men reisen selv gjør at han «kommer fram» og blir til den andre, den han har lyst til å bli, en annen.

Espedal blir assosiert med en skriveteknikk som inneholder det å blande sjangre. *Gå* er en jeg-fortelling, og den har mange fellestrekk med dagboksjangeren. Utenom det finnes det flere andre elementer som bidrar til at teksten ikke er skrevet i ren prosa. For eksempel tiltaler fortelleren direkte sin forlatte kone i du-form. «Er det mulig, tror du, å begynne et nytt

---

<sup>108</sup> Kerouac, 1957, s. 216.

<sup>109</sup> Espedal, 2006, s. 137.

<sup>110</sup> Espedal, 2006, s. 118.

liv? Jeg vet ikke.»<sup>111</sup> Dette er del av Espedals sjangerdiffuse skrivemåte, og det kan også tolkes som metakommentarer som er rettet til leseren (mer om dette i kapittel 3.6). Et annet «fremmed» element som dukker opp, er at hovedpersonen siterer dikt eller sangtekst, eller tenker på dem. Prosateksten blir avbrutt, og et dikt blir oppført, for eksempel på side 21:

Har aldri en time kommet til deg,  
et brått, guddommelig glimt som styrter, bryter  
alle luftslott, moter, finanser –  
Disse travelhetene – bøker, politikk, kunst, forhold,  
Til det rene ingenting?<sup>112</sup>

Videre tilfører fortelleren at dette ble skrevet av Walt Whitman, og at akkurat på denne dagen, som var en torsdag, 19. august, klokken åttetreogfjerdi om morgenen hadde denne timen kommet til han (fortelleren) for andre gang.<sup>113</sup> Det som er interessant utenom bruddet i prosateksten, er at dette diktet stammer fra Whitman, en viktig amerikansk poet. Whitman kalles i USA for «the father of the free verse», som betyr at han hadde en liberal instilling overfor versform i diktskrivingen. I sin samtid ble Whitman sett på med skepsis nettopp fordi han brøt sjangerkonvensjoner i sin diktning. Innflytelsen av verket hans økte betydelig i ettertiden, for eksempel var han et forbilde for både Kerouac og Ginsberg, som for hele beatgenerasjonen, noe som ikke bare skyldes skrivestilen, men også den landstrykeraktige livsstilen til Whitman. Annet enn forskjellige dikt av Walt Whitman siterer fortelleren i *Gå* fra Friedrich Hölderlin, Hildegunn Dale, Rainer Maria Rilke, Åsmund Olavsson Vinje<sup>114</sup> og ikke minst fra Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*. Alle de forskjellige sitatene og diktene kan på et eller annet vis knyttes til en reise, eller en drøm. Fortelleren i snakker mye om drømmer gjennom romanen, han kommer alltid tilbake til dette temaet. Han bruker drømmen som reisemetafor.

Som sagt er forekomsten av dikt et frekvent element i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Det er ikke bare andres dikt som bidrar til sjangerbruddet og som Espedal bruker til å fremme poesien i *Gå*. Prosateksten omfatter flere passasjer der poesien dominerer, og romanen ligger tett opp til prosadiktet.

En drøm. Hva er en drøm? Jeg våkner av en drøm, hva var det jeg drømte? For noen øyeblikk siden sto det helt klart for meg hva jeg drømte, jeg sa til meg selv at dette må du huske, og nå er alt borte. Jeg husker ingenting av drømmen. Den virket så konkret og hardt tegnet, som om den var virkelig og viktig, men med en gang jeg våknet og åpnet øynene, gikk den i oppløsning og ble borte. Jeg har mistet

---

<sup>111</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>112</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>113</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>114</sup> Espedal, 2006, s. 75.

drømmen. Som å miste en nøkkel; jeg står foran døren til huset hvor jeg bor, jeg vil inn, jeg vil hjem, men nøkkelen er borte, jeg finner den ikke...<sup>115</sup>

Gjentakelsene og temaet drøm kan minne om dikt. Videre er bruken av metaforer og sammenligninger et element som også minner om poesi. Drømmen blir fremstilt som en ting som kan mistes, og sammenlignes med en nøkkel, og denne nøkkelen vil fortelleren bruke til å komme seg hjem. Dette impliserer at drømmen er nøkkelen til hjemmet hans, eller til steder han føler tilhørighet til. Et annet sjangerbrudd er passasjene hvor hovedkarakteren reflekterer over forskjellige filosofer og litteraturer. Disse minner om essaystil. Essayet kjennetegnes blant annet av at det undersøker gjenstanden fra ulike synsvinkler. Gjenstander som det blir reflektert over i denne tekstens tilfelle er for eksempel det å gå, eller det å skrive. Dertil kommer at det franske verbet *essayer* betyr å prøve, eller *essai* betyr forsøk. Idet hovedpersonen i *Gå* vil prøve å gå lange distanser og ha med lite bagasje, kan teksten anses som et forsøk. Dessuten er det ofte strekninger som andre forfattere eller filosofer har gått. Slik hermer protagonisten etter dem for å oppnå andres suksess. Det essayistiske viser seg dessuten ved at teksten beskriver en prosess som ikke er avsluttet. En forfatter som skriver et essay stiller ofte et hovedspørsmål som til slutt ikke nødvendigvis blir besvart når essayet er ferdig.<sup>116</sup>

Den neste sjangerkonvensjonen er at det må ligge en autentisk reise til grunn for verket. I *Gå* finnes det flere forskjellige reiser. Det finnes ikke bevis på at Espedal har foretatt alle de reisene han framstiller i romanen. Illusjonen om at fortelleren beretter om en autentisk reise i *Gå* blir bekreftet gjennom de detaljerte beskrivelsene av reisene sine. Han gir stadig vekk opplysninger om hvor han er og hvordan det ser ut. Stedene som forekommer finnes i virkeligheten, slik som forskjellige gater i Bergen og andre plasser i ulike land som blir nevnt. I tillegg er Espedal selv veldig glad i å gå til fots istedenfor å bruke offentlig trafikk eller bilen, derfor antar jeg at skildringene i romanen baserer seg på realiteten. Dessuten ligner Espedals hovedfigur også på forfatteren Espedal. Det fortelleren i *Gå* beretter mest om, er da refleksjonene sine, blant annet også refleksjoner om selve bevegelsen:

Jeg har ikke glemt gleden ved å reise. Den opphissende gleden ved å forflytte seg, sitte i en bil og fyke av gårde, ubevegelig og i rasende fart, jeg elsker å kjøre fort, fort og langt, ut av byen, i mørket, kjøre om natten, ut av byen og tilbake. Eller de korte turene, med buss eller båt, frem og tilbake den

---

<sup>115</sup> Espedal, s. 79 Diktet i originalen: «HAST never come to thee an hour, A sudden gleam divine, precipitating, bursting all these bubbles, fashions, wealth? These eager business aims—books, politics, art, amours, To utter nothingness?» i *Leaves of Grass*, 1900.

<sup>116</sup> Severud, 1982.

samme veien; aller best liker jeg fergene, eller togene, de forlater ikke sine opprinnelige planer.[...] Nei, aller best liker jeg å gå.<sup>117</sup>

Bevegelsen fra et sted til et annet sted er altså et hovedtema i *Gå*. Spørsmålet er hvorfor hovedpersonen opplever denne trangen å flytte på seg. Knut Ødegård skrev i *Aftenposten*:

Selve det å gå, å forlate et sted, kan oppfattes som et oppbrudd mot det etablerte, og vandreren som en opprører mot forstokkede posisjoner og holdninger. Boken befinner seg i en tvetydig mellomtilstand mellom opprør og reaksjon.<sup>118</sup>

Ødegård er trolig inne på noe viktig. Espedals hovedperson har forlatt kone og barn i begynnelsen av romanen. Det er et tegn på at denne figuren trenger en forandring og vil lete etter mer, samtidig som han krever å bryte ut fra de gode gamle mønstrene i livet sitt. Denne mellomtilstanden, som Ødegård kaller den, inneholder på den ene siden at figuren i *Gå* prøver å reagere på de tidligere hendelsene. På den andre siden har han brygget på et indre opprør lenge, en drøm, og han må reise bort for å realisere den.

Hovedpersonen går til og reiser mot flere steder, men det er ikke relevant hvor han havner til slutt. Målet for reisene er på den ene siden å bryte opp bånd og på den andre siden å bli en annen. I utgangspunktet vil denne reisende altså komme seg unna for å forandre noe ikke bare i livet sitt, men i selvet.

---

<sup>117</sup> Espedal, 2007, s. 15.

<sup>118</sup> Ødegård, «Kunsten å gå» i *Aftenposten*, 19.10.2011.

### 3.4 Identitetens rolle i *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

#### Identitet i *On the Road*

«I had nothing to offer anybody except my own confusion.»<sup>119</sup> Salvatore Paradise sin identitet er en kompleks blanding av ulike elementer som familieforhold, kulturell bakgrunn, nasjonalitet og samfunnet. Først vil jeg drøfte hans familieforhold og den flerkulturelle bakgrunnen. Deretter konsentrerer jeg meg på Sals identitetskrise når det gjelder yrke. Så vil jeg gå inn på amerikansk nostalgi og tilhørighet i teksten, og til slutt vil jeg undersøke eksistensialistiske trekk.

Sal bor hos sin tante, det er all familie som er igjen etter farens død. Tanta snakker bare italiensk, slik får leseren vite om innvandrerbakgrunnen til Paradise-familien. Her har Kerouac skapt en parallell mellom sitt eget liv som migrant og Sals bakgrunn. Kerouac er født og oppvokst i Massachusetts i USA, men både mor og far er opprinnelig fransk-kanadiere. Det betyr at morsmålet hans var fransk. Liksom Kerouac er hans alter-ego Sal en mann med mange refleksjoner om livet. Farens død hadde stor innflytelse på tenkemåten hans, og det var nok på et vis en befrielse for Sal når faren ble borte. De hadde aldri en god tone imellom seg, og Sal oppfylte aldri farens krav i livet. Dette førte nok til at Sal fant sin måte for å håndtere spørsmålet om hva han skulle gjøre og bli. Han begynte sin første reise, med lengselen etter svar på hvem han var og hva hans oppgave var i verden.

Hilary Holladay skriver at Kerouac sannsynligvis ikke var den første til å følge lengselen etter personlig betydning og utvikling ved å reise rundt og bli kjent med andre kulturer.

The yearning for personal relevance, the awkward infatuation with cultures other than his own, that restless desire to get up and *move* – these feelings were not Kerouac's alone, though he perhaps better than anyone else of his generation knew how to put them into words.<sup>120</sup>

Kerouac var nok mest sannsynlig en av de beste til å beskrive disse utfluktene: «But I preferred reading the American landscape as we went along. Every bump, rise, and stretch in it mystified my longing.»<sup>121</sup> Videre mener Holladay at Kerouac igjennom hovedpersonen Sal Paradise ikke bare har beskrevet selve reisen og landskapet. Han dokumenterte både de

<sup>119</sup> Kerouac, s. 120.

<sup>120</sup> Holladay, *What's your road, man?*, 2009, s. ix.

<sup>121</sup> Kerouac, 1957, s. 99.

fysiske, sosiale og de religiøse aspektene som han møtte på på veien. Holladay konstaterer dessuten at alle lesere vet at en road trip egentlig er en tur som handler om det å leve livet.<sup>122</sup>

Reisen som Sal Paradise tar for seg, leder gjennom mange stater i USA. Det som er viktigst, er å være i bevegelse. Likevel kommer det frem andre aspekter av å være ute på tur. For eksempel spiser Sal «apple pie» i alle mulige forskjellige restauranter (diners) som de passerer på veien. «I ate another apple pie and ice cream; that's practically all I ate all the way across the country, I knew it was nutritious and it was delicious, of course.»<sup>123</sup> I Amerika er eplekaka en stor tradisjon, og den betraktes som noe typisk amerikansk, noe som minner om hjemlandet. I *On the Road* bruker Kerouac eplekaka som metafor for Amerika. For Sal, som egentlig er immigrant, er apple pie et symbol for en søken etter identitet og røtter. Den samme effekten får den typisk amerikanske countrymusikken i bakgrunnen, som Sal beskriver en gang. «The cowboy music twanged in the roadhouse and carried across the fields, all sadness. It was all right with me.»<sup>124</sup> For amerikanere er countrymusikk noe nostalgisk, og Sal beskriver den som trist, men at han kan like den. Han er en melankolsk person som på et vis nyter det å være litt trist. Man ville tenkt at Sal skulle reist til Europa og besøkt sitt hjemland Italia for å finne røttene sine, men den amerikanske drømmen er mer aktuell for ham selv om han egentlig er del av drømmens motbevegelse. Flere steder i romanen blir han konfrontert med spørsmålet om nasjonalitet. Den ene gangen forteller Sal hvordan han ble tatt for å være meksikaner: «They thought I was a mexican, of course; and in a way I am.»<sup>125</sup> For ham var det en selvfølge å bli sett på som en meksikaner, siden han jobbet sammen med andre meksikanere og lignet på dem i hud og hårfarge. Litt senere reflekterer Sal på bomullsåkeren:

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night... I wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a "white man" disillusioned. All my life I'd had white ambitions; that was why I'd abandoned a good woman like Terry in the San Joaquin Valley I passed the dark porches of Mexican and Negro homes.<sup>126</sup>

Her blir det tydelig at Sal sliter med en identitetskrise. Han føler seg som en hvit amerikaner til tross for sin flerkulturelle bakgrunn, og hans ambisjoner er som en hvit amerikaners. Han nevner ikke disse ambisjonene, men det impliserer at det har med fremtiden hans å gjøre, hva

---

<sup>122</sup> Holladay, 2009, s. ix.

<sup>123</sup> Kerouac, 1957, s. 18.

<sup>124</sup> Kerouac, 1957, s. 93.

<sup>125</sup> Kerouac, 1957, s. 94.

<sup>126</sup> Kerouac, 1957, s. 170.

han skal bli og hvilken nytte han kommer til å være for samfunnet. Han er desillusjonert fordi han ikke vet hva han vil. Han vet bare at han ikke vil gjøre det som ble forventet av faren. Sal sier at han ønsket han kunne vært en annen, en meksikaner, eller en japaner eller en afroamerikaner. Etter hans mening måtte disse andre menneskene ha et enklere liv enn det han ser for seg når han ser seg selv i speilet. Å kunne slippe å leve med stadig press og forventninger, er et mål som Sal mest sannsynlig aldri kommer til å oppnå.

Sal beskriver hvordan han hver eneste dag våkner med følelsen av at han ikke vet hvem han er:

I woke up as the sun was reddening; and that was the one distinct time in my life, the strangest moment of all, when I didn't know who I was - I was far away from home, haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs, and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn't scared; I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost.<sup>127</sup>

I tillegg føler Sal at han ikke hører til noe sted. Han ønsker å være en annen og høre til i en gruppe. Ifølge Per Thomas Andersen er tilhørighet et viktig element i et individs identitetsbygging. Likevel får leseren forklaringen på hvilken type mennesker Sal liker best:

The only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles exploding like spiders across the stars.<sup>128</sup>

Akkurat disse menneskene han beskriver i denne passasjen er også de som han selv kan identifisere seg mest med. Det er enklere for ham å forholde seg til mennesker som kan bli begeistret over kunst og litteratur. Han klarer å bygge opp relasjoner til mennesker som drar på eventyr og aldri kjeder seg.

Kerouacs morsmål var fransk, og det betyr at han har skrevet hele verket sitt på et fremmedspråk.<sup>129</sup> Ifølge Eriksen er språket en av de utslagsgivende faktorene når det kommer til å forme en identitet. Han påpeker også at det å vokse opp med en flerkulturell bakgrunn kan fremkalle et identitetsproblem. Eriksen knytter denne tankegangen for eksempel til ungdommer med minoritetsbakgrunn, og han sier at de «lever i to verdener».<sup>130</sup> Kerouac derimot har «bare» flyttet fra Canada til USA. Språket er det som utgjør den største forskjellen mellom hans tidligere og nye oppholdsland. Fransk som morsmål og engelsk som

<sup>127</sup> Kerouac, 1957, s. 20.

<sup>128</sup> Kerouac, 1957, s. 11.

<sup>129</sup> Hylland Eriksen, 1997, s. 36.

<sup>130</sup> Hylland Eriksen, 1997, s. 48.

andrespråk har ikke hindret Kerouac i å bli skribent. Theado henviser til et brev som Kerouac skrev til Ginsberg: «He claimed that his facility in using English rose from the very fact that it was not his first language; he modified English to suit the 'French images' in his head (Letters 229)».<sup>131</sup> Kerouac benyttet seg av muligheten til å ekspandere språket sitt og skrive med inflytelse av et fremmedspråk.

«I was busily at work on my novel»<sup>132</sup> heter det i begynnelsen av *On the Road*. Sal er forfatter, og det er et viktig aspekt i hans identitetsbygging. Han har ikke klart å velge et annet yrke for seg enn det å være en «writer». I tillegg betyr forfattertilværelsen ikke bare at han sitter og skriver, men at han også lever livet og skriver fra erfaringene sine. Han leser landskapet og møter nye mennesker og blir kjent med nye steder.

I *On the Road* er det mye snakk om landskap. Selv om hovedstedet i romanen er veien, «the road», så forteller Sal mye om det som han ser ut av vinduet fra buss og bil. De viktigste byene som Sal reiser til er Denver, San Francisco, Mexico, New Orleans og Chicago. Disse byene ligger ikke nære hverandre, Sal legger lange distanser tilbake. Det krever å sitte og kjøre lenge fra et sted til det neste. Som nevnt ovenfor likte Sal å «lese» det amerikanske landskapet, selv om han alltid hadde med en bok eller noe å skrive på.

Landskapet i *On the Road* er både naturlige landskap og kulturelle landskap. Selv om han liker det han ser på veien, ørken, trærne og den uvante naturen, så trekker han til slutt alltid tilbake til New York, som er storbyen han er vokst opp i.

I had traveled eight thousand miles around the American continent and I was back on Times Square; and right in the middle of a rush hour, too, seeing with my innocent road-eyes the absolute madness and fantastic hoorair of New York with its millions and millions hustling forever for a buck among themselves, the mad dream-grabbing, taking, giving, sighing, dying, just so they could be buried in those awful cemetery cities beyond Long Island City.<sup>133</sup>

Etter sin første reise kom han tilbake, og intrykket av New York er nytt, som om han aldri hadde sett byen før. Han står på Times Square, og han beundrer denne plassen. Etter denne passasjen og tankene om storbyen, prøver han å komme seg hjem til tanten, men han har ikke penger til å ta bussen, så han må gå. Det virker som om Sal må finne veien tilbake der han kom fra. Han lurar på hvor de andre er, Dean og Hassel og «everybody». «I had my home to go to, my place to lay my head down and figure the losses and figure the gain that I knew was in there somewhere too.»<sup>134</sup> Sal vil hjem og hvile, og tenke over hva han har fått ut av

---

<sup>131</sup> Theado, 2000, s. 11.

<sup>132</sup> Kerouac, 1957, s. 12.

<sup>133</sup> Kerouac, 1957, s. 102.

<sup>134</sup> Kerouac, 1957, s. 103.



denne reisen og hva som har gått tapt. Han har altså blitt en annen på et vis. Han har skjønt at han har noe han kan kalle hjemme, røtter, et sted å komme tilbake til.

Per Thomas Andersen henviser til eksistensialistiske faktorer som ofte kommer frem i tekster om reiser. Eksempler på slike figurer er Hamsuns landstrykerskikkelser.<sup>135</sup> Kerouacs Sal Paradise er uten tvil også en karakter som reflekterer mye over det å være og leve. I mange passasjer opplever han intense eksistensialistiske tankeganger som leseren får være med på. Det handler ofte generelt om levemåte som angår nåtiden og fremtiden, og det som han gjentatte ganger kaller for tomrommet:

I realized these were all the snapshots which our children would look at someday with wonder, thinking their parents had lived smooth, well-ordered lives and got up in the morning to walk proudly on the sidewalks of life, never dreaming the raggedy madness and riot of our actual lives, our actual night, the hell of it, the senseless emptiness.<sup>136</sup>

Bortsett fra fremtiden er Sal også veldig opptatt av spirituelle spørsmål, han snakker mye om Gud, men samtidig også om helvete og ikke minst døden. På leseren virker dette som en agnostisk usikkerhet.

Something, someone, some spirit was pursuing all of us across the desert of life and was bound to catch us before we reached heaven. Naturally, now that I look back on it, this is only death: death will overtake us before heaven. The one thing that we yearn for in our living days, that makes us sigh and groan and undergo sweet nauseas of all kinds, is the remembrance of some lost bliss that was probably experienced in the womb and can only be reproduced (though we hate to admit it) in death.<sup>137</sup>

Identiteten til Sal Paradise er altså et puslespill som blir satt sammen av en flerkulturell bakgrunn som hovedsaklig består av å vokse opp som to-språklig. Dette er en fordel som han gjorde bruk av i sin litterære fremgang. Reisene som han beskriver, utløser et ønske om å finne seg selv, og bli til en annen. Han sulter etter tilhørighet og tror først at han hører hjemme med de «gale» menneskene. Til slutt havner han i et fast forhold og i et vanlig liv, tilbake i hjembyen sin. Han ender i det konvensjonelle livet som han først ville flykte fra. Refleksjonene hans dreier seg også ofte om spiritualitet og tro. Han kommer riktignok ikke frem til en løsning, men det som utkommer fra den sistnevnte passasjen, er at det finnes en større kraft som følger oss.

---

<sup>135</sup> Andersen, 2006, s. 15.

<sup>136</sup> Kerouac, 1957, s. 239.

<sup>137</sup> Kerouac, 1957, s.118ff.

### **Identitet i *Gå*. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv**

Spørsmålet om identitet spiller en stor rolle i *Gå*, dog ikke særlig knyttet til nasjonalitet. Espedals figur er mest sannsynlig av norsk opprinnelse, men det er rett og slett ikke viktig for historien. Det som gir hovedpersonen i *Gå* drift til å søke etter identitet, er grunnlagt på kulturelle, eksistensielle og samfunnsorienterte elementer. Man kan godt si at Espedal bruker hovedpersonen i romanen til å reflektere over all verdens eksistensielle spørsmål. I tillegg er det å oppnå drømmer og forandre A4-livet sitt et stort tema og utgjør en del av protagonistens tankerekker: «Drømmen om å bli en annen. Forlate venner og familie, forlate seg selv og bli en annen; bryte opp alle bånd, forlate hjem og vaner, gi opp eiendeler og trygghet, fremtidsutsikter og ambisjoner for å bli en fremmed.»<sup>138</sup> Han drømmer om å bli en annen, og om ikke å måtte bo. Han orker ikke å bo i et vanlig hus hvor han må stelle hagen og støvsuge osv. «Jeg klarte hverken å være gift eller å bo på landet, jeg klarte ikke å la være å skrive. Jeg klarte ikke å bli kvitt meg selv. Jeg klarte ikke å bli en annen.»<sup>139</sup> Derfor har han et ønske om å bryte ut av de hverdagslige rammene. «Jeg savnet mitt tidligere liv. Jeg ville være alene. Ville skrive bøker. Jeg isolerte meg. Jeg skrev.»<sup>140</sup>

Han ønsker sitt tidligere liv tilbake, hvor han hadde en helt annen livsstil, uten hus og kjæreste. Det å dra bort gir ham en følelse av frihet. Han lengter etter å være i stand til å skrive, se og lære noe nytt, og samle erfaringer. Gjennom disse nye erfaringer ønsker han å forandre seg, eller gjennomgå en slags forvandling. Veiene han går på og det å stadig vekk skifte sted, er de midlene han bruker for å oppnå sine mål i denne identitetskrisen.

Jeg venter på en forandring, nei, jeg venter på en forvandling, noe helt nytt, et nytt liv? Hva venter jeg på? Det begynner idag, det nye livet, de nye mulighetene, det er bare å reise seg, stå opp og riste av seg sanden og drømmen, kle på seg dressen og feste sekken på ryggen, gå av gårde, ned den åpne veien.<sup>141</sup>

Espedal bruker ordet forvandling i sammenheng med identitetssøken. Ordet forvandling minner med en gang om Kafkas *Die Verwandlung*, hvor Gregor Samsa våkner etter en natt av urolige drømmer og realiserer at han har blitt forvandlet til et insekt i menneskestørrelse.<sup>142</sup> Espedal bruker denne referansen som en metafor til å forsterke ønsket om forandringen, om trangten til å bli en helt annen person. «La skjegget gro, håret vokse, skjule øynene, kjøpe et par briller, brukte klær, utslitte sko, la ansiktet svulme, hendene svartne, gå rundt i sine vante

<sup>138</sup> Espedal, 2006, s. 18.

<sup>139</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>140</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>141</sup> Espedal, 2006, s. 113-114.

<sup>142</sup> Kafka, Franz, *Die Verwandlung*, 1915. Og Espedal refererer til Kafkas *Das Schloss* (1926), s. 25.

omgivelser, blandt sine gamle kjente, og se hvordan alt tar seg ut når man er borte.»<sup>143</sup> Disse tallrike forandringsmetaforene er et viktig aspekt ved hans identitetssøken for å forklare at han vil bli en annen. Han vil prøve ut nye ting, derfor drar han på en reise, likevel forblir han den samme. Han innser ganske tidlig selv at det ikke er mulig å forandre seg helt: «Du kan finne en ny kjæreste, du kan forlate familie og venner, reise bort, finne en ny by og nye steder, du kan selge det du eier og kvitte deg med alt du ikke liker, men du kan aldri – så lenge du lever – bli kvitt deg selv.»<sup>144</sup> Denne innsikten står i kontrast til ønsket om å bli en annen.

Vandringen i teksten blir fremstilt som et verktøy til å oppnå erfaringer og forandringer. For hovedpersonen blir vandringen også et middel til å komme seg inn i enmeditasjon eller rustilstand. Denne tilstanden gjør ifølge protagonisten at man ikke føler seg eldre etter reisen, men tvert imot:

Reisen gjør oss ikke eldre, den gjør oss yngre. Reisen forvirrer oss, bringer årene og tiden ut av balanse, vi innbiller oss at vi ser alt med nye øyne, med unge øyne, og reisen forstyrrer hukommelsen, den får oss til å glemme; vi husker ikke lenger den rette alderen vår, og de feilene vi har gjort og alle skuffelsene vi har møtt, vi reiser og tror vi reiser tilbake til ungdomstiden, mens vi i virkeligheten sitter her og drømmer.<sup>145</sup>

Reisen er et middel for å skape forandring. Den står i forbindelse med drømmen. Når man altså føler seg ung, har man flere muligheter enn når man er eldre. Det å være ung innebærer mer potensial og færre bestemmelser og tvang. Derfor er det enklere å møte på nye ting med «unge øyne».

At hovedpersonen i *Gå* er en skribent, viser seg på de første sidene. Temaet å skrive og å være forfatter eller dikter blir tatt opp flere ganger gjennom hele teksten. Dette kommer blant annet til uttrykk gjennom intertekstuelle referanser til kjente forfattere som Walt Whitman, Olav Nygard, Aasmund Olavsson Vinje og Arthur Rimbaud. Blant annet siteres et par linjer om det Rimbaud sa om å bli en dikter:

Nå skitner jeg meg til i så mye drit som mulig. Hvorfor? Jeg vil bli dikter, og jeg arbeider med å gjøre meg til en visjonær. Du skulle ikke kunne forstå det, og jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare deg det. Det gjelder om å nå det ukjente gjennom en forvirring av alle sanser. Lidelsene er enorme, man må være sterk, være født poet, og jeg har oppdaget at jeg er poet.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> Espedal, 2006, s. 18.

<sup>144</sup> Espedal, 2006, s. 17.

<sup>145</sup> Espedal, 2006, s. 153-154.

<sup>146</sup> Espedal, 2006, s. 142.

Livet til Tomas bygger på identifikasjonen med skribentyrket. Poeten er født som det, og yrket er forbundet med lidenskap.

Det er interessant at hovedpersonen ikke nødvendigvis anser det å være forfatter som et yrke, noe som gjør det vanskelig for han å definere sin identitet. «Ja, hva er det blitt av meg? Med jevne og urolige mellomrom melder tanken seg: jeg burde hatt et yrke. Jeg har aldri hatt et yrke.»<sup>147</sup> Det fremmer også følelsen av å ikke være «noen», men bare «en særting, en idiot; en mann det er umulig å finne plass til i noe firma eller foretak».<sup>148</sup> Han reflekterer over mulige yrker som han kunne valgt, men han interesserer seg ikke for noenting. Han har forlenget bestemt seg for ikke å være i stand til å velge et vanlig yrke. Han konkluderer med at «den som liker å skrive, gjør alt hun kan for å kunne kalle seg forfatter.»<sup>149</sup> Her er det mulig å dra en parallell til Espedals virkelige liv. Han har selv gjort opprør mot foreldrene sine da det gjaldt yrkesvalg. Han hadde planer om å bli skribent, dette visste han tidlig. «Jeg har valgt annerledes, har gjort opprør, skrevet og utgitt bøker; jeg har reist og gjort mange ville ting, men jeg har aldri hatt et yrke.»<sup>150</sup> I NRK-intervjuet forteller han til og med at han fikk sin første skrivemaskin av moren sin, som jobbet som sekretær. For Espedal betyr dette mye, siden at moren egentlig hjalp ham med å bli forfatter. Dessuten mener han at moren og han teknisk sett utøver den samme jobben: Begge to har en skrivejobb. Dette kan anses som en familietradisjon. Espedals figur deler mange andre egenskaper med forfatteren Espedal. For eksempel fastslår jeget flere ganger under hvilken omstendigheter han skriver. «Jeg innredet leiligheten med en eneste hensikt: å skrive...Jeg bodde alene, det var virkelig en vakker leilighet; et stort skrivebord, lamper, en god stol, sofa, puter, møbler av tre; det hvilte en fin, tung stillhet i rommet.»<sup>151</sup> Likevel har han ikke skrevet i denne leiligheten. Det er problemet med å bo igjen, noe som figuren har fra Rilke. «'Jeg kan ikke bo', skrev Rilke.»<sup>152</sup>

Et annet aspekt som påvirker oppfattelsen av identiteten til protagonisten er klesstilen og utseendet. Han går tur i dress og et nytt par Dr. Martens-støvler. I tillegg til klærne ser det ut til at han bryr seg om håret og skjegget mens han er på tur: «Jeg har aldri likt å klippe håret, likevel klipper jeg det så ofte at det ligner en besettelse: bort med håret. Som når man forsøker å bli kvitt en person som har fulgt etter hele livet. Men jo oftere man klipper seg,

---

<sup>147</sup> Espedal, 2006, s. 32.

<sup>148</sup> Espedal, 2006, s. 31.

<sup>149</sup> Espedal, 2006, s. 32.

<sup>150</sup> Espedal, 2006, s. 33.

<sup>151</sup> Espedal, 2006, s. 63-64.

<sup>152</sup> Espedal, 2006, s. 64.

desto oftere ligner man på seg selv.»<sup>153</sup> Det viktigste i dette sitatet er nok ikke at det er snakk om hår og utseende, men selvbildet han reflekterer over. Dette selvbildet passer også sammen med det tidligere nevnte identitetsbildet til Tomas.

Espedal henter ut en eksistensialistisk side av sin hovedfigur. Refleksjonene til Tomas dreier seg ofte om de mest grunnleggende tingene i livet som det å være bosatt og eie et hus, ha et yrke og en familie osv. Senere i teksten, etter å ha fortalt og berettet om mange reiser, steder og mennesker som Tomas har truffet, slår det ham plutselig. Han har flyktet fra dette normale livet hjemme i Norge, men etter alt han har opplevd, tviler han på at han kan få det tilbake som han i utgangspunktet har forlatt.

Kanskje vi ikke kommer frem, sier jeg. Hva mener du? At det kan bli vanskelig å komme tilbake, til det normale, til det som var før, før vi begynte å gå, jeg vet ikke, men det kan jo tenkes at dette virkelig er en begynnelse, en begynnelse på noe nytt, et helt annet liv, en annen måte å leve på.<sup>154</sup>

Tomas frykter at det kan bli vanskelig å komme tilbake. Ting kan ha forandret seg, eller han selv kan ha forandret seg. Han tror altså på denne etterlengtede forandringen. Selv om han har ønsket å bli til en annen så viser han usikkerhet om det til slutt. Det å bli en annen innebærer jo også å miste en annen del av seg selv, en liten del av selvet dør på veien mot en annen tilværelse.

Tomas og Narve treffer på mange mennesker mens de reiser sammen i del 2 av romanen. Mange av disse møtene er viktige og etterlater store inntrykk, men møtet med hanen som er på vei til slakterhuset, når et høyere nivå for de to vandrende:

Den ene pupillen løper opp og ned i øyehulen, som om flukten fortsetter i hanens indre; vi sitter stive av medfølelse og skrekk over denne dødskampen, blir delaktige i denne redselsfulle dødsturen mot hanens død... Det er som om hanens reise er den motsatte av vår egen; vi reiser mot en begynnelse, den reiser mot en slutt. Eller kanskje minner hanens reise mot døden oss om våre egne redsler; enhver begynnelse inneholder også en slutt. Vi sitter på lasteplanet og blir rystet av hanens kamp for livet; vi er begge to overdrevent redde for å dø.<sup>155</sup>

Angsten for å dø overvelder de to. For Tomas representerer dette møtet et vendepunkt i reisen. Han innser at reisen ikke er en metafor for forandringen lenger, og at reisen ikke nødvendigvis var åpningen for en ny begynnelse likevel. Han tviler på det han har tenkt før:

---

<sup>153</sup> Espedal, 2006, s. 77.

<sup>154</sup> Espedal, 2006, s. 194.

<sup>155</sup> Espedal, 2006, s. 199.

Denne overdrevne redselen for døden, hvor kommer den fra? Er dette slutten? Slutten på reisen, slutter den her? Vi hopper av lasteplanet, småløper bort veien, bort fra døden og hanen; den forfølger oss på resten av turen, som en ny slags taushet, en gjenopplivet redsel.<sup>156</sup>

Døden blir plutselig til tema som følger Tomas på resten av turen.

---

<sup>156</sup> Espedal, 2006, s. 200.

### 3.5 Selvframstilling og den autobiografiske pakt i *On the Road* og i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

#### Selvframstilling og den autobiografiske pakt i *On the Road*

Ifølge parateksten til *On the Road* er boka en roman (engelsk: novel) og det vil si fiksjon. I utgangspunktet betyr det at det dreier seg om fiktivt materiale i prosaform. Kritikerne derimot har behandlet *On the Road* som en i det minste delvis selvbiografisk tekst, som Hunt påpeker: «Typically *On the Road* is seen as naive autobiography, controversial best-seller of little merit, or as 'inspired' testament, a harbinger of a new confessional literature free of past constraints on form and subject matter.»<sup>157</sup> Fortellerinstansen, som beretter i jeg-form, er altså en fiksjonalisert Jack Kerouac. Riktignok deler ikke Kerouac og hans protagonist navn. Denne pakten som Lejeune mener kjennetegner selvbiografien, er dermed brutt. Etter Behrendts mening er denne navnelikheten blitt svekket. Uansett så har Kerouac fått frem andre biografiske aspekter som ligner på livet sitt i *On the Road*. Sal Paradise er en ung amerikaner med italienske røtter som er vokst opp i New Jersey, en by som ligger en halvtime utenfor New York. Kerouac har vokst opp som fransk-kanadier i USA, og hjembyen hans er i Massachusetts, som også ligger på østkysten. Sal blir fremstilt som en forvirret og målløs ungdom som ikke vet hva han skal gjøre med livet sitt. Han vet at han vil bli skribent. Det var ikke det faren hans hadde valgt for ham. Leseren vet ikke nøyaktig hva slags forhold Sal hadde til faren sin, men det blir tydelig at de ikke var enige om Sals livsplaner. Faren mente at Sal ikke kunne noenting. Sal visste da at han kunne skrive. Kerouacs protagonist er altså en radikal personlighet som vil bryte ut av gamle mønstre og samfunnets konvensjoner. Han vil heller utøve en vidløftig og ukonvensjonell livsstil.

Det som er relevant for selvframstillingen av figuren Sal Paradise er åpenbart de selvbiografiske aspektene ved *On the Road*, som Kerouac vellykket har flettet inn. De fleste av Lejeunes regler for selvbiografien, utenom navnelikheten, er oppfylt. Teksten er stort sett skrevet i prosa. Den er hovedsakelig en narrativ. Den inneholder et antall av fakta fra forfatterens eget liv. Selv om forfatteren ikke formelt er identisk med fortelleren og hovedpersonen, er det likevel mange paralleller. Som Hunt påpeker:

---

<sup>157</sup> Hunt, 2010, s. xxxvi.

In March 1951, just before drafting *On the Road*, Kerouac read Murray's introduction and underlined «Melville was not writing autobiography in the usual sense, but, from first to last, the biography of his self-image.» Kerouac also is writing a «biography of his self-image».<sup>158</sup>

Hunt mener altså at Kerouac som forfatter har bekreftet at det er selvbildet som han skriver om.

Kerouac karakteriserer sin hovedperson som en skribent med ambisjoner om å bli forfatter. Dette får leseren vite når Dean kommer til han med ønsket om å bli opplært til å skrive. I teksten er forfattertilværelsen et gjennomgående tema. Sal nevner flere ganger at han jobber med en bok. Samtidig forblir han objektiv og vet at han ikke bare er født som forfatter og at han må lære seg mye, som for eksempel å lære av livet: «The best teacher is experience and not through someone's distorted point of view.»<sup>159</sup>

De menneskene som befinner seg i nærheten av en person, har innflytelse på hvordan noen blir oppfattet. Sal har et par venner som han reiser og feirer sammen med. Kerouac beskriver disse unge mennene som lever på kjøret på førtitallet i USA, som uvitende og rølpete. I tillegg kommer kunsten som spiller en stor rolle for dem. Derfor virker Sal og de andre figurene som bohemer. Det viktigste er opplevelsene og inspirasjonen til deres kunst. Disse vennefigurene baserer seg på Kerouacs skrivekolleger og venner i virkeligheten. Dean Moriarty fungerer, som tidligere nevnt, som en slags alter ego for Neal Cassady. Den unge seksuelt desorienterte poeten Carlo Marx portretterer en ung Allen Ginsberg. William S. Burroughs dukker opp som Old Bull Lee, Herbert Huncke opptrer gjennom Elmer Hassel og Al Hinkle heter i romanen *Ed Dunkel*. Noen av aliasene ligner til og med på de virkelige navnene, og minner om den ekte personen.

Sal Paradise går et skritt videre og forklarer leseren hvorfor han likte seg best i selskap med disse menneskene, og der kan igjen erkjennes realistiske trekk og informasjon om Kerouac's liv, delvis med hjelp av intertekstuelle innskudd.

All my other current friends were 'intellectuals'—Chad the Nietzschean anthropologist, Carlo Marx and his nutty surrealist low-voiced serious staring talk, Old Bull Lee and his critical anti-everything drawl—or else they were slinking criminals like Elmer Hassel, with that hip sneer; Jane Lee the same, sprawled on the Oriental cover of her couch, sniffing at the *New Yorker*.<sup>160</sup>

Figurene som blir karakterisert i denne passasjen kaller Sal for intellektuelle. Dette er begynnelsen av den nye beat-generasjonens opprør, og Kerouac setter sin hovedperson midt i denne utviklingen. De diskuterer kunst og filosofi og stiller hverandre eksistensialistiske

---

<sup>158</sup> Hunt, 2010, s. 5.

<sup>159</sup> Kerouac, 1957, s. 232.

<sup>160</sup> Kerouac, 1957, s. 13.



spørsmål fordi de har lest Nietzsche. Sal er blant dem som har vært med å skape beat-generasjonen, og det gjorde Kerouac selv også. Videre forteller Sal om Dean Moriarty:

But Dean's intelligence was every bit as formal and shining and complete, without the tedious intellectualness. And his 'criminality' was not something that sulked and sneered; it was a wild yeasaying overburst of American joy; it was Western, the west wind, an ode from the Plains, something new, long prophesied, long a-coming. Besides, all my New York friends were in the negative, nightmare position of putting down society and giving their tired bookish or political or psychoanalytical reasons, but Dean just raced in society, eager for bread and love; he didn't care one way or the other.<sup>161</sup>

Det som også kommer frem i denne passasjen er hvordan de andre vennene i New York er. Sal forteller at de er negative og befinner seg i en marerittaktig tilstand, fordi de sliter med nettopp de samfunnsorienterte konvensjonene, både i politisk og psykologisk sammenheng. Dette setter Sal i et lys hvor det blir klart at han trives best med bohemen som på et vis klarer å flykte ifra samfunnet, slik som Dean Moriarty. Sal klarer å konsentrere seg på kunsten og diskusjoner og nyter det nevnte «American joy».

Protagonisten Sal Paradise kan anses som Kerouacs vellykkede mimesisprosjekt. Forteller, hovedperson og forfatter deler ikke navn, men mange andre elementer forekommer i både Paradises og Kerouacs liv.

### **Selvframstilling og den autobiografiske pakt i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv***

Tomas Espedal sier i et intervju hos NRK Bokprogrammet<sup>162</sup> at han allerede som ung mann visste at han ikke ville oppnå en konvensjonell jobb. Han følte at han ikke egnet seg til noe arbeid. Han hadde allerede jobbet i en fabrikk og skjønnte da at han overhodet ikke hadde lyst til det. I stedet ønsket han bare å skrive, men også å leve et helt annerledes liv, et ukonvensjonelt liv som ikke foreldrene hans kunne akseptere. Han måtte ha et annet liv enn det besteforeldrene og foreldrene i datidens arbeiderklasse hadde. Allikevel er det paralleller mellom hans og morens arbeid, og han arvet sin første skrivemaskin av henne. Hun var sekretær, og på jobben hennes kvittet de seg med skrivemaskiner. Ifølge Espedal gjør han det samme nå, som moren pleide å jobbe med: «Jeg sitter foran skrivemaskinen og produserer setninger og ord, time etter time, dag etter dag». Noe av det samme forteller hovedpersonen i *Gå*:

<sup>161</sup> Kerouac, 1957, s. 13.

<sup>162</sup> Bokprogrammet, NRK: Tomas Espedal, 2013.

<http://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/MKTF01001513/05-11-2013> 30. April 2015.

Her jobbet min mor, som legesekretær, for doktor Madland og doktor Lien, og noen ganger for doktor Ose. Av min mor arvet jeg respekten for leger, spesielt psykiatere, og av henne lærte jeg å skrive. Hun ga meg min første skrivemaskin, det var en legesekretærmaskin, jeg vet ikke hvor mange journaler og rapporter den hadde skrevet, men det var en egen galskap i den maskinen.<sup>163</sup>

Litt senere i samme intervju sier Espedal at han på et tidspunkt ble trøtt av å skrive fiksjon. Derfor begynte han å bruke sitt eget liv i skriveingen. På spørsmålet om hva som er forskjellen mellom fortelleren i *Gå* og den ordentlige Tomas Espedal, svarer han at det er et kollosalt spørsmål. Det som er litterært, er det som skribenten tørr å fortelle fremfor alle, mens den ekte Tomas Espedal ikke hadde åpnet alle dørene i sitt virkelige liv.

Med Lejeunes krav til selvbiografien kan *Gå* anses som en selvbiografisk roman. *Gå* overholder også kravet om at selvbiografien hovedsakelig skal være skrevet i prosa. Videre skal teksten være et narrativ, og også dette gjelder for *Gå*. Til sist så skal selvbiografien selvfølgelig handle om forfatterens eget liv, med navneidentitet mellom forfatter, forteller og hovedperson. Leseren får denne bekreftelsen om at Espedals hovedkarakter heter Tomas i slutten av del 1, i kapittel 28, når Narve og fortelleren, Tomas, blir del av teaterstykket de ser på.<sup>164</sup> I teksten står navnene til Narve og Tomas over replikker, akkurat som i et teaterstykke. Leseren får riktignok ikke vite etternavnet til hovedpersonen, men stavemåten av fornavnet. I tillegg til annen informasjon som bosted (Bergen, gatenavn) og nasjonalitet (norsk pass), er det ganske så tydelig at Tomas i romanen er den samme som forfatteren. Den autobiografiske pakt er med andre ord opprettet.

Det finnes noen interessante tankeganger som figuren Tomas har. Han blir fremstilt som en ensom mann som liker å gå. Nesten like godt liker han å drikke. Når han drar på tur, må han alltid ha på seg dress og et nytt par Dr. Martens støvler. I kapittel 30 forteller han en gang hva han og Narve handler til turen:

Vi handler inn det vi trenger i Askvoll: toalettsaker, plaster mot gnagsår, flasker med vann og smertestillende tabletter, sovetabletter, beroligende tabletter, et lite apotek, i tillegg til det Narve har handlet inn på vinmonopolet i Førde: to pappkartonger med vin og to flasker med brennevin, vi fordeler dem i sekkene. En lommelykt, solbriller, to foldekniver, skarpe og gode, en termos og fire pocketutgaver av Hamsun som Narve har kjøpt til turen.<sup>165</sup>

Prioriteringen av alkohol og medikamenter viser spesielle behov. I tillegg har de med bøker, som viser at de to reisende er glad i å lese. Fremstillingen av Tomas som en belest person understrekes av at han reflekterer og forteller om forskjellige filosofer i løpet av reisene.

---

<sup>163</sup> Espedal, 2006, s. 26.

<sup>164</sup> Espedal, 2006, s. 98-101.

<sup>165</sup> Espedal, 2006, s. 107.

Tomas blir fremstilt som en usikker og noen ganger forvirret personlighet. Han lurer på hvor han skal gå. På den ene siden er han sikker på at han vil dra bort, reise langt unna livet sitt, men på den andre siden så savner han kjæresten som han forlater:

Hvor skal jeg gå? Til høyre eller venstre? Det enkleste er å gå strake veien inn til Gjestehuset, men jeg vil ikke det enkleste, jeg vil noe annet, noe vanskeligere og nytt. Men hva er det jeg vil? Jeg vil være alene. Jeg vil ikke være alene. Slik går jeg og tenker, jeg tar til høyre, ikke til venstre, inn mot sentrum som jeg pleier, nei, jeg går i retning ut av byen. Jeg har penger i lommene. Jeg er en fri mann. Jeg savner deg allerede.<sup>166</sup>

Gjennom Tomas' turer vender tankene seg av og til mot rikdommen til den vestlige verden. Han blir bevisst på at han har et luksuriøst liv og at han er del av et kapitalistisk samfunn:

Den nye rikdommens dumhet. De altfor store hyttenes og husenes dumhet. De altfor mange bilenes dumhet. Hvor mange biler trenger en mann? Hvor mange rom trenger et hus? Hvor mange toaletter trenger en kapitalist? Hvor mye dumhet tåler et samfunn? De raske pengenes dumhet. Forbrukets dumhet. Grådighetens dumhet. Den nye rikdommens dumhet.<sup>167</sup>

Tomas' vandringer kan forstås som en protest mot et slikt samfunn, samtidig som de viser til en alternativ og bohemske lesemåte. På den andre siden reflekterer Tomas over en sammenligning med de sigøynerne som Narve og han treffer på i Romania og deres liv. Sigøynerlivet utgjør en stor kontrast til det nevnte rike samfunnslivet. Tomas synes at han har mye til felles med sigøynerne, men han innser snart at det ikke er det samme bohemske livet han har. Det er visstnok noen følelser han og sigøynerne har til felles, men så manifesterer seg disse følelsene på ulike måter:

Når man møter sigøynerne, fordømmer alle romantiske forestillinger om sigøynere. Nye forestillinger tar form, like unøyaktige og eteriske som de som forsvant. Det som står igjen er landsbyen – de tynne, fallferdige husene, de gjørmete veiene, den ubeskrivelige fattigdommen i hjertet av Europa – og vissheten om at det er umulig å leve som sigøynerne, i alle fall for meg som innbilte meg at vi hadde noe felles; en hjemløshet, en fattigdom, en følelse av eksil og ensomhet, men nei, vi er fattige og hjemløse på helt forskjellige måter.<sup>168</sup>

Skildringen av et hus som han og Narve fikk oppholde seg i, bidrar i midlertid til å dempe samfunnskritikken, selv om Tomas' refleksjoner tar form av selvkritikk. «Skamfulle? Nei. Oppglødde og fulle, eventyrlystne og takknemlige: rikmannsbohemen med Visakort og norske pass, velbeslåtte omstreifere.»<sup>169</sup> Espedal iscenesetter et privilegert jeg som ikke nødvendigvis gir et positivt og ønskelig selvbilde.

---

<sup>166</sup> Espedal, 2006, s. 22.

<sup>167</sup> Espedal, 2006, s. 92-93.

<sup>168</sup> Espedal, 2006, s. 95.

<sup>169</sup> Espedal, 2006, s. 95.

En annen viktig passasje i *Gå* dreier seg om Tomas' reise til Frankrike. I Paris besøker Tomas Alberto Giacomettis gamle atelier i rue Hippolyte-Maindron. Giacometti var en kjent sveitsisk billedhugger, tegner, maler og grafiker. Giacomettis verk kan ikke innordnes i én epoke, fordi hans arbeid som kunstner strekker seg over flere tiår, fra 1920-tallet til og med 1960-tallet. Tomas beskriver figurene til Alberto Giacometti. Han er mest kjent for statuene sine som fremstiller lange, høye, tynne mennesker. Alle figurene til Giacometti befinner seg i en gående posisjon eller ser klare ut til å gjøre et hopp. De blir ofte satt i sammenheng med menneskets ensomhet og isolasjon. Tomas uttrykker sin beundring for Giacomettis kunst, men også for hans kjærlighet til kvinner. Videre nevner Tomas at han hadde sett noen fotografier som Henri Cartier-Bresson hadde tatt av Giacometti, og på disse bildene ser man at han lignet på sine egne skulpturer. «Muligens er det Giacometti som har tatt form av sitt eget arbeid. Man skaper seg selv, i sitt eget bilde.»<sup>170</sup> Forfatteren Tomas bruker altså verket til en annen kunstner for å forklare at han som skribent av denne teksten skaper et selvilde. Giacomettis skulpturer er en metafor på ham selv, akkurat som Tomas i romanen er en selvframstilling av Espedal. Espedal benytter seg av et spesielt plan til å forklare hvordan en kunstner skaper figurer som ligner på seg selv. «Det kan virke som om den gående mannen er en slags arketype for Giacometti; et opprinnelig bilde eller et forbilde: å være i bevegelse, figuren som skritter det han ser?»<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> Espedal, 2006, s. 127-128.

<sup>171</sup> Espedal, 2006, s. 131.

### 3.6 Metafiksjon i *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

#### Metafiksjon i *On the Road*

*On the Road* er, som tidligere konstatert, en tekst som kan anses som et typisk eksempel på beat-stilen. Måten dette viser seg på, er at Kerouac har skrevet den veldig raskt og tilsynelatende uten å tenke så mye på hver eneste setning. Mange steder ligner det på en dagbok eller en journal. Dette kalles også for «spontaneous prose».<sup>172</sup> Sal beskriver reisen ut ifra en førstehåndserfaring. Fortelleren er alltid synlig i verket, han er i bildet og forteller i jeg-form. Hunt mener: «In *On the Road*, Sal is certainly an image of Kerouac but an image which Kerouac uses to measure his own growth and to explore his interaction with his cultural heritage.»<sup>173</sup> Kerouac bruker Sal som talerør, akkurat som om han hadde skrevet sin egen journal eller dagbok. Han inkluderer biter av seg selv og sitt eget liv i teksten på et metanivå. Dette er i tråd med Linda Hutcheon som påpeker at fortelleren må være inn i bildet, hvis det handler om metafiksjon.<sup>174</sup> Utenom Kerouacs alter ego finnes det flere figurer i teksten som baserer seg på virkelige mennesker, venner som Kerouac har møtt underveis og som han beskrev og karakteriserte i romanen. Det er altså fiktive figurer som i grunn er ekte mennesker fra Kerouacs virkelige liv. Viktigst er nok figuren Dean Moriarty, som representerer Neal Cassady, en av Kerouacs ledsagere. Man kan slutte at de har vært venner i virkelige livet når man leser romanen, men man har ingen bevis på det som står imellom linjene. Ut ifra følgende utdrag av et brev som Neal Cassady skrev til Jack Kerouac i 1947, er det likevel mulig å etablere en sammenheng:

Dear Jack,  
I am sitting in a bar on Market St. I'm drunk, well, not quite, but I soon will be. I am here for 2 reasons; I must wait 5 hours for the bus to Denver & lastly but, most importantly, I'm here (drinking) because, of course, because of a woman & *what a woman!*

[...]

I'm going to stop writing. Oh, yes, to free myself for a moment from my emotions, you must read 'Dead Souls' parts of it (in which Gogol shows his insight) are quite like you.

I'll elaborate further later (probably?) but at the moment I'm drunk and happy (after all, I'm free of Patricia already, due to the young virgin. I have no name for her. At the happy note of Les Young's 'jumping at Mesners' (which I'm hearing) I close till later.

---

<sup>172</sup> Hunt, 2010, s. xv.

<sup>173</sup> Hunt, 2010, s. 5.

<sup>174</sup> Hutcheon, 1980, s. 1.

To my Brother  
Carry On!  
N.L. Cassady<sup>175</sup>

I dette utdraget kan Dean Moriarty kjennes igjen. Cassady er full og sitter i en bar og skriver brev med alle de ville historiene sine til Kerouac. I tillegg er det selvfølgelig snakk om en kvinne, et aspekt som også godt kunne ha kommet fra en full Dean. «For Dean, sex is the most important thing in life even if he had to sweat for a living».<sup>176</sup> Cassady og Moriarty deler både karaktertrekk og oppførsel. I *On the Road* er det ganske mange lignende situasjoner hvor beatniks anbefaler hverandre bøker og dikt og forfattere som den andre burde få med seg, akkurat som Cassady gjør i brevet til Kerouac. Dette er en typisk ting for disse bohemske klubber som beat-poetenes gruppering. Cassady forteller om utsiktene for den nye erobringen, «the young virgin. I have no name for her.» Han har så mange kjærester at det blir overflødig å spørre dem hva de heter. Det virker som om Cassady ikke bryr seg så mye om damene, akkurat som Dean Moriarty. Til sist følger en vennlig avskjedshilsen. Dette brevet er bare ett indisi som tyder på at figuren Dean Moriarty er modellert etter Neal Cassady.

Metafiksjon kjennetegnes ifølge Hutcheon blant annet ved at en tekst er selvrefleksiv.<sup>177</sup> Sal Paradise er en «writer», det får leseren vite om fra begynnelsen av. Han er en forfatter som holder på med en bok. («I was busily at work on my novel»)<sup>178</sup> Det som Hutcheon kaller for «mirroring», er et viktig poeng i teksten. Det å produsere språk og tekst er, ved siden av reisen og den bohemske livsstilen, en gjenganger i romanen.

Sal Paradise kommer tilbake til New York etter én av reisene, og når han befinner seg ved Times Square, der han pleier å gå, skildrer han: «Last night I walked clear down to Times Square and just as I arrived I suddenly realized I was a ghost - it was my ghost walking on the sidewalk.»<sup>179</sup> Denne passasjen etablerer et metanivå. Fortelleren ser seg selv på gata som et spøkelse. Denne situasjonen minner om Jorge Luis Borges' tekst om «Den andre Borges», hvor han ser seg selv på gata (se kapittel 2.4.).

En metafiktiv tekst skal referere til seg selv, og slike passasjer finnes også i *On the Road*. Det handler ofte om skriving i selve teksten. Når Sal møter Dean Moriarty for første gang, sier han at han vil bli forfatter, og at Sal skal lære ham å skrive. En annen gang oppfordrer Dean Sal til å bli med på en fest, med damer, mens han sitter og skriver: «'Hold

---

<sup>175</sup> Cassady, Neal. Letter, March 7, 1947. <http://www.litkicks.com/Texts/CassadyLetter.html> 5.6.2014.

<sup>176</sup> Kerouac, 1957, s. 5.

<sup>177</sup> Hutcheon, 1980, s. 1.

<sup>178</sup> Kerouac, 1957, s. 12.

<sup>179</sup> Kerouac, 1957, s. 124.

on just a minute, I'll be right with you soon as I finish this chapter', and it was one of the best chapters in the book.»<sup>180</sup> Det står ikke om det er foreliggende bok som blir skrevet da, men det blir tydelig jo flere ganger Sal nevner at han sitter og skriver. I starten, rett før Sal skal på sin første reise, reflekterer han over Dean og hvorfor han ville dra på denne turen:

And this was really the way that my whole road experience began, and the things that were to come are too fantastic not to tell. Yes, and it wasn't only because I was a writer and needed new experiences that I wanted to know Dean more, and because my life hanging around the campus had reached the completion of its cycle and was stultified, but because, somehow, in spite of our difference in character, he reminded me of some long-lost brother.<sup>181</sup>

Han ville altså dra på tur for å oppleve noe nytt for å kunne skrive om det. Men han hadde i tillegg lyst til å bli bedre kjent med Dean, selv om tanta hans advarte Sal mot Dean.

«Although, my aunt warned me he'd get me into trouble».<sup>182</sup> Sal nevner her at Dean minnet ham om en bror han aldri hadde. I Neal Cassadys brev står det «To my brother» i slutten.

Beat-generasjonens opphav ligger i tiden som Kerouac har virket i, og dette historiske faktum har han flettet inn i *On the Road*. «They were like the man with the dungeon stone and gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining.»<sup>183</sup> Forfatterens alter ego beskriver en fest som han var invitert til en kveld. Denne festen kan anses som en metafor for en ny begynnelse, eller det kan rett og slett være et bevis på at hovedpersonen, som står for Kerouac selv, har vært med på å danne denne generasjonen av litterater, kunstnere og filosofer.

Bare noen få steder i teksten blir leseren dratt inn i situasjonen. Passasjene med leserhenvendelser er ikke så tydelige som hos Borges eller Knausgård, men de eksisterer likevel. Et eksempel fra *On the Road* er: «Can you picture me walking those last miles through Lincoln Tunnel or over the Washington Bridge and into New Jersey?»<sup>184</sup> Kanskje stiller Sal spørsmålet til seg selv, men dette avsnittet har metafiktiv potensiale.

### **Metafiksjon i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv***

I Espedals roman finnes det flere passasjer hvor bruken av metafiktive elementer, i Hutcheons forstand, kommer frem.<sup>185</sup> På den ene siden finnes det noen replikker som kan tolkes som leserhenvendelser, på den andre siden er det noen passasjer som fungerer på et

---

<sup>180</sup> Kerouac, 1957, s. 10.

<sup>181</sup> Kerouac, 1957, s. 13.

<sup>182</sup> Kerouac, 1957, s. 14.

<sup>183</sup> Kerouac, 1957, s. 53.

<sup>184</sup> Kerouac, 1957, s. 102.

<sup>185</sup> Hutcheon, 1980, s. 1.

selvreflektivt plan. De to hovedpersonene diskuterer forholdet mellom kunst og virkelighet, og kunstens nødvendighet blir tematisert. Ellers finnes det figurer som er modellert etter virkelige mennesker, og det finnes få steder hvor leseren inntar en aktiv rolle.

I begynnelsen av romanen er det flere passasjer hvor leseren blir tiltalt. Dette skjer gjennom at fortelleren bruker du-form istedenfor jeg-form. «Det finnes perioder i livet da du sier til deg selv: du er en utålelig person. Det er perioder i livet du har lyst til å gå i hundene. Nedenom og hjem. Du drikker og går i oppløsning, du synker.»<sup>186</sup> Som leser skjønner man at figuren/fortelleren på den ene siden snakker til seg selv. Samtidig oppstår det en effekt gjennom du-et, da leseren føler seg tiltalt. I neste avsnittet veksler fortelleren plutselig tilbake til jeg-formen, det etablerer en lettelse hos leseren, han mente ikke *meg* likevel. I en annen passasje oppsummerer Tomas de problemene han og kjæresten hadde hatt. Det som var den største utfordringen for ham, er at han ikke føler seg skapt til å bo. I løpet av vandringen reflekterer han over det som ser ut til å være en vanskelig situasjon, og han henvender seg igjen til et *du*. «Er det mulig, tror du, å begynne et nytt liv? Jeg vet ikke.»<sup>187</sup> Dette du-et er interessant å tolke. Han mener sannsynligvis hun som han forlater. For leseren kan det virke som om det er henne han prøver å si det til. Dette spissfindige lille element er et metafiktivt trekk.

Fornavnet til hovedpersonen kommer frem i del 2 av romanen. Dette hører også til identitetstematikken, men i en metafiktiv tekst er det av stor betydning hvis den virkelige personen og tekstens hovedkarakter har det samme navn. Leseren får et inntrykk av at forfatteren skriver om seg selv, men bruker et fiktivt alter ego. Navnet Tomas blir avslørt ganske sent i fortellingstråden, og det kan være litt uklart for leseren. Omstendighetene hvor navnet plutselig dukker opp i er nemlig mens hovedfiguren og vennen hans, Narve, sitter og ser på en teateroppsetning på kirkebakken bak Askvoll kirke. Det som blir spilt er *En midsommernattsdrøm* av William Shakespeare. Fortellerinstansen snakker om metanivåer i stykket de ser på: «Komedien er et stykke i stykket, en drøm i drømmen, altså en del av Shakespeares *En midsommernattsdrøm*.»<sup>188</sup> Dette kan etablere et metaplan for leseren, også fordi figurene begynner å føre en diskusjon om kunst og teater:

#### NARVE

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

---

<sup>186</sup> Espedal, 2006, s. 17.

<sup>187</sup> Espedal, 2006, s. 21.

<sup>188</sup> Espedal, 2006, s. 98.



TOMAS

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

NARVE

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

TOMAS

Vi ligger jo her midt i et Shakespeare-stykke, du ler og jeg gråter, mener du at vi ikke lever, at vi ligger halvdøde og heldøde og at vi like gjerne kunne begrave kunsten? Jeg mener heller at vi lever sterkere og nærmere livet når vi utsetter oss for kunsten.<sup>189</sup>

Narve mener altså at kunsten er overflødig og at den er løgn, og at selve livet man lever skal dramatiseres. Denne romanfiguren ytrer en kritikk mot seg selv, han generaliserer at kunst, som også kan inneholde skrivekunst, bare er løgn. Narve befinner seg med denne diskusjonen på et metaplan innenfor romanen; teksten, eller personen i teksten, behandler og reflekterer over seg selv. Tomas' navn blir avslørt for første gang her, og det blir klart at Tomas-figuren fungerer som talerør for Espedal, forfatteren. Han sier nemlig at du snakker «under» meg, og «over deg selv». Narve i romanen snakker altså som underordnet instans, siden Espedal er den som styrer i teksten. Det ser ut som Espedal og romanfiguren Tomas smelter sammen for en liten stund. Leseren kan bli forvirret på grunn av dette, men det fungerer bra som et metafiktivt middel. Narve går et skritt videre og skjeller ut kunsten for å være snobberi og forfengelighet. Han kritiserer det Tomas har valgt som yrke enda sterkere, og Tomas prøver å forsvare seg. Tomas forsøker å forklare, at i det de to sitter der og reagerer på et teaterstykke, oppfyller de de aristoteliske reglene av katarsis, «du ler og jeg gråter». Det finnes altså en reaksjon fra begge tilskuerne, en reaksjon som Aristoteles beskrev som en renselse i sit verk *Om diktetkunsten*.<sup>190</sup> Tomas avslutter diskusjonen med å si at han synes man må utsette seg for kunsten for å leve livet sterkere. Han mener altså at kunsten intensiverer livet. Denne diskusjonen om kunst og virkelighet, og om kunstens nødvendighet, strekker seg over fire sider og avbrytes fra tid til annen av selve Shakespeare-stykkets replikker. Avsnittet er et godt eksempel på Espedals bruk av metafiksjon i romanen. Her er teksten selvrefleksiv, og etter min mening er denne passasjen til og med dobbelt-selvrefleksiv, fordi Tomas-figuren (som jo også er Espedal) snakker om at de sitter midt i et teaterstykke. Et teaterstykke som foregår foran dem, men som ifølge Tomas er så intenst at det kjennes som om de er midt oppi det. Fortelleren er inne i bildet her også, et annet poeng som stemmer overens med Hutcheon's teori.<sup>191</sup> Fortelleren finnes på forskjellige nivåer, han er aktiv i både handlingen

<sup>189</sup> Espedal, 2006, s. 98.

<sup>190</sup> Aristoteles, *Om diktetkunsten*, c. 335 f. kr.

<sup>191</sup> Hutcheon, 1980, s.1.

og refleksjonen. Det samme ser man i en annen passasje av *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*:

Eller drømmens fordobling, et mareritt; du står på gatehjørnet, og der på den andre siden av gaten ser du han du frykter mest av alle; du ser deg selv. Du kan ikke la være å følge etter ham, og du kan ikke unngå å legge merke til at han går en vei og rute som du kjenner og som er din egen. Han er på vei hjem, og det er din vei og ditt hjem. Han har ditt navn på postkassen. Han leser dine brev. Han virker fortrolig med dine vaner. Han har tatt din plass, det er tydelig. Hva skal du gjøre? Hva vil du gjøre? Du ville forsvinne, men du kan når som helst erstattes, du er allerede erstattet, og når ser du smeretfullt og klart hvor bundet du er til deg og ditt eget.<sup>192</sup>

Denne passasjen ligner igjen på eksemplet fra Jorge Luis Borges i kapittel 2.4. hvor fortelleren snakker om å se den andre Borges, den han på et vis observerer seg selv. På et metanivå ser fortelleren seg selv som fordobling, i en slags dagdrøm eller imaginasjon. Espedal beskriver det som et mareritt, å se speilbildet sitt på det andre gatehjørnet, «den som du frykter mest av alle». Fortelleren er altså i bildet, fordi det er han det er snakk om. I tillegg bruker Espedal du-formen igjen i denne passasjen. Han skriver som om det handler om leseren. Leseren blir slik tildelt en aktiv rolle i teksten.

Espedal har modellert figuren Tomas etter seg selv. Dette er tydeliggjort helt i begynnelsen av romanen, når leseren finner ut om at hovedpersonen vil skrive en bok. «Som Klaus Høeck drømmer jeg om å skrive en bok om alle adressene jeg har hatt; gatene, leilighetene, byene, rommene husene, alle disse umulige stedene vi kaller hjem.»<sup>193</sup> Det viser seg å være et gjennomgående tema at hovedfiguren Tomas er en skribent, og dette selvrefleksive grepet er et metafiktivt trekk. Det er en referanse til foreliggende bok når Tomas figuren snakker om det å skrive om alle opplevelsene og reisene, og stedene han omtaler som sitt hjem. «Oppbruddsblå himmel, lette skyer, som små bokstaver, som avskjedsbrev, jeg skriver: gå.»<sup>194</sup>

Kunst er et gjennomgående tema i *Gå*. For eksempel når Tomas besøker Giacomettis gamle hus. Idet han reflekterer over Giacomettis kunst refererer han til det han gjør selv, bevegelsen og reisen: «Vi kjenner igjen figuren, vi skal andre steder, vi ser andre ting, men Giacomettis skulpturer har tydeliggjort og utdypet to grunnleggende tilstander i naturen og mennesket: å være i bevegelse, og å være i ro.»<sup>195</sup> Her trekker fortelleren en parallell mellom kunst og virkelighet, idet han sammenligner seg selv med en skulptur. Diskusjonen om kunst og virkelighet er et sentralt metafiktivt grep.

---

<sup>192</sup> Espedal, s. 19.

<sup>193</sup> Espedal, 2006, s. 64.

<sup>194</sup> Espedal, 2006, s. 22.

<sup>195</sup> Espedal, 2006, s. 131.



## 4 Sammenligning av *On the Road* og *Gå*.

### *Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*

#### Sjanger

Reiselitteratur som sjanger har ingen fast definisjon, men ut fra relevant teori kan følgende konvensjoner legges til grunn: Teksten er gjerne sjangerdiffus. Det må finnes en foretatt reise, eller en fiktiv men autentisk reise. Den reisende gjennomgår ofte forandring under eller på grunn av reisen, samt at det finnes en destinasjon som ikke nødvendigvis er målet. I både *On the Road* og *Gå* blir disse konvensjonene fulgt.

De to tekstene har til felles at de ikke er skrevet i ren prosa. Begge tekstene har passasjer som inneholder dikt eller lyrisk tekst. I begge verk finner man steder hvor det er gjort bruk av direkte tale, enten mot en annen figur i teksten eller i noen tilfeller også i form av leserhenvendelser. I *On the Road* siterer hovedpersonen Sal fra dikt og sanger. Beat-skrivestilen fremhever en lyrisk effekt som leseren blir oppmerksom på. I *Gå* støter leseren også på noen passasjer som ligner på Kerouac's patentskrivestil. Espedal har evnen til å drømme seg bort i skriveingen, det betyr at teksten ser ut til å forme seg uten at forfatteren tenker så mye om det han skriver. Han skriver rett fra leveren. Dette manifesterer seg i tekstflyten, som i noen passasjer virker vilkårlig. Liksom Kerouac og andre beat-poeter og forfattere klarer Espedal å lage en konturløs tekst som begynner med én ting og slutter med et helt annet tema. Han har evnen til å avslutte setninger etter bare et eneste ord og likevel fortsette med tekstflyten.

Både Sal Paradise og romanfiguren Tomas begir seg ut på flere forskjellige reiser. Sal drar på diverse bilturer gjennom USA hvor han ender opp forskjellige steder. Deler av Sals reiser baserer seg på sanne autentiske reiser slike som også Kerouac har vært på. Espedals figur går til fots, og kommer også til forskjellige byer, men i Europa. Espedal er selv en person som liker å gå, og han nevner i flere intervjuer at han ofte bruker sin egen livserfaring når han skriver bøker.

Sal begynner reisen sin på grunn av Dean Moriarty, som drar ham ut av hverdagen og tar ham med på eventyr. Sal vet ikke hva han skal gjøre med livet sitt og ønsker ikke å leve et A4-liv. De evige reisene til Sal og vennene handler om å leve det ville bohem-liv, og å være annerledes fra resten av landets befolkning i etterkrigstiden på førtitallet. Likevel ender han opp med å slå seg til ro i New York, med en ny kjæreste som blir omtalt som «and there she

was, the girl with the pure and innocent dear eyes that I had always searched for and for so long.».<sup>196</sup> Sal gjennomgår altså en tydelig forandring ved å starte et nytt og roligere liv, idet han skifter ut Dean Moriarty og de andre vennene med en kjæreste.

Hovedfiguren Tomas forandrer seg også fra begynnelse til slutt. Han drar på den første turen for seg selv, men senere får han beskjed fra Narve om at de skal møtes i Hellas, for å dra på en lengre tur sammen. Tomas takker ja med en gang, og er ute etter å bli kjent med verden og forandre seg, bli til en annen. Etter hvert begynner Tomas å lengte hjem, og han avbryter reisen. Begge hovedkarakterene har gått gjennom en identitetsforandring og reiser tilbake til sine røtter til slutt. Her innser de at de har blitt annerledes.

De to forfatterne tilhører hver sin tidsalder, og dermed innordnes de i forskjellige skrivetrender. Kerouac er en typisk forfatter fra beat-generasjonen, mens Espedal tilhører samtidens norske, selvbiografiske og fiksjonsfrie fiksjonsskribenter, slik som Karl Ove Knausgård. Til tross for en femti års tidsforskjell finnes det betydelige paralleller i skrivestilene til Kerouac og Espedal. Den selvbiografiske sjangeren har nok alltid vært en av de mest naturlige skrivemåter. Den er tidløs.

## Identitet

Kerouac's protagonist vil ta for seg en reise for å bli kjent med landet, bli inspirert til å skrive og kjenne seg selv. Dessuten prøver Sal å leve et annerledes liv som forfatter, sammen med vennene sine. Fortellerinstansen hos Espedal har lignende intensjoner. Det er tydelig at han er en norsk mannlig forfatter som bor i Bergen. Han liker å bli kjent med verden ved å gå. Dessuten sier han aldri nei til en invitasjon til et vertshus eller et glass øl. Begge protagonistene gjør det som Holladay kaller for «yearning for personal relevance».<sup>197</sup>

Den økonomiske bakgrunnen til Sal og Tomas kan også sammenlignes. Begge har vokst de opp i familier som tilhørte arbeiderklassen. De to forfattere lever/har levd i to forskjellige tider, Kerouac vokste opp på 1940-tallet og Espedal på 1960-tallet. Likevel har denne økonomiske bakgrunnen betydning for hvordan livene deres skulle bli. Både Sal og Tomas finner tidlig ut at de er skribenter, og at de vil bli forfattere. Begge figurene har hatt foreldre som var misfornøyde med sønnene sine. Likevel har de vært i opprør, og begge har oppnådd drømmejobbene sine.

Kerouacs og Espedals karakterer synes at det er lett å forlate et sted og reise på rastløst vis. Både Sal og Tomas kan anses som det Per Thomas Andersen kaller for

---

<sup>196</sup> Kerouac, 1957, s. 288.

<sup>197</sup> Holladay, 2009, s. ix.

kosmopolitter. Det spiller ingen rolle hvor i verden de er, de føler seg hjemme. De er verdensborgere.<sup>198</sup>

Både Sal og Tomas ytrer seg om det å forlate et sted. Sal Paradise: «I was surprised, as always, by how easy the act of leaving was, and how good it felt. The world was suddenly rich with possibility.»<sup>199</sup> Sal synes at verden åpner seg for ham hver gang han setter ut på en reise. Tomas reflekterer over det å gå, og hvor enkelt det blir etter hvert:

Det finnes et punkt, et stadium hvor gåingen har overskredet en merkbar grense; man har ikke lenger lyst til å stanse, jeg vil bare gå, gå, gå, det spiller ikke lenger noe rolle hvor og hvorfor, i hvilken retning, gåingen har gått i blodet, en rus, frihetsrus; du kan gå hvor du vil, så langt du vil, det kan være at du går så langt at det blir vanskelig å vende tilbake til det som er normalt, det som var før, et arbeid, et hjem? Man går mot noe nytt.<sup>200</sup>

Det som utkrystalliserer seg her hos både Sal og Tomas, er at de synes at det er lett å forlate en plass og at reisemålet ikke spiller så stor rolle lenger. Destinasjonen er ikke reisens mål, men heller det som oppleves, det som blir sett og det som blir forandret ved mennesket, er selve målet.

Reisemåten til de to hovedpersonene er ikke den samme. Sal reiser mest med privatbil eller med offentlig buss, mens Tomas liker best å gå. Allikevel forteller Tomas om hvor glad han er i å dra på biltur. En gang kjøper han til og med en bil:

En dag, det var i vår, gikk jeg ut for å gå en spasertur; på veien ut av byen så jeg en bil, den sto parkert under et tre, en gul Mercedes med røde skinnseter. Det var en kartongbit festet til sidevinduet: til salgs, sto det skrevet over et telefonnummer. Jeg ringte nummeret og kjøpte bilen, [...] Dagen etter jeg kjøpte Mercedesen kjørte jeg over fjellene til Oslo.<sup>201</sup>

Tomas kjøper altså spontant en bil og drar på en tur med den dagen derpå. Det som skjedde etterpå ligner veldig på det Sal forteller når han og Dean plutselig får tak i en bil. Riktignok kjøper de ikke en bil, men låner og/eller stjeler den. Dette viser hvor rastløse Sal og Tomas er.

En siste ting som har innvirkning på identiteten til Sal og Tomas, er den eksistensialistiske tankegangen. Sal reflekterer ofte over hvem som har laget alt det han ser på veien og hvor denne magiske kraften kommer fra som holder universet i sjakk. Han avslører seg selv som agnostiker, det blir tydelig at Sal ikke tenker på en tradisjonell kristen gud. Fokuset ligger mest på forgjengelighet og døden, det gjør det også hos Tomas. Mens

---

<sup>198</sup> Andersen, 2006, s. 7.

<sup>199</sup> Kerouac, 1957, s. 215.

<sup>200</sup> Espedal, 2006, s. 67-68.

<sup>201</sup> Espedal, 2006, s. 117.

Sals eksistensialistiske tankegange er gjennomgående i romanen, dukker de opp i mindre grad hos Espedal. Tomas' sine refleksjoner om døden blomstrer først opp når han og Narve observerer en hane som blir drept. Både Tomas og Narve blir litt skremt og forstyrret i sin sorgløshet som vandrere. Tomas begynner å tenke over døden og sier at de blir fulgt av døden hele tiden etter de har møtt på denne hanens skjebne.

### **Selvframstilling og den autobiografiske pakt**

Både *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* er kategorisert som romaner, der begge forfattere har brukt deler av det virkelige livet sitt til å fortelle historien. De to tekstene kan kalles for selvbiografiske, siden begge forfattere gjorde bruk av historisk bakgrunnsinformasjon fra sine egne liv.

I Kerouacs tilfelle deler hovedfiguren riktignok ikke navn med forfatteren. Likevel er det mange ting Kerouac og Sal Paradise har til felles. Begge to har vokst opp som migrasjonsbarn i USA. Begge har vokst opp som bilingvale, (Kerouac med fransk og engelsk og Sal med italiensk og engelsk). Både Kerouac og Sal har vært med i beat-generasjonens frembrudd, sammen med de figurene som Kerouac tok ifra virkeligheten.

Hos Espedal er parallellene til livet hans mye tydeligere enn hos Kerouac. Dette skyldes først og fremst fornavnet til hovedpersonen. Fortelleren, som også er hovedkarakteren, deler fornavn med Espedal selv. Dette er i overensstemmelse med Lejeunes sjangerkonvensjoner. I tillegg er livssituasjonen til Tomas i romanen den samme som i Espedals liv, til tider. Han forlater en dame, i Bergen, Norge. Han er meget glad i å reise til fots, nesten som en pilegrim eller en landstryker, med veldig lite bagasje. Han reiser til steder som Espedal selv har besøkt, som for eksempel Hellas og Tyrkia. Han går også mye rundt omkring i Bergen, hvor Espedal bor. Det tidligere livet til Tomas-figuren har også mange paralleller til Espedals liv: Moren kjøpte ham sin første skrivemaskin. Mora i romanen og Espedals mor hadde begge utøvd den samme jobben som sekretær.

I både *On the Road* og *Gå* forteller protagonisten om en venn som vil dra dem med på eventyr. Disse figurene er Dean Moriarty og Narve Skaare. Som tidligere nevnt, er Dean Moriarty modellert etter Neal Cassady. Espedals figur Narve er likeså beskrevet eller skapt etter en av sine reelle venner med samme navn. Dean er nok en mer utarbeidet figur enn Narve, men de to kan sammenlignes ut fra hvilken betydning de har for hovedfigurene. Kerouac portretterer Dean som en ekstremt likegyldig person, som har mange kjæresten og historier om disse. Han er kjent for å ha vært en urolig ungdom og har krysset en del grenser i livet. Dette gjør Dean til en slags anti-helt. Om Narve får vi ikke vite så mye, men han er i

hvert fall en frekvent reisekamerat for Tomas. Forholdet mellom dem kan ligne på Dean og Sals forhold på grunn av det tette reisefellesskapet. De handler proviant sammen i forveien og avklarer hvem som skal ha med hva i sekkene sine. På tur samarbeider de også på hvert skritt, og Narve lar Tomas gå i forveien, fordi han foretrekker det.<sup>202</sup> Dean er også et forbilde for Sal når det kommer til det å reise. Ifølge Sal er Dean den perfekte personen for denne type reise på veien, og han kan lære mye av ham.<sup>203</sup>

Utover dette forteller Dean Sal om flere av sine bohemvenner. Hos Espedal er det noen flere figurer som blir innført, blant dem en tyrkisk forfatter han møter i Tyrkia, og en journalist fra Norge som plutselig dukker opp i Hellas, og kjenner igjen Tomas. Tomas sine bekjente utgjør ikke en vennegruppe som Sals.

### **Metafiksjon**

I både Kerouacs og Espedals verk finnes det ulike metafiktive aspekter. Begge tekstene er delvis selvrefleksive. Hos Kerouac er dette skjult litt bedre, men det er flere steder i teksten hvor det å skrive bok blir tematisert. Sal ser seg selv som forfatter, og han blir funnet med en skrivemaskin under fingrene flere ganger. Dean sitter og ser over skulderen til Sal mens han skriver. Espedals figurer snakker om det å skrive mye oftere. Tomas er også forfatter, og for ham henger reisen sammen med evnen til å skrive. Det er flere passasjer hvor Tomas reflekterer over det å være dikter, ofte i tråd med Rimbauds tanker om dette temaet.

Romanene baserer seg på ulik vis på metanivåer. Begge fortellerinstansene henvender seg minst en gang til leseren, noe som utgjør en stor effekt. Leserens blir plutselig del av verket når Sal er tilbake i New York og spør direkte om han kan forestille seg Sal gå over veien et eller annet sted midt i byen. Hos Espedal skjer dette første gang i starten av romanen, hvor han snakker til kvinnen han har forlatt. For leseren kan det like godt bety at det er hun/ham det blir snakket til. Senere erfarer leseren hovedkarakterens fornavn, Tomas. Dette skjer mens Narve og han ser et teaterstykke. Oppsettingen og samtalen mellom de to, blandes plutselig inn i hverandre, og det oppstår et slags dobbelt metafiktivt nivå. Det blir snakket om et stykke i en bok, et stykke de to som diskuterer det, sitter midt oppi. Så tydelige metafiktive trekk finner man ikke hos Kerouac.

---

<sup>202</sup> Espedal, 2006, s. 171.

<sup>203</sup> Kerouac, 1957, s. 7.



## Andre paralleller og ulikheter

Espedal antyder i tittelen at romanen skal forklare om hvordan man kan få til å leve et vilt og poetisk liv. Denne tittelen kunne like så godt vært tittelen til *On the Road*. Kerouacs roman handler nettopp om unge menn som lever et vilt og poetisk liv, i ordets rette betydning. Adjektivet poetisk betyr etter min mening at figurene utlever det som også kalles for en bohemske livsstil. Kunstnere som lever fra hånd i munn, som ikke har mye penger med seg, men som likevel alltid finner muligheten til å ta seg et glass øl eller vin. Penger er ikke det viktigste. Sal Paradise og Dean Moriarty har egentlig aldri mye penger. De bruker opp alt de har med en gang de får tak i noen dollars. Tomas gir avkall på alt mulig, han reiser nesten uten bagasje og har bare med seg de tingene som er mest nødvendig. Det som gjør Tomas' reise poetisk, eller bohemske, er at han går. Han liker å se på landskapet, akkurat som Sal, men Tomas liker å gå. Landskapet og menneskene hos Espedal blir fremstilt på et poetisk, diktaktig vis. Det som forbinder de to hovedpersonene er altså den beskjedne reisemåten. Som Sal sier: «Better to sleep in an uncomfortable bed free, than sleep in a comfortable bed unfree.»<sup>204</sup>

Begge protagonistene begynner sine fortellinger etter det har skjedd et brudd i livet deres. Sal mister faren sin, og selv har han også vært syk, og han forlater en kjæreste. Tomas sin reise utløses først og fremst av at han forlater dama. Etter å ha kommet over disse bruddene, handler begge bøkene om livet til en forfatter som vil reise og skrive om sine opplevelser. Begge hovedfigurene har de samme mål: De vil skrive en bok, og de vil gjerne også bli til en annen.

Selv om Kerouac ikke nevner Walt Whitman i *On the Road*, så har han hatt en stor innflytelse ikke bare på Kerouac, men på mange andre beat-forfattere. Derfor er det etter min mening nødvendig å nevne Whitman som intertekstuell referanse som forbinder Kerouacs verk med Espedals bok. Espedal har faktisk referert direkte til Whitmans verk, og til og med sitert diktet «Song of the Open Road»

Til fots og med lett hjerte tar jeg ut på den åpne veien  
Sunn, fri, verden foran meg  
Den lange, brune stien som leder meg hvorhen jeg måtte velge  
Derfor ber jeg om hell og lykke, jeg meg selv er hell og lykke  
Derfor sukker jeg ikke lenger, utsetter ikke noe, trenger ingenting  
Ferdig med innendørs bekymringer, biblioteker, krangleverne kritikker  
Sterk og fornøyd går jeg ned den åpne veien...<sup>205</sup>

<sup>204</sup> Kerouac, 1957, s. 171.

<sup>205</sup> Walt Whitman: «Song of the Open Road». Espedal, s. 88.

I dette diktet forherliger Whitman den sorgløsheten en reisende beveger seg med gjennom livet. Han oppfordrer til å bryte ut fra de kvelende og huslige forpliktelsene for å bli med ham ut. Han er inspirert av det uendelig store amerikanske landskap, akkurat som Kerouac, og han frister leseren til å bli en felles reisende. Både Kerouacs og Espedals «vandrerskikkelser» beveger seg på denne måten som Whitman fabulerer her. I tillegg minner tittelen «Song of the Open Road» om Kerouacs valg av boktittel, og det kan også minne litt om Espedals tittel, enda en intertekstuell referanse.

En fin parallell som egentlig bare er en detalj, er at begge forfattere, og deres protagonister, skriver på skrivemaskin, ikke for hånd og ikke på data.

Til slutt vil jeg gjerne trekke inn kvinnens rolle i de to bøkene. Begge protagonistene snakker om forlatte kvinner. Alle kvinnene som opptrer i de to tekstene spiller underordnede roller. Dette fellesskapet er på den ene siden forventet, siden det ikke direkte handler om forholdene til Sal og Tomas. På den andre siden er det et spørsmål om hvorfor ikke Espedal forteller mer om kvinnene i livet sitt. De det først og fremst er snakk om, er tanten til Sal og moren til Tomas. Begge disse fungerer som foreldre. Alle de andre kvinnene blir omtalt som tapt kjærlighet eller de har bare vært en seksuell forbindelse. Sal og Dean møter forskjellige kvinner i hver by de kommer innom, flørter og ligger med dem, for så å dra videre. Tomas forteller svært lite om denne kvinnen han forlater i første del av romanen, og i løpet av fortellingen er det bare ungdomskjæresten han snakker om, men igjen bare om de seksuelle aspektene. Sal finner seg en dame i slutten av romanen, men leseren får nesten ingen informasjon om henne i det hele tatt.

## 5 Avslutning

*On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* kan regnes som reiselitteratur på grunn av følgende sjangerkriterier: I begge tekster er sjangere blandet, en autentisk reise ligger til grunn for verket, de reisende forandrer seg i løpet av reisen, destinasjonen er ikke målet, men målet er å oppleve ting og få inspirasjon til å skrive en bok.

Begge bøkene handler tematisk om en identitetssøken på forskjellige nivåer. Det som viser seg som de viktigste aspektene ved hovedfigurenes identitet, er den økonomiske bakgrunnen, vennene og forholdet til menneskene rundt dem. Et annet viktig likhetstrekk mellom de to hovedkarakterene er at de vil oppnå en forfattertilværelse som et yrke, og at både Sal og Tomas befatter seg med eksistensialistiske og spirituelle spørsmål.

Begge hovedpersonene blir dessuten framstilt med forfatterne som forbilde. Leseren får direkte og indirekte informasjon om navnene og oppveksten til protagonistene, som kan settes i sammenheng med forfatterne. Hver tekst inneholder selvbiografisk stoff om Kerouacs og Espedals liv, selv om de på bokomslaget blir kategorisert som romaner.

Både *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* inneholder elementer av metafiksjon. Kerouac bruker mindre av det enn Espedal. Likevel finnes det passasjer hvor det handler om det å skrive bok og selve den teksten som leseren holder på med. Det forekommer også direkte leserhenvendelser i begge tekster.

Opgaven har vist at romanene inneholder flere likhetstrekk, til tross for at de er utgitt med flere tiårs mellomrom av forfattere med ulik nasjonalitet og forskjellig økonomisk og historisk bakgrunn. Både Kerouac og Espedal har valgt å bruke sine egne biografiske og geografiske bakgrunner til å skape romanene. Dette viser at begge romanene er skrevet i en selvbiografisk blandingsstil, det som Behrendt kaller for «autofiksjon».<sup>206</sup> Det er åpenbart ikke en ny trend i litteraturen, men den opplever en renessanse i våre dager. Espedal, blandt mange andre nordiske forfattere, kan ha blitt inspirert av verk som Kerouacs for eksempel.

Tittelen til denne oppgaven er tatt fra J.R.R. Tolkiens dikt «All That is Gold Does Not Glitter» i *The Lord of the Rings*. Tolkiens protagonist Bilbo, som også er en vandrerskikkelse, skriver ned dette diktet i sin reisedagbok. «Ikke alle vandrere er fortapte» passer godt til de to hovedkarakterene i *On the Road* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Sal og Tomas har ikke noe spesielt reisemål, det er viktig å være i konstant bevegelse for å kjenne seg selv, oppleve eventyr, og for å kunne skrive om det. For å avslutte med Dean Moriartys ord:

<sup>206</sup> Behrendt, Poul, «Autonarration som skandinavisk novum», 2011.

«Sal, we gotta go and never stop going 'till we get there.'

'Where we going, man?'

'I don't know but we gotta go.»<sup>207</sup>

---

<sup>207</sup> Kerouac, 1957, s. 225.

# Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas, Gitte Mose og Thorstein Norheim (red.) *Litterær analyse: en innføring*. Oslo Pax, 2012.
- Andersen, Per Thomas. «Hvor burde jeg da være?» *Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere litteratur*. Oslo, 2013.
- Andersen, Per Thomas. Identitetens geografi. *Steder i litteraturen fra Hamsun til Naipaul*. Oslo, 2006.
- Behrendt, Poul Olaf. «Autonarration som skandinavisk novum. Karl Ove Knausgård, anti-Proust og nærværseffekten» i *Spring* (Gentofte) s.294-335, 2011.
- Benjamin, Walter: «Fortelleren» i Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays i utvalg*, Oslo 1991.
- Bercovitch, Sacvan (general editor). «On and off the road: the outsider as a young rebel» i *The Cambridge history of American literature, Vol. 7: Prose Writing 1940-1990*. Cambridge University Press, 1994-2005.
- Borges, Jorge Luis. «Borges and I» in: *Labyrinths*, 1962.
- Bourquin, Christophe. *Schreiben über Reisen: zur ars itineraria von Urs Widmer im Kontext der europäischen Reiseliteratur*. Würzburg, 2006.
- Breitenstein, Andreas. «Pilger ohne Gott» i *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.2011
- de Man, Paul. «Autobiography as De-facement». i *Modern Language Notes vol. 94 issue 5*, Johns Hopkins University Press, 1979.
- Calvino, Italo. *Hvis en reisende en vinternatt*, Aschehoug, 1985. Utdrag tatt fra <http://bergenbibliotek.no/litteratur/tips-og-nytt/litteraer-raritet> 12.4.2015
- Espedal, Tomas. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Gyldendal, 2006.
- Fludernik, Monika. *Metanarrative and Metafictional Commentary: From Metadiscursivity to Metanarration and Metafiction*. i *Poetica* 35, S. 1-39, 2003.
- Fussell, Paul. *Travel books as literary phenomena, i Abroad. British Literary Traveling Between the Wars* Oxford University Press 1980.
- Genette, Gerard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil Paris 1982.

- Ginsberg, Allen. «A Supermarket in California», i *Howl, Kaddish and Other Poems*. UK, 2009.
- Hipkiss, Robert A. *Jack Kerouac, prophet of the new romanticism: a critical study of the published works of Kerouac and a comparison of them to those of J. D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey*. Regents Press of Kansas 1976.
- Holladay, Hilary og Robert Holton. *What's Your Road, Man?: Critical Essays on Jack Kerouac's On the Road*. Southern Illinois University Press, Carbondale 2009.
- Hulme, Peter og Tim Youngs. *The Cambridge Companion to Travel writing*. Cambridge University Press, 2006.
- Hunt, Tim. *Kerouac's crooked road: the development of a fiction; with a foreword by Ann Charters and a new preface*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1980.
- Hylland Eriksen, Thomas. «Kap. 3: Identitet» i *Flerkulturell forståelse*. Aschehoug, 1997.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. Viking Press, New York, 1957.
- Kittang, Atle: «Tre forståingsformer i litteraturforskninga», i *Litteraturkritiske problem*, Bergen 1975.
- Kittang, Atle. «Kunsten og det røynelege. Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyrisk voldskunst» i *Edda* nr. 4, 2010.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*, University of Minnesota, 1989.
- Melberg, Arne. *Selvskrevet*. Spartacus forlag Oslo 2007.
- Nünning, Ansgar. «Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary.» J. Pier (ed). *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin: de Gruyter, 11–57, 2004.
- Nøstdal, Ingrid Krogh. Masteroppgave: «Den siste man skal stole på, er en forfatter» : *Performativitet og identitet i Tomas Espedals «Imot kunsten (notatbøkene)»*, UiO, 2011.
- Porter, Dennis. Introduction, ch. 4 & 6 i *Haunted Journeys. Desire and transgression in European travel writing*, s. 1-59, Princeton University Press 1991.
- Rubiés, Joan-Pau. *Travellers and Cosmographers: Studies in the history of early modern travel and ethnology*. Aldershot: Ashgate, 2007.

- Severud, Jon. *Essayet i Norge*. «Essayet i Norge», Det Norske Samlaget. Norge, 1982.
- Starobinski, Jean. «Kap. 7: Le progrès de l'interprète i *L'oeil vivant 2: La relation critique*», s.82-169, Gallimard, Paris 2001.
- Starobinski, Jean. «The Interpreters Progress i *The living Eye*», s. 171- 229, oversatt av Arthur Goldhammer, Harvard University press, London 1989. 1. utg. 1970.
- Theado, Matt. *Understanding Jack Kerouac*. University of South Carolina, 2000.
- Tunkiel, Katarzyna. «Drømmen om Å Bli en Annen. (By)vandringens betydning i Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*» i *Folia Scandinavica Posnaniensia Vol. 14*, Poznań, 2012.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*, London, Methuen, 1984.
- Wheeler, Valerie. «Travelers' Tales: Observations on the Travel Book and Ethnograph», *Anthropological Quarterly* Vol. 59, No. 2, Ethnographic Realities/Authorial Ambiguities, 1986.

### Internettkilder

- <http://no.wikipedia.org/wiki/Skylaks> 6.10.2013
- «Urians Reise um die Welt»  
[http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/cla\\_m03.html](http://meister.igl.uni-freiburg.de/gedichte/cla_m03.html) 6.4.2014
- Om beat-generasjonen  
<http://www.online-literature.com/periods/beat.php>, 16.4.2014
- NRK-Bokprogrammet: Tomas Espedal 05.11.2013  
<http://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/MKTF01001513/05-11-2013> 30.4.2015
- Cassady, Neal. Letter, March 7, 1947. <http://www.litkicks.com/Texts/CassadyLetter.html>  
5.6.2014

# Vedlegg / Appendiks

Sitatet i tittelen «Not all those who wander are lost» er tatt fra diktet «All That is Gold Does Not Glitter» av J. R. R. Tolkien i *The Lord of the Rings*, UK, 1954.