

# På sporet av fiksjon

En nærlesning av Tomas Espedals roman *Imot naturen* med søke-  
lys på allusjon



Svein-Inge Solheim

Masteroppgave i nordisk litteratur  
Institutt for lingvistiske, litterær og estetiske studier  
Universitetet i Bergen  
Høsten 2023



## INNHALDSFORTEGNELSE

<b>1. Innledning .....</b>	<b>6</b>
1.1. Profet i egen by .....	6
1.2. Problemstilling .....	7
1.3. Oppgavens oppbygging.....	8
1.4. Oppgavens nøkkel.....	8
1.5. Diego Velazquez .....	9
1.6. Illusjon og virkelighet .....	10
1.7. Sjangerbegrep.....	13
1.7.1. Dobbeltkontrakten.....	14
1.7.2. Autentisitet .....	14
<b>2. Handlingssammendrag .....</b>	<b>17</b>
2.1.1. Handlingssammendrag .....	17
2.1.2. Biblioteket .....	17
2.1.3. Arbeidet, fabrikken.....	18
2.1.4. Kjærlighetsarbeidet .....	19
2.1.5. Arbeidsrom, laboratorium .....	21
2.1.6. Notatbøkene .....	21
<b>3. Kontroversiell forfatter.....</b>	<b>23</b>
3.1. Introduksjon .....	23
3.2. Forfatteren Tomas Espedal.....	23
3.3. Skriver vitalistisk.....	23
3.4. Forfatteren som litterær figur .....	24
3.5. Fiksjonselementer.....	26
3.6. Essayisten .....	28
3.7. Da språket løsnet .....	30
3.8. Tingenes betydning .....	32
3.9. Kunsten etterligner virkeligheten .....	33

3.10.	Falskt vitnesbyrd .....	35
<b>4.</b>	<b>Intertekstualitet og allusjon.....</b>	<b>36</b>
4.1.	Introduksjon .....	36
4.2.	Intertekstualitet.....	36
4.3.	Allusjon .....	41
<b>5.</b>	<b>Analyse .....</b>	<b>46</b>
5.1.	Introduksjon .....	46
5.2.	Narratologi og tidslinjer .....	46
5.3.	Fortelleren Tomas .....	47
5.3.1.	Tidslinjer .....	48
5.3.2.	Abélard og Héloïse.....	49
5.3.3.	Brevet fra Héloïse.....	50
5.3.4.	Abélards brev .....	51
5.3.5.	Å gråte er alt vi kan gjøre.....	52
5.3.6.	Janne og Héloïse.....	54
5.4.	Karakterbeskrivelse ved allusjon .....	55
5.4.1.	Agnete i skapet .....	55
5.4.2.	Bror-søster-forhold.....	57
5.4.3.	Ottla.....	58
5.4.4.	Agnete og mor.....	59
5.4.5.	Agnete og Ilaria.....	60
5.4.6.	Mor .....	64
5.5.	Speiling av situasjon.....	65
5.5.1.	Ødelagt ansikt.....	65
5.5.2.	Uten kjærlighet.....	71
5.5.3.	Kastrert .....	75
5.6.	Epigraf.....	77

5.6.1.	Innsperret.....	78
5.6.2.	Tematisk likheter.....	79
5.6.3.	Kjenn deg selv.....	80
5.6.4.	Mor, søster, datter eller ektefelle.....	80
5.6.5.	Begjæret fra ungdomsårene.....	82
5.7.	Imot naturen .....	83
<b>6.</b>	<b>Oppsummering .....</b>	<b>84</b>
6.1.	Allusjon knyttet til Agnete .....	84
6.2.	Kvinnebilde og parrelasjoner .....	84
6.3.	Fortelleren Tomas .....	85
6.4.	Fiksjon og virkelighet.....	86
6.5.	Relasjoner.....	86
6.6.	Jeg-fortelleren.....	87
<b>7.</b>	<b>Kilder.....</b>	<b>88</b>
	<b>Sammendrag.....</b>	<b>ii</b>
	<b>Abstract.....</b>	<b>iii</b>
	<b>Oppgavens profesjonsrelevans.....</b>	<b>iv</b>
	<b>Tilhørende litteraturliste .....</b>	<b>vi</b>

# 1. Innledning

## 1.1. Profet i egen by

Hvor god er egentlig Tomas Espedal? Med dette spørsmålet inviterte Litteraturhuset i Bergen til en samtale om bergensforfatteren. I underkant av 40 tilhørere hadde funnet fram til arrangementet, en vårkveld i 2023. Til å svare på spørsmålet hadde Litteraturhuset fått besøk av Norsk kritikerlag, representert av kveldens ordstyrer og Dagbladets litteraturanmelder Jon Rognlien, kritiker, essayist og forfatter Ida Lødemel Tvedt, og kritiker og stipendiat ved Universitetet i Bergen, Johannes Grytnes. De to sistnevnte presenterte to ulike syn på forfatterskapet til Espedal.

Lødemel Tvedt rettet i sitt innlegg kritikk mot det hun betegnet som selvframstilling i Espedals forfatterskap. Videre var hun kritisk til at man som leser, basert på figurer som går igjen i Espedals romaner, kan få inntrykk av at forfatteren har en forkjærlighet for yngre kvinner. Samtidig mente hun at kvinnene i Espedals romaner er lite troverdige, bortsett fra hans egne døtre. Endelig syntes hun at Espedal skriver for mye om det å skrive, herunder sin egen rolle som forfatter. Grytnes var mer positiv i sitt innlegg, og åpnet med å fortelle tilhørerne om sitt forhold til Espedal, som han har fulgt med stor interesse fra han selv var ungdom. Selv om Espedal ofte blir knyttet til virkelighetslitteraturen, mente Grytnes at litteraturvirkelighet var et mer passende begrep for forfatterens romaner.

Grytnes og Lødemel Tvedt var samstemte i at prosaen til Espedal er sterk, men at det er påfallende mye «name-dropping». Det ble vist til at Espedals tekster inneholder mange referanser til forfattere og andre kunstnere han har et eller annet forhold til. Et lignende litterært grep som benyttes av Espedal, er at han ofte låner setninger fra andre forfattere. Under samtalen ble det sagt at disse lånte setningene fungerer som «skulpturer» i teksten. Ut over at Espedal antageligvis liker å 'pynte' teksten med setninger fra personer han er inspirert av, var det ingen nærmere diskusjon rundt hvilken funksjon eller betydning de lånte setningene har for tekstene hans.

Mot slutten av samtalen spurte noen fra salen om det finnes undertekst i Espedals romaner, altså om tekstene hans har meninger som kan leses mellom linjene. Dette er et interessant spørsmål, som dessverre ikke ble besvart av samtaledeltakerne. I og med at Espedal har

publisert 16 romaner, kan det tenkes at spørsmålet ble litt lite konkret og dermed vanskelig å svare på. Det hadde antageligvis vært enklere å svare på spørsmålet dersom det var rettet mot en konkret roman, og ikke hele Espedals forfatterskap.

Samtalen i Litteraturhuset illustrerer at Espedal fortsatt er aktuell, men også kontroversiell, og at det fins ulike syn på forfatterskapet hans. Selv om samtalen tok opp relevante spørsmål og temaer omkring Espedals forfatterskap, er det etter min mening mange spørsmål som fortsatt står ubesvart. Årsaken til dette er at de fleste samtalene om Espedals forfatterskap domineres av romanenes kobling til hans eget liv og diskusjonen om virkelighetslitteratur.

Denne avhandlingen tar for seg ett av de mer ubesvarte spørsmålene, nemlig om det finnes undertekst i Espedals romaner. Spørsmålet vil jeg besvare ved å analysere bruken av såkalte allusjoner i Espedals roman *Imot naturen* (2011). Jeg har valgt å bruke det intertekstuelle begrepet 'allusjon' om det som i samtalen i Litteraturhuset ble kalt «skulpturene», det vil si de lånte setningene. Det samme begrepet vil jeg bruke om det som blir kalt «name dropping», det vil si referanser til andre forfattere og kunstnere. Årsaken til at jeg har valgt dette temaet, er at forfattere som bruker allusjoner fører en 'dialog' med kunsten som kan gi et meningsinnhold ut over det som uttrykkelig fremgår av teksten.

## 1.2. Problemstilling

Intertekstuelle referanser i form av allusjoner har en sentral plass i Tomas Espedals roman *Imot naturen* (2011) (Notatbøkene). I denne oppgaven vil jeg analysere de mest sentrale allusjonene som benyttes i romanen. Jeg vil analysere hvordan allusjonene utdyper personkarakteristikker og tematikken i Espedals roman, særlig med hensyn til kvinnebilde, parrelasjoner og kjærlighetsforståelsen. Videre vil jeg analysere hvordan allusjonene benyttes for å beskrive personer, følelser og situasjoner. I forlengelsen av dette, vil jeg drøfte hvordan intertekstualiteten åpner et metanivå i romanen der fortellerrolle og litteraturforståelse tematiseres spesielt.

Ved oppstarten av denne avhandlingen ønsket jeg å analysere tre av Espedals romaner, med formål å finne sammenhenger mellom disse. Under lesningen av *Imot naturen* (2011) ble det imidlertid klart for meg at de mest sentrale allusjonene refererer seg til romaner av andre forfattere enn Espedal selv. Det har vært nødvendig å undersøke disse andre romanene for å

kunne se sammenhengen mellom *Imot naturen* (2011), som allusjonene står i, og kilden til allusjonene. Allusjonen kan bare være et ord eller et navn, men peker mot en historie som har vært helt nødvendig å undersøke for å kunne finne en sammenheng. For å gjennomføre en så grundig analyse som mulig, har jeg funnet det mest hensiktsmessig å avgrense avhandlingen til en analyse av allusjoner i romanen *Imot naturen* (2011).

Jeg vil vise med min lesning av romanen, at jeg-forteller Tomas ikke helt har kontroll på liv og fortelling i hans egen bevissthet. Tomas bruker en rekke allusjoner for å prøve og forstå sin egen situasjon. Her kan det trekkes paralleller til Peer Gynt, som også ikke helt forstår kunstverkene han benytter for å forstå seg selv. Under dette ligger det skam knyttet til et tabubelagt begjær, som fører til en skyllfølelse han ikke helt klart makter å tydeliggjøre for seg selv. Men dette avsløres av lesere som kjenner til allusjonene.

### 1.3. Oppgavens oppbygging

Først skal jeg forklare litt om hvordan oppgaven har blitt til. Jeg skal også diskutere sjanger med utgangspunkt i relevant litteratur. Så skal jeg sammenfatte handlingen i romanen med utgangspunkt i de ulike allusjonene som jeg skal undersøke. Videre så vil jeg ta for meg noe av det som har vært skrevet om forfatteren Tomas Espedal. Jeg skal også diskutere allusjon og intertekstualitets begrepet. I analysen greie ut om allusjonen slik den framstår i romanen, samtidig så skal jeg undersøke selve allusjonen og verket som denne er hentet fra.

### 1.4. Oppgavens nøkkel

I denne delen av oppgaven skal jeg diskutere bakgrunnen for de valgene jeg har gjort, og hvilke tanker som var med å forme dette prosjektet. Målet mitt har vært å skrive en oppgave om betydningen av allusjon i *Imot naturen* (2011). Prosjektet ble til etter flere lesninger av romanen. Likevel satt jeg igjen med flere ubesvarte spørsmål. Blant annet dette avsnittet fra romanens første side;

Hun sitter i fanget hans; han holder rundt henne som om hun er hans mor. De ser seg selv i speilet. Det får meg til å tenke på et bilde, malt av Velazquez: den unge jenten virker vakrere når man ser henne ved siden av en krøpling (Espedal 2011, s.10)



Disse linjene vendte jeg tilbake til flere ganger, også etter at jeg hadde undersøkt andre deler av teksten, for å prøve å finne ut hva sitatet under kunne bety. Sitatet skal jeg komme nærmere tilbake til senere i oppgaven, fordi det også representerer ett av de sentrale temaene som romanen tar opp; ulike relasjoner til kvinner.

Sitatet fikk meg til å spørre: hvem er krøplingen og hvem er den unge jenten? Er det to av karakterene i romanen, Tomas og Janne? Kanskje overdriver fortelleren fordi Tomas er eldre enn Janne.

Jeg prøvde å se for meg bildet som setningen beskriver. Det er hun som sitter på hans fang, men hun holder rundt ham som om hun var hans mor. Er dette et normalt bilde av mor og barn? Hvis hun var hans mor, burde vel han ha sittet på fanget hennes? Et annet spørsmål jeg stilte meg er hvordan en mor holder rundt en voksen mann?

Jeg klarte ikke helt å se dette for meg, og jeg undret meg over hvordan de satt. Ettersom hun satt på hans fang, ville det kanskje vært mer naturlig at han holdt rundt henne som om hun var et barn, og ikke motsatt? Det ga ikke helt mening. Rollene var snudd opp ned.

Teksten framsto så gåtefull og uventet. Samtidig var det en allusjon til en kunstner i det samme sitatet, som jeg først tenkte kunne gi svar på hvordan de to satt. Det fortelles at; «de ser seg selv i speilet. Det får meg til å tenke på et maleri av Velazquez» (Espedal 2011, s.10). Jeg lurte på om det fantes et kjent bilde av Diego Velazquez, der en eldre mann satt på fanget til en ung jente og at det var dette fortelleren tenkte på.

### 1.5. Diego Velazquez

Jeg tenkte at hvis jeg fant ut hvilket bilde forfatteren refererte til, så ville jeg kanskje få en bedre forståelse av situasjonen i sitatet. Jeg forsøkte å finne et slikt bilde som var malt av Velazquez, som kunne forestille en ung jente sammen med en krøpling. Jeg antok at bildet skulle illustrere aldersforskjellen mellom karakterene Tomas og Janne, og som kunne gi en oppklaring på sitatet. Jeg fant ikke et bilde som kunne beskrive aktiviteten i sitatet.

I samtalen fra Litteraturhuset som jeg refererte til innledningsvis, ble det diskutert at Espedal ofte skriver om andre forfattere og kunstnere som han er inspirert av. Dette er også noe som

anmeldere har påpekt. Karlsen hevder i sin bok at det også er vanlig at en ekfrase, altså en beskrivelse av et bilde i en tekst, ikke nødvendigvis peker mot et maleri i den virkelige verden, men at det langt oftere er et maleri som kun eksisterer i teksten (Karlsen 2003, s.13). De fleste som kjenner til Velazquez vil nok likevel knytte kunstneren til hans mest kjente bilde. Et maleri som har skapt diskusjon inn i vår egen tid og 350 år etter at det ble malt.

## 1.6. Illusjon og virkelighet

Hvem var så Diego Velazquez og hvorfor nevnes han i teksten til Espedal? Det kan hende at Espedal nevner Velazquez fordi diskusjonen rundt hans mest kjente maleri; *Las Meninas* (1656), har likhetstrekk med diskusjonen rundt forfatteren Tomas Espedal sine romaner. Diskusjonene knytter seg til spørsmålet om hva som er virkelig og hva som er fiksjon.

Den spanske barokk-kunstneren ble hoffmaler for kong Phillip IV ved Habsburg hoff i Madrid i 1623. I ettertid har det vært rettet særlig stor interesse mot hans maleri *Las Meninas* (1656), eller hoffdamene på norsk. Maleriet har oppfattes som enigmatisk og blitt diskutert av både filosofer og kunstnere. Det fins utallige tolkninger og forklaringer på hva karakterene som portretteres er i ferd med å foreta seg. I tillegg diskuteres bildets komposisjon og forsvinningspunkt (Gardner 2009, s.669).

De fleste som er portrettert i bildet er historiske skikkelser. I midten står Margarita Teresa sammen med noen av hennes hoffdamer. Man ser også det skal være kunstneren selv, som står vendt mot oss med penslene mellom fingrene, i ferd med å male et bilde. På veggen bak henger det et speil, og i speilbildet ser vi en mann og en kvinne. Speilbildet skal vise de spente foreldrene til prinsessen, altså kongen og dronningen.

Men var kongen og dronningen virkelig til stede i rommet i det bildet ble malt? Eller har kunstneren bare malt dem inn? Noen hevder at kongen og dronningen har samme perspektiv som vi tilskuere har til maleriet. Andre benekter dette, og man makter heller ikke å enes om hvor forsvinningspunktet er, altså det punktet der de geometriske linjene i bildet møtes. Dette er eksempler på noen av spørsmålene som diskuteres.

Sammenhengen mellom *Las Meninas* (1656) og sitatet fra Espedals roman illustrerer den filosofiske og kunsthistoriske diskusjonen om hvor grensene for illusjon og virksomhet kan trekkes.

Las Meninas is noteworthy for its visual and narrative complexity. Indeed, art historians have yet to agree on any particular reading or interpretation. A central issue preoccupying scholars has been what, exactly, is taking place in Las Meninas. What is Velázquez depicting on the huge canvas in front of him? (Gardner 2009, s.669).

Maleriet er altså kjent for kompleksitet både i visuelle, altså det bildet viser, men også for hvilken historie bildet forsøker å fortelle oss. Kunsthistorikere har enda ikke klart å bli enige om hvordan maleriet skal tolkes og forstås. Sentralt her er spørsmålet; Hvilket bilde er det maleren, altså Velazquez, maler i dette bildet? Vi kan ikke se dette fordi lerretet er vendt fra oss. Det er ikke egentlig et bilde der, men spørsmålet kan likevel stilles fordi vi prøver å tolke handlingen i bildet.

Maleriet regnes som komplekst, med en enigmatisk komposisjon som stiller spørsmål til både virkeligheten og til illusjonen det skaper. Michel Foucault er en av mange som har forsøkt å tolke verket, og har viet store deler av det første kapittelet i boken *The Order of Things*, til *Las Meninas* (1656). Sentralt i boken er også forholdet mellom karakterene som er avbildet.

Jeg vil påstå at det kan trekkes flere paralleller mellom diskusjonen rundt Velazquez maleri og Espedals forfatterskap. Karakterene som portretteres er basert på virkelige mennesker. Eksempelvis maler Velazquez seg selv inn i *Las Meninas* (1656), og Espedal bruker sitt eget navn og liv som inspirasjon i *Imot naturen* (2011). Både maleriet og romanen forsøker å skape noe som framstår som virkelig for leseren. Illusjonen som skapes, består av en blanding av virkelighetslementer med fiksjonslementer. Både Velazquez og Espedal reproducerer sin versjon av virkeligheten, som også er fiksjonell.

Det er vel og merke stor forskjell på en roman med en jeg-forteller og der karakterene er basert på virkelige personer, og et enkeltstående maleri av en del kjente personer. Maleriet framstiller et øyeblikk, mens romanen spenner over et helt liv.

I *Las Meninas* (1656) kan så og si alle karakterene i maleriet navngis, ettersom de var historiske skikkelser fra hoffet på den tiden bildet ble malt. Hvis man ville skrive om noen av karakterene, så kan man finne svar i historiske dokumenter fra Habsburg hoffet fra 1600-tallet

Hvis vi leser sitatet i *Imot naturen* på nytt, «Det får meg til å tenke på et bilde, malt av Velazquez: den unge jenten virker vakrere når man ser henne ved siden av en krøpling» (Espedal 2011, s.4), kan det trekkes paralleller mellom situasjonen til Thomas og Janne og maleriet *Las Meninas* (1656).

Krøplingen kan være en henvisning til Maria Bárbola, en av figurene i bildet. Hun var ansatt ved det kongelige slottet som dverg, eller kortvokst som vi ville sagt i dag. Den unge jenten som blir vakrere sammen med Bárbola er Margaret Theresa, som var prinsessen og som figurerer i midten av maleriet. På samme måte som prinsessen blir vakrere, blir Janne vakrere ved siden av Tomas. Sammenligningen styrker at sitatet i Espedals roman refererer til Velazquez' bilde *Las Meninas*.

Den franske psykoanalytiker Jacques Lacan skal ha sagt at moderne kunst startet med Velazquez (Broadfoot 2016, s.2). Den spanske maleren har inspirert mange andre kunstnere, og Espedal er ikke den første som tenker på et bilde av Velazquez.

Eksempelvis malte Pablo Picasso totalt 65 bilder med utgangspunkt i det kjente bildet, som ble malt noen hundre år før av hans kjente landsmann. Noen av bildene var basert på enkeltstående karakterer i bildet, blant annet *Las Meninas (infanta Margarida Maria)* fra 1957, men han malte også ulike versjoner av hele komposisjonen og da lånte han like godt bildetittelen fra Velazquez.

Når fortelleren i romanen til Espedal sier han kom til å tenke på et maleri av Velazquez, vil det ikke være unaturlig om de som kjenner til Velazquez å tenke på hans mest berømte verk *Las Meninas* (1656). Det kan hende Espedal ønsker en lignende diskusjon rundt sitt forfatterskap velkommen eller at det er et stikk til dem som hevder at Espedals tekster hører hjemme i en form for bekjennelseslitteratur. Det kan også være at forfatteren ønsker få til noe av det samme grensesprengende og enigmatiske, som Velazquez har fått til i sitt maleri.

Espedal bruker livet sitt som palett når han maler fram teksten. Det betyr ikke at liv og tekst er uadskillelige, men at det er motiver, episoder og opplevelser som er tatt fra livet han har levd.

### 1.7. Sjangerbegrep

For ordens skyld vil jeg nevne deler av teksten i dette kapittelet har inngått i masterskissen til denne oppgaven.

Espedals romaner kan knyttes til begrepet virkelighetslitteratur. Begrepet beskriver strømninger eller trender som ble vanlig på begynnelsen av 2000-tallet, der forfatterne brukte sine egne liv i tekstene sine. Selv om begrepet nok oppsto som en populær beskrivelse og ikke stammer fra litteraturforskningen. I tillegg til Tomas Espedal så knyttes blant annet Karl Ove Knausgård og Vigdis Hjorth også til dette begrepet.

Virkelighetslitteraturen betegner skjønnlitterære verker som legger seg tett opptil virkeligheten på en slik måte at gjenkjennelige virkelige personer opptrer i verket, i situasjoner som faktisk har funnet sted. Disse situasjonene tenderer mot å være private snarere enn offentlige. (Pedersen 2017, s33)

Frode Helmich Pedersen hevder at det vi betegner som virkelighetslitteratur kan ha oppstått som «et oppgjør med postmodernismens livsfjerne språkspill». (Pedersen 2017, s.36). Pedersen hevder dermed at virkelighetslitteratur kommer som en reaksjon på et tidligere litteratursyn.

Knausgård og Espedal har i likhet med andre virkelighetsforfattere brukt dagbøker og historier fra sine egne liv, i sine romaner. Dette har ført til at familiene og den nære omgangskrets til forfatterne ufrivillig har figurert i bøkene. Knausgård har hevdet at bruken av sitt eget liv, er et forsøk på å strekke seg etter de autistiske idealene.

Både Knausgård og Hjorth har blitt kritisert for å bruke mennesker som har stått dem nær som romanfigurer i bøkene deres. Ofte svarer forfatterne og forlagene på kritikken ved å hevde at bøkene er fiksjon. Det hevdes at, selv om innholdet er ekte og basert på selvopplevde situasjoner, er romanene likevel en fiksjon.

Parallelt med etableringen og utviklingen av virkelighetslitteratur-begrepet, har det etablert og utviklet seg sosiale medier som Instagram og Facebook. Brukere av disse tjenestene legger ut bilder av ting som skjer i livene deres, herunder bilder av barn, familieselskap og deler sorger og gleder. Sånn sett kan en si at både virkelighetslitteraturen og sosiale medier følger hverandre i disse strømningene i samtiden. Pedersen hevder at litteraturen beveger seg «bort fra litteraturen som en selvreferensiell meningsfære, ut mot virkeligheten» (Pedersen 2017, s.28)

#### 1.7.1. Dobbelkontrakten

Eivind Tjønneland har rettet kritikk mot virkelighetslitteraturen, og ga i 2010 ut boken *Knausgård koden*. Boken tar opp en rekke spørsmål rundt virkelighetslitteratur-begrepet. Blant annet peker Tjønneland på konflikten mellom virkelighet og fiksjon i teksten som faller inn under begrepet, og uttaler i den forbindelse at «Men Knausgårds triks består i å forføre gjennom selve spillet mellom fiksjon og fakta» (Tjønneland, 2010, s. 24).

Poul Behrendt kaller denne konflikten for en dobbelkontrakt, som han mener er inngått mellom leser og forfatter. Han anser virkelighetslitteraturen som et brudd med den tradisjonelle avtalen mellom leseren og forfatteren, hvor forfatteren på forhånd har klargjort forholdet mellom fiksjon og fakta. Virkelighetslitteraturen avviker fra den tradisjonelle avtalen, ettersom forfatteren både hevdes at det som står i romanen har hendt og dermed er virkelig, og samtidig hevder at romanen er en fiksjon.

«Ved å legge seg tett opptil virkeligheten og ved ikke, eller i liten grad, å fiksjonalisere de levende modellene, har forfatterne et større etisk ansvar enn fiksjon vanligvis har» (Pedersen 2017, s.30).

Konflikten, eller dobbelkontrakten, innebærer at forfatterne som skriver tett på virkeligheten må balansere sitt eget ønske om å skrive autentisk, samtidig som de må ta på seg et større ansvar for figurene i sine romaner.

#### 1.7.2. Autentisitet

Denne dobbeltheten peker altså mot det som har skjedd, men har på samme tid et element av fiksjon. Fortellingen hentes fra virkeligheten, men ikke virkelig. Samtidig knyttes virkelighetslitteraturen ofte til begrepet autentisitet. Marianne Egeland er en av dem som har kritisert

forfattere av virkelighetslitteratur for bruken av privatpersoner i romanene. Hun mener at det handler om menneskeverd. Og at vanlige menneskers liv blir «flyttet fra det virkelige livet - inn i en ny sammenheng - litteraturen- hvor forfatterne sitter med definisjonsmakten» (Egeland 2015, s. 47).

Et spørsmål er om man kan forsvare bruken av virkelige personer i romaner ved å argumentere for at man ønsker å distansere seg fra fiksjon, og heller skrive basert på seg selv og sitt eget liv. Karl Ove Knausgård hevdet i sin roman at dette var noe han selv ønsket med sine tekster. Han ønsket å fjerne seg fra det som var oppdiktet, og heller formidle en «personlighetens stemme» hentet fra egne dagbøker og essays.

Det var krise, jeg følte det i hver del av kroppen, noe mett, smultaktig bredte seg i bevisstheten, ikke minst fordi kjernen i all denne fiksjonen, sann eller ikke sann, var likhet, og at avstanden den holdt til virkeligheten var konstant (Knausgård 2009, s.535).

Knausgård tok dermed avstand fra det tradisjonelle fiksjonsbegrepet fordi han mente at det ga ham en følelse av at noe var falskt, og at det var noe som noen andre hadde funnet på og som ikke var sant. Dette er i tråd med Pedersen (2017) og et eksempel på et opprør mot noen trekk som var vanlig i postmodernistisk litteratur.

Autentisitetetsbegrepet kan dermed forstås som en forlengelse av forfatterens intensjon eller verdisyn. Det kan knyttes til følelsen av hva som er ekte og det som faktisk er ekte. Som leser er det vanskelig å skille disse fra hverandre ettersom en tekst kan gi oss en følelse av at noe er ekte, selv om det ikke er det. Uten å blande inn teoretiske filosofiske diskusjoner, anser man normalt at hendelser som faktisk har funnet sted som ekte. Leseren har imidlertid normalt ikke forutsetningene for å vite om hendelser i en roman faktisk har skjedd, og dermed er ekte, eller om hendelsen kun fremstår som ekte.

Flere forfattere bruker virkemidler som har til funksjon å gjøre at teksten fremstår som ekte. Roland Barthes kaller dette for «virkelighetseffekten» (Behrendt 2019, s.43). Virkelighetseffekten refererer til elementer eller episoder i teksten som ikke har noen annen funksjon enn å gi leseren en følelse av at det som fremgår av teksten er ekte. Et eksempel er en passasje i en roman hvor det fortelles om noe hverdagslig, som å rydde ut av oppvaskmaskinen.

I boken *In search of Authenticity* (1995), hevder forfatter Jacob Golomb at begrepet autentisitet ofte kan knyttes til autonomien. Han uttaler blant annet at; «The eclipse of truthfulness, the transition from objective sincerity to personal authenticity» (Golomb 1995, s.8).

I sitatet knytter Golomb autentisitet til personlig frihet. Dette innebærer at ansvaret for andre som blir berørt ikke nødvendigvis er større enn ansvaret for egen autonomi. En tolkning av Golomb er at individet, i hans forståelse av autentisitet, står fritt til å forvalte sine egne opplevelser i en tekst.

Samme syn har William Faulkner, som hevder at forfatteren bare skal holdes ansvarlig overfor sitt eget kunstverk; «If a writer has to rob his mother, he will not hesitate» og at et kunstverk er verdt mer enn flere gamle damer (Egeland 2015, s.40). Faulkner mener altså at en kunstner kan gå lagt utover det etikk og moral, så lenge det tjener kunsten.

Dersom man legger ovennevnte til grunn, vil det etiske aspektet som Egeland mener handler om menneskeverd måtte vike til fordel for kunsten. I lys av Faulkners syn kan man heller ikke forvente at forfattere vil, eller skal, ta særlig hensyn til mennesker som berører deres virkelighet.



## 2. Handlingssammendrag

I det følgende vil jeg gi et handlingssammendrag av romanen *Imot naturen* (2011). Jeg vil særlig sette søkelys på de hendelsene som er viktig for min oppgave. Papirutgaven av romanen er 161 sider fordelt på 6 kapitler. Historien om Tomas strekker seg fra han var omtrent 18 år og fram til han er 55 år.

Romanen er fortalt anakron og det første kapittelet «Biblioteket» er en analepse. Romanen er hovedsakelig skrevet i jeg-form. I «Arbeidet, fabrikken» bruker forfatteren du-form. Bruken av du-form kan sies å ha en selvrefleksiv funksjon i starten av kapittelet. Her ser fortelleren tilbake den gang han tok et valg om ikke arbeide, men heller satse på å bli forfatter. I tillegg benyttes tredjeperson som «hun» og «han» i andre deler av romanen. Ved å benytte tredjepersons forteller, kan forteller beskrive situasjonene med en viss distanse.

### 2.1.1. Handlingssammendrag

I det følgende vil jeg presentere handlingen i romanen *Imot naturen* kapittelvis. Som nevnt innledningsvis, vil jeg særlig fokusere på de delene av romanen som er viktige for oppgaven min.

Hovedkarakteren i romanen er Tomas, og handlingen handler om hans liv i perioden fra han er 16 til 54 år, men fortellingen er ikke kronologisk. Overordnet ser en tidslinje av hans liv slik ut: Tidlig i livet bestemmer Tomas seg for å bli forfatter i stedet for å ta en mer alminnelig og tradisjonell jobb. Han møter og gifter seg deretter med Agnete som har fått en datter med. Tomas, som opprinnelig er fra Bergen, flytter til bygden med Agnete, og senere til Nicaragua for en periode. Tomas beskriver forholdet med Agnete som et høydepunkt i livet. Når dette forholdet tar slutt, går det hardt inn på Tomas. Senere møter Tomas den langt yngre kvinnen Janne på en fest, og de utvikler et forhold. Når Agnete senere dør, tar Tomas seg av deres felles datter og barnet som Agnete har fått med sin nye kjæreste.

### 2.1.2. Biblioteket

I romanens første kapittel møter vi Tomas og Janne, som akkurat har truffet hverandre. De er på en nyttårsfest og befinner seg i husets bibliotek, der har sex, drikker champagne og inntar kokain. Romanen starter med jeg-form, men etter et avsnitt går fortelleren over til å bruke

pronomene de-, han- og hun. Bruken av de ulike pronomene skaper ulike synspunkt og en distanse mellom det som allerede er fortalt, og det det fortelles om.

På dette tidspunktet er Tomas 48 år, mens Janne er 28 år. Akten mellom dem beskrives i detalj. Her brytes historien opp med en parallellhistorie om Abélard og Héloïse, som levde i Frankrike på 1100-tallet. I likhet med Tomas og Janne, er det stor aldersforskjell mellom personene i parallellhistorien. Abélard var 38 år og læreren til Héloïse som er 16 år. Han er også en kjent forfatter, prest og filosof. Undervisningen foregår hjemme hos onkelen til Héloïse. Onkelen Fulbert betaler Abélard for å undervise niesen. Abélard innleder de et forhold til Héloïse i all hemmelighet, uten onkelens viten eller godkjennelse.

I likhet med nåtidens Tomas og Janne, har de sex i husets bibliotek. Fortelleren tar leseren med tilbake til nyttårsfesten. Tomas sier til Janne at han elsker henne. Hun svarer at det er for tidlig å si det. Han sier at hun er den vakreste jenten han har truffet. Hun sier at hun ikke kan treffe ham igjen. Tomas begynner å gråte og Janne sier unnskyld. Etterpå går de hjem til Janne.

### 2.1.3. Arbeidet, fabrikken

I innledningen til kapittelet fortelles det i jeg-form. Etter noen avsnitt skifter formen til «vi» og den selrefleksive formen «du». Dette er med på å skape en distanse til det fortalte. Kapittelet handler om en periode Tomas arbeider på en fabrikk sammen med sin far. Det blir fortalt at han ikke ønsket å arbeide. Senere i kapittelet skifter forfatteren til jeg-form. Endringen skaper et skille mellom arbeidet på fabrikken, som Tomas tar avstand fra, og kapittelets øvrige hendelser. Når det fortalte, går fra det generelle til det personlige

Kapittelet handler om tiden Tomas er 16 år. Det er sommer og året er 1977. På fabrikken rengjør han og oljer vevstolene i tekstilfabrikken der faren jobber. Tomas forteller at oljen som drypper fra maskinene har ødelagt huden i ansiktet hans. Han har en kjæreste som heter Eli og som bor på Laksevåg. Tomas sammenligner kroppene til Eli og Janne, og bruker samme ord når han beskriver dem. Når han hviler ansiktet mot brystene hennes beskriver han seg selv som lykkelig, og at han aldri hadde kjent en sterkere lykkefølelse. Tilbake på jobb i fabrikken prøver Tomas å gjøre ansiktet og hendene ren fra olje med parafin og såpe.

#### 2.1.4. Kjærlighetsarbeidet

Her benyttes det også jeg-form. Kapittelet starter med at Tomas igjen er på fest, men denne gang med Eli. En jente kommer bort til ham og spør om han vil bli med henne hjem. Vi får senere vite at dette er Agnete. Han beskriver Agnete som en jente som hadde et uvanlig utseende for en attenåring. Hun hadde tunge øyelokk som fikk henne til å virke doven og uinteressert. Eli merker at han er interessert i Janne, for hun spør om han vurderer å bli med Janne hjem. Tomas svarer på setningen med dobbelt negativ. Leseren får vite at Tomas og Agnete kommer til å gifte seg, men først 12 år senere når Tomas er rundt 30 år.

Tomas forteller om da han så Agnete spille lillesøsteren til Kafka i et skuespill. I dette stykket ble hun låst inne i et skap og gasset i hel. Igjen kommer det en setning med dobbelt negativ, når Tomas forteller at det var umulig for å ham å ikke elske henne etter det. Senere i oppgaven skal jeg komme tilbake til dette sitatet og til en allusjon knyttet til Kafkas søster.

Agnete får deretter en filmrolle i Italia. Hun blir borte en stund, men Tomas lover å komme å besøke henne. Han gruer seg til å besøke henne, og kameraten Knut spør ham hva han er redd for. Senere i romanen får vi vite at Tomas er redd for kjærligheten. Han velger å reise til Italia likevel. I Italia forteller Agnete at hun ønsker å flytte tilbake til Norge å sette opp et stykke av den italienske forfatteren Natalia Ginzburg. Dette skuespillet vil jeg komme tilbake til senere.

I Roma får Tomas og Agnete til et møte med Ginzburg. Dessverre liker Ginzburg ikke Agnete, og det blir ikke inngått noen avtale om å oversette og sette opp hennes stykke i Norge. Avvisningen fører til en krangel mellom Tomas og Agnete, hvor Agnete kaster ting på Tomas og skader ham. Til tross for at Tomas får et blått øye og ribbeinsbrudd, blir de to venner igjen.

Tomas og Agnete ser to italienske filmer som begge handler om mor-sønn-forhold. Det fører til at Tomas begynner å gråte. Agnete spør ham om han fortsatt kjemper med sin mor. Tomas forteller om noe som skal skje senere i romanen, at Agnete søker mot noe som er naturlig og at hun vil dø av dette. De to italienske filmene er også en allusjon som må sees i sammenheng med Tomas emosjonelle utbrudd, nemlig en sammenligning mellom Agnete og Tomas sin mor.

Tomas og Agnete flytter deretter hjem igjen til Norge. Tomas vinner en pris for en av romanene sine. Når han er i Oslo for å ta imot prisen, får han vite at Agnete er blitt gravid. De

flytter til Sunnfjord, til et lite hus på landet. Agnete vil ha hjemmefødsel fordi det er mer naturlig, og paret får en jente. Tre måneder etter fødselen får Agnete jobb på Sogn og Fjordane teater. Teateret drar på turné rundt i fylket, og Tomas og datteren blir med. Tomas jobb i denne perioden er å ta seg av datteren. Tomas mistenker at Agnete er blitt forelsket i en av skuespillerne, men han er for sliten til å konfrontere henne med anklagen.

Agnete får deretter en jobb gjennom Norad, og skal lede en teatergruppe i Nicaragua. I en begravelse de to deltar i, forteller Agnete til Tomas at de bør gifte seg av økonomiske grunner. Som et gift par får familien mer penger av Norad. Tomas er ikke begeistret for å gifte seg, men han er glad for å komme seg bort fra småbruket i Sunnfjord. De flytter til Oslo for å delta på et kurs i regi av Norad.

Agnete drar så hjem til foreldrene i Bergen, mens Tomas og datteren blir igjen i Oslo. Når hun kommer tilbake forstår Tomas at Agnete har vært utro. Hun sier de kan snakke om det senere. Tomas vet ikke hvordan han skal håndtere dette sviket, og stikker av på et fly til Bergen og til kameraten Erik. Hos Erik er også hans andre kamerat, Knut. Om natten begynner huset til Erik og brenne. Tomas tror det er hans skyld at brannen startet. Tomas våkner naken i hagen og innser at alle tingene han hadde med seg har gått apt i brannen. Tomas under seg om dette kan være en begynnelse eller en slutt.

Tilbake i Oslo blir Tomas og Agnete sendt i familieterapi. Ikke lenge etter reiser de med fly fra Oslo til Guatemala City. I det fattige landet føler Tomas at han er rik, selv om han alltid har hatt lite penger selv. Tomas leier et rom borte fra familien, hvor han kan skrive. På en lokal bar får Tomas en følelse av at han egentlig lever et falskt liv, og at han er altfor svak, feig og forsiktig. I tillegg føler han at ekteskapet er falskt og at familien har satt seg i en vanskelig situasjon. Nicaragua er på randen av borgerkrig.

I Managua skal de bo i et hus som ligner et fort. På revolusjonsdagen drar Tomas for å høre Daniel Ortega tale. I kjølvannet av talen blir det uro i byen. Tomas befinner seg nå i et ekteskap som ikke fungerer, i en by med sosial uro og konflikter, og i en kultur der han føler seg fremmed. I tillegg er datteren ofte syk og sover dårlig om nettene. Tomas våkner opp midt på natten av det er en gammel mann og en ung jente på soverommet. De forsvinner når han roper til dem. Tomas får ikke til å skrive og begynner å drikke hver kveld for å kunne få slappe av og sove. Volden i Nicaragua øker, og de kan høre skyting fra fjellene. Familien må evakueres

fra huset i Matagalpa og de reiser tilbake til Norge. Vel hjemme i Bergen er går Tomas og Agnete fra hverandre.

#### 2.1.5. Arbeidsrom, laboratorium

Agnete kjøper seg hus på Askøy, og får seg en ny kjæreste. Senere får de også et barn sammen. Ikke lenge etter at barnet er født er forholdet til den nye kjæresten over. På samme tid mister Tomas sin mor og året etter blir Agnete syk og dør. Hun velger å dø hjemme omgitt av sine to døtre og Tomas.

Tomas overtar huset og omsorgen for begge døtrene. Noen år senere flytter Tomas og jentene til foreldrenes rekkehus i Øyjordsveien. Der omgir Tomas seg med minnene etter sin mor. Tomas beskriver lykken som fullkommen, fordi han har Janne boende i huset sammen med seg. Hun ser på ham som en gammel mann, mens han beundrer hennes skjønnhet.

Tomas er dobbelt så gammel som Janne. De skammer seg for å gå ut sammen, fordi bekjente som de treffer på tror at Janne er datteren til Tomas. Mens andre kommenterer at de er like som to søsken. Janne savner Oslo og flytter fra Tomas og tilbake til hovedstaden.

#### 2.1.6. Notatbøkene

Lykken som Tomas følte i forrige kapittel, er nå borte. Det fortelles videre på historien om Abélard som forelsket seg i Héloïse på 1100-tallet i Frankrike. Fulbert, onkelen til Héloïse, oppdager forholdet mellom hans niese og hennes 38 år gamle privatlærer. Idyllen er brutt.

I fortellingen viser det seg at Héloïse har blitt gravid. Abélard flykter fra onkelens vrede, men kommer tilbake for å hente Héloïse. Barnet de får sammen blir overlatt til Abélard søster, og Héloïse blir sendt i kloster. Fulbert sender sine menn etter Abélard og får ham kastret. Denne allusjonen og sammenligningen skal jeg komme nærmere tilbake til.

Hjemme i Øyjordsveien sliter ensomheten og tomheten etter kjærlighetstapet på Tomas. Han føler at Janne er til stede i huset, selv om han vet hun er borte. Han mener selv at han aldri har elsket noen som han elsket Janne. Tomas blir plutselig redd for å være alene i huset og med seg selv. Følelsene gjør at Tomas drikker hver dag og kun spiser brød. Han ser filmen *Under vulkanen* og leser romanen. I *Under vulkanen* møter vi Geoffrey på hans siste dag som også er

de dødes dag i Mexico. Denne allusjonen kommer jeg tilbake til senere. Tomas fantaserer om døden. Alene i huset, tekker fortelleren paralleller mellom sin egen situasjon og skjebnen til Abélard. Tomas føler seg kastrert etter tapet av Janne. Selv om det er slutt, så vil ikke kjærligheten slutte, som han sier det selv.

### 3. Kontroversiell forfatter

#### 3.1. Introduksjon

I dette kapitlet skal jeg ta for meg noe av det som har vært skrevet om forfatteren Tomas Espedal. Her har jeg gjort et utvalg som jeg mener er aktuell for denne oppgaven. Men først vil jeg presentere forfatteren.

#### 3.2. Forfatteren Tomas Espedal

Tomas Espedal ble født i Bergen i 1961, og flere av romanene har tilknytning til hjembyen hans. I annonseringen av arrangementet på Litteraturhuset la omtalen særlig vekt på Espedals forhold til det subjektive og forteller-jeget. Espedal debuterte i 1988 med *En vill flukt av parfymen*, men det var først med *Blond (Erindring)* (1996) at han tok i bruk jeg-et.

Tomas Espedal har mottatt flere ulike priser for bøkene sine. I 1991 ble han belønnet med en pris i P2/Bokklubbens romankonkurranse for *Hun og jeg* (1991). Han har vært nominert til Nordiskråds litteraturpris tre ganger. Først med *Gå. Eller å leve et vilt og poetisk liv* (2006), deretter for *Imot naturen* (2011), og sist for *Bergeners* (2013). I 2011 mottok han Brageprisen for *Imot naturen* (2011).

Espedals romaner er etter 2000-tallet særlig knyttet til begreper som selvframstilling og virkelighetslitteratur. Han er også kjent for å eksperimentere med sjangeroverskridelser, som ved å kombinere dagbok, essay og dikt i romanene.

I det jeg skriver denne oppgaven, har Tomas Espedal gitt ut sin foreløpig siste roman: *Lyst (En forfatters selvbiografi)* (2022). Espedal er tilknyttet Gyldendal forlag.

#### 3.3. Skriver vitalistisk

I sin artikkel *Intimitetstyranni?* (2005), betegner Kari Løvaas forfatterholdningen til Espedal som vitalistisk. Blant annet fordi Espedal har uttalt at han ønsker å skrive uten å ta hensyn til kvaliteten, språket eller seg selv. Han vil bare skrive hensynsløst. Videre omtaler hun språket i Espedals bøker som aforismeacting. Hun bruker et sitat fra Espedals roman, *Brev* (2003), til

å illustrere sin karakteristikk: "Jeg kunne bokse før jeg lærte å bokse". Det vitalismen finner vi også hos Marguerite Duras, som Espedal skal være inspirert av.

Aforismene er ifølge Løvaas: "En dyrking av de livs- (eller døds-) kreftene som kommer sterkest til uttrykk i erotikk og kamp og gjerne i opposisjon til det konvensjonsstyrte og borgerlige". Aforismebegrepet er kjent fra biologien, og Løvaas uttaler i den forbindelse at "Livet (og skriften) søker uten hensyn til rett eller galt sin egen oppfyllelse" (Løvaas 2005, s.1). Med dette betegner Løvaas Espedals forfatterholdning som kynisk. Bakgrunnen for dette er at hun oppfatter at Espedal bruker fortellingen om seg selv og sitt eget liv i romanene.

Løvaas hevder videre at Espedals tekster tilhører bekjennelseslitteraturen. I den forbindelse uttaler hun at «I denne sjangeren er det ikke livet vi leser, men en framstilling av det, en selvframstilling» (Løvaas 2005, s.1). Løvaas viser til at Espedal benytter et brev fra sin avdøde ekskone i sin roman *Brev*. Ved å bruke brevet direkte i teksten, skulle den avdødes stemme hentes tilbake fra de døde. Løvaas konkluderer med at Espedal er kynisk og at han ikke tar hensyn til den døde, og hun skriver «I denne tekstens univers er forfatterens triumf og nederlag at han helt uten hensyn skaper både den døde og den levende andre i sitt eget bilde» (Løvaas 2005, s.1).

### 3.4. Forfatteren som litterær figur

Bernhard Ellefsen hevder at; «Få, om noen, norske forfattere kan bygge menneskelighet i skrift slik som Espedal kan» (Ellefsen 2010, s.11). Ellefsen har analysert avstanden mellom det skrevne og levde liv i Espedals tekster. Han peker på et sitat fra Espedals roman *Imot kunsten* for å vise at forholdet mellom det skrevne og levde liv står sentralt i hans forfatterskap: «Skrivebordet og lyset; livet og det skrevne livet, var det to forskjellige ting?» (Ellefsen 2010, s. 2). Det vises også til «forholdet mellom liv og skrift, mellom biografi og litteratur» (Ellefsen 2010, s. 1).

Den korte avstanden mellom det skrevne og det biografiske livet kjennetegner tekstene til forfattere som Espedal og Knausgård. Fra rundt 2000-tallet tok flere norske forfattere på seg oppgaven å utfordre skillet mellom fiksjon og virksomhet. Ellefsen viser til dikotomien som ble framsatt av John Erik Riley i en artikkel fra 1999, der Riley pekte på utfordringen for samtidens forfattere. Forfatterne skulle ikke bare utfordre modernismen og nyrealismen, men



også: «skrive litteratur som virker skjerpene på leseren, fordi den overrasker; overrasker i sin vilje til nyteknig. Som frastår som radikalt annerledes, men også alminnelig, naturlig» (Ellefsen 2010, s.2). Ellefsen konkluderer med i sin artikkel at Espedal makter begge deler med sitt forfatterskap.

I Ellefsens artikkel fra 2010 viser han til hvor lite som er skrevet om forfatterskapet til Espedal, og hvor lite rommet mellom hans tekster og virkelige liv er. Rommet refererer i denne sammenhengen til avstanden mellom teksten og livet. Ellefsen er ikke den første eller siste som har påpekt fraværet av rom mellom Espedals tekster og hans virkelige liv. For Ellefsens del mener han at dette ikke nødvendigvis slår negativt ut for Espedal, selv om han mener noen passasjer mangler «reinskrivingarbeid» (Ellefsen 2010, s.10).

Ellefsen refererer til Espedals uttalte mål om å skrive den samme romanen på nytt hver gang. Videre refererer han til at Espedal ved flere anledninger har uttalt at han ønsker «å sprengre kunsten og fiksjonens grenser» (Ellefsen 2010, s.3) og utfordre hva en roman kan være. Ellefsen uttaler at; «De fem romanene som til sammen utgjør en bred og grundig fortolkning av forfatterens eget liv» (Ellefsen 2010, s.1). De fem romanene det her siktes til, er fem romaner frem til og med *Imot kunsten* (2009).

Når Ellefsen skal forstå Espedals perspektiv bruker han tre vinkler. Den første vinkelen er tapet. Ellefsen hevder at styrken i forfatterskapet til Espedal ligger i måten han gjør sine egne tap om til tekst. Hans syn er i tråd med det Espedal selv har hevdet. Espedals tap er etter hvert blitt mange. Det starter med tapet av hans mor og deretter hans ekskone Agnete. Men også tapene av kjærlighet, som vi også finner i *Imot naturen* (2011) og *Året* (2016). I disse to romanene både starter og slutter kjærlighetsforholdet til Janne. Tap er et tydelig gjennomgangstema i Espedals romaner.

Den andre vinkelen er arbeidstedet. Når Espedal skal skrive, er han avhengig at omgivelsene og stedet der han skal skrive. Skrivestedet må være med å stimulere tankene og kreativiteten. I romanen *Imot naturen* (2011) forsøker han å gjenskape disse omgivelsene på et hotellrom i Mellom-Amerika, uten å lykkes i noe særlig grad. Protagonen Tomas får ikke skrevet noe på det lille hotellrommet på landsbygda i Guatemala. Selv om han flytter rundt på møblene, kjøper inn blomster og prøver å få rommet til å bli likt arbeidsrommet i Sandviken. I Sandviken har derimot alt sin egen plass og disse tingene vekker til live minner og historier. Det er

tryggheten med det vante, kjente arbeidstedet som får i gang Tomas skriving. Temporære arbeidssteder blir ikke et fruktbart miljø for skriveprosessen.

Den tredje vinkelen er bøkene. Her mener Ellefsen at Espedal ikke lykkes i like stor grad. Grunnen til dette er fortellerens leting etter et litterært ideal. Den perfekte romanen er imidlertid en utopi som gjør at teksten virker mer fremmedgjort enn nær. Ellefsen mener at Espedals litteratursyn av denne grunn blir for romantisk og idealisert. Han finner ikke spor av slik litteratur noen steder, heller ikke i de mange forbildene som Espedal refererer til i sine romaner. Ellefsen uttaler i den forbindelse at; «Espedal virker mer selvopptatt når han skriver om andre enn når han skriver om seg selv» (Ellefsen 2010, s.6).

Ellefsen nevner to retninger som har vært viktig for Espedal. Når det gjelder romanen som sjanger, er Marguerite Duras en viktig inspirasjonskilde. Og da spesielt i det litterære jeg-et. Men også det litterære og kunstneriske rettet og avantgarde miljøene som det franske Oulipo, det amerikanske *L=A=N=G=U=A=G=E* og *OEI* som er har sprunget ut fra Stockholm.

Espedals tekster har også med seg et metaperspektiv på skriveprosessen som han stadig vender tilbake til. Både selve skrivingen og hvordan lamper og skrivebord er med på å få i gang skrivingen, men også når han skriver om andre forfattere, som Duras.

Ellefsen peker også på at Espedal tematiserer sin egen sorg i relativt stor grad. Først med romanen *Biografi* (1999), som handler om sorgen etter at Espedals mistet sin mor. Og senere med *Dagbok* (Epitafer) (2003), som handler om sorgen og tapet av at hans ekskone Agnete. Sorgen endrer livet til Espedal, blant annet fordi han blir alenefar til to barn. Sorgen og livsendringene er også tema i *Imot naturen* (2009). De forannevnte bøkene er nok et eksempel på at Espedal skriver ulike versjoner av sine livserfaringer basert på hendelser han har opplevd.

### 3.5. Fiksjonselementer

Atle Kittang mener at samfunnet har endret seg til å bli mer opptatt av en «generalisert Realty-kultur», og at dette har blandet seg sammen med en tabloidisering av ordskifte. Han bruker begrepet «røyndomshunger», og kaller det en trend som også påvirker litteraturen.

Kittang knytter Espedal til begrepet prosa, som Arne Melberg har definert som: «røyndomsreferende blandingstekstar, dels erindring-, del dokumentar-, dels essay-, og dels autofiksjonslitteratur» (Kittang 2010, s.368). Men prosa-begrepet har en lang historie og innhold som kan knyttes til både Montaigne og litteratur på 1900-tallet. Blant annet var reisebøker en populær sjanger, både for romantikere og realister på 1900-tallet.

Kittang knytter bruken av sammenblandingen fiksjon og fakta tilbake til den moderne romanens begynnelse på 1700-tallet. Han påpeker likevel sammenblandingen hadde sin storhetstid i den realistiske epoken på midten av 1800-tallet. I norsk sammenheng vises det til et nyere eksempel, boken til Sverre Asmervik: *Men tankene mine får du aldri* fra 1982. Forfatteren skriver i forordet «Under arbeidet har jeg hatt et overordnet mål: troskap til virkeligheten - også der hvor personer og hendelser er oppdiktete» (Kittang 2010, s.369).

Kittang konkluderer med at «fiksjonen er der for å tene røyndomen» (s.369). Konklusjonen harmonerer dårlig med det tradisjonelle synet på autofiksjon eller selvfiksjon, nemlig at det er virkeligheten som tjener fiksjonen eller romanen.

På denne måten åpner Kittang for å se på Espedals romaner fra en annen synsvinkel. Han mener det ikke kan være noen tvil om jeg-personen i Espedals roman *Gå* (2006) er en «litterær versjon av forfatteren sjølv», men at det er umulig å avgjøre hva som er fiksjon og hva som faktisk har hendt. Kittang reiser spørsmål om «tekstens mening nettopp i relasjon til den uvissa som pregar det autofiksjonelle grenselandet» (Kittang 2010, s.370). I spenningen mellom fiksjon og virkelighet finnes det følgelig et rom for tolkning som kan gi mening. I min oppgave vil jeg analysere hvorvidt det finnes momenter av fiksjon i Espedals roman *Imot naturen* (2011).

Kittang mener at *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006), er en reaksjon på «ein sjølvdestruktiv livssituasjon, eit oppbrot frå den freistinga som ein anna måte å "gå" på inneber, nemleg å gi seg undergangsrørsla i vald» (Kittang 2010, s.370). Det selvdestruktive kan også være en måte å treffende beskrivelse for deler av *Imot naturen* (2011).

Videre mener Kittang at et sentralt element i Espedals roman er forsøket på å finne seg selv, samtidig som han vender seg selv i ryggen. I den forbindelse uttaler han at; «å skrive om seg sjølv» som vandrende vesen er alltid å skrive seg sjølv om: skrive seg bort fra seg sjølv.

(Kittang 2011, s.372). Kittang hevder at dette paradokset er autofiksjonens dypeste mening. En annen måte å se dette på, er at Espedal bruker seg selv og sin biograf som mulighet til å bli en annen. Paradokset er dermed med på å flytte handlingen bort fra virkeligheten og over i fiksjonen. Et relevant spørsmål er hvor og hvordan man kan lete etter fiksjonselement i romanen *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006)?

Som Kittang bemerker, inneholder romanen beskrivelser av steder som ikke nødvendigvis stemmer overens med virkeligheten; «lokalkjende [...] kan stusse på over både det eine og det andre og kome i tvil om kvar grensa eigentleg går mellom fiksjon og fakta, oplevet og drøymt» (Kittang 2010, s.370). Det er altså ikke nødvendigvis samsvar mellom beskrivelsene i romanen og terrenget.

Kittang peker også på hvor viktig det er at det fins avstand mellom kunst og virkelighet. Han siterer Peter Bürger som på sin side hevder at «kunstens distanse fra livspraksis det spillerommet friheten trenger for å tenke alternativer til det bestående» (Kittang 2010, s.384). Kittang mener at Bürger sitt syn er høyst aktuell i dagen møte røydomshungeren i samfunnet. Kittang avslutter med å sammenfatte med Teodor Adorno: «Det er nettopp når vi trur at den vender ryggen til det røynelege, at kunsten eig den største røyndomskrafta» (Kittang 2010, s.385).

### 3.6. Essayisten

I Larsens masteroppgave, som jeg viste til tidligere, konkluderer hun med at det ikke finnes noen konsensus om hvordan litteraturen i selvfiksjonssjangeren skal defineres. Ytterligere konkluderer hun med at det ikke finnes en enhetlig oppfatting om hvilken effekt sammenblendingen av fiksjon og selvbiografiske elementer har på en roman. (Larsen 2013, s.3).

Espedals stil er essayistisk, og stilen påvirker formen. Larsen argumenterer for at Espedal benytter seg av flere essayistiske grep, herunder omveier, selvrefleksjon og jeg-form. Et annet grep er at Espedal dikter om seg selv og sitt liv og metaperspektivet rundt skriveprosessen. Grepene benyttes ved Espedals undersøkelse av spørsmålet «hvem er jeg?» (Larsen 2013, s.4).

Larsen hevder at «forfatter-forteller-jeget bidrar til å understreke identitetsspørsmålet, fordi den tekstinterne forfatteren tilsynelatende er den samme som den eksterne forfatteren»

(Larsen 2013, s.77). Min oppfatning er at Larsen ikke treffer her. Etter mitt syn kan man ikke sette likhetstegn mellom forteller jeg-et, protagonisten Tomas, og forfatteren Tomas Espedal. Jeg vil begrunne mitt syn nærmere senere i denne oppgaven.

Larsens oppgave siterer også Bech-Karlsen som hevder at essay-sjangeren «er sammensatt og personlig prosaform, der refleksjon over erfaring bærer teksten» (Larsen 2013, s.20). Og at skrivningen; «essayskriving er personlig bearbeidelse av erfaringer i den hensikt å forstå og å skape forståelse». Selv om hun også tar med at det ikke fins en entydig definisjon av essay-sjangeren, så kan Bech-Karlsens utsagn passe til Espedals tekster. Og at «essayet er en sammensatt og personlig prosaform, der refleksjon over erfaring bærer teksten». Videre peker også Bech-Karlsen på at «essayskriving er personlig bearbeidelse av erfaringer i den hensikt å forstå og å skape forståelse» (Larsen 2013, s.20).

Larsen hevder at Espedals henvisninger til annen litteratur i teksten både er et tematisk element og et formelement. Jeg vil legge til at henvisningene til andre verk, de såkalte allusjonene, er med på å utdype teksten, ved å beskrive og sammenligne situasjoner, personer og følelser. Betydningen allusjoner i Espedals roman *Imot naturen* vil jeg drøfte mer inngående senere i oppgaven.

Den essayistiske stilen åpner for at forfatteren kan fortelle om det samme flere ganger, og samtidig endre leserens perspektiv ved å gjøre endringer i detaljene. Larsen mener at det at fortelleren i romanen også skriver tekster og bøker, bidrar til å korte ned avstanden mellom forteller-jeget og forfatteren utenfor romanen. Det selvbiografiske elementet i romanene til Espedal forsterkes der det henvises til hans egen litteratur.

Begrepene selvbiografi og selvfiksjon blir diskutert henholdsvis i lys av Poul Behrendts bok *Dobbeltkontrakten* (2006) og Arne Melbergs bok *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen* (2007). Behrendt bruker begrepet selvbiografi, og diskuterer forholdet mellom leser og forfatter, herunder det som skjer utenfor romanen, som anmeldelser og nyhetssaker om verket. Alt dette er med på å danne det Behrendt kaller en dobbeltkontrakt med leserne.

Behrendts hovedpoeng er at kontrakten er endret fra premissene knyttet til tradisjonell litteratur, der leseren fikk avklart på forhånd hva som var basert på virkelighet og hva som var ren fiksjon. Med litteratur som blander virkelighet og fiksjon, mener Behrendt at leseren ikke har

noen mulighet til å vite forskjellen og at dette spillet er en del av en ny, men mer uoversiktlig, leser-forfatter kontrakt.

Melberg bruker på sin side begrepet selvfiksjon, og hevder at leseren forstår at elementer i boken kan være fiksjon, mens andre deler kan være basert på virkelige hendelser. Det kan se ut som forskjellen mellom begrepene er marginal. I selvfiksjon endrer ikke forfatteren navnene på menneskene som blir karakterer i romanen, mens i den selvbiografiske romanen gjør forfatteren dette i større grad. Larsen konkluderer på denne bakgrunn med at Espedal faller inn under kategorien selvfiksjon. En lignende konklusjon har Lindstad lagt til grunn i sin oppgave.

Etter mitt syn er konklusjonen til Larsen og Lindstad er noe unyansert. Begge legger vekt på at bruk av virkelige navn medfører at Espedals roman faller inn under begrepet selvfiksjon. Som jeg kommer nærmere tilbake til, stemmer dette bare delvis. Dersom man følger Larsens resonnement som gjelder de to definisjonene, mener jeg det er mer riktig å plassere *Imot naturen* (2011) under begrepet selvbiografi.

### 3.7. Da språket løsnet

Marit Lindstad, betegner den samme romanen som en metaroman i oppgaven: *Jo mer du forteller om deg selv, jo mer kamuflert blir du - selvframstilling i Tomas Espedal Imot naturen*. Espedal har selv uttalt: «Det hadde ingenting med det selvbiografiske eller meg å gjøre det hadde med språket å gjøre. Da jeg begynte å skrive sånn, så løsnet språket mitt» (Lindstad 2014, s.12).

I likhet med Larsen, mener Lindstad at Espedal ikke har byttet navn på karakterene i romanen, slik som ofte gjøres for å anonymisere virkelige personer som figurerer i litterære verk. Lindstad mener at de virkelige navnene blir dokumentasjonsmarkører i romanen. Hun skriver i den forbindelse at «Dokumentasjonsmarkørene kan deles i tre: reelle navn, faktiske steder og adresser, samt dokumentasjon av egne tanker og egen skriving, der trolig den viktigste er navnene» (Lindstad 2014, s.65).

Som jeg nevnte i forrige kapittel, er dette bare delvis korrekt. Det er riktig at Agnete i romanen heter det samme som Espedals ekskone. På den andre siden skal karakteren Janne være

basert på Silje Agnes Fagerlund. Det er ikke min intensjon å grave i biografien til Espedal, men Silje Aanes Fagerlund har selv skrevet sin versjon av forholdet til Espedal. Dermed svekkes dokumentasjonsmarkørene når det gjelder å bruke virkelige navn. Dette blir særlig tydelig ettersom Janne er en framtrædende karakter i romanene *Imot naturen* (2011).

Lindstad mener at referansene til andre «forfattere og verkene kan forstyrre virkelighetsreferansen, fordi de kan ses i sammenheng med *Imot naturen* og tilføre romanen fiksjonalitet» (Lindstad 2014, s.86). Videre mener Lindstad at referansene forsterker, forandrer og fornyer virkelighetspakten i romanen. Dette skyldes at flere av verkene som det refereres til også inneholder virkelighetslementer. Resultatet er at det autentiske i *Imot naturen* (2011) blir svekket.

Lindstad peker også på at verkene Espedal refererer til ligger tematisk nært hans egen roman fordi de handler om lignende og kjærlighetsrelasjoner. Referansene, slik Lindstad ser det, fungerer som en rekvisitt og påvirker hvordan vi leser romanen. Eksempelet som Lindstad viser til er *Tolvskillingsoperaen* av Bertolt Brecht. Denne nevnes kun med tittel i *Imot naturen*, men er likevel med på å gi lesingen av romanen et annet perspektiv. Her kan jeg legge til at leseren må kjenne til teaterstykket til Brecht for å kunne få dette perspektivet. Lindstad tar med Brechts fremmedgjøringseffekt som går ut på at han bryter illusjonen mellom fiksjon og virkelighet ved å stadig minne publikum på at stykket ikke er virkelig og det de er vitne til bare er teater. Samtidig som det brukes plakater for å avsløre hva som kommer til å skje videre i stykket. (Lindstad 2014, s.87).

Her kan det trekkes paralleller til fortellerstemmen i *Imot naturen*, som avslører for leseren hva som kommer til å skje videre i romanen. Lindstad analyserer også Espedals fortellermåte, som hun mener er med på å forsterke virkelighetseffekt og dermed terskeltilstanden. Lindstad mener fortellermåten påvirker hvordan romanen leses og at det dermed vil gi ulike tolkninger.

Leses romanen overfladisk kan det gi leseren en følelse av at den er selvbiografisk. En nærlesning av romanen vil imidlertid kunne lede til en annen tolkning. Som støtte for dette vises det til Espedals tekst om Natalia Ginzburg, som også nevnes i romanen. Lindstad fremhever at Espedals roman *Hun og jeg* fra 1991 kan sies og være inspirert av Ginzburg sin roman *Han og jeg*. Handlingen i de to romanene har flere paralleller, noe Lindstad mener er med på å forstyrre

den autentiske lesemåten av *Imot naturen*. Hun uttaler i den forbindelse at «dette kompliserer og tilslører dermed virkelighetsreferansen» (Lindstad 2014, s.88).

Lindstad skriver i sin oppgave at når Espedal refererer til andre verk og forfattere, så forsvinner noe av virkelighetseffekten. En lignende effekt hevdes referansen til Gertrude Stein å ha. I *Imot naturen* forteller protagonisten Tomas at han holder på med en oversettelse av Steins, *Fire uærlige*. Lindstad viser til at det finnes flere paralleller mellom Espedal og Steins skrive-måte og selvfremstilling. Lindstad nevner også et sitat Espedal har tatt fra boken *Under vulka-nen* av Malcolm Lowry, uten at hun her går i dybden på samme måte som ved Stein og Ginzburg referansene.

Lindstad har med oppgaven sin satt søkelyset på hvilken innvirkning ulike måter å lese på har for tolkningen av romanen *Imot naturen* (2011). Et sentralt poeng er at paralleller mellom referansene og romanteksten kan påvirke hvordan romanen kan leses.

### 3.8. Tingenes betydning

Ingrid Margrete Thorvaldsen har i sin masteroppgave *Skrivemaskiner og andre ting. - et ting-teoretisk blikk på forfatterskapet til Tomas Espedal*, blant annet tatt for seg utviklingen i Espedals forfatterskap. Hun har undersøkt seks av romanene hans: *Biografi (glemsel)* (1999), *Dagbok (epitafer)* (2003), *Brev (et forsøk)* (2005), *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006). *Imot kunsten (notatbøkene)* (2009) og *Imot naturen (notatbøkene)* (2011).

Thorvaldsen har undersøkt utviklingen i Espedals forfatterskap, med utgangspunkt i tingene han er knyttet til. Disse tingene, som omfatter alt fra skrivemaskin til lamper, har forfatteren et personlig forhold til og de representerer minner som Espedal stadig vender tilbake til.

Thorvaldsen hevder at tingene, altså de personlige eiendelene som Espedal skriver om, er «som startkabler for litteraturen» (Thorvaldsen, 2014, s.71), og at Espedal knytter tingene til noe som setter i gang skriveprosessen.

Thorvaldsen påpeker at for dem som ikke kjenner biografien til Espedal, er det umulig å forstå hvor grensen går mellom fiksjon og levd liv. Et relevant spørsmål i den forbindelse er hvor viktig det er at romanen er skrevet ut fra personlige erfaringer. Personlige erfaringer må antas



å tilføye romanen noen verdi, ellers hadde det vært meningsløst å bruke erfaringene som grunnlag for romanen. I oppgaven viser Thorvaldsen til følgende sitat av Atle Kittang:

ser det som umogleg og irrelevant å avgjere kva som er fakta og fiksjon hos Espedal [...] den autofiktive litteraturen ønskjer å vere noko meir enn eit vitneutsagn om det røynelege (Kittang 2010 i Thorvaldsen 2014, s.13).

Ut ifra sitatet fremstår det som et poeng å viske ut grensene mellom fakta og fiksjon. Thorvaldsen peker også på at tingene som Espedal skriver om, gjør at han enkelt kan flytte fokus fra nettopp tingene og videre til for eksempel til mor. Slik skiller tingene seg fra referansene som ofte brukes for å sidestille Tomas sine opplevelser med de kjente kunstmytene. På samme vis skriver Espedal om sine forbilder, herunder Marguerite Duras. Noe som også Ellefsen kommenterte, tidligere i oppgaven. Senere skal vi se at Espedal alluderer til Duras med en setning, og til hennes verk *Elskeren* (1984).

### 3.9. Kunsten etterligner virkeligheten

En annen måte å se på fakta og fiksjon hos Espedal, er så å se på hvordan tekstene hans kan plasseres på et overordnet nivå. Grethe Fatima Syéd er litteraturviter og forfatter. I hennes artikkel *Reflektert realisme* fra 2016, bruker Syéd begrepet selvfiksjon om litteraturen til Espedal. Hun mener at teksten overlapper livet og kunsten

Tomas Espedal framstår som prototypen på en romantisk-modernistisk kunstnerfigur. Han er selvrefleksiv, subjekts-utfordrende og -utprøvende, går opp grenseganger mellom liv og kunsten og dyrker overlappingene mellom disse, som han jobbet fram en aksept for lenge før selvfiksjon ble et tema (Syéd 2016, s.18).

Ifølge Syéd kan tekstene til Espedal karakteriseres som mimesis: «at kunsten etterligner livet, blir snudd om på. Livet etterligner kunsten». Et eksempel som nevnes er tingene hjemme hos Espedal, som han skriver mye om, og at disse beskrivelsene kan minne om stilleben, som er en sjanger fra malerkunsten. Stilleben er ulike oppsetninger ofte av frukt eller blomster eller andre «døde» gjenstander som ikke beveger seg.

Syéd illustrer dette med et sitat fra Espedals *Dagbok* (2003): «Jeg ville gjerne skrive raskere, råere, villere, mindre gjennomtenkt og mer direkte. Jeg ville skrive mindre elegant og uten så mange rettelsler og omskrivinger» (Syéd 2016, s.20). Syéd mener dette er Espedals særegenhet og at den upolerte teksten på tross av dette framstår elegant.

Syéd ser altså på Espedal som en romantisk-modernist, men mener samtidig at romanene er realistiske. Hun finner også at begrepet realisme som har blitt knyttet til kritikken av Gustave Courbets bilde «Verdens opprinnelse» fra 1840, også kan passe til Espedal. Realisme var et begrep som ble knyttet til Courbets maleri fordi det ble tolket som stygt eller vulgært. Bildet ble sett på som tabu fordi motivet var kjønnsorganet til en kvinne. Jeg er enig i Syéd når hun hevder at Espedal ønsker å utfordre tabuer med *Imot naturen*. Eksempler på slike tabuer i Espedals roman er hovedpersonens begjær til yngre kvinner og hans flørting med døden.

Realismebegrepet harmonerer godt med Espedals eget utsagn eller ønske om å skrive «råere og villere». Samtidig passer Espedals forfatterskap inn i realismen rent tematisk. Syéd uttaler følgende om realismen «Det er ikke bare opphøyde tema som kunst og kjærlighet, det er også arbeid, slekt, klasse, historisk bakgrunn og det stygge i ulike former» (Syéd 2016, s.27).

Syéd poengterer at noen av disse tematiske begrepene også svarer til navn på kapitlene i *Imot naturen*. På denne måten blir begrepene realistisk, romantisk og modernistisk aktuelle i beskrivelsen av Espedals romaner, både tematisk og stilmessig. I motsetning til andre kritikere som mener at Espedal har for snever avstand mellom tekst og liv, mener Syéd at Espedals styrke er å skrive om seg selv og sitt eget liv.

Syéd bruker betegnelsen selvfiksjon om Espedals forfatterskap. Her kan det også nevnes at noen av Espedals tekster har provosert kritikerne. I den grad Espedal forsøker å bruke selvfiksjon til dette, er også dette i realists ånd. Altså å sette problemer under debatt, som Georg Brandes ville sagt det. Provokasjon har røtter i en tidlig tradisjon innenfor realismen. Mens målet til Espedal: «er å komme til noe sant, komme nærmere det levde livet» (Syéd 2016, s.29).

### 3.10. Falskt vitnesbyrd

Med det levde livet tenker man kanskje først og fremst på det som tilhører privatlivet. I 2018 utga kom Espedals roman *Elsken*. Da fikk Espedal kritikk for å ha brukt romanen til å skrive et forsvar mot en voldtektsanmeldelse mot seg. Han forsvarte seg med at det var kvinnens anmeldelse hadde gjort saken offentlig, ikke romanen hans.

Espedal har forklart at han reagerte med sjokk og vantro da han ble kjent med voldtektsanmeldelsen det refereres til i *Elskeren*. Anmeldelsen førte til at Espedal ble innkalt til avhør hos politiet, hvor han måtte forklare seg om den angivelige voldtekten som skulle ha funnet sted 7 år før anmeldelsen. Kvinnen som anmeldte Espedal ønsket ikke å stå frem med navn, men lot seg intervjuet av Bergens Tidende etter utgivelsen av romanen.

Romanen satte søkelys på Espedals reaksjon på anmeldelsen, og hvordan det gikk inn på ham som menneske. Enden på visa var at saken ble henlagt på grunn av bevisets stilling.

Da det ble kjent at teksten hadde rot i virkelige hendelser, fikk både forfatteren og forlaget sterk kritikk. Espedal forsvarte seg ved å vise til at *Elskeren* var basert på ulike personer og hendelser, og at det ikke var mulig å gjenkjenne bestemte personer basert på romanteksten. Kvinnen som anmeldte Espedal opplevde imidlertid at opplysningene omkring saken ikke var tilstrekkelig anonymisert. Det viste seg at kvinnen hadde rett, og at det var mulig for de som kjente til saken å identifisere henne på bakgrunn av detaljene i romanen. Espedals hadde følgende ikke lyktes i å anonymisere kvinnen slik han først påsto, og han beklaget dette i ettertid.

Til Aftenposten forklarte Espedal at intensjonen ved å ta med episoden i romanen var å forsvare seg mot rykter knyttet til den påståtte voldtekten. Kjetil K. Ullebø (2018) hevdet i artikkelen at, hvis forlaget visste om anmeldelsen og at denne var reell, men likevel gikk med på å utgi romanen, så var dette høyst problematisk. Forlag har yrkesetiske regler å forholde seg til, og burde være svært bevisst dette ansvaret.

Dermed kan hevde at Espedal er en kontroversiell forfatter. Både når det gjelder bruk av virkelige figurer og at temaene i romanene.

## 4. Intertekstualitet og allusjon

### 4.1. Introduksjon

I Espedals roman *Imot naturen* refereres det eksplisitt til personer, romaner, teaterstykker, malerier og andre kunstneriske verk. Referansene er med å skape et intendert og et bevisst meningssamspill i teksten. Slike referanser er allusjoner.

Utgangspunktet for min problemstilling er Espedals bruk av referanser, eller allusjoner, i *Imot naturen*. Senere i oppgaven vil jeg undersøke hvordan allusjonsbegrepet kan knyttes til ulike tekster Espedal refererer til, herunder *Brevvekslingen mellom Héloïse og Abélard*, Marguerite Duras roman *Elskeren*, og Malcolm Lowrys roman *Under vulkanen*.

I *Imot naturen* har de ovennevnte tekstene fått plass i lengre og kortere tekstutsnitt. Når teksten til Espedal, eller en hvilken som helst tekst, refererer til andre tekster oppstår det en intertekstuell relasjon. Det er dette som er intertekstualitet.

Før jeg starter på analysen av allusjonsbruken i Espedals roman *Imot naturen*, er det nødvendig å undersøke nærmere hva intertekstualitet og allusjon er. Disse begrepene og deres innhold er tema i det følgende.

### 4.2. Intertekstualitet

Begrepet intertekst er et sammensatt ord og består av inter (lat.) som betyr mellom og tekst (lat.) som betyr tekst. Mellomtekst er også et begrep som betyr det samme. Begrepet intertekstualitet har sin opprinnelse i litteraturkritikeren og språkfilosofien Julia Kristevas forskning fra 1967. Kristeva hevdet at enhver tekst som skrives i sin samtid må forholde seg til alle tekster som er skrevet før. Hennes syn var at en tekst kan ikke forstås utenfor forholdet til disse tidligere tekstene. Julia Kristeva har definert begrepet intertekstualitet slik:

Any text is constructed as a mosaic of quotations, any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double. (Moi/Kristeva 1986, s.37)

Min tolkning av sitatet er at enhver tekst fletter seg inni og utgjør en del i en vev av mange tidligere publiserte tekster. Videre hevder Kristeva at nye tekster enten referer til, parodierer

eller imiterer andre tekster. En kan dermed si at en tekst er en del av et større nettverk med ulike forbindelser og forgreininger, og som sammen konstruerer mening i en større kulturell sammenheng.

Basert på Kristevas forskning, finnes det følgelig ulike måter en tekst kan stå i et forhold til en eller flere andre tekster. Teksten kan parodierte, imitere eller referere til en annen tekst. En tekst kan også låne en struktur fra en andre tekster eller sjangre. I tillegg kan en også hevde at det er et felleskap med to tekster fra samme sjanger. Hvis vi sier at både Tomas Espedal og Karl Ove Knausgård skriver bøker i virkelighetslitteratur-sjangeren, kan disse tekstene stå i et intertekstuelte forhold til hverandre selv om det på overflaten eller i teksten ikke er noen direkte forbindelser.

Den svenske litteraturforskeren Anders Olsson viser til at Kristevas teori om intertekstualitet, bygger på Mikhail Bakhtins dialogteori, og at teoriene derfor har mange likhetstrekk (Olsson 2002, s.56). Flerstemthet er et sentralt begrep hos Bakthin, og springer ut fra en tanke om at en ytring er i konstant dialog med andre ytringer, både i samme kontekst og med ulike situasjoner i fortiden.

Bakhtinian dialogism identifies writing as both subjectivity and communication, or better, as intertextuality. Confronted with this dialogism, the notion of a 'person-subject of writing' becomes blurred, yielding to that of 'ambivalence of writing (Moi 1986, s.39)

Slik kan meningen i en ytring endres og være i konstant endring. Olsson skriver at «Traditionen hör egentligen inte till det förflutna utan skapas i nuet som en effekt av vår dialog med det förgångna» (Olsson 2002, s.57). Det er nettopp denne dialogen med fortiden som var viktig for Bakthin. Kristeva bidro til å utvide dialogfilosofien til også å gjelde tekst. Intertekstualitet er dermed en dialog mellom ulike tekster. Når det *Imot naturen* refereres til en tekst av Duras, så er det en dialog mellom de to tekstene som påvirker innholdet i teksten til Espedal.

Bachtins viktiga bidrag består i idén om ordets dialogiska natur, hur det bildas och bäst förstås som svar på andra ord. Detta svar har inte bara en historisk dimension. Både det muntliga och det litterära språket utmärks av vad han kallar polyfoni eller mångstämmighet (s.58).

Sentralt var Bakhtin sitt syn på mening oppsto gjennom dialog på ulike plan og i ulike sosiale og kulturelle kontekster. Mikhail Bakhtin undersøkte blant annet Dostojevskis verk for det han definerte som flerstemthet.

I dialogen skapes mening gjennom summen av ulike stemmer. Derfor kan man også si at meningen kan endres og dermed ikke statisk. For å kunne forstå en ytring så må man altså samtidig se på situasjonen den ble ytret i.

En intertekstuell undersøkelse kan avsløre ulike sammenhenger mellom tekster. Anders Olsson (2002) viser til at sammenhengene kan være eksplisitte og/eller implisitte. De mest opplagte er de eksplisitte sammenhengene. Et eksempel er tittelen til romanen *Ulysses* av James Joyce, som peker leseren mot det klassiske verket *Odysseen* av Homer. Romantittelen oppfordrer og utfordrer leseren til å finne paralleller mellom romanen og *Odysseen*, og det er nærmest en forutsetning at leseren av Joyce roman også kjenner til Homers verk. Et annet eksempel er verket *Æneiden* av Vergil. Verkene som her er presentert regnes for å være noen av litteraturhistoriens mest kjente. Det blir dermed tydelig at forfattere gjerne bruker motto, allusjoner og sitater for å skrive seg inn i en større tradisjon (Olsson 2002, s.60).

De implisitte sammenhengene kan sies å være motsatsen til de eksplisitte sammenhengene. «Bakhtin menade att litterär flerstämmighet ofta utmärks av en dold polemik, där den främmande rösten är bortstött men fortsätter att verka i texten som ton och innebörd» (Olsson 2002, s.61). Bakhtin hevder altså at flerstemmigheten som oppstår kjennetegnes av en skjult polemikk, og at selv om den fremmede røsten er borte, så virker den fortsatt i teksten både som tone og mening. Referansene til andre tekster kan dermed skape en større dynamikk i teksten. Dette er imidlertid avhengig av hvor godt leseren kjenner til de intertekstuelle referansene som nevnes i teksten, som jeg har vært inne på tidligere. «»

Leserens subjektive forståelse og kjennskap til de ulike referansene eller allusjonene gjør at det vil være forskjeller i hvilken grad leseren er i stand til å trekke koblingene på egen hånd. Allen har uttalt følgende om dette; «For Barthes, literary meaning can never be fully stabilized by the reader, since the literary work`s intertextual nature always leads readers on to new textual relations» (Allen 2005, s.3).

Så hvordan kan intertekstualitet brukes i en analyse? Og er det nødvendig? Sten Malmström mener det er et ufravikelig krav å undersøke det han omtaler som teksthelheter for å unngå havne i et positivistisk klassisk problem, nemlig å til slutt sitte igjen med et mylder av usorterte fakta. Det er altså et viktig poeng at det man finner av intertekstualitet i en tekst, kan utgjøre en del av en mening eller brukes til i arbeidet med å analysere teksten. Her er det heller ikke tilstrekkelig å bare peke på kilden eller den andre teksten. «Analysen får inte nöja sig med att påvisa själva källan» (Olsson 2002, s.56).

Ytringer henger sammen med den sosiale sammenhengen de er ytret i, og hvordan betydningen kan forandres ut ifra hvilken kontekst ytringen skjer i. Dermed kan ikke en tekst regnes som fakta, fordi tekstene retter seg mot ulike mottakere og fordi ytringer er flerstemte.

Allusjon, som vi skal se, er en mer direkte form for intertekstualitet og viser til et verk, eller en karakter, eller en sammenheng. I Tomas Espedals roman *Imot naturen* finnes det flere eksempler på flerstemthet og her bidrar allusjonene i teksten, som peker mot andre stemmer i andre tekster. Disse kan ha funksjon som paralleller eller som kontraster.

Malmström mener følgelig at de intertekstuelle elementene som dukker opp i en litterær tekst må undersøkes og at disse kan påvirke hvordan teksten leses. Men det finnes også intertekstuelle elementer som ligger utenfor teksten, som også kan påvirke lesningen. Selv om jeg i hovedsak skal ta for meg allusjon, så vil jeg kort ta med tre begreper som er aktuelt å ta med i en intertekstuell analyse. Disse tre begrepene er paratekst, peritekst og epitekst.

Paratekst inngår ikke i selve teksten, men omfatter blant annet navnet til forfatteren, forordet, tittel og epigrammer. Paratekstualitet markerer ifølge Genette elementene som ligger på grensen mellom tekst og som kontrollerer mottakelsen av teksten hos leserne. (Allen 2005, s.103). Parateksten markerer ikke bare grensene for teksten, men okkuperer også tekstens ytre grenser, som både rammer innsiden og utsiden. Paradoksalt nok konstituerer dette teksten for leseren.

Peritekst er et begrep som omfatter tittel, kapitteltitler, forord, og notater. Epitekst er et begrep som omfatter elementer som intervjuer, publiserte uttalelser, omtaler, det som er ment for kritikere, private brev og redaksjonelle diskusjoner rundt forfatteren som står utenfor teksten,

men som er knyttet til verket som omtales. Paratekst er dermed summen av peritekst og epitekst.

Et eksempel på epitekst så vi i resepsjonskapittelet som gjelder Espedals roman *Elsken* 2018. Etter utgivelsen ble det klart at voldtektsanmeldelsen som forfatteren skrev om bygget på en hendelse 7 år før utgivelsen og der forfatteren selv var anmeldt. Innledningen til romanen kan leses som et svar på disse anklagene. Kvinnen som anmeldte Espedal sto fram og fortalte pressen om episoden knyttet til anmeldelsen. Lesere som fikk med seg presseoppslagene vil dermed ta dette med seg når de leser romanen til Espedal.

Grensene mellom tekst og paratekst er ikke alltid like tydelig for leseren av romanen *Imot naturen*. De utydelige grensene gir imidlertid romanen en følelse av å være autentisk, og har dermed en funksjon. Espedal har klart å skape utydelige grenser ved å gi inntrykk av at teksten og forfatterens liv er umulig å dele opp. De utviskede grensene mellom teksten og forfatterens liv er med å styrke nettopp denne opplevelsen av autentisitet.

The ambiguous prefix suggests, of all those things which we are never certain belong to the text of a work, but which contribute to present – or “presentify” – the text by making it into a book. It not only marks a zone of transition between text and non-text («*hors texte*») – but also a transaction (Allen s.104).

«Hors texte» er et fransk uttrykk som betyr utenfor teksten. Det betyr at det som står utenfor teksten, kan være med å forme en overføring tilbake til teksten og som igjen former hvordan teksten kan leses. Her inngår blant annet utforming av omslag med bilde: «design to assist the reader in establishing what kind of text they are being presented with and how to read it» (Allen 2005, s.104).

Genette i Allen 2005, hevder at paratekstens funksjon er å tilse at teksten blir lest slik den er tenkt og samtidig passe på at den ikke blir lest på en annen måte. «Such paratextual elements also help to establish the text’s intentions: how it should be read, and how it should not be read» (Allen 2005, s.104).

Allen (2005) nevner som et eksempel epigrafen til diktet *The Hollow Men* av T.S. Eliot. «Mistah Kurtz – he dead». Kurtz heter også en av karakterene i Joseph Conrad’s *Heart of*



*darkness*. Allen hevder at, når denne epigrafen står før diktet, så kan det påvirke hvordan diktet leses. De som kjenner til Conrads roman, vil ha karakteren Kurtz i tankene når de leser diktet til Eliot. I tillegg til Kurtz ofte siterte kommentar: «the horror – the horror».

Leserne som kjenner til verket, vil tenke på Kurtz når de leser Eliots dikt med og de vil tenke på Kurtz fatale reise. Dermed hevder Allen 2005, at koblingen mellom de to tekstene til Conrad og Eliot påvirker lesningen i stor grad.

Det kan hevdes at dette var Eliots intensjon: å sørge for at romanen ble lest slik forfatteren hadde tenkt. «Genette in fact assert that the single most important aspect of paratextuality is to ensure for the text a destiny consistent with the author`s purpose» (Allen 2005, s.106/107). Senere i oppgaven vil jeg undersøke i hvilken grad epigrafen i *Imot naturen* kan påvirke lesningen av Espedals roman.

Tidligere i oppgaven så vi at Atle Kittang påsto at det er umulig å skille Espedals levde liv fra teksten hans. Koblingen mellom Espedals liv og tekstene hans kan tolkes som en måte eller et virkemiddel for å kontrollere hvordan teksten skal leses på. Det betyr at forfatteren selv er bevisst på at virkeligheten blir en faktor som er med å styre leserens forståelse av teksten.

### 4.3. Allusjon

Ordet allusjon kommer fra det latinske ordet *alludere* som betyr å leke med, spille på eller med, eller sikte til. En allusjon er en kort referanse, eksplisitt eller direkte til en person, til et sted eller en hendelse eller til et annet litterært verk eller passasje (Irwin 2001, s.288).

William Irwin hevder i sin artikkel at hensikten med å bruke allusjon, er å skape mening. Hvis man finner en allusjon som ikke gir teksten noe dypere mening, så er det kanskje ikke noen intensjon fra forfatteren om at leseren skal ledes til den andre teksten. Sammenhenger som leseren finner, kan følgelig være tilfeldige eller utilsiktet av forfatteren. Referansen, hvis den eksisterer, leder til en annen tekst utenfor teksten, men aldri tilbake til den opprinnelige teksten. Forfatterens motiv med en referanse er bevisst, og det er en måte å utvide sin egen tekst på en effektiv måte.

Hvis forfatteren vil at leseren skal bære noe med seg i tankene, kan en allusjon være effektiv.

Samtidig kan det være at allusjonen er så tildekket at bare forfatteren forstår sammenhengen. Irwin siterer Wolfgang Iser "The literary text does not state its intention and so the most important of its element is missing" (Irwin 2001, s.293).

Allusjonen må gi mening for leseren i den sammenhengen den står i og brukes i dersom den skal oppnå sin tiltenkte virkning. En suksessfull allusjon har ifølge Irwin følgende effekt på sitt publikum; "recognizing, remembering, realizing, and connecting" (Irwin 2001, s.293). Lesereren må altså gjenkjenne, huske, erkjenne og make å koble allusjonen til den teksten den er ment peke til.

I denne prosessen fyller leseren inn tomrommet som skapes med den aktuelle allusjonen. Det er opp til leseren å forstå hva allusjonen peker mot, men det er også mulig at leseren ikke er bevisst på allusjonen. Irwin viser i sin artikkel at en allusjon også kan gi mening på et underbevisst plan. Noen ganger kan det også være tilfeldig, at forfatteren alluderer til en annen tekst. Irwin viser til Wittgenstein som mener at det ikke finnes et privat språk som ingen andre kan forstå. Da er det ikke mulig med private allusjoner.

I den grad en allusjon i en tekst kan regnes som vellykket, hviler på om en stor nok gruppe av leserne oppfatter poenget. Men allusjonen kan også være esoterisk, og dermed ment for en mindre gruppe lesere. Irwin mener at allusjon er noe som skjer utenfor litteraturen. Dermed er han ikke helt på linje med Iser, som på sin side hevder at teksten ikke krever noe rent objektivt sett av leseren og at teksten åpner opp for at leseren står fritt til å tolke slik hen ønsker selv.

I tillegg hevder Iser at ingen leser kan få ut maksimalt av potensiale til en litterær tekst. Dette begrunner han med at enhver leser vil fylle opp gapet på sin egen måte og dermed gå glipp av andre mulige lesninger.

En allusjon kan sees på som en slags kode eller nøkkel som referer til noe annet. Hvis vi ikke kjenner til hva allusjonen referer til, kan vi heller ikke forstå den fullt ut. Det er en «skjult underforstått eller indirekte referanse» (Irwin 2001, s.2). Allusjonen er vanligvis skjult, men den kan også i noen tilfeller være eksplisitt. Dette kan eksemplifiseres med følgende tenkt utsagn i en tekst: «Hun er som Nora». La oss si at denne uttalelsen er en allusjon og skal være knyttet til en beskrivelse av en karakter i litterær tekst.

Hvis utsagnet skal fungere som en allusjon, kreves det at den som leser teksten kjenner til Henrik Ibsens karakter Nora, fra *Et dukkehjem* (1878). Navnet Nora kobler leseren til skuespilletts handling. En kan se på Nora fra skuespillet til Ibsen som en sterk kvinne. Hun handlet ut ifra det hun mente var rett, selv om det brøt med samfunnets normer på slutten 1800-tallet.

Dersom leseren ikke kjenner til Ibsens skuespill så vil leseren bare oppfatte Nora som et navn. Dette kan kalles en esoterisk referanse, eller en kode, som bare de som kjenner til teaterstykket kan forstå.

Den samme referansen kan også være eksplisitt og avsløre referansen slik at leseren skjønner hva Nora viser til. I dette tilfellet må referansen utdypes ytterligere: Hun er som Ibsens Nora fra *Et dukkehjem* (1879). Her har leseren fått hjelp, men man må fortsatt kjenne til både teaterstykket og karakteren til Ibsen for at man skal forstå sammenligningen.

Leseren må fortsatt kjenne til innholdet i teaterstykket for å vite at Nora er sterk kvinne som opplever urett og livsbegrensninger som følge av samfunnsnormer. Den åpne allusjonen gir imidlertid leseren relevant informasjon som kan bidra til større forståelse, nemlig at personen blir sammenlignet med en fiktiv skikkelse som beskriver vedkommende. Slike koder omgir vi oss i alle møter med språk, og de utelukker alle som ikke forstår dem.

Et lignende eksempel kunne TV-seere få med seg i 2022, i forbindelse med en direktesendt pressekonferanse holdt av Verdens helseorganisasjon. Under pressekonferansen kritiserte generalsekretær Tedros Adhanom Ghebreyesus verdenssamfunnet for urettferdig behandling av land som trenger hjelp.

Han startet med å rose de rike landene for å sende hjelp til det krigsrammede Ukraina, og at landet burde få all mulig hjelp i krigen mot Russland. Deretter rettet han kritikk ved å vise til at andre land som nesten ikke fikk noe hjelp. På tross av det også var krig i disse landene. For å understreke sitt poeng brukte Ghebreyesus en allusjon fra litteraturen. Han sa: «and I need to be blunt and honest, that the world is not treating the human race in the same way, some are more equal than others» (BBC.com 2022).

Den siste delen av sitatet kan oversettes slik: «Noen er mer like enn andre». Dette er en allusjon til den allegoriske romanen *Animal Farm* (1945) av George Orwell, eller *Kamerat*

*Napoleon* (1975), som den heter på norsk. Sitatet burde være kjent for mange av verdens ledere, som han rettet kritikken sin mot. Romanen til Orwell kan leses som en kritikk mot totalitære regimer. I romanen gjør dyrene på en gård opprør mot den urett og forskjellsbehandling som bonden påfører dyrene. Etter at dyrene har tatt over gården maler sitt motto på låveveggen: «Alle dyr er like» (s.19).

Etter som tiden går får noen av dyrene mer makt. Den mektigste er rånen Napoleon og noen hunder som fungerer som et slags politi. De gir seg selv mer mat og de arbeider mindre. Når de andre dyrene oppdager dette og påpeker urettferdigheten blir de møtt med at lederen Napoleon har lagt til noen ord på mantraet; «Alle dyr er like, men noen dyr er mer like enn andre» (Orwell 1975, s.89).

Det var denne situasjonen og sitatet Ghebreyesus siktet til med allusjonen. Han kritiserte de mektigste og rikeste landene i verden for å ikke hjelpe de mindre og fattige landene. Et likere, det vil si mektigere og rikere land, fortjener mer hjelp. På denne måten sidestilte Ghebreyesus den urettferdigheten som dyrene i romanen opplevde, med den urettferdigheten som Verdens helseorganisasjon så i relasjon til fordeling av økonomisk hjelp til land i nød.

Ghebreyesus kunne selvsagt fått frem det samme poenget uten å bruke allusjonen. Fordelen ved å alludere til *Kamerat Napoleon* var at han fikk sagt mye ved bruk av få ord.

Selv om det kan være en fordel å bruke allusjoner, kan de virke ekskluderende for dem som ikke kjenner til hva den peker mot eller ikke oppfatter sammenhengen. Allusjonens viktigste funksjon er å sammenligne eller sidestille for å gi mer fylde til teksten. Det gjør også teksten mer interessant for den leseren som kjenner til hva allusjonen peker mot.

Andre ganger vil det by på større utfordringer å gå i dybden. Som når det refereres til en annen roman. Lindstad (2014) viste til Bertolt Brecht, som er en allusjon som dukker opp i kapittelet Kjærlighetsarbeidet. Ifølge Lindstad finnes det paralleller mellom Brechts *Tolvskillingsoperaen* (1928) og *Imot naturen* (2011). Dette påvirket Lindstads lesning av romanen og gjorde at hun fant paralleller mellom de to verkene.

Referansene virker dermed som koder på samme måte som ordene i språket ved at det peker mot noe som står utenfor romanen. Skal leseren forstå en allusjon som dukker opp i en tekst,

så må den sees i sammenheng med hva forfatteren har ment den skal vise til. Irwin mener at, der det finnes en tiltenkt referanse, finnes det også et meningsaspekt. Allusjoner kan noen ganger være vanskelig å oppdage og kreve grundige undersøkelser. Men at det å finne nyttige, og samtidig tilfeldige allusjoner, krever kunstnerisk kreativitet. (Irwin 2001, s.296).

De fleste allusjonene i *Imot naturen* (2011), viser til et verk eller forfatter direkte, dermed er det mulig å finne og undersøke kilden. Hvis allusjonen derimot ikke gir noen form for hint, så kan slike allusjoner lett glippe for leseren og være vanskelig å oppdage.

## 5. Analyse

### 5.1. Introduksjon

*Imot naturen* (2011) inneholder en rekke ulike allusjoner. Av hensyn til oppgavens omfang har jeg måttet avgrense antallet allusjoner jeg skal undersøke, og dermed kildene som disse peker mot. Kildene jeg har valgt å undersøke er ulike i sjanger og form. Enkelte av kildene har vist seg vanskelig å få tak i, særlig på norsk. Av denne grunn har jeg noen steder måttet benytte engelske versjoner.

Tekstene jeg har valgt å sette søkelys på er: *Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse* (2002), brevsamlingen; *Letters to Ottla and the Family* (1982), som omfatter brevvekslingen mellom Franz Kafka og lillesøsteren Ottla, samt skuespillet *Intervjuet* (2008) av Natalia Ginzburg. I tillegg har jeg sett på tre ulike romaner. *Elskeren* (1997) av Marguerite Duras, *Under vulkanen* (1967) av Malcolm Lowry, og *Den ujevnelige* (2006) av Samuel Beckett. Når det gjelder sistnevnte, har jeg valgt å støtte meg til Milton Rickels anmeldelse fra 1962; *Existential Themes in Beckett's «Unnamable»* og valgt noen å se på noen få aspekter, som noen av temaene i romanen.

Det er den kontekstuelle sammenhengen som en allusjon står i, som avgjør hvilken mening det er mulig å knytte tilbake til teksten. Det betyr at når et navn eller verk står som en allusjon i *Imot naturen* (2011), så må det også tas hensyn til konteksten. Allusjonen åpner opp for et begrenset tolkningsrom.

### 5.2. Narratologi og tidslinjer

I teksten til Espedal er det Tomas som forteller leserne om allusjonene. Men det er ikke alltid at jeg-fortelleren er helt etterrettelig når han alluderer for å beskrive personer, sine egne følelser eller situasjoner. Noen ganger så kan det virke som han enten ikke kjenner til allusjonene som det vises til, eller at han misforstår sammenhengen og at han ikke hele bildet. Det kunne vært fristende å kalle Tomas for en upålitelig forteller.

Men dette begrepet er problematisk, selv om det er noen partier der Tomas misforstår eller at det kan virke som han er uetterrettelig i det han forteller oss lesere. I boken *Narratologi en innføring i anvendt fortellerteori* (1999) hevder Petter Aalestad at vi ved å kalle fortelleren

nettopp upålitelig så tilegner vi hen egenskaper som kun er et resultat av vår tolkning, og ikke nødvendigvis gir noen som helst fasit. «For det første, at fortellerinstansen blir tillagt for faste psykologiske motiver psykologiske motiver» (Aaslestad 1999, s.98). I tillegg hevder Aalestad at begrepet bare dekker de mest opplagte forskjellene det fortelles om og verket i sin helhet.

I en analyse ville det være mulig å komme fram til en immanent eller implisert forfatter. «Begrepet betegner det litterære verkets samlede norm» (Aaslestad 1999, s.99). Dette normsystemet er skjult for den eksplisitte jeg-fortelleren. Begrepene krever en analyse av hele verket, framfor å bare peke på noen enkeltstående øyeblikk. Med immanent eller implisert forfatter er det rom for; «at verkets norm kan avvike fra fortellerens direkte uttalelser og vurderinger». På denne måten tillegger man ikke fortelleren psykologiske evner eller egenskaper.

Den immanente forfatteren kan også avvike fra den faktiske forfatteren. Teksten er skrevet av forfatteren, men fortalt av fortelleren. Det gir forfatteren friheten til å tilegne fortelleren andre normer enn det forfatteren selv har. "Vår oppgave reduseres til å skille mellom det fortalte, som vi vil kalle fortellingen, og det som det fortalte referer til, som vi her kaller historien" (Aaslestad 1999, s.24). Og at vi bør behandle teksten som autonom.

Vi kan altså ikke bruke begrepet upålitelig forteller om Tomas i *Imot naturen* (2011). Vi kan heller ikke sett fortelleren opp mot et eventuelt normsystem i romanen. Likevel vil peke på at det er klare begrensninger som finnes i situasjonsforståelsen til jeg-fortelleren Tomas.

Men hva skal vi da gjøre med de biografiske elementene som dukker opp i et verket? Det gir ikke Aaslestad oss noen svar på. Boken til ble utgitt i 1999, altså noe år tidligere enn det som vi kan regne som virkelighetslitteraturens gjennombrudd.

### 5.3. Fortelleren Tomas

*Imot naturen* (2011) benytter seg i stor grad av jeg-forteller, altså en autorialforteller. Bare unntaksvis benyttes andre pronomener, som i kapittelet «Arbeidet, fabrikken», hvor det benyttes formene; vi og du. Du-formen kan leses som en selvrefleksiv form i det fortelleren tenker tilbake til tenårene og til tiden han arbeidet på en tekstilfabrikk. Tomas forteller oss at det var på fabrikken han bestemte seg for å ikke bli en arbeider, men at han heller ville bli forfatter.

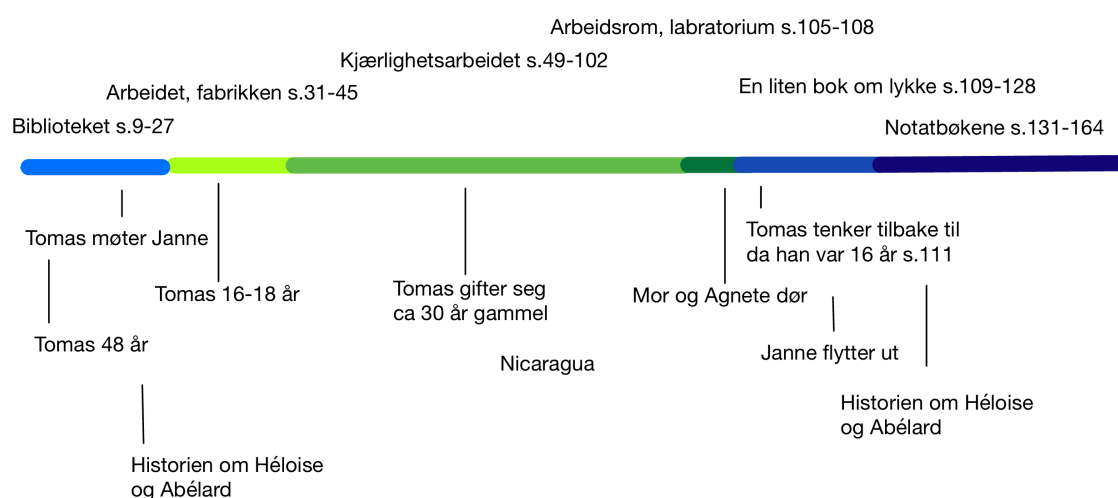
I kapittelet «Biblioteket» gjøres det et opphold i fortellingen om Tomas og Janne. Vi kan si at det er en pause mens fortellingen speiles med en allusjon til Abélard og Héloise. Denne måten å pause fortellingen, benyttes flere ganger i romanen. Dette kan ha en spenningskapende effekt ved at leseren må vente før fortelleren returnerer til hovedlinjen i historien. Det gjør også noe med rytmen i teksten ved at den først bremser opp, for så å øke igjen når fortelleren igjen tar oss med tilbake til hovedfortellingen (Aaslestad 1999, s.55).

Espedal har gitt fortelleren sitt eget navn. I tillegg er noen av Espedals karakterer i romanen basert på virkelige personer. Fortellingen står dermed, som vi har vært inne på i resepsjonskapittelet, mellom fortelleren Tomas og forfatteren Espedal. I min lesning legger jeg vekt på at Tomas i romanen er en fiksjonell karakter som er skapt av forfatteren Tomas Espedal. For å holde disse to adskilt så vil jeg bruke; Tomas, om fortelleren og hovedpersonen i romanen. Mens jeg benytter etternavnet Espedal, når det er snakk om forfatteren.

### 5.3.1. Tidslinjer

Fortellingen i *Imot naturen* (2011) er anakron. Men hvis vi ser bort ifra romanens første kapittelet, så er resten av romanen fortalt kronologisk. Det er det første kapittelet «Biblioteket» som bryter opp kronologien og er en analepse. I starten av romanen er hovedpersonen Tomas 48 år. I det andre kapittelet «Arbeidet, fabrikken» er hovedpersonen 18 år. Etter dette fortelles historien kronologisk.

*Imot naturen* - tidslinje





### 5.3.2. Abélard og Héloïse

Tidligere i oppgaven så vi at lederen for Verdens helseorganisasjon alluderte til Orwells roman, for å understreke sitt poeng. Og i oppgavens innledning så vi at Espedal alluderte til et bilde av Velazquez. Jeg konkluderte da med at det kunne knyttes til diskusjonen knyttet til virkelighet og fiksjon i Espedals romaner. Men en allusjon kan også brukes til å fortelle noe om en karakter. Når Tomas alluderer til Abélard og Héloïse, så er det både for å speile sin egen situasjon, men også for å løfte fram Héloïse som et ideal for kjærligheten.

Levningene etter Héloïse og Abélard skal være gravlagt på kirkegården Père-Lachaise i Paris. Graven besøkes årlig av turister og skuelystne franskmenn. Historien om de to lever fortsatt og de er blitt et symbol på kjærlighet på lik linje med William Shakespeares *Romeo og Juliet* (1597).

Héloïse og Abélard levde på 1100-tallet i det som er dagens Frankrike. Da de to møttes var hun 16 år gammel og hans elev. Han var hennes privatlærer og 38 år gammel. De to innledet et forhold i all hemmelighet. Fulbert, onkelen til Héloïse, engasjerte Abélard og betalte for at han skulle undervise niesen hans. Undervisningen foregikk hjemme i huset til Fulbert. Så hvem var Abélard og Héloïse?

Han: forfører og moralist, logiker og teolog, munk og abbed, forfatter av kjærlighetsviser som har gått tapt, og av salmer og dikt som er bevart [...] den intellektuelle, og til sist en nedbrutt, ydmyk og syk klosterbror (Gullichsen 2002, s.5).

Abélard kan sies å være en av de mest kjente personene i sin samtid. Hyllet for sine viser av folket, og var lenge en anerkjent filosof. I sin rolle som prest, havnet han i unåde hos kirken. To ganger opplevde han at hans teologiske arbeider ble fordømt av de øverste lederne av presteskabet. Filosofen og presten Abélard opplevde to ganger at hans teologiske arbeider ble fordømt av kirken. I tillegg ble noen av hans filosofiske verker brent.

Hun: en ungpige oppdratt i et kloster, kanskje av noe tvilsom art, 16-åring lysten på livet og erotikken, allerede meget velutdannet og meget lidenskapelig, mor som 18-åring og så sendt i kloster i sitt tyvende år etter innstendig ønske fra elskeren (Gullichsen 2002, s.6).

Héloïse hadde, i motsetning til mange av sine jevnaldrende på den tiden, fått seg en utdanning, som onkelen hadde besørget. Han var kannik, den gang en høytstående person i den katolske kirke. Han reagerte med raseri da han oppdaget at Abélard gjorde mer enn å undervise niesen. Abélard rømte fra den rasende onkelen, men kom tilbake og hentet Héloïse, som ventet hans barn. Da barnet ble født, lot Abélard sin søster ta seg av barnet.

Men Fulbert var fortsatt rasende og ønsket hevn over skammen og tillitsbruddet.

I et forsøk på forsoning så inngikk Abélard en avtale med Fulbert. Han skulle gifte seg med Héloïse mot at onkelen holdt giftemålet hemmelig. Men etter at de hadde inngått giftet seg, så brøt Fulbert avtalen og offentliggjorde giftemålet. Abélard vil holde ekteskapet hemmelig fordi han fryktet for sin egen status og posisjon. Han ville unngå at det ble kjent at han hadde inngått i et ekteskap med den langt yngre Héloïse.

I brevene som han etterlot seg, påsto Abélard at han fryktet for sitt og sin kones liv, som følge av offentliggjørelsen. De to brøt opp og søkte tilflukt i hvert sitt kloster. Fulbert mente på sine side at han var blitt lurt og ville ha hevn. Den grusomme hevnen skal jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

Historien vil ha det til Abélard og Héloïse deretter levde avskilt fra hverandre og uten å ha noen som helst kontakt og at det var først etter 10-15 år at Héloïse fikk tak i et brev som Abélard hadde sendt til en venn. Dette ble starten på en brevveksling mellom de to. Brevene har blitt bevart og er en del av litteraturhistorien.

### 5.3.3. Brevet fra Héloïse

I innledningen til Héloïse sitt første brev til Abélard får vi et innblikk i hva han må ha betydd for henne. Brevet innleder med en oppstilling av ulike relasjonsforhold som nok gir uttrykk for Héloïse sitt kompliserte og mangesidige forhold til Abélard. Senere i oppgaven skal vi se at en lignende oppstilling i epigrafen til *Imot naturen* (2011).

Til hennes herre eller snarere hennes far, til hennes ektefelle eller snarere hennes bror; fra hans tjenestepike eller snarere hans datter, hans hustru eller snarere hans søster Héloïse (Gullichsen 2002, s.93).

Her blandes de ulike roller sammen. Abélard var først læreren hennes, samtidig var han prest og filosof. Senere ble han hennes elskerinne og siden hennes mann. Dette brevet skrev hun til sin mann 10-15 år etter at flyktet i hver sitt kloster og ble starten på brevvekslingen mellom dem.

Men det var ikke bare forskjellen i alder som gjorde dem så forskjellig. Abélard var også læreren hennes, og dette har nok hatt mye å si for relasjonen mellom dem. Peter Abélard eller Petrus Abailardus (1079-1142), som var hans fulle navn, regnes for å være datidens mest kjente franske filosof. Han var også teolog. Han var dessuten en meget populær mann og var også kjent for sine dikt og kjærlighetsviser. I brevet fra Héloïse til Abélard nevner hun spesielt to egenskaper ved sin mann: «Blant dine mange talenter er det etter min særlig to som du straks kan forføre alle kvinner med: din dikterevne og din sang» (Gullichsen 2002, s.99).

Abélard hadde høy status og en solid posisjon datidens Frankrike. Héloïse hevder i brevet til Abélard, at hennes beundring for ham ikke bleknet selv etter alle de årene de to var fra hverandre. Men i brevet er hun misfornøyd med den manglende kontakten fra sin ektemann.

Når jeg må finne meg i ditt fravær, så la i det minste det skrevne ord få meg det vakre bilde av deg. Men forgjeves venter jeg vel at du skal være gavmild i handling når du er så gjerrig på ord.» (Gullichsen 2002, s.101/100).

Héloïse forteller også i brevet hva andre mennesker rundt henne mener om den manglende kontakten fra Abélard. «at det var begjær snarere enn vennskap som bandt deg til meg, og glødende sanselighet snarere enn kjærlighet». Selv om Héloïse framsto i brevet som en forsmådd elskerinne, så ber hun ikke om mer enn et brev tilbake. Brevet avsluttes med «Lev vel, du min eneste» (Gullichsen 2002, s.102).

#### 5.3.4. Abélards brev

I det første brevet fra Héloïse så vi at hvordan hun innledet brevet med en oppstilling av ulike roller. Vi kan lese hennes oppstilling som et uttrykk for hennes hengivenhet og kjærlighet til Abélard. Og her uttrykker hun hvilken betydning han har hatt for henne i den tiden de har kjent hverandre.

Men Abelard gjengjelder ikke følelsene sine på samme måte. I Abélard sitt brev finner vi ikke like hengivende oppstilling. «Til Héloïse, hans høyt elskede søster i Kristus, fra Abélard hennes bror i den samme Kristus» (Gullichsen 2002, s.103).

Her kan det virke som Abélard ikke er helt med på å definere sitt forhold til Héloïse på samme måte. Men han velger heller å vektlegge det de har til felles på det tidspunktet når brevet blir sendt. De tjener Gud i hvert sitt kloster. Han framstår litt undrende til at en kvinne med Héloïse sine egenskaper skal ha behov for å få tilsendt ord fra ham.

Jeg trodde nemlig ikke at du trengte noe slikt, du som ved den guddommelige nåde har fått deg tildelt alt som er nødvendig for at du både med ord og eksempel kan belære dem som farer seg vill, trøste de motløse og oppmuntre de lunkne (Gullichsen 2002, s.45)

Det framstår som om Abélard prøver å unngå Héloïse sine tilnærmelser og tolker Héloïse sitt brev som et ønske om hjelp i sitt daglige virke som nonne. Eller det kan være at han prøver å unnskyldte seg sitt fravær ved å legge fokuset et annet sted enn på relasjonen mellom dem.

Han legger til at hvis hun trenger råd så er det bare å skrive så kan han hjelpe henne. «Du som en gang var meg kjær i verden, og som nå er meg enda kjærere i Kristus». Héloïse omtalte Abélard i sitt brev som sin elskede. Mens Abélard på sin side er mer opptatt av sitt kall. Selv om ikke Abélard avviser Héloïse, så er han ikke like hengivende når det gjelder kjærligheten mellom dem. Det kan heller virke som om Abélard ønsker at Héloïse skal finne trøst i bønn. Samtidig nevner han flere ganger at hans liv fortsatt er i fare. «Skulle det hende at Herren overgir meg til mine finenders hender, og at de med jubel tar mitt liv» (Gullichsen 2002, s.47).

#### 5.3.5. Å gråte er alt vi kan gjøre

I det andre brevet åpner Héloïse med disse ordene til Abélard: «Til ham som er alt for henne etter Jesus Kristus, fra henne som helt tilhører ham i Jesus Kristus» (Gullichsen 2002, s.48). I denne innledningen kan det virke som om Héloïse har tilpasset seg tonen i brevet fra Abélard. Men uten Abélards distanse.

Héloïse forteller i brevet at hun reagerte med tårer da hun leste om, at Abélard fryktet for sitt eget liv. «Hvem av oss ville nemlig uten å briste i gråt ha kunne høre det avsnittet i slutten av ditt brev» (s.48). Héloïse bryr seg fortsatt om sin ektemanns ved og vel.

Og vi må skynde oss med å følge etter deg snarere enn å jordfeste deg slik at vi heller kan bli begravet sammen med deg enn selv å begrave deg [...] vi vil slett ikke kunne leve når du er borte (Gullichsen 2002, s.48).

Selv om de nå lever adskilt på hver sin kant, så påstår Héloïse at hun ikke kan leve uten sin ektemann. Hun sier selv at hun ikke får treffe sin man; «og det ikke engang er tillatt for meg å ha utbytte av ditt nærvær slik at jeg iblant kunne bli meg selv igjen». Héloïse gir uttrykk for dyp hengivenhet og påstår at hun ikke er seg selv uten Abélard.

Héloïse mener hun har blitt straffet hardt av lykkens gudinne. Og at hun har mistet alt «Jeg som du satte fremst av alle kvinner, og som oppnådde det høyeste trinn av lykke, nå ligger jeg her tilintetgjort» (Gullichsen 2002, s.49). Men hun tar likevel på seg mesteparten av skylden for at de er havnet i unåde hos Gud. Hun viser til to ordspråk som begge skal advare menn mot kvinner. «Den som vil behage Gud må flykte fra henne, for synderen vil fanges av henne» (s.49).

Héloïse viser her til at helt siden skapelseberetningen og Adam og Eva, så har kvinnen forårsaket ulykke for mannen. «den første kvinne, og hun som Vår Herre hadde skapt til hjelp for ham, ble tvert om årsaken til hans fullstendige undergang».

På den annen side angrer ikke Héloïse på tiden hun hadde sammen med sin elsker. «Med kjærlighetens fryd og lyst som vi øvet oss i». Hun lever tvert imot på minnene fra denne tiden da de to levde i synd og før de giftet seg. «ikke en gang når jeg sover, skåner de meg for sine fantasibilder» (Gullichsen 2002, s.115). Ikke en gang når hun deltar på høymesse får hun fred for bildene hun sitter igjen med fra elskoven. Héloïse uttrykker seg fritt om sitt begjær og som ikke har stilnet på tross av avskillelsen mellom dem.

Men hos meg blir de torner jeg har i kjødet, dette brennende fysiske begjær og sansegløden fra ungdomstiden og erfaringen av den aller mest frydefulle lyst» (Gullichsen 2002, s.118).

Dette gjør at hun føler seg som en hykler. Fordi andre ser på henne som kysk og forbinder henne med «avholdenhet og sjelestyrke [...] Men Gud vet at i alle faser av mitt liv har jeg hittil fryktet mer å krenke deg enn Gud» (Gullichsen 2002, s.51).

Med utgangspunkt hva som kommer fram av min lesning av brevene, så vil jeg hevde at det er Héloïse sin hengivenhet for Abelard, som er bemerkelsesverdig. Mens det på overflaten av historien om de to, blir sett på som et ideal på kjærligheten, så etterlater brevene et noe annet inntrykk. Deres hengivenhet for hverandre framstår da mer asymmetrisk. Abélard er mer reservert, mens Héloïse ikke holder noe tilbake for å uttrykke sin kjærlighet for sin tidligere elsker. Det gjør at brevene ikke er en opplagt dialog mellom to som elsker hverandre.

I kapittelet «Biblioteket» i *Imot naturen* (2011), som handler om Tomas og Janne sitt første lidenskapelige møte på en fest, fortelles det også Héloïse og Abélard. De to fortellingene speiler hverandre. Det første møte mellom en mann og en kvinne. Begge fortellingene er mannen vesentlig eldre enn kvinnen. De møtes og elsker i husets bibliotek.

Senere i Espedals romanen vender vi tilbake til Héloïse og Abélard. Og igjen er det en form for speiling. Her beskrives hvordan forholdene avsluttes. Her er ikke speilingen like klar. Héloïse blir sendt til i et kloster, mens Janne velger å forlate Tomas. Dette er tungt for Tomas og han får problemer som følge av bruddet med Janne. Men som vi så i brevene fra Héloïse, så sluttet hun aldri å elske Abélard.

#### 5.3.6. Janne og Héloïse

Dette er nok noe av grunnen til at fortelleren Tomas i *Imot naturen* (2011), ser til Héloïse, og at han skulle nok ønske at Janne aldri sluttet å elske ham, slik som Héloïse aldri ga opp å elske Abélard. Når det fortelles Héloïse og Abélard, så speiles både Tomas med Abélard, og Janne med Héloïse. Denne speilingen er ikke nødvendigvis bare sammenligninger. Mellom Janne og Héloïse, så kan det også tolkes som om Tomas ser på Héloïse som et ideal, fordi hun aldri ga slipp på kjærligheten. Mens Janne forlot Tomas.

Det er påfallende hvor lite det fortelles om karakteren Janne i romanen til Espedal. Noen egenskaper kan det hevdes at det knyttes til karakteren som følge av at hun speiles med

Héloïse. Samtidig fortelles mer om Janne utseende. Beskrivelsene av Janne er i større grad knyttet til utseende og det kroppslige, enn de beskrivelsene fortelleren gir oss om Agnete.

Dermed blir speilingen mellom Janne og Héloïse interessant. Héloïse blir beskrevet slik: «Hun var ganske vakker og hadde fremdragende boklige kunnskaper» (Espedal 2011, s.5 (14). I tillegg beskrives hun som en som «har et nærmere forhold til dyr enn til mennesker, til hunden, og til hesten sin». (s.6). På tross av at Heloise er utdannet eller kan sies å være belest, er det likevel noe ved henne som knytter henne til naturen.

#### 5.4. Karakterbeskrivelse ved allusjon

Før Tomas møtte Janne, så var han gift med Agnete, som han ble kjent med i ungdomsårene. De to var gode venner før de ble kjærester og senere gift. De hadde også et godt forhold til hverandre etter at ekteskapet tok slutt og fram til Agnete dør.

Allusjonene knyttet til Agnete, viser oss hva Tomas tenker om henne ved to ulike anledninger. Første gangen når Tomas blir tiltrukket av Agnete, og de to innleder et forhold så alluderes det til Ottla, lillesøsteren til forfatteren Franz Kafka. Senere i romanen går det opp for Tomas at han ikke elsker Agnete, men han har vært tiltrukket til henne for hennes moderlige egenskaper. Hun blir da knyttet til karakteren Ilaria fra skuespillet *Intervjuet* (1988) av Natalia Ginzburg.

Jeg vil hevde at disse to allusjonene kan fortelle noe om hva fortelleren tenker og mener om Agnete. I motsetning til noen av de allusjonene vi har sett på tidligere i oppgaven, så har fortelleren god kjennskap til allusjonene knyttet til Agnete.

Først skal jeg undersøke hvem den historiske personen Ottilie Kafka var og hvilket forhold hun hadde til sin enda mer kjente storebror, Frans Kafka. Så skal jeg diskutere hvilken betydning det kan ha at fortelleren knytter Agnete til Ilaria.

##### 5.4.1. Agnete i skapet

Tomas og Agnete ble kjent da de to var i ungdomsårene. De vokste opp i nærheten av hverandre og de tilhørte samme omgangskrets. De var begge kulturinteressert. Hun ble skuespiller

og han ble forfatter. Senere ble de også kjærester. Tomas hevdet at det var da han så Agnete i et teaterstykke, at han fikk øynene opp for henne og de to ble kjærester.

Agnete hadde rollen som Ottla. Dette stykket har jeg ikke lyktes med å finne. Det kan også være fiktivt. Derfor vil jeg heller se på allusjonen som knyttes til Ottla, og hvilken betydning denne historiske personen kan ha for karakterbeskrivelsen av Agnete, som igjen vil påvirke min analyse av romanen.

Hun spilte Kafkas lillesøster, Ottilie, i et stykke om Franz Kafka; det var en liten rolle, hun hadde få replikker, men jeg husker at hun ble tvunget inn i et stort skap, og at hun ble låst inn i skapet, hun forsvant der inne, hun ble gasset og døde der inne i skapet. Fra det øyeblikket, tror jeg, var det umulig for meg ikke å elske henne (Espedal 2011, s.32).

Det er når Tomas ser Agnete i skapet, at han begjærer henne. I dette sitatet er det tre ulike aspekter jeg vil undersøke. Det første er setningen med dobbel nektelse. Det andre aspektet er at Agnete dør i den scenen. Det tredje og kanskje mest interessante: hvem var Ottla?

Først til sitatet og til bruken av dobbelt nektelse. «Fra det øyeblikket, tror jeg, var det umulig for meg å ikke elske henne» (s.32). De to nektelsesordene sammen i samme setning fører til en form for ambivalens og de påvirker ordet «elske». Samtidig ligger det tvil i setningsleddet foran; «tror jeg». Det kan være at det er tvil om det var i akkurat dette øyeblikket eller om det var ved en annen anledning.

De to nektelsesordene, som står i samme setning, påvirker hverandre. Det gir meningen i setningen nyanser. Med bare ett av nektelsesordene ville meningen blitt utelukkende negativ, og man kunne da tolket det som om Tomas ikke elsket Agnete. Men med to nektelsesord ligger meningen et sted mellom det å ikke elske og å elske. Her er det altså både setningsledd og ord som står imot hverandre. Setningen peker dermed mot en form affeksjon som Tomas har for Agnete, men ikke nødvendigvis romantisk kjærlighet.

Tomas kunne fortalt leserne at han i det øyeblikket som ble beskrevet, så forelsket han seg i henne. Men det er ikke det som skjer. Det kan tolkes som om den kjærligheten Tomas følte i



dette ene øyeblikket for Agnete var noe annet, når han senere ser tilbake på hendelsen. Fordi det er Tomas som forteller oss dette.

Tomas ser Agnete, som spiller den oppofrende lillesøsteren til Franz Kafka. Både «umulig» og «ikke» står i samme setning. Dermed blir meningen tvetydig, i det som må kunne sies å være et sentralt øyeblikk i romanen. Det er ifølge Tomas utslagsgivende for at han og Agnetes blir kjærester.

Jeg vil tolke dette som at Tomas på dette tidspunktet trodde at han forelsket seg i Agnete. Samtidig kan setningen også tolkes som et frempek mot en scene senere i romanen, og som er knyttet til Ilaria, som jeg skal komme tilbake til.

Det andre aspektet med sitatet over, er at rollefiguren som Agnete spiller dør i den scenen inne i skapet. Dette tolker jeg som et frempek mot Agnetes død senere i romanen. Dette er også en viktig begivenhet i livet til Tomas, og som får store konsekvenser for ham.

Det tredje elementet her er hvem Ottla var og hvilket forhold hun hadde til sin langt mer kjente storebror Franz Kafka. Dette er en av allusjonene som forteller noe om Tomas tanker om Agnete på dette tidspunktet.

#### 5.4.2. Bror-søster-forhold

Franz Kafka (1883-1924), betegnes som en av de mest betydningsfulle forfatterne på 1900-tallet. Den jødiske familien Kafka, kom fra Praha, i det som i dag er Tsjekkia. Noen av hans meste kjente verk er; *Dommen* (1913), *Forvandlingen* (1915), *Slottet* (1922) og *Prosessen* (1925).

Forfatteren Tomas Espedal har uttalt at han har et spesielt forhold til forfatteren Kafka og at han stadig vender tilbake til bøkene hans. Han leser Kafka for å komme i gang med skriveprosessen. I romanen *Elsken* (2018) alluderer han til det første avsnittet fra *Dommen* (1913).

Denne allusjonen skal jeg ikke gå inn på her, men dette sammen en del andre uttalelser fra intervjuer og litteraturanbefalinger fra forfatteren, så kan det hevdes at Espedal til tider har latt seg inspirere av Kafka. Dermed vil jeg hevde at allusjonen ikke bare handler om Agnete, men også om Tomas, og forholdet mellom dem.

For å forstå denne speilingen må vi også se på hvilket forhold det var mellom Franz og Ottla. Her skal jeg undersøke noen av brevene som de to sendte til hverandre. Den engelske oversettelsen av brevsamlingen *Letters to Ottla and the Family* (1974), er en samling postkort og brev som Franz Kafka sendte fra 1909 til 1924.

I min lesning av brevene så tolker jeg det som at de to ofte kommuniserer med en kjærlig og fortrolig tone. Franz sine brev til søsteren starter gjerne med; «Dear Ottla» eller «Dearest Ottla». Noen ganger ber han henne om å: «Don't leave this letter lying around». (Kafka 1982, s.35). Eller så ber han henne om å brenne brevene fordi de er kun for hennes øyne. I brevene gir han også Ottla i oppdrag å dekke for seg når han har vært nødt til å lyve for å komme seg ut av vansker. (Kafka 1982, s.32).

Franz var flere ganger i konflikt med sine foreldre. Når Franz hadde et av sine mange opphold på ulike behandlingssteder eller sanatorium, så forklarte han i brevene i detalj om hvordan hverdagen forløp seg. Både Ottla og Franz trosset sine foreldre og da spesielt faren Hermann. Flere ganger skriver Franz til søsteren og klager på manglende kjærlighet og omsorg, som hadde utspring i diskusjoner i fra foreldrenes hjem.

En av konfliktene handlet om at faren ville at Franz skulle jobbe som jurist, som han også hadde utdannet seg til. Franz ville bli forfatter. Ottla støttet sin bror og oppfordret ham til å skrive. På et tidspunkt ordnet hun en leilighet til broren i Praha, et godt stykke fra der foreldrene bodde. Der kunne Franz dyrke sin lidenskap på trygg avstand fra resten av familien. Franz Kafka var i perioder syk og fikk tuberkulose. Han døde i 1924.

Franz og Ottla hadde et nært bror-søsterforhold. Dette er også noe som kan knyttes til allusjonen og dermed til hvordan forholdet mellom Tomas og Agnete var, eller hvordan det utviklet seg til å bli. Men det er også et poeng å se på historien til Ottla, som Agnete portretterer på scenen. Siden det er Tomas som forteller oss dette, så er det et poeng å undersøke personen som Agnete blir sammenlignet med.

#### 5.4.3. Ottla

Da nazistene startet jakten på jøder i Tsjekkoslovakia, var livene til Ottla, hennes mann og deres to døtre i fare. Mannen hennes var ikke jødisk. For å beskytte mannen og døtrene så valgte Ottla å skille seg fra sin mann. Dette ville føre til at familien var trygg for nazistene, men

Ottla selv ville bli internert. På tross av dette meldte hun seg selv til politiet og ble deretter internert i gettoen Theresienstadt i Tsjekkoslovakia.

Under dette oppholdet, meldte Ottla seg frivillig til å følge noen barn som skulle fraktes til konsentrasjonsleiren Auschwitz i Polen. Framme i leiren ble Ottla og barna sendt i gasskammeret. Ottla døde sammen med barna. Senere ble også de andre i familien til Franz og Ottla drept av nazistene i konsentrasjonsleiren Auschwitz. Mannen til Ottla og deres to barn overlevde krigen og Holocaust, blant annet som følge av Ottla oppofrelser og heldedåd.

#### 5.4.4. Agnete og mor

Natalia Ginzburg var en italiensk forfatter som debuterte i 1933 og utga en rekke romaner fram til sin død i 1991. Hun betegnes som en av de fremste forfatterne i etterkrigstiden. Hun skrev en rekke teaterstykker, noveller og romaner. *Tutti i nostri ieri* (1952) trekkes fram som et av hennes viktigste bidrag blant moderne romaner i Italia.

I denne delen skal vi se på et av hennes skuespill; *Intervjuet* (1988). Men først til et møte mellom som Tomas og Agnete får i stand med den italienske forfatteren. I kapittelet «Kjærlighetsarbeidet» er Agnete og Tomas i Roma. De to har vært en del sammen før Agnete reiste Italia. Tomas lovet Agnete at han skulle komme og besøke henne i Roma, men månedene gikk før Tomas endelig klarte å bestemme seg for å reise. På tross av Agnetes skuffelse over Tomas fravær, finner de tilbake til hverandre og deres felles interesser. I leiligheten til Agnete i Roma oversetter de to skuespillet *Intervjuet* (1988), av Natalia Ginzburg. Agnete ønsker å sette opp skuespillet hjemme i Norge og hun ønsker selv å spille karakteren Ilaria.

Det norske paret ønsker å få til et møte, og for å komme i dialog med Ginzburg for å få til et mulig samarbeid. Tomas og Agnete møter Ginzburg i hennes hjem. Hun bor i den italienske hovedstaden. Det første Tomas legger merke til vel hjemme hos Ginzburg, er hennes slående likhet med mor.

Det var påfallende hvor liten hun var, hun lignet min mor; det samme kortklippede håret, det strenge, mistenksomme blikket, den samme nesen, den jødiske profilen, jeg kunne virkelig ikke se noen forskjell på henne og min mor». (Espedal 2011, s.61).

Den italienske forfatteren og Agnete er veldig forskjellig. «Den lille skikkelsen i sofaen, den høye figuren på høyhælte sko som var Agnete». I tillegg var Natalia temperamentsfull og hissig. Møte var alt annet en enkelt. Agnete forteller Natalia om deres interesse for skuespillet;

Vi har oversatt stykket, jeg er skuespiller og vil gjerne spille hovedrollen. Hovedpersonen der er liten, sa Ginzburg. Alle kvinnepersonene mine er små og de ligner ikke skuespillere, sa hun. Så reiste hun seg demonstrativt opp på gulvet (s.61).

Møtet tar dermed brått slutt. Ginzburg har ikke mer å si til dem. Tomas undrer seg om det var de fysiske forskjellene mellom de kvinnene som gjorde at Ginzburg avviste dem. Ginzburg ble beskrevet som liten, mens Agnete var vesentlig høyere enn Ginzburg. Avvisningen var i hovedsak rettet mot Agnete. Her kommer forskjellen mellom Agnete og Tomas sin mor til uttrykk. Ginzburg ligner Tomas sin mor, og hun avviser Agnete. Dermed er det som om mor også avviser Agnete.

Møtet ble ikke som noen av dem hadde tenkt. De fikk aldri diskutert teaterstykket *Intervjuet* (1988) med forfatteren. Agnete ønsket å spille Ilaria, men den italienske forfatteren mente hun ikke passet til karakteren Ilaria. Hvem er så Ilaria og hva vil det si at denne allusjonen knyttes til Agnete?

#### 5.4.5. Agnete og Ilaria

Teaterstykket *Intervjuet* (1988) handler om mennesker som møter hverandre ved en tilfeldighet. Handlingen er satt til huset til karakteren Gianni, et sted på landet utenfor storbyen Roma. Det er ingen sceneskifter og få karakterer. Av dramaets fire karakterer, foregår replikkutvekslingen i all hovedsak mellom reporteren Marco og Ilaria, samboeren til mannen han prøver å få et intervju med.

Men han er ikke hjemme og har glemt avtalen. Dermed fører tilfeldighetene til at Marco møter Ilaria. Gianni er fraværende i hele stykket. De to andre karakterene Stella og Signora Olimpia har mindre roller. Dette stykket er som bare nevnt med tittel i romanen til Espedal. Tematisk er det likheter mellom *Imot naturen* (2011) og *Intervjuet* (1988). Tabubelagte forhold mellom eldre menn og yngre kvinner. Karakteren Ilaria er kvinnen som taper mot de yngre kvinnene i stykket. Det kan virke som forholdet mellom Ilaria og Marco skal utvikle

seg til å bli et kjærlighetsforhold, men Marco velger heller den langt yngre Stella og senere med Giannis elskerinne Lucianella.

Det er en spesiell tilknytning mellom Marco og Ilaria. Handlingen er lagt til de tre gangene de møtes, fordelt på de tre aktene i stykket. Men det blir aldri til noe mer mellom dem. Skuespillet er til tider absurd og humoristisk. Dialogen handler stort sett om hverdagslige og tilfeldige detaljer. Det er også noe absurd med dette stykket.

I første akt har Marco avtale om et intervju med forfatteren og filosofen Gianni. Men Gianni er ikke hjemme og i stedet møter han samboeren Ilaria og lillesøsteren Stella. Marco presenterer seg selv, han jobber for magasinet Aries. Ilaria misforstår, det kan virke som hun gjør det med vilje og svarer «I am from Libra». Det kan virke som Ilaria bevisst feiltolker og later som hun tror Marco mener: stjernetegnet Aries som er Væren. Mens Libra er vekten. Slike små komiske misforståelser er gjennomgående i teaterstykket.

De tre blir godt kjent på den korte tiden han tilbringer i huset. Ilaria foreslår at Marco skal bli igjen til lunsj i håp om at Gianni kommer hjem i mellomtiden. Samtalen mellom dem handler om Gianni. Marco vitser om de da blir fire til lunsj. Siden samtalene dreier seg om Gianni, er det som om han er til stede. Ilaria framstår som besk og en smule bitter og er negativ i de fleste sammenhenger. Hun kan framstå spydig, tverr og kynisk.

Når Marco får vite at Gianni ikke er hjemme og at han har reist, blir Marco fortvilet og uttrykker at han har kjørt i tre timer fra Roma for å få intervjuet Gianni. Til dette svarer Ilaria: «What kind of car do you drive?» (Ricketts 2008, s.166) . Ikke fordi hun lurte på det men for å vise at hun ikke bryr seg om hvor langt Marco har kjørt. Ilaria er ikke egentlig interessert, men spørsmålet kan ha til hensikt å holde samtalen i gang.

Dette spillet eller leken mellom dem fortsetter også litt senere når Ilaria kommenterer at Gianni tok bilen og at det er mulig han er tilbake på ettermiddagen. Marco slår da tilbake med: «What kind of car does he drive» Ilaria svarer da: «A Morris. But what difference does it make what kind of car he has? » Marco: «It doesn't. I was just asking» (s.166).

Selv om Ilaria er imøtekommende og inviterer Marco til å spise med dem mens han venter, så er hun negativ og avvisende til flere av Marco sine kommentarer. Marco liker huset til Gianni,

men Ilaria synes det er gammelt og slitt. Marco kommenterer at det må være fint å bo slik landlig til som Ilaria og Gianni gjør. Men Ilaria er ikke enig. Men det er bedre enn i Roma for det er helt forferdelig. Marco sier han kan se elven Tiber fra vinduet sitt i leiligheten i Roma. Men Ilaria slenger ut at elven er full av rotteurin og man dør hvis man får i seg bare en dråpe.

Mye av konflikten i dialogen mellom dem framstår som absurd, men uenighetene fører til at det oppstår et spenningsforhold mellom dem. Det viser seg at Ilaria ikke kan fordra Gianni, men de to holder ut hverandre fordi det er vanskeligere å bryte opp enn å fortsette med sam-livsproblemene. Ilaria vurderer om hun skal flytte til Australia og passe på barna til søsteren. Selv om hun ikke kan fordra barn.

Personlighetstrekkene til Ilaria står som en kontrast til Ottla, som Agnete først ble sammenlig-net med. Ottla var en sterk kvinne og en altoppofrende-mor, mens Ilaria ikke helt vet hva hun vil og ikke viser samme evnen til omsorg.

I andre akt er det gått ett år og fem måneder siden de sist møttes. Marco kommer tilbake til Giannis hus i et nytt forsøk på å få til et intervju. Men Gianni er ikke hjemme denne gangen heller. I dialogen mellom Marco og Ilaria kommer det fram at Marco og Stella har hatt et for-hold siden sist. Men at dette ble brått avsluttet og Stella flyttet tilbake til Gianni sitt hus. Ilaria forteller at Gianni har forelsket seg i Lucianella, en ung student.

Stella, søsteren til Gianni, var 17 år første gang Marco besøkte huset til Gianni. Lucianella be-skrives av Ilaria som yngre enn Stella. Dermed har både Marco og Gianni innledet forhold til yngre kvinner i løpet av tiden mellom første og andre akt.

I tredje og siste akt kommer Marco nok en gang tilbake til Giannis villa på landet. Denne gangen har han ikke avtalt besøket og har forlatt tanken om å intervju Gianni. Han sier han kom fordi han ville se hvordan det sto til med Ilaria. Denne gangen er Gianni hjemme, men er sengeliggende og utilgjengelig. Siden sist så har Ilaria og Marco brevvekslet, men dette tok slutt etter en stund. Det som var imellom dem, fikk aldri utvikle seg til noe mer utover de få brevene som de sendte til hverandre, og de tre møtene i huset til Gianni.

Men mye har skjedd på de åtte årene siden sist gang de møttes. Selv om Gianni hjemme, ser ikke Marco det som noe poeng å møte ham. Han kom for å treffe Ilaria. Gianni er dypt

deprimert og sengeliggende. Og tilstanden har forverret seg i løpet av de 7 årene som har gått siden Lucianella forlot ham. Marco forteller Ilaria at han innledet et forhold til Lucianella og at de senere giftet seg. De fikk en sønn sammen. Forholdet ble innledet mens Gianni ennå var sammen med Lucianella. Men ekteskapet tok slutt og senere døde Lucianella i en bilulykke.

Dette er nytt for Ilaria. Dette fører til at Ilaria endrer syn på Gianni. De to foregående gangene Marco kom til huset, var det han som beundret Gianni, mens Ilaria foraktet ham «He is a wonderful stutter of a speaker» (s.169).

Ilaria prøver å overtale Marco til å intervjuer Gianni. Hun sier han trenger bare late som, slik at Gianni kan få humøret tilbake og for at Gianni skal få følelsen av å være den kjente personen han en gang var. Ilaria påpeker at Gianni var en stor mann og var elsket av sine tilhørere. “As long as people remember Gianni Triaboschi. The famous Gianni Triaboschi. One of the finest men Italy has ever produced” (s.183).

Ilaria finner altså ikke kjærligheten. Hun kommer seg ikke ut av forholdet til Gianni selv om hun ser at det ikke fungerer. Kanskje hun er blitt ulykkelig av det og dette har ført til at hun framstår som bitter og tverr. Forholdet til Marco utvikler seg aldri til noe mer enn et vennskapsforhold. Men når Ilaria blir kjent med Marco sine valg, så vender hun seg tilbake til Gianni. På tross av alt som har skjedd. Forakten hun har tidligere følt for Gianni er snudd til empati.

Agnete ønsket å spille Ilaria, men fikk ikke tillatelse av forfatteren til å sette opp stykket hjemme i Norge. Siden allusjonen knytter Agnete til Ilaria, så kan det tolkes som om Tomas har endret synet på Agnete fra allusjonen som knyttet henne til Ottla. Ottla som framsto som den altoppofrende-morskikkelsen.

Agnete blir ikke akseptert av Natalie Ginzburg. Tomas mener den italienske forfatteren er helt lik sin egen mor. Dermed kan det tyde på at Tomas tenker at hans mor heller ikke ville ha akseptert Agnete. Hvis Agnete i tillegg ligner Ilaria, så knyttes det flere negative beskrivelser til henne. Derfor kan dette tolkes som at i møte med Ginzburg så finner Tomas ut at han har elsket Agnete fordi han underbevisst koblet henne til sin mor.

I denne delen av oppgaven har jeg vist at når en karakter blir knyttet til et navn på en annen person, enten det er en historisk- eller en fiksjonell-karakter, så kan det påvirke lesningen og samtidig si noe om hva fortelleren Tomas tenker om Agnete. Som nevnt tidligere i oppgaven, så krever det at leseren kjenner til allusjonen, for at det skal påvirke lesningen.

#### 5.4.6. Mor

Skuespillet *Intervjuet* (1988) av Natalie Ginzburg var ikke lett å få tak i. Det var ikke å oppdrive på noen av bibliotekene i Bergen. Dermed kan det også være at stykket ikke er så kjent blant alle leserne av Espedals roman. Ikke lenge etter møte med Ginzburg så ser Agnete og Tomas to filmer sammen. Allusjonene her kan også knyttes til Tomas mor.

Vi så filmene til Visconti og Bertolucci, de to sterkeste filmene jeg noensinne har sett; *La luna* av Bertolucci og *La caduta degli dei* av Visconti; begge filmene handlet om unge menn som elsket mødrene sine; jeg gråt og gråt av disse filmene: Herregud, er det sånn det er med deg, sa Agnete, du kjemper fremdeles med din mor (Espedal 2011, s.76).

Tomas forteller om en sterkt emosjonell reaksjon etter å ha sett de to filmene. Det emosjonelle utbruddet som Tomas opplever, må sees i sammenheng med hans forhold til Agnete og til hans mor. Slik jeg tolker det så henger dette sammen med møte med Ginzburg litt tidligere og oppdagelsen av at Ginzburg lignet på hans mor, mens Tomas nå ser på Agnete som den rake motsetningen.

Når Tomas og Agnete ser filmene blir han klar over at han ubevisst har søkt etter en erstatning for mor. Men han er fortsatt sammen med Agnete. Dette fører til en indre konflikt hos Tomas. Disse to verkene har til felles at de handler om inest mellom mor og sønn.

Denne reaksjonen fra Tomas er ganske spesiell, med tanke på teamene i disse filmene. Det inestuose her må ikke overtolkes. Jeg velger å se bort i fra den seksuelle relasjonen her. Det inestuose kan knyttes til at Tomas ubevisst har valgt Agnete fordi han så henne som en mors-skikkelse eller at han trodde at hun lignet på mor.



Etter min mening så er det i møtet med Ginzburg, at det går opp for Tomas at han tidligere har sett på Agnete som en morsfigur. Selv om dette skulle ha ført til en bevisstgjøring hos Tomas, så resulterer det ikke i en endring. De to holder sammen og reiser hjem til Norge. Like etterpå blir Agnete gravid og de to gifter seg. Dette må regnes som et fornuftsekteskap, som i utgangspunktet er økonomisk betinget.

## 5.5. Speiling av situasjon

I *Imot naturen* (2011) vil jeg også hevde at allusjoner benyttes til å speile eller til å sammenligne situasjoner som hovedpersonen Tomas opplever. Jeg har valgt å undersøke tre allusjoner som er knyttet til bruddet mellom Tomas og Janne. Med disse allusjonene så speiler fortelleren Tomas sin egen situasjon med tre andre personer. Først skal vi se at en allusjon i form av beskrivelse som dukker opp i en setning i Espedals roman, kan knyttes til romanen *Elskeren* (1984), av Marguerite Duras. Senere skal jeg undersøke et direkte sitat fra romanen *Under vulkanen* (1947) av Malcolm Lowry. Til slutt skal vi på en gjendikning av Abélard sin historie og som markerer slutten på romanen *Imot naturen* (2011).

I disse tre allusjonene er ikke Tomas helt etterrettelig, eller han villeder leseren, eller så misforstår han de verkene han alluderer til. Han tror han deler et skjebnefellesskap med den unge jenten i *Elskeren* (1984) og han vil at leserne skal tro at han er i samme situasjon som Geoffrey i Lowrys roman, og han overdriver når han sammenligninger sin egen situasjon med Abélards skjebne. Det kan også være at fortelleren ikke helt husker verkene. På bakgrunn av dette vil jeg hevde at her er fortelleren er fiksjonell.

### 5.5.1. Ødelagt ansikt

Ellefsen hevder at Espedal er inspirert av den franske forfatteren Marguerite Duras. Både når det gjelder det tematiske, men også stilmessig. Men kanskje enda viktigere når det gjelder det litterære jeg-et (Ellefsen 2010, s.4). Dermed er det også rimelig å anta at Espedal har god kjennskap til Duras forfatterskap. I romanen *Imot naturen* (2011) både alluderer og refererer Espedal til den franske forfatterens liv og til hennes roman *Elskeren* (1984), som betegnes som selvbiografisk.

Allusjonen jeg skal drøfte her er betegnelsen «et ødelagt ansikt», som jeg vil hevde at Espedal har lånt fra Duras. I kapittelet «Biblioteket», når Tomas møter Janne første gang, så er det

flere ganger nevnt at Tomas har et ødelagt ansikt. På samme måte beskriver fortelleren i *Elskeren* (1984) sitt eget ansikt. Her er de to utdragene slik de står i de to romanene:

Ansiktet kan være ødelagt av ensomhet eller for mange nytelser, det er ikke mulig å si hva som bor i ansiktet hans, men det er det ødelagte som er vakkert ved ham, hun synes at han har et ødelagt og vakkert ansikt. (Espedal 2011, s.8)

Jeg har et ansikt som er opprevet av dype rynker, med avfeldig hud. Det er ikke sammensunket, slik som enkelte ansikt, men selve stoffet er ødelagt. Jeg har et ødelagt ansikt» (Duras 1984. s.6).

I romanen *Elskeren* (1984) er et av temaene, i liket med Espedals roman, et forhold mellom to personer der aldersforskjellen er stor. Tomas og Janne er 48 og 28 år. Men i Duras roman er det ikke like opplagt et det er et forhold mellom to voksne. I *Elskeren* (1984) innleder en 15 år gammel jente et forhold til en 27 år gammel kinesisk forretningsmann. De to er begge klar over at dette forholdet er ulovlig på grunn av jentens unge alder.

Ganske tidlig får vi vite at dette forholdet aldri kan bli til et seriøst og langvarig forhold. Ikke nødvendigvis på grunn av aldersforskjellene, men på grunn av kultur- og klasseforskjellene mellom de to. Den unge jenten kommer fra en familie som strever med å klare seg økonomisk. De må selge unna eiendeler og må livnære seg ved å spise rotter som tjeneren deres har fanget.

Mor til den unge jenten ønsker å framstå mer fornem enn det familien har kapasitet til. Den unge jentens bror både stjeler penger fra sin mor, som han spiller bort og som igjen fører til enda større belastning for familien. Den kinesiske forretningsmannen derimot kommer fra en meget rik familie og skal gifte seg innen sin egen stand i tråd med foreldrenes ønsker.

Når Tomas i *Imot naturen* (2011) forteller oss at han har et ødelagt ansikt, så kan dette leses som en allusjon til Duras roman. Vi møter setningen første gang i det Tomas nettopp har møtt Janne. Dermed kan setningen tolkes som et frempek mot slutten av Espedals roman, når forholdet mellom dem går i oppløsning og Janne forlater Tomas.

Det ødelagte ansiktet kan være en beskrivelse av et uttrykksløst ansikt preget av apati og sorg som følge av samlivsbrudd. Det er her jeg mener at Tomas har misforstått. Fordi det er ikke kjærlighetssorg som gjør at fortelleren i *Elskeren* (1984) påstår at hun har et ødelagt ansikt. Men at den unge jenten har vært utsatt for et overgrep eller en voldtekt.

Det kan være flere forklaringer på hvorfor allusjonen ikke viser til en speiling av Tomas situasjon. Men virker lite sannsynlig at «et ødelagt ansikt» er en tilfeldig og en ikke tiltenkt allusjon til romanen *Elskeren*. Selv om Tomas forteller senere i romanen at han har et ødelagt ansikt på grunn av at han fikk olje i ansiktet da han jobbet på tekstilfabrikken.

I *Imot naturens* (2011) andre kapittel; «Arbeidet, fabrikken», arbeider Tomas på en fabrikk og får olje i ansiktet. Dette er noe som skjer hver dag fordi han arbeider under en vevstol på fabrikk og olje drypper ned i ansiktet hans. «Den drypper ned i ansiktet; etter noen uker er huden i ansiktet ødelagt» (Espedal 2011, s.23). Handlingen i dette kapittelet er et tilbakeblikk til da Tomas var ung. Denne forklaringen utelukker likevel ikke at det samtidig også kan være en allusjon til Duras roman. Det er ikke bare denne allusjonen som kobler sammen de to romanene. Det gjør Espedal selv med å fortelle om Duras og hennes roman og de tematiske likhetene:

I *Elskeren* skriver Duras historien om hvordan hun som femtenåring innleder et forhold til en eldre kineser. Romanen ble en salgssuksess, en sensasjon. Hva hadde skjedd om det var mannen som hadde fortalt den samme historien: den eldre mannen skriver om forholdet til den unge jenten? Hvorfor ikke skrive en foraktelig bok? (Espedal 2011, s.157)

Det hadde altså ikke vært akseptabelt hvis mannen som hadde skrevet sin fortelling om forholdet deres, fordi jenten bare var femten år gammel. Her kan det se ut som om fortelleren forstår at det er problematisk at jenten er så ung når hun innleder et forhold til den eldre forretningsmannen. Dette kan også leses som en kritikk til teamet i romanen til Espedal som handler om forhold med store aldersforskjeller. Både når det gjelder forholdet som blir beskrevet i Duras roman, men også til forholdet mellom Abélard og Héloïse.

Dermed er det en konflikt mellom det fortelleren her hevder, og det som er hevdet tidligere: «Den åtteogtredve år gamle Abélard var forelsket i den sekten år gamle Héloïse. Man kan

regne opp mange fordeler ved forhold mellom en eldre mann og en yngre jente (Espedal 2011, s.37). Fordelene blir uansett ikke veiet opp mot ulempene.

Men forholdet til forretningsmannen er ikke det eneste temaet i romanen til Duras. Romanen handler i tillegg om fattigdom, overgrep og incest. Senere i romanen vender fortelleren tilbake til utsagnet om det ødelagte ansiktet, og antyder hva som skal ha forårsaket det ødelagte ansiktet. Da blir det klart at det ikke dreier seg om kjærlighetssorg.

Nei det hente noe da jeg var atten år som forårsaket dette ansiktet. Det hendte antagelig om natten. Jeg var redd for meg selv, redd for Gud. Om dagen var jeg mindre redd og døden virket ikke like alvorlig. Men den forlot meg ikke. Jeg ville drepe min eldste bror, jeg ville drepe ham, endelig få overtaket på ham, en eneste gang, og se ham dø (Duras 1984, s.8/9).

Den unge jenten har et problematisk forhold til broren. Hun beskriver ham både som en voldtektsmann og som en morder i overført betydning. Ved en anledning prøver broren å voldta guvernanten Dô (s.23). Ifølge fortelleren er ikke broren nødvendigvis en som dreper, men han skader andre mennesker. «Han var ikke noen gangster, han var bare en familiekjeltring, en skapraner, en morder uten våpen» (s. 88).

Dessuten er ikke forholdet hennes til den eldre mannen uproblematisk. Fortelleren diskuterer både at hun ser på seg selv som barneprostituert i forholdet til forretningsmannen, og at ingen kan finne ut at de to har et forhold. Fordi hun er under den seksuelle lavalder. «Det er en annen ting også som han er redd for, ikke fordi jeg er hvit, men fordi jeg er så ung at han kunne komme i fengsel hvis historien vår blir kjent» (s.71). Derfor må de to holde forholdet skjult.

Det antydes også at moren til den unge jenten med viten og vilje gir datteren klær for å fremheve hennes seksualitet. Brødrene til den unge jenten blir beskrevet som ørkener, som ikke kan bidra økonomisk til å forsørge familien.

Herrehatten har også noe med fattigdommen å gjøre, for familien er nødt til å skaffe seg penger, på en eller annen måte må den det [...] at moren lar datteren gå rundt i det antrekket som et prostituert barn. Og derfor er det også at barnet har lært å oppføre seg

slik at den interessen som blir vist henne, blir ledet over på den interessen hun selv har for penger (Duras 1984, s.28).

Men moren er revet mellom skammen, som hun mener datteren utsetter familien for, og gleden over pengene og restaurantbesøkene som familien nyter godt av, og som den kinesiske forretningsmannen besørger. Denne skammen fører til at moren mishandler datteren.

Når hun får anfallene kaster mor seg over meg, stenger meg inne på rommet, slår meg med knyttnevene, fiker meg, kler av meg, kommer helt innpå meg, lukter på kroppen, på undertøyet, sier at hun kjenner igjen kineserens parfyme, går videre, ser etter om det er mistenkelige flekker på undertøyet og skriker så det høres over halve byen at datteren hennes er prostituert (Duras 1984, s.65/66).

Men hvorfor forteller da Tomas oss at han har et ødelagt ansikt? Hvilken kobling fins det her mellom de to hovedpersonene i romanen? Jeg tolker det som om fortelleren Tomas misforstår meningen bak sitatet fra *Elskeren* (1984), og at han tror at det handler om kjærlighetssorg. Tomas tenker at han føler det samme som hovedpersonen i Duras roman. At han i likheten med henne har opplevd den først den store kjærligheten, bare for så se den forsvinne. Dermed er setningen et frempek mot slutten når Janne forlater ham. I handlingssammendraget så vi at bruddet med Janne var svært traumatisk for Tomas og at han vurderte å ta sitt eget liv.

Så hvordan kan jeg-fortelleren Tomas ha misforstått meningen bak det sitatet til Duras med det ødelagte ansiktet? Det kan også være at kritikerne som jeg refererte til i innledningen har rett, og at Espedal bruker setning som er et ornament i teksten. Men på bakgrunn av det vi så på i kapittelet om intertekstualitet og allusjon vil jeg hevde at allusjonen som peker mot Duras roman ikke er tilfeldig eller bare til pynt.

Men problemet med min tolkning slik jeg nå har vist, er at sammenhengen blir noe uklar mellom hvordan det er mulig å lese «et ødelagt ansikt» i Duras roman *Elskeren* (1984) og hvordan det samme sitatet skal peke mot kjærlighetssorg i Espedals roman. «Et ødelagt ansikt» i Duras peker mot et overgrep, mens i Espedals roman skal være et frempek mot kjærlighetssorg.

En mulig forklaring kan være at fortelleren Tomas kjenner bedre til filmatiseringen av regissøren Jean-Jacques Annaud av *Elskeren* fra 1992. I starten av filmen som basert på romanen til Duras så refereres det også til «et ødelagt ansikt». Men dette blir ikke utdypet slik som det gjør i romanen av den franske forfatteren. Dermed vil sitatet kunne tolkes som et frempek mot slutten av filmen der forholdet mellom den unge jenten og den eldre mannen har tatt slutt.

Filmen huskes kanskje best for erotikken mellom den unge jenten og den eldre mannen. Selv om forholdet mellom bror og søster også er konfliktfylt, så er ikke årsaken et tema i filmen. Dermed får setningen «jeg har et ødelagt ansikt» en helt annen konnotasjon i filmen, enn i romanen. Fordi sitatet fra romanen der det fortelles om at noe skjer med den unge jenten og broren, ikke kommer like tydelig fram i filmen. I adaptasjonen av romanen har enkelte deler blitt utelatt.

Kjærlighetssorg og traume kan begge føre til en form for apati. Et ødelagt ansikt kan være et uttrykk for en nummen følelsesløs tilstand forårsaket av sorg. Da er det mulig å lese betydningen av «et ødelagt ansikt» som en ytre refleksjon av indre tomhet.

Dermed kan det tolkes som både fysiske og emosjonelle påvirkninger som har endret ansiktet til Tomas. Denne allusjonen kan være lett å overse. Første gang jeg leste romanen, så tenkte jeg at «et ødelagt og vakkert ansikt», skulle vise til aldersforskjellen mellom Tomas og Janne. Der kontrasten mellom Jannes unge ansikt og kropp gjorde at selv om det var en overdrivelse å hevde at Tomas hadde et ødelagt ansikt, så var det ment som en sammenligning for å fremheve forskjellene. «Den hvite huden og det gamle ansiktet, rynket og grovt, det hviler mot det nakne, unge brystet» (s.6).

Tidligere i oppgaven så viste jeg til en uttalelse av Atle Kittang, som hevdet at det var umulig å vite hvor grensen går mellom fiksjon og virkelighet i romanene til Espedal. Misforståelsen til Tomas vil jeg påstå er et uttrykk for at fortelleren er fiksjonell. Og at dette ikke er stemmen til forfatteren Espedal. Dermed kan dette være deler av romanen som kan tolkes som fiksjon.

Fortelleren brukte «et ødelagt ansikt» som et frempek mot slutten av forholdet mellom Tomas og Janne. I det siste kapittelet «Notatbøkene» handler det om Tomas reaksjon på kjærlighetstapet. Stemningen i romanen mørkere og tungsinnet har for alvor tatt over. Allusjonene i denne delen av romanen gjenspeiler også dette. Slik er det også når Tomas spiller sin

situasjon med Geoffrey fra romanen *Under vulkanen* (1947) av Malcolm Lowry og til filmatiseringen av John Huston fra 1984.

### 5.5.2. Uten kjærlyghet

Lowry (1909-1957) var en Engelsk poet og forfatter. Han er mest kjent for romanen *Under vulkanen* (1947). I en periode bodde han i en liten by i Mexico. Her skrev han også deler av romanen. Alkohol, kjærlyghetssorg og død, er tematiske paralleller mellom romanene til Lowry og Espedal.

Tomas får problemer med alkohol i det siste kapittelet «Notatbøkene» i *Imot naturen* (2011). Han sørger over at Janne har dratt fra ham. Tomas drikker for døyve savnet etter Janne, og ensomheten hun har etterlatt ham i. «Overalt i huset finnes hun, overalt i huset er hun borte» (Espedal 2011, s.134). Alene i huset i Øyjorden finner Tomas romanen til Lowry, og en filmatisering i en pappeske inne på det som en gang var Janne sitt rom.

Geoffrey var utstasjonert som britisk visekonsul i Mexico i en liten by som ligger i et dramatisk landskap mellom to vulkaner. Her har han bodd sammen med sin kone Yvonne, men etter et langt og barnløst liv sammen har ekteskapet begynt å skranke. Yvonne har reist fra sin mann.

Hele handlingen i romanen og filmen, utspiller seg på en dag i Geoffrey sitt liv som også er hans siste. Akkurat denne dagen er det Día de Muertos, eller de dødes dag. En mexicansk festdag til minne om familiemedlemmer som er gått bort. Ifølge folketroen så får de døde vende tilbake til jorden denne ene dagen i året. Tomas forsøker å finne trøst i Hustons filmatisering. Romanen som filmen er basert på omtaltes som en moderne helvetes beskrivelse, en plass som kanskje fins under vulkanen. For å komme i rett stemning så kler Tomas seg slik som Geoffrey i filmen.

Tar på dress og hvit skjorte, et mørkt slips. Sorte sko. Går ned i kjelleren. Slår på fjernsynet. Tenner en sigarett. Drikker resten av spriten. Som å helle bensin på bålet: ser filmen *Under vulkanen* av John Huston (Espedal 2011, s.98).

I filmen er hovedpersonen Geoffrey kledd i mørk dress, sort slips og nypussete sorte skinnsko, men uten sokker. På de dødes dag er altså Geoffrey kledd for sin egen begravelse. I

romanen til Lowry så er Geoffrey sitt antrekk et frempek mot hans egen død og avslutningen av romanen. Den tidligere visekonsulen raver rundt fra den ene tavernaer etter den andre. Han våkner stadig opp i en grøft eller i rennesteinen. Men den veltalende konsulen klarer stort sett alltid å karre seg på beina. For så igjen å starte letingen etter nok en flaske Mezcal. Geoffrey lever for å drikke og han påstår at han kan drikke seg edru.

Espedal har også lånt både en setning og et avsnitt fra romanen *Under vulkanen* (1947). Setningen som er tatt med fra boken er på spansk; «No se puede vivir sin amar» (Espedal 2011, s.151). Oversatt; Du kan ikke leve uten å elske, eller du kan ikke leve uten kjærlighet. Tomas låner disse ordene fra Geoffrey. Tomas låner setningen for å fortelle leseren at han ikke kan leve uten kjærligheten fra Janne. I tillegg har romanen til Espedal med et sitat fra brevet som Geoffrey har skrevet til Yvonne. Tomas låner disse ordene for å vise oss at det er slik han også føler det:

Kom tilbake, kom tilbake. Jeg skal slutte å drikke, jeg skal gjøre hva som helst. Jeg dør uten deg. For Kristi skyld, Yvonne, kom tilbake til meg, hører du meg, det er et skrik, kom tilbake til meg, Yvonne, om så bare for en dag (s.98).

Etter det vi kan lese ut ifra sitatet, så er Geoffrey sitt forhold til alkohol ett av problemene i forholdet mellom ham og Yvonne. Geoffrey trygler om å få Yvonne tilbake. Akkurat som Tomas vil ha Janne tilbake. Når sitatet er gjengitt i *Imot naturen* (2011), så kan det virke som at Tomas og Geoffrey inngår i et slags skjebnefellesskap. De trøster seg med alkohol, fordi kjærligheten har tatt slutt og kvinnene de elsket har forlatt dem. Tomas kler seg som Geoffrey, i sort dress.

Men hvis vi undersøker romanen til Lowry så kan vi se at Tomas og Geoffrey ikke er helt i samme situasjon. Geoffrey hevder at han ville gjøre hva som helst for å få Yvonne tilbake. Men han sendte aldri brevene han skrev. Dermed fikk aldri Yvonne lese bønningen fra Geoffrey. Så hvorfor sendte han ikke brevene? En forklaring kan være at han egentlig ikke ønsket Yvonne tilbake. Dette kan skyldes, som det antydes i romanen, at Geoffrey har en mistanke om at Yvonne har vært utro med Hugh, halvbroren til Geoffrey. Sorgen og savnet Geoffrey føler lar seg dermed ikke ordne ved at Yvonne kommer tilbake. Han påstår at han ikke kan leve uten kjærligheten, men han kan heller ikke leve med det påståtte bedraget. Dette er dilemmaet som plager Geoffrey.



Dette kan være grunnen til at Geoffrey aldri sendte dette brevet til Yvonne, med den visshet om at selv om hun kom tilbake, så ville det ikke endre noe som helst. Det kan tolkes som at brevet var et innstendig ønske om å få tilbake Yvonne og forholdet slik det var, før problemene i ekteskapet oppsto. Brevet er da en erkjennelse av det faktum at det ikke er noe vei tilbake. Det som har skjedd, har skjedd og kan ikke omgjøres. Geoffrey kan heller ikke tilgi det sviket. Derfor er han i helvete, som han selv beskriver i brevet.

Slik tenker jeg av og til om meg selv: jeg er som en stor oppdagelsesreisende som har funnet et merkelig land han aldri kan vende tilbake fra for å fortelle verden hva han har opplevd. Men det landets navn er helvete. Det er naturligvis ikke Mexico, men i hjertet (Lowry 1947, s.37).

Det er disse erfaringene han har gjort seg, som han mener han ikke kan dele, fordi man må ha opplevd det selv for å forstå. Han får aldri livet sitt tilbake slik det var. Denne erkjennelsen river ham nærmest i stykker og han forsøker å døyve smerten med alkohol.

I motsetning til Janne, så kommer Yvonne tilbake til sin mann. Selv om hun aldri har mottatt brevene og lovnadene fra Geoffrey. Men det spiller ingen rolle for Geoffrey. For selv om han først blir glad og overrasket over å se henne, så er det som han brått husker hvorfor hun dro. Han klarer heller ikke å innfri løftene sine som han ga i brevet. Og han drikker like mye som før.

Geoffreys har et personlig og lidenskapelig forhold til alkohol. Når hans kone forsøker å få ham på rett vei, argumenterer han med at hun ikke forstår hvorfor han drikker. I baren der de sitter og diskuterer blir Geoffrey oppmerksom på en eldre kvinne på den andre siden av lokallet og bruker denne observasjonen som et eksempel på sitt absurde syn på det å drikke. «Hvordan skal du, med mindre du drikker like meget som jeg, kunne håpe og fatte skjønnheten i en gammel kone fra Tarasco, som spiller domino klokken syv om morgenen?» (Lowry 1947, s.50). På denne måten ønsker Geoffrey distansere seg fra Yvonne. Og hvis hun ikke drikker like mye som ham, så befinner de seg på to ulike steder når det kommer til virkelighetsforståelse. Tomas drikker også, men han forstår at han er i ferd med å gå til grunne.

Det er kaldt i huset, ute er det varmt, det er vår ute, vinter inne. Har drukket hver dag i snart to måneder; det er det eneste gode nå, å bli beruset, å bli full. En viss varme i rusen, som å pisse i buksene» (Espedal 2011, s.163)

Tomas må klare seg selv. Mens Geoffrey får Yvonne tilbake. Men livet blir ikke slik det var før problemene i ekteskapet gjorde at de gled fra hverandre. Det er dette gjør at han tenker at han er i helvete. Syndere havner i helvete, ifølge den kristne tro. Geoffrey sin synd er at han ikke makter å tilgi Yvonne.

Selv om Yvonne vil ha Geoffrey tilbake, på tross av alkoholproblemet hans. Hun er også der med ham i helvete. Et hvelvet som de har skapt sammen. Det er som om Geoffrey hadde hatt det bedre hvis Yvonne ikke kom tilbake, slik at han kunne få hatt sorgen for seg selv. På tross av hans klagesang og alle lovnader i brevet om hva han var villig til å gjøre hvis hun bare kom tilbake til ham. Men Geoffrey får ikke tid til å ombestemme seg, fordi rett etter at Yvonne er tilbake, så dukker også hans bror Hugh opp. Dermed klarer ikke Geoffrey å se Yvonne i et nytt lys. Hugh blir en stadig påminnelse om mistanken om Yvonnens påståtte utroskap.

Yvonne foreslår at hun og Geoffrey skal starte på nytt og flytte til USA. Kanskje kan de bo-sette seg et sted på landet, til en liten gård. Geoffrey er fylt med bitterhet og makter ikke ta henne tilbake. Eller så får han ikke sjansen til det. Fordi dette er hans siste dag. Men den ender ikke godt. Geoffreys bitterhet, sammen med hans skarpe tunge og en hel del alkohol, fører til at han havner i en krangel på en tvilsom taverna. Det ender med at han blir skutt og kastet ned i en ravine i en av vulkanene like ved landsbyen.

For å oppsummere, så har vi sett at Tomas gjengir et avsnitt fra et brev som Geoffrey har skrevet. Han ønsker med dette, å vise oss lesere at han og Geoffrey er i samme situasjon. Begge sørger over tapt kjærlighet. Begge to drikker for å bearbeide sorgen. I tillegg har kapit-telet «Notatbøkene» og *Under vulkanen* (1947) flere referanser til døden. Og begge romanene har det spanske sitatet om at det ikke er mulig å leve uten kjærlighet.

Hvis leseren her ikke kjenner til romanen til Lowry, så kan det virke som om karakterene fra de to romanene inngår i et skjebnefellesskap. Det skjer bare delvis. Begge de to karakterene ønsker å få tilbake noe de hadde før i livene sine og som de nå har tapt. Men forskjellen ligger

i situasjonen som har oppstått. Geoffrey kan få sin Yvonne tilbake, men makter ikke å tilgi henne eller å legge fortiden bak seg. Tomas og Janne sitt forhold tok slutt. Janne hevdet at grunnen var den store aldersforskjellen mellom henne og Tomas.

Tomas og Geoffrey er altså ikke i samme situasjon. Måten fortelleren Tomas bruker sitatet fra *Under vulkanen* (1947) er dermed ikke sammenlignbart med hans egen situasjon. Det er rimelig å anta at forfatteren Espedal kjenner til verket til Lowry. Dermed kan det tolkes, som jeg også har vist tidligere i oppgaven, at fortelleren er fiksjonell.

Med denne speilingen ønsker Tomas å fortelle leseren at han i likhet med Geoffrey opplever å være i helvete. Dette så vi også i tidligere i oppgaven da Tomas sammenlignet seg med unge jenten i *Elskeren* (1997). Fordi han ønsket å fortelle leseren at han har opplevd akkurat det samme. På denne måten sidestiller han sine egne erfaringer med erfaringene til både den unge jenten og Geoffrey.

### 5.5.3. Kastrert

Det samme så vi da Janne og Tomas ble speilet med historien fra middelalderen om Héloïse og Abélard. I kapittelet «En liten bok om lykke» vender Espedal tilbake til brevene fra middelalderen. Allusjonen som vi skal se på her, er knyttet til Tomas sin reaksjon etter bruddet med Janne, og som Espedal speiler med Abélard sin skjebne.

Tidligere i oppgaven så vi at Fulbert, onkelen til Héloïse, ville ha hevn fordi han mente at Abélard hadde lurt ham ved å først inngå en avtale om å gifte seg med Héloïse, for å så og sende henne i kloster. Den nygifte Abélard begrunnet valget sitt med at han fryktet for livene til seg og sin nygifte kone, og derfor søkte beskyttelse i to ulike kostre. Men Fulbert sto på sitt og sverget å ta hevn for ydmykelsen som han mente at Abélard hadde påført ham. I *Imot naturen* (2011) fortelles det om hevnen og overfallet av Abélard.

En mann setter seg over hodet hans. Hendene blir holdt fast av hender. En mann setter seg over beina; Abélard er låst fast i et grep. Man skjærer av ham buksene. Han ser kniven og skriker. Blir holdt fast av hender, man stapper en klut i munnen hans. Man sitter over ham; en mann over hodet, en over brystet. Mannen over brystet bøyer seg fram og skjærer av ham kjønnet, et raskt snitt (Espedal 2011, 126).

Espedal gir oss denne dramatiske gjenfortellingen knyttet til Abélard sin skjebnesvangre natt. Fulbert hadde konspirert med en av tjenerne til Abélard og sendt sine menn for å overfalle Abélard. Abélard overlevde det voldelige overfallet, men livet hans blir aldri det samme.

Allusjonen her er til et brev som Abélard sendte til en venn og som inngår i oversettelsen til Gullichsen. I brevet, som er blitt kalt «Brevet om mine ulykker», så forteller han selv hva som skjedde;

Og en natt da jeg hvilte ut hjemme og sov i et værelse som lå noe avsides i huset, fikk de bestukket en av mine tjenere og tok hevn ved å straffe meg på den mest barbariske og skammeligste måte. Da folk fikk høre om dette, ble de grepet av den største forferdelse: Inntrengerne hadde skåret av meg de kroppsdelene jeg hadde brukt til å begå de handlinger med som de klaget over (Gullichsen 2002, s.20).

Abélards beskrivelse inneholder ikke like mange detaljer som i Espedals gjenfortelling. I Abélards brev kommer det også fram at etter kastrasjonen ble Abélard sett på som evenukk, og mistet sin rett og tilgang til Guds hus, i tråd med en formaning fra Bibelen.

I avslutningen av *Imot naturen* (2011) speiler Tomas sin situasjon med overgrepet mot Abélards. Igjennom hele det siste kapittel har sorgen etter tapet av Janne, preget ham.

At alderen kommer en natt når du ligger alene i sengen, brått, som en skygge i rommet; den legger seg over deg og presser deg ned i sengen, holder hodet ditt fast i et fryktelig grep og puster is i munnen din. En kulde som brer seg ut i kroppen [...] Isen har skåret av deg kjønnet. Du våkner har mistet gnisten, varmen, du har mistet troen, kraften, du har mistet lysten. Du har mistet evnen til å elske (Espedal 2011, s.165).

Her alluderer Espedal både sin egen gjenfortelling om overfallet og dermed også til Abélards brev. Først er gjenfortellingen en allusjon til brevet, og så alluderes det til gjenfortellingen. Det er flere paralleller mellom de to sistatene. I det første sitatet er det er Fulbert sine menn som holder Abélard fast, mens det er alderen som legger seg over Tomas og holder ham nede. Begge to blir kneblet. Abélard av at en klut, mens det er is som pustes inn munnen på Tomas. En mann skjærer kjønnet av Abélard kjønnet. Hos Tomas er det igjen isen som står for ugjerningen. Det er den som har fratatt ham livsgnisten.

Her har vi sett at allusjonen som knyttes til Abélard sitt brev, ikke er gjengitt som et sitat, men er gjendiktet eller skrevet med Espedals egne ord. Dette skiller seg fra måten andre allusjoner i romanen har vært uttrykt. Denne allusjonen ligner dermed ikke på noen av de andre allusjonene vi har sett på så langt i oppgaven.

## 5.6. Epigraf

Felles for de allusjonene vi har sett på så langt i denne oppgaven, er at de er knyttet til referanser i romanteksten. Epigrafen i romanen er også en allusjon, men denne er plassert mellom tittelsiden og romanens første kapittel. Hensikten med en epigraf kan være å formulere en kontekst, peke leseren mot et bestemt tema og presentere et bakteppe, som forfatteren vil at leseren skal ha i tankene når verket leses. Det kan også være at forfatteren ønsker å gi annerkjennelse til et annet verk eller forfatter, som har hatt betydning for verket eller har vært til inspirasjon.

I *Imot naturen* (2011) peker epigrafen leseren mot noen av temaene i romanen og mot kvinnene som Tomas påvirkes av. Epigrafen er hentet fra Samuel Beckett sin roman *Den unevnelige* (1953). Den er en del av en triologi og den siste i serien, og etterfølger romanene *Molloy* (1951) og *Malone dør* (1951).

Samuel Beckett (1906-1989) var irske forfatter og dramatiker og regnes som en betydningsfull forfatter på 1900-tallet. Han mottok Nobel prisen i litteratur i 1969, men er kanskje mest kjent for teaterstykket *Mens vi venter på Godot* (1948). I tillegg har han skrevet en rekke romaner både på fransk og på engelsk. Han blir betegnet som en forfatter som gjerne heller mot det absurde og tragikomiske i sine verk. Slike trekk finner vi også *Den unevnelige* (1954) som epigrafen er hentet fra;

Det var en tid jeg trodde hun kanskje var en nær slektning av meg, mor, søster, datter eller noe slikt, ja kanskje til og med en ektefelle, og at hun var i ferd med å sperre meg inne (Espedal 2011, s.5)

Ser vi utelukkende på epigrafen som tekst, så kan den tolkes som at det handler om familierelasjoner og en form for ufrihet. Undersøker vi romanen til Beckett der sitatet til allusjonen

står, så ser sitatet er knyttet til to personer som ikke har et forhold. Epigrafen peker mot relasjons-temaene i *Imot naturen* (2011) og hvordan hovedpersonen Tomas er bundet av de ulike relasjonene.

#### 5.6.1. Innsperret

Tidligere så vi at Graham Allen (2005) hevdet at en epigraf kan påvirke lesningen av en roman. Epigrafen fra Becketts roman framstår som enigmatisk. Dette er også en betegnelse som jeg også tidligere i oppgaven har knyttet til *Imot naturen* (2011), og da i forbindelse med allusjonen til den spanske maleren Velazquez. Når vi undersøker handlingen i *Den unevnelige* (1954), vil vi se at epigrafen kan knyttes til karakteren Madeleine:

Denne kvinnen har så vidt jeg vet aldri snakket til meg. Har jeg sagt noe annet har jeg tatt feil. Sier jeg noe annet tar jeg feil igjen. Hvis jeg ikke tar feil nå (Beckett 1967, s.73).

Fortelleren er innestengt i en glasskrukke og er stilt ut ved menyen til et spisested som et slags blikkfang for å få gjestene inn i restauranten. Madeleine har ikke snakket til ham og det er usikkert om det er hun som har plassert ham der. Det er heller ikke klar hvilken relasjon det er mellom de to.

Romanen til Beckett er skrevet i en form for bevissthetsstrøm. Betragtninger og observasjoner virker til tider usammenhengende og det kan gi et inntrykk av at fortelleren er desorientert. Kanskje ikke så rart med tanke på at han befinner seg inne i en glasskrukke. Slik skiller den seg fra Espedals roman som er fortalt av Tomas.

Men han er også bundet av kvinnene i livet sitt. Han både gifter seg og flytter til Mellom-Amerika med Agnete, selv om dette ikke er noe han ønsker. I et hus med høye murer låste dører og porter utenfor Managua, som ligner et fort eller et fengsel, går det opp for Tomas at han er fanget. Han kan ikke reise fra datteren og Agnete. Fordi det ville vært uansvarlig med tanke på situasjonen i landet. Selv om huset til en viss grad beskytter dem fra den gryende borgerkrigen utenfor, så føler Tomas seg fanget på innsiden av huset og i ekteskapet.

Det kan også hevdes at Tomas har begrenset frihet i forholdet til Janne, fordi de to ikke orker å gå ut sammen. Fordi det er anstrengende å møte på andre mennesker som reagerer på aldersforskjellen mellom dem.

Det skjedde hele tiden. Vi gikk ut sammen, noen kom bort og ville hilse på min datter. Det var skammelig. Vi skammet oss. Hvor kom skammen fra? Var lykken vår skammelig; vår lykke var skammelig, den var ikke naturlig, den var imot naturen. (Espedal 2011, s.131).

Forholdet var knyttet til skam. De kunne ikke gå ut sammen uten å møte blikket fra andre. Også når Janne forlater Tomas så holder han seg fortsatt inne alene og sørger over tapet. Dermed kan det hevdes at sitatet fra epigrafen isolert sett leses i denne sammenhengen.

#### 5.6.2. Tematisk likheter

Ifølge Rickels sin anmeldelse av *Den ujevnelige* (1954), er romanen preget av de eksistensielle temaene som ensomhet og ens egen dødelighet. I tillegg så er det en ubestemmelig uro som er underliggende elementer i det som kan knyttes til fortellerens sjeleliv og livet på innsiden av glasskrukken. Noen av temaene her er knyttet til ensomhet og død. Fortellerens opplevelser av usikkerhet og maktesløshet fører til eksistensialistisk angst, som fører til at fortelleren stadig bryter ut i gråt.

Et av premissene i *Den ujevnelige* (1953), er ifølge Rickels at mennesket må tilpasse seg å leve i en verden der Gud ikke lengre eksisterer. I tillegg til bevisstheten om at det er mennesket som selv har skapt Gud, for å gjøre sin egen eksistens lettere og mer behagelig (Rickels 1962, s.142). Det er dermed ingen trøst å finne utenfor sitt eget liv og bevissthet. I et slikt perspektiv kan bevisstheten om ens egen død virke overveldende.

Tomas blir også bevisst på at han en gang skal død. Først dør moren og ikke så lenge etterpå dør ekskonen Agnete. I en alder av 48 år så møter han Janne som han innleder et forhold til. Sammen med Janne så skyves tankene om døden til side, fordi han føler seg yngre sammen med henne. Tapet av Janne blir kanskje derfor sterkere for Tomas. Fordi hun både har vært hans kjæreste, men også fordi han tror han har lurt døden. Dette selvbedraget blir han først bevisst på når han sitter alene i rekkehuset og Janne har flyttet til Oslo.

### 5.6.3. Kjenn deg selv

*Imot naturen* (2011) åpner med; «Jeg begynner å bli gammel; jeg kjenner meg ikke selv» (Espedal 2011, s.9). Dette er en allusjon til «kjenn deg selv», et eksistensialistisk ideal med røtter i antikken. Dette idealet resonnerer fortsatt i vår tid. Ideen er knyttet til at mennesket må kjenne seg selv for å kunne leve i forhold til egne begrensinger og muligheter.

Igjennom hele romanen søker Tomas til kunsten i et forsøk på å forstå seg selv. Når Tomas forteller at «han ikke kjenner seg selv», så kan dette også leses som et frempek mot slutten. Setningen kunne stått til slutt i romanen, eller etter at Tomas sitter ensom igjen etter å ha mistet kjærligheten og lysten til å leve. Det eksistensielle temaet som vi finner i Beckett sin roman, knyttet til subjektet og døden, finner altså også i Espedals roman.

I perioden Tomas var sammen Janne, så kunne han skyve tankene om sin egen død til side. Et snev av selvbedrag. Han følte seg yngre sammen med Janne.. Tapet av Janne og førte til at han måtte innse at han var i ferd med å bli gammel. Alene og uten Janne innser han at han må forsone seg med at livet en dag tar slutt. I ensomheten som nå oppstår så mangler han noe å leve for. Han er ved å gi opp livet og prøver å drikke seg i hel. «Når jeg har slukket alle lamper, en netter en, og rommene er mørklagte, kan jeg til og med forestille meg huset uten meg» (Espedal 2011, s.131).

### 5.6.4. Mor, søster, datter eller ektefelle

Et annet moment i epigrafen er de ulike kvinnelige rollene som utsagnet peker mot. Det er ifølge uttalelsen disse som sperrer jeg-et inne. Det er de ulike rollene som mor, søster, datter og ektefelle, som man skulle tro var klart definert, men som viser seg å være noe utflytende.

Et eksempel her er mor som vi så på tidligere i oppgaven. Agnete var lenge en form for erstatning for mor, men dette var ikke Tomas selv bevisst på. Det var først i møte med den italienske forfatteren Natalia Ginzburg, at det gikk opp for Tomas at han hadde falt for Agnetes moderlige egenskaper. Dermed kan de ulike rollene som karakterene er for hverandre ikke klart defineres.

I epigrafen er jeg-et usikker på om den som hadde sperret ham inne var mor, søster, datter eller ektefelle. En slik forvirring rundt ulike roller finner vi også i innledningen til et av brevene som Héloïse sender til Abélard;



Til hennes herre eller snarere hennes far,  
til hennes ektefelle eller snarere hennes bror;  
fra hans tjenestepike eller snarere hans datter,  
hans hustru eller snarere hans søster Héloïse. (Gullichsen 2021, s.133).

Héloïse sitt forhold til Abélard er dermed komplekst og for henne er han mer enn bare hennes elskerinne. Brevet sendte hun til Abélard 15 år etter at de to var sammen.

Vi finner også en sammenblanding av ulike familierelasjoner i starten av *Imot naturen* (2011), når Janne og Tomas akkurat har møtt hverandre på en fest og har trukket seg tilbake til et rom de kan være for seg selv og blikkene deres møtes i et speil:

Et urovekkende bilde; de to ansiktene, så like i all sin ulikhet, som to søsken, som far og datter, eller mor og sønn, og kanskje var det dette naturstridige, det groteske og maleriske (Espedal 2011, s.10).

Det urovekkende her, er at Tomas får en følelse av at de to kunne vært i familie. Både som søsken eller som foreldre og barn. Men det er ikke bare Tomas selv som har oppdaget en viss likhet mellom seg selv og Janne: «En venn av meg sa første gang han så oss sammen: Dere er jo helt like, som to søsken» (s.130). De ulike familierollene knyttes sammen og grensene mellom dem viskes ut. Tomas henter om at stemmen til Janne minner ham om mor;

Bare å høre stemmen hennes. Den hese, dype stemmen, som om stemmen var eldre enn henne, en gammel stemme, hvor kom den fra, hvor kommer stemmer fra? (Espedal 2011, s.41)

Hjemme i huset, som Tomas har overtatt fra sine foreldre i Øyjorden, hører Tomas stemmen til Janne og tenker på sin mor. Tidligere når Tomas og Janne først møtte hverandre, og er alene i biblioteket, knyttes også Janne til en morsfigur; «Hun sitter på fanget hans; han holder rundt henne som hun er hans mor» (s.7). I denne setningen virker det som noe er snudd opp ned. Hun sitter på fanget hans, men det er han som holder rundt henne som om hun er hans mor.

#### 5.6.5. Begjæret fra ungdomsårene

Janne kan også knyttes til Eli, Tomas sin første kjæreste. Her er det likhetstrekk mellom hvordan de to blir beskrevet. Beskrivelsen av Janne kommer i kapittelet «Biblioteket», altså i starten av romanen når Tomas studerer Janne i det de to har tatt av hverandre klærne;

De faste, lyse brystene som blir løftet opp av en stram brystholder. En perfekt bue. Halsens og brystenes hvite bue; hvor godt det gamle ansiktet passer mot den glatte huden. (Espedal 2011, s.8)

De to har truffet hverandre på en nyttårsfest. Dette er om lag 30 år etter at han var sammen med ungdomskjæresten Eli, som han beskriver slik;

Huden hennes var lys, nesten hvit, de lyse brystene ble løftet opp av en sort brystholder som formet brystene i en perfekt bue; jeg hadde aldri sett noe så vakkert, de hvite brystene som falt ut av det sorte stoffet (Espedal 2011, s.15)

Her alluderer Espedal til sin egen tekst. Beskrivelsene av kroppene til Janne og Eli har flere fellestrekk. Hvit og lys hud, bryster i en perfekt bue. Tomas ser noe av det samme med Janne som han så med Eli. For leseren blir dette først klart i det andre kapittelet; «Arbeidet, fabriken». Fordi dette kapittelet er etterstilt narrasjon, eller et tilbakeblikk til ungdomstiden til Tomas. Leseren må da koble disse to sitatene for å kunne se disse likhetstrekkene.

For Tomas handler disse likhetstrekkene om minner fra ungdomstiden, som han gjenopplever i en alder av 48 år. Men det handler også om mor.

Jeg hvilte ansiktet inn mot brystene hennes, det må ha vært en gammel lengsel, eldre enn meg; jeg var lykkelig. Jeg hadde aldri kjent en sterkere lykkefølelse, av noe så naturlig, den lyse buen av naken hud, en ung jentes fullkomne bryster: det er først senere, mange år senere, at jeg endelig er skyldig, at jeg går imot naturen; jeg har ikke forandret meg på treogtredve år (Espedal 2011, s.13).

Jeg tolker at følelsen det her er snakk om kan knyttes til mor. Tomas mener følelsen er eldre enn ham selv, noe som kan bety at den kan knyttes til en tid før hans egen identitet ble formet og til brystet til hans mor. Selv om Tomas ikke kan huske at han lå ved mors bryst.

## 5.7. Imot naturen

Gleden blir kortvarig. Tomas blir innhentet av alderen, og i hovedsak aldersforskjellene mellom ham selv og Janne.

Det var skjevt mellom oss, skriver hun. Du har jo vært sammen med flere, det er så mye du har gjort, og jeg har nesten ikke gjort noe, skriver hun. Den fryktelige aldersforskjellen, skriver hun (s.175).

I kapittelet «Notatbøkene» er Tomas alene og Janne flytter ut. Nå må Tomas godta at han en kommer til å bli gammel. Selvbedraget er borte, og tankene om døden kommer tilbake. Tomas og Janne opplevde skam når de to var sammen, og at menneskene rundt dem ikke forsto at de to var kjærester, på grunn av den store aldersforskjellen. De skammet seg. De befant seg i et spenningsforhold mellom natur og kultur. Mellom egne og samfunnets normer og regler, og deres begjær for hverandre.

Akkurat på samme måte som Abélard og Héloïse, den unge jenten og den kinesiske forretningsmannen. Problemene oppstår når deres individuelle begjær og handlinger, blir oppdaget av andre og samfunnet.

## 6. Oppsummering

I denne oppgaven har jeg undersøkt noen av de mest sentrale allusjonene i Tomas Espedals roman *Imot naturen* (2011), og sett på om disse kan påvirke lesningen av romanen. Oppgavens problemstilling: analysere hvordan allusjonene utdyper personkarakteristikker og tematikken i Espedals roman, særlig kvinnebilde, parrelasjoner og kjærlighetsforståelsen. Og hvordan allusjonene benyttes for å beskrive personer, følelser og situasjoner. I forlengelsen av det vil jeg drøfte hvordan intertekstualiteten åpner et metanivå i romanen der fortellerrolle og litteraturforståelse tematiseres spesifikt.

### 6.1. Allusjon knyttet til Agnete

Agnete blir knyttet til to allusjoner. Først ved allusjon til Ottla, lillesøsteren til Kafka. De to hadde et nært forhold. Søsteren støttet sin forfatterbror slik at han kunne bruke tiden sin på å skrive. Samtidig var hun en oppofrende som mor og som medmenneske. Allusjonen og dermed karakterbeskrivelsen kommer på et tidspunkt tidlig i Tomas og Agnetes forhold.

Den andre gangen Agnete blir knyttet til en allusjon, er i hennes og Tomas sitt møte med Natalia Ginzburg. Ginzburg gir uttrykk for at hun vil gi samtykke til at Agnete skal spille Ilaria, fra Natalia Ginzburg sitt skuespill *Intervjuet* (1988). Ilaria er kvinnen som ikke blir valgt av Marco, den mannlige karakteren i stykket. Marco velger på to ulike tidspunkt å innlede forhold til yngre kvinner, men opprettholder et vennskapsforhold til Ilaria. Ingen av Marco sine forhold varer særlig lenge. I tillegg sammenlignes Ginzburg med mor til Tomas. Dermed kan det hevdes at Agnete blir avvist av både Tomas og av Ginzburg.

Det gir oss to ulike personkarakteristikker knyttet til Agnete og som reflekterer hovedpersonen Tomas sitt forhold til henne på to ulike tidspunkt i forholdet deres. Samtidig kan allusjonen til *Intervjuet* (1988) knyttes til Tomas sitt forhold til Janne. Hun er yngre, og deres forhold blir heller ikke langvarig.

### 6.2. Kvinnebilde og parrelasjoner

Når det gjelder kvinnebildet og parrelasjoner, så kan det virke som om Tomas foretrekker yngre kvinner framfor kvinner på sin egen alder. På et tidspunkt ramser han også opp hvilke fordeler det er for en ung kvinne å være sammen med en mann som er eldre, men tar også med en advarsel fra Abélard sin historie. Alle forholdene som er nevnt i romanen mellom

ynge kvinner og eldre menn, forblir kortvarige. Dette gjelder Héloïse og Abélard, den unge jenten og den eldre kinesiske forretningsmannen og Tomas og Janne.

Tomas ønsker ikke at forholdet til Janne skal være kortsiktig. Men forholdet ender med at Janne forlater ham. Tomas viser til Héloïse, som ikke har sett Abélard på 15 år, men fortsatt gir uttrykk for at hun elsker ham. Dermed kan en si at Tomas sin kjærlighetsforståelse er knyttet til en romantisk form for kjærlighet og som blir representert av Héloïse.

### 6.3. Fortelleren Tomas

Når Tomas blir alene så alluderes det til romanen *Under vulkanen* (1947) og til Geoffrey og Yvonne. Tomas låner ordene fra et brev som Geoffrey har skrevet til Yvonne for å fortelle leseren hvordan han har det. Men undersøkelsen min av Lowry sin roman viser at Geoffrey aldri sendte brevene til Yvonne, fordi han enten ikke ville eller maktet å ta ha henne tilbake. Dermed var Tomas og Geoffrey ikke i samme situasjon. Begge sørger over et kjærlighetstap, men ellers er deres situasjoner ulike. Her viser min undersøkelse av allusjonen at Tomas ikke er helt etterrettelig. Jeg vil hevde at dette er fordi Tomas er en fiksjonell forteller, fordi forfatteren Espedal nok kjenner til romanen og handlingen.

Allusjonen til Abélards skjebne speiles med Tomas sin kjærlighetssorg. Tomas ønsker å sammenligne seg med den lærde Abélard. Samtidig sammenligner Tomas sitt forhold til Janne, med Abélards forhold til Héloïse. Abélard betalte en høy pris som for sitt forhold til Héloïse. Tomas vil vise oss at han opplevde det som en form for kastrasjon når han ikke lengre var sammen med Janne.

Tomas alluderer til Marguerite Duras ved å låne beskrivelsen «et ødelagt ansikt», for å gjøre et frempek mot slutten av romanen. Det kan tolkes som Tomas bruker Duras beskrivelse, fordi han tror beskrivelsen handler om den unge jentens sitt kjærlighetstap. Men i min undersøkelse av romanen *Elskeren* (1984) har jeg vist at det er mer sannsynlig at «et ødelagt ansikt» kan knyttes til et overgrep som den unge jenten blir utsatt for av sin egen bror. Det har altså ikke noe med kjærlighetsforholdet å gjøre. Jeg vil hevde at dette også viser oss at Tomas som en fiksjonell forteller. Fordi vi vet at Espedal er påvirket av Duras, og det er lite sannsynlig at forfatteren ikke har fått med seg dette.

#### 6.4. Fiksjon og virkelighet

Dette kan sees i sammenheng med allusjonen til Diego Velazquez og diskusjonen rundt fiksjon og virkelighet. Vi så tidligere i oppgaven at Atle Kittang hevdet at det er umulig å vite hvor grensen går mellom fiksjon og virkelighet i Espedals romaner. Dermed kan det se ut som allusjonen til Velazquez, er en påminnelse til leseren om nettopp dette og at Espedal tenker på det kjente maleriet *Las meninas* (1656), og diskusjonen knyttet til den moderne tids diskurs om kunstverket.

Akkurat som i bildet fra 1600-tallet så formes romanen til Espedal rundt en blanding mellom fiksjons- og virkelighetslementer. Tomas i romanen er ikke Tomas Espedal. Tomas er en romankarakter som er skapt av forfatteren Tomas Espedal. Dermed er det mulig å påpeke fiksjonslementer i romanen. Selv om avstanden ikke er stor mellom jeg-forteller og forfatter.

#### 6.5. Relasjoner

Vi har sett tidligere i oppgaven at en epigraf i roman, kan være en måte fra forfatteren å styre på hvilken måte romanen skal leses. Allusjonen er knyttet til epigrafen fra Samuel Beckett sin roman *Den ujevnelige* (1953) og sitatet som peker mot jegets klaustrofobiske forhold til kvinner i familien. Mor, søster, datter eller ektefelle. Samtidig er det noe inestuous over Tomas forhold kvinne i livet hans. Agnete og Janne ligner på ulike måter på hans mor. Samtidig beskrives Tomas og Janne som så like at de kunne vært søsken.

I romanen *Imot naturen* (2011) møter vi disse kvinnerollene som Tomas må forholde seg til. Tomas forteller at Janne ligner ham som en søster. Når de to er ute og går på gaten så tror folk de møter, at de to er far og datter. I «Biblioteket» mener Tomas at Janne holder rundt ham som om hun var hans mor. Eli kan også knyttes til mor. Han forteller at da han lå hodet inntil hennes bryster så var det en følelse som var eldre enn ham selv.

Mor til Tomas har vært med å forme et kroppslig kvinneideal for Tomas. Han vender stadig tilbake til moren i romanen. Han sammenligner henne med andre kvinner. Tomas holder seg stort sett innendørs etter at Janne forlater ham, i huset til mor, med alle tingene hennes. Tomas føler seg innesperret, i likhet med Beckett sitatet. Han er så sterkt påvirket av mor at det former hva han er tiltrukket av hos kvinner.

Til slutt er det fraværet av kvinnene i livet til Tomas, som sperrer ham inne i rekkehuset. Det er fraværet av mor, Agnete, Janne og datteren. Janne har reist fra ham og forholdet er slutt. «Lever med deg om du vil eller ikke, om jeg vil eller ikke, om du er her eller ikke» (Espedal 2011, s.155). Tankene lar ikke Tomas få fred, selv om han er helt alene i huset.

## 6.6. Jeg-fortelleren

*Imot naturen* (2011) vises det til flere tydelige allusjoner. Disse tilhører den upålitelige jeg-fortelleren Tomas. Tomas bruker kunst i et forsøk på å forstå seg selv, sin situasjon og sine forhold til kvinnene i livet hans. Men han feiltolker noen av allusjonene, som fører til at disse gir et forvrengt og noen ganger, mangelfulle paralleller. Tomas har ikke kontroll på måten han blander liv og kunst. Det er forfatteren Espedal som viser oss Tomas sin forvirring. Gjennomgående i disse feiltolkningene er det et mønster i allusjonene som peker mot tabuisert kjærlighet til aldersforskjell, asymmetri og incestuøst begjær.

## 7. Kilder

- Abélard, Petrus, Brev i Harald Gullichsen 2002. Oslo: Aschehoug. s.1-58
- Allen, Graham. 2000. *Intertextuality, The new critical idiom*. London: Routledge.
- BBC.COM. 2022. «Ukrain attention shows bias against black lives, WHO chief says» 13/4 2022. <https://www.bbc.com/news/world-61101732>
- Beckett, Samuel, and Jan Erik Vold. 2006. *Den ujevnelige, L'innommable*. Oslo: Cappelen.
- Behrendt, Poul. 2006. *Dobbeltkontrakten: en æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.
- Olsson, Anders. 2002. «Intertextualiet, komparation och reception». I *Litteraturvetenskap: en inledning*. 2. oppl. ed. Redigert av Staffan Bergsten. 51-69. Lund: Studentlitteratur.
- Broadfoot, Keith. 2016. «Velázquez's Dwarfs and the Modern Uncanny». *Angelaki: journal of theoretical humanities* 21 (2):33-50. doi: 10.1080/0969725X.2016.1182722.
- Duras, Marguerite, Elisabeth Aasen, and Annie Riis. 1997. *Elskeren, L'amant*. Oslo: Den norske bokklubben.
- Egeland, Marianne. 2015. «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen». *Recognition and authenticity in life writing* 18 (1):34-48. doi: 10.18261/ISSN1504-288X-2015-01-04.
- Ellefsen, Bernhard. 2010. «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». *Vagant*.
- Espedal, Tomas. 2011. *Imot naturen: (notatbøkene)*. Oslo: Gyldendal.
- Gardner, Helen, and Fred S. Kleiner. 2009. *Gardner's Art through the ages: a global history*. 13th ed. Boston, Mass: Thomson/Wadsworth.
- Golomb, Jacob. 2012. *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus, Problems of Modern European Thought*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Gullichsen, Harlad 2002. *Brevvekslingen mellom Abélard og Héloïse - med et utdrag fra Abélards verker*, Oslo: Aschehoug. s.1-58
- Irwin, William. 2001. «What Is an Allusion? » *The Journal of aesthetics and art criticism* 59 (3):287-297. doi: 10.1111/1540-6245.00026.
- Kafka, Franz. 1982. «Letters to Ottla and the family». Oversatt av Richard & Clara Winston. New York: Schocken. s.1-90
- Karlsen, Ole. 2003. *Ord og bilete: ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget.
- Kittang, Atle. 2010. «Kunsten og det røynelege - Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og asyriske voldskunst.» *Edda* 110 (4):368-385.



- Knausgård, Karl Ove. 2011. *Min kamp: roman: Andre bok*. Oslo: Oktober. S.150-170
- Larsen, Rebekka Margrethe Dybwik. 2013. «*En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal: En lesning av Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv, Imot kunsten og Imot naturen*». Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap.
- Lindstad, Marit. 2014. «*Jo mer du forteller om deg selv, jo mer kamuflert blir du. Selvframstilling i Tomas Espedals Imot naturen (notatbøkene)*».
- Lowry, Malcolm, and Peter Magnus. 1967. *Under vulkanen*. Vol. L 80, *Under the vulcano*. Oslo: Gyldendal. s.1-134
- Løvaas, Kari. 2005. «*Intimitetstyranni?*» *Morgenbladet*.
- Orwell, George, and Tor Bjerkmann. 1975. *Kamerat Napoleon, Animal Farm*. Oslo: Pax.
- Pedersen, Frode Helmich. 2017. «*Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den*». *Norsk litterær årbok* (2017):26-[53].
- Ricketts, Wendell. 2008. «*The Wrong Door: The Complete Plays of Natalia Ginzburg*» : University of Toronto Press. s.165-183
- Rickels, Milton. 1962. «*Existential Themes in Beckett's "Unnamable" Criticism*» (*Detroit*) 4 (2):134-147.
- Sandve, Gerd Elin Stava. 2018. «*Falskt vitnesbyrd i litteraturen*» *Dagsavisen*. URL: <https://www.dagsavisen.no/debatt/2018/11/01/falskt-vitnesbyrd-i-litteraturen/>
- Syéd, Grethe Fatima. 2016. «*Reflektert realisme - Torborg Nedreaas' Av måneskinn gror det ingenting og Tomas Espedals selvfiksjon*». *Edda* 103 (1):17-33. doi: 10.18261/issn.1500-1989-2016-01-03.
- Thorvaldsen, Ingrid Margrete. 2014. *Skrivemaskiner og andre ting. Eit tingteoretisk blikk på forfatteraskapen til Tomas Espedal*. The University of Bergen.
- Tjønneland, Eivind. 2010. *Knausgård-koden : et ideologikritisk essay*. Oslo: Spartacus. s.7-65
- Veldeman, John, and E. Myin. 2008. «*Las Meninas and the Illusion of Illusionism*». *Journal of consciousness studies* 15 (9):124-130.
- Aaslestad, Petter. 1999. «*Narratologi: En innføring i anvendt fortellerteori*». Cappelen Akademisk Forlag AS



## Sammendrag

**Student:** Svein-Inge Solheim

**Veileder:** Jørgen Sejersted

**Tittel:** På spor av fiksjon

**Undertittel:** En nærlesing av Tomas Espedals roman *Imot naturen* (2011)

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvordan allusjoner i Tomas Espedals roman *Imot naturen* (2011), kan påvirke hvordan romanen kan leses. Romanen handler om karakteren Tomas og hans to store kjærlighetsforhold, om hans forhold til sin mor, om kunst, og om sorgen som oppstår når kjærligheten tar slutt. Her speiler, kontrasterer og sammenligner romanens forteller sin egen situasjon og karakterene i romanen med andre kjente personer, som enten har levd eller som er fiksjonelle karakterer i andre romaner.

Allusjoner kan utvide en tekst og påvirke meningsinnholdet. Men da kreves det at leseren kjenner til det som det alluderes til. De fleste av allusjonene i romanen nevnes eksplisitt. Undersøkelsen har dermed gått ut på å påpeke ulike sammenhenger mellom allusjonene og romanteksten til Espedal. Her alluderes det i hovedsak til historien om Héloïse og Abélard, og brevene de to sendte til hverandre på 1100-tallet, men også til romanen *Elskeren* (1984) av Marguerite Duras, Malcolm Lowry sin roman *Under vulkanen* (1947) og skuespillet *Intervjuet av Natalia Ginzburg*, for å nevne noen. Felles for allusjonene er at de også kan knyttes tematisk til Espedals roman. Det er også mulig peke på et ideal hos fortelleren når det kommer til kjærlighetsforståelse og parrelasjoner.

Espedal skriver sine romaner med utgangspunkt i sitt eget liv. Noen av karakterene i romanen er dermed basert på virkelige personer. Litteraturforsker Atle Kittang har utalt at det er umulig å vite hva som er fiksjon og hva som er virkelig i Tomas Espedals romaner. Et spørsmål som oppgaven prøver å besvare er om intertekstualiteten kan åpne for et metanivå i romanen som kan peke mot fiksjonelle trekk hos fortelleren.

## Abstract

**Student:** Svein-Inge Solheim

**Supervisor:** Jørgen Sejersted

**Title:** Traces of fiction

**Subtitle:** A close reading with focus on Allusion of the novel by Tomas Espedal: *Against Nature* (2011)

In this master's thesis, I examine how allusions in Tomas Espedal's novel *Against Nature* (2011) can affect the way the novel is read. The novel revolves around the character Tomas and his two significant love affairs, his relationship with his mother, art, and the sorrow that arises when love comes to an end. Throughout the novel, the narrator mirrors, contrasts, and compares their own situation and the characters in the novel with other well-known individuals, either historical figures or fictional characters from other novels.

Allusions have the potential to expand a text and influence its meaning, but they require that the reader is familiar with what is being alluded to. Most of the allusions in the novel are mentioned explicitly. Therefore, the study aims to highlight various connections between the allusions and Espedal's novel. The primary allusion in the novel is to the story of Héloïse and Abélard, and the letters they exchanged in the 12th century. Additionally, there are references to the novel "The Lover" (1984) by Marguerite Duras. Malcolm Lowry's "Under the Volcano" (1947), and Natalia Ginzburg's play "The Interview," among others. What these allusions have in common is their thematic relevance to Espedal's novel. They also contribute to identifying an ideal within the narrator concerning the understanding of love and relationships.

Espedal writes his novels based on his own life, and some of the characters in the novel are therefore based on real people. Literary scholar Atle Kittang has stated that it is impossible to discern what is fiction and what is reality in Tomas Espedal's novels. One question this thesis attempts to answer is whether intertextuality can open a meta-level in the novel that may point to fictional aspects of the narrator.

## Oppgavens profesjonsrelevans

Min masteroppgave er blitt til som et resultat av en nærlesning av romanen *Imot naturen* (2011) av Tomas Espedals. Espedal skriver moderne tekster og utgir romaner i vår samtid, han er dessuten en prisbelønnet, omdiskutert og en lokal forfatter. Nærlesningen av denne romanen og andre romaner knyttet til prosjektet, samt lesing av faglitteratur, har bidratt til at jeg har gjennom prosjektperioden tilegnet meg økt leseforståelse, samt kunnskap om litteratur. Lesing er en av de grunnleggende ferdigheter i norskfaget. Kompetanse i lesning er viktig for at vi skal kunne tilegne oss ny kunnskap. I læreplanen står det at lesing av skjønnlitteratur og sakprosa; «skal gi elevene mulighet til å reflektere over sentrale verdier og moralske spørsmål. I norskfaget skal eleven i tillegg lese og analysere litterære tekster» (Kunnskapsdepartementet 2020, s.2). Etter at elevene har fullført vg3 studieforbereende utdanningsprogram skal de ifølge kompetansemålene som utdanningsdirektoratet har satt, tilegnet seg følgende kompetanse i norskfaget;

- Analysere og tolke romaner, noveller, drama, lyrikk og sakprosa på bokmål og nynorsk fra 1850 til i dag og reflektere over tekstene i lys av den kulturhistoriske konteksten og egen samtid
- utforske og reflektere over hvordan tekster fra den realistiske og den modernistiske tradisjonen framstiller mennesker, natur og samfunn
- Skrive litterære tolkninger og sammenligninger (Kunnskapsdepartementet 2020, s. 14).

Jeg vil påstå at arbeidet med min masteroppgave lagt på vei er i samsvar med overnevnte kompetansemål. Det betyr at jeg har tilegnet meg en vid og grundig forståelse for å analysere, reflektere over og skrive litterære tolkninger og sammenligninger.

I oppgaven min har jeg undersøkt allusjoner i romanteksten, og sett på hvordan lesingen av romanen kan påvirkes av referansene til andre verk og personer, og hvordan dette brukes i en analyse. Allusjoner kan lett bli oversett fordi leseren må kjenne til hva det alluderes til for å kunne forstå sammenhengen. Dermed vil jeg si jeg også har tilegnet meg en økt forståelse for hva det vil si å tolke en tekst. Denne kompetansen lar seg også overføre til mitt arbeid i den videregående skole. Økt kompetanse i å lese litteratur og å skrive litterære tolkninger, er

relevant både for å kunne undervise og veilede elevene når de skal produsere egne tekster, og når jeg skal gi dem underveisvurdering av deres egne tekster.

I tillegg vil jeg trekke fram at med min kunnskap om moderne litteratur også kan brukes til å kontekstualisere tidlig moderne, romantiske og realistiske tekster.

## Tilhørende litteraturliste

- Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del- verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt i forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for kunnskapsløftet 2020. <https://data.udir.no/k106/v201906/laereplaner-lk20/NOR01-06.pdf?lang=nob>
- Kunnskapsdepartementet. (2020). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt i forskrift. Læreplanverket for kunnskapsløftet 2020. <https://data.udir.no/k106/v201906/laereplaner-lk20/NOR01-06.pdf?lang=nob>