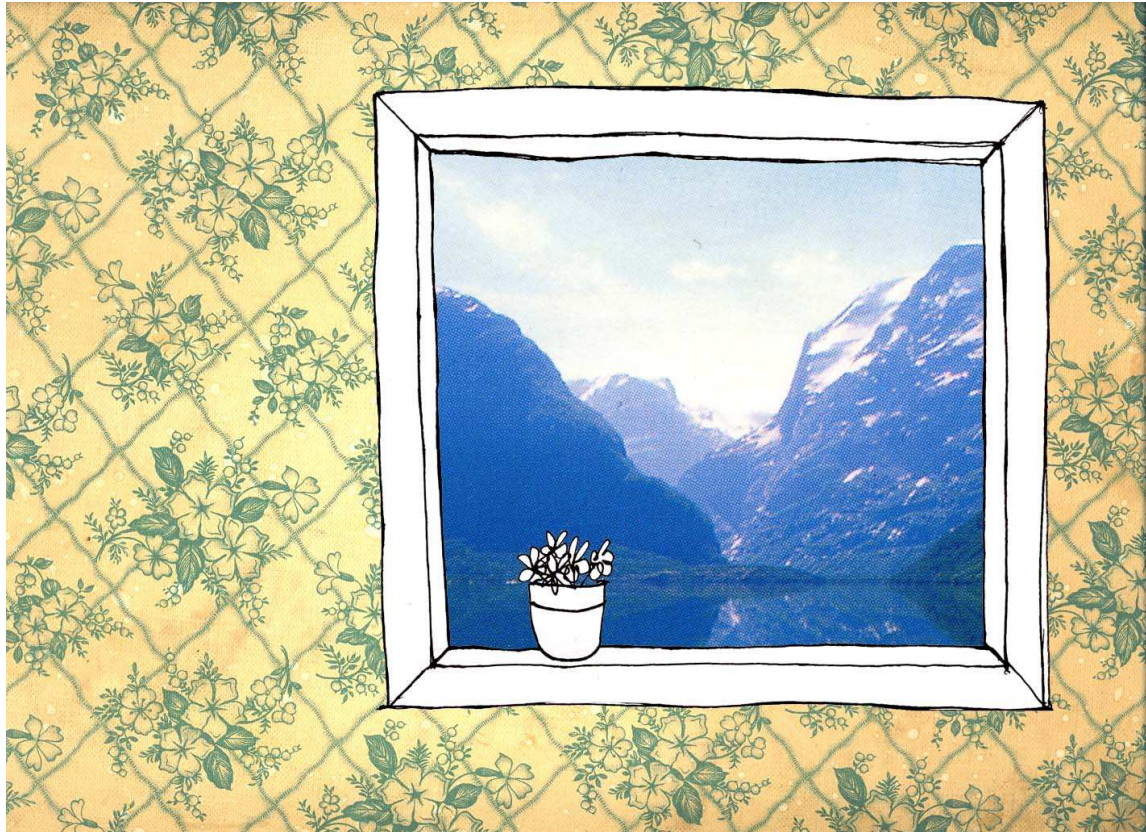


Et rom som er skriftens eget;

Gjentagelse og variasjon i Jon Fosses *Det er Ales*



Synnøve Vindheim Svardal



Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Det humanistiske fakultet
Mastergradsavhandling
Vår 2008

Takk

Først og fremst vil jeg takke Erling Aadland for grundig, vennlig og konstruktiv veiledning. En like stor takk går til Petra J. Helgesen, Ane Kristine Aadland og Silje Stavrum Norevik for lesning, diskusjon og støtte i arbeidet. Tusen takk til Solveig Bremnes Wivestad for forside, og til Vegeir, Trym og Ørn for tålmodighet og omsorg i innspurten.

Der det ikke er rørsle framover, lurer døden.
Tarjei Vesaas "Om skrivaren"

Ser du ikke? Har du mista draumen din?
Sindre 3 år, Fra samlingen *Dikt 1986-2000* av
Jon Fosse

Innhold:

1 Innledning	7
1.1 Problemstilling.....	8
1.3 Gjentakelse av tematikk og motiv	10
1.4 Sekundærlitteratur	12
1.5 Struktur.....	13
2 Poetikk, skriver og skriverens skrift	14
2.1 Fra fortellerens fortelling til skriverens skrift.....	15
2.2 Skriverens rytme.....	20
2.2.1 Rester av sangen.....	21
2.2.2 Skriverens tekstpraksis	22
2.2.3 Fortelleren og skriveren	24
2.4 Skriftdialog og ironi	28
2.5 Repetisjon.....	35
2.6 Inngang til analysen	37
3 Analyse av <i>Det er Ales</i>	39
3.1 En sømløs strøm	39
3.2 Handling.....	39
3.3 Fjorden – tekstens ledemotiv	40
3.4 Inngang – Eg ser.....	42
3.5 En kinesisk eske	43
3.6 Språk	44
3.7 Karakterer	47
3.8 Signe.....	51
3.9 Tid og rom	57
3.9.1 Anakronisk struktur.....	59
3.10 Asle.....	59
3.11 Bålet	61
3.12 Besta og Asle – det protestantiske landskapet.....	62
3.13 Ales og Kristoffer – sirkelens kjerne.....	69
3.14 Kristoffer og øyet – konkretisering av blikket.....	73
3.15 Kristoffer, Brita og Asle – parallellføring.....	74
3.16 Utgang	75

4 Skriftens eget rom	77
4.1 Paradoksale bevegelser	77
4.1.1 Hender.....	80
4.1.2 Den kjærlige og sorgtunge hånden.....	82
4.1.3 Den språkløse hånden.....	84
4.2 Det uunngåelige.....	86
4.3 Det poetiske språket.....	88
4.4 Sansning.....	89
5 Konklusjon	95
5.1 Tilstand	95
5.2 Kontemplativ lesning	97
5.4 En alternativ vei	98
5.4 Til slutt – Spranget.....	99
Bibliografi	100

1 Innledning

I teksten ”Eg ser hennar minne att”¹ fra essaysamlingen *Gnostiske essay* (1999), skriver Jon Fosse (f.1959) om hvordan en ved å arbeide seg inn i nyansene i det egne, lokale og provinsielle kan komme frem til noe som er universelt gyldig. Dette lokale aspektet, eller det ”det tause” men alltid nærværende, ser han i tekstilkunsten til sambygdingen Åse Ljones’:

Og for meg i alle fall er det dei møysommelege arbeidande menneska, slitarane, som dei gjerne blir kalla, som får sin venleik tatt ut frå det skjulte og gjort synleg i arbeida til Åse Ljones, det er dei tause menneska, dei stille i landet, som dei gjerne òg blir kalla, dei som bur for seg sjølv i sine små bygder, dei som er meir kjende for å teie enn å tale, dei som styrer jamt på med sitt, dei som teier når dei andre talar, det er dei som får sin venleik framstilt, ein venleik dei så godt kjenner til, men som du aldri får dei til å snakke om. Dei seier det ikkje. Du får dei aldri til å seie det. Dei berre veit det. Og når venleiken er der, kan du merke det som eit drag i andletet, som ein nyanse i setninga (Fosse, 1999:35).²

Den ”venleiken” som Fosse her beskriver, knytter han til noe som *er*, men som ikke kan gripes, men bare skimtes i lyset som alltid forandrer seg og som ”forgjer landskapet og får fjorden til aldri å sjå heilt lik ut” (s.36). I Ljones’ kunst, som i Fosses egen diktning, vises det tause som synlige bilder hvor ”det regnar i det lysande mørkre[.]som ei minning om ein gong for lenge sidan i ein liten robåt på fjorden” (s.36). Ljones’ lite verdsatte materialer blir like vakre som lite verdsatte mennesker, og bildene hennes bærer fram mange hundreårs taus erfaring av det ”alltid liknande, alltid forskjellige, i gjentaking og variasjon” (s.37).

I lys av Ljones’ kunst beskriver Fosse en essensiell tråd i sin egen diktning, hvor skriftens vev gjennom gjentagelse og variasjon skaper mønster og rytme. Savnet, sorgen og minnet om de døde som befinner seg et sted i den ”tomme natta over fjorden”, ligger taust i Ljones’ kunst, som det også ligger taust i *Det er Ales* (2004).

¹ Opprinnelig trykt i katalogen til tekstilkunstneren Åse Ljones’ festsplutstilling *Trådsoler*, i 1999.

² Sitatene i det følgende er hentet fra teksten ”Eg ser hennar minne att” fra *Gnostiske essay* (1999).

Prosateksten *Det er Ales* har i seg denne bevegelsen mellom det lokale og det universelle, det enkle og det komplekse, som et realistisk og provinsielt aspekt i en postmoderne form.

1.1 Problemstilling

Denne masteroppgaven er en analyse av Jon Fosses *Det er Ales*. Mitt teoretiske utgangspunkt er Fosses egen poetikk, slik den er formulert i essaysamlingene *Frå telling via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999). Jeg vil forsøke å få frem hvilke momenter som kan sies å ligge til grunn for hans litterære virke og hvordan disse gir seg til kjenne i det litterære verket. Hvilket forhold er det mellom teori og praksis?

Kjernen i Fosses poetikk er skriveren. Dette begrepet er knyttet til både skrivning og lesning. Skriveren nedfelles i skrift i skriveøyeblikket og ligger i skriften, i følge Fosse, som en kroppslig rytme som kan sanses i leseøyeblikket. Hvordan kan denne instansen, som både er et trekk ved den skrivende hånden og lesningen gjenkjennes i teksten? Med fokus på gjentakelse og variasjon i *Det er Ales* vil jeg forsøke å nærme meg et svar på dette spørsmålet.

Jeg har valgt denne inngangen, for det første fordi Fosses kombinasjon av teoretisk og poetisk praksis stiller både essay og skjønnlitteratur i et mangfoldig lys. I essayene kan vi se poetiske rester. Kan man på samme måte se en teoretisk rest i diktningen?

For det andre, så skaper gjentakelsene, både motivisk, tematisk og språklig, like markante mønster i det enkelte verk som i forfatterskapet som helhet. Hvilken funksjon har den repetitive bevegelsen? Hva ligger bak “dei ord som jamt blir sagde”? Hvilken rytmikk forekommer i en tekst hvor personene tilsynelatende mangler både innsikt og handlingsvilje? Som J. Hillis Miller skriver: “what is said two or more times may not be true, but the reader is fairly safe in assuming it is significant” (Miller, 1982:2).

For det tredje så rommer Fosses essaystikk, som hans litterære tekster, både den lokale og den universelle tråden og får et modernistisk skjær i møte med skriften. Narratologi, filosofi, litteraturteori og den vestlandske puritanismen ligger side om side, både i essays og i skjønnlitteratur, og har vist seg å være en særs produktiv dynamikk i Fosses forfatterskap.

En innvending mot mitt prosjekt kan være at det er snevert å analysere ett av Fosses litterære verk i lys av hans egne teoretiseringer, og man kan selvfølgelig kalle hans poetiske inngang til teorien, og hans teoretiske inngang til poesien for problematisk, men jeg syns likevel det kan være verdt et forsøk å vie det fosseske universet litt tid. Det sier mye om litteraturens vesen og mangt om det å være menneske.

1.2 *Det er Ales*

Det er Ales ble skrevet på oppdrag fra det tyske Marebuchverlag i Hamburg, og utgitt som *Das ist Alise* høsten 2003. Kriteriet fra forlaget var at romanen skulle handle om sjøen og havet, og kom som en del av forlagets serie ”marebibliotek – historier fra havet”. På norsk kom den først i 2004. Romanen gjentar og viderefører tematikk fra dramaet *Ein sommars dag*, uroppført på Det Norske Teateret i 1999.

Motivasjonen for valget av nettopp *Det er Ales* er mangfoldig. For det første er det en tekst som er utgitt i etterkant av begge essaysamlingene, og som kan sies å inneholde både ”nye” og ”gamle” fosseske innganger. De sene romanene hans, noe som er registrert av mange kritikere, er også preget av en roligere tone enn de tidligere. Som Ragnar Hovland skriver i sin tekst ”Og han ville gå ut i vinden, ut i regnbygene, tenkte han”, så kan man si at *Morgon og kveld* (2001) og *Det er Ales* er ”ein slags salmar i Jon Fosses forfatterskap”(Hovland, 2005:12). Bøkene hviler i seg selv, skriver han, og dette er en relevant observasjon. Hovland kaller Fosses tidlige romaner³ for

³ Hovland nevner her eksempelvis *Raudt, svart* (1983), *Stengd gitar* (1985) og *Blod. Steinen er* (1987).

”ganske påståelege og dogmatiske formeksperiment”, og det kan tenkes at de er det, men så er en hvilken som helst fossetekst på ett plan også et formprosjekt, men de har gjerne blitt mindre dogmatisk med årene. Det Hovland imidlertid vil frem til, er at *Morgon og kveld* og *Det er Ales* (og vi kan legge til *Andvake* fra 2007) uttrykker at forfatteren har funnet en roligere vei, en vei som er preget av en form for forsoning, eller med Hovlands meteorologisk termer: “[..]frå trøysteslaust regnvêr til det som Johannes i *Morgon og kveld* tenkjer der han sit på benken utanfor huset til Peter: ”for opphaldsvêr er det og mildt og fint, ein retteleg fin sommarkveld er dette, tenkjer Johannes[.]” (Hovland, 2005:13). Det finnes altså noe godt og lyst i alt det trasige regnet, noe som vi også skal se i *Det er Ales*.

Det er Ales er den av Fosses tekster som vever den lokale ”venleiken”, med sine personer og sitt landskap, sammen i en kompleks og sammensatt diskurs på en måte som jeg ikke har registrert verken før eller siden hos Fosse. Den enkle og nesten klisjéaktige tematikken, unndras nettopp klisjéen ved at den fremtrer i en så fortettet drakt. Måten figurene behandles på, fremstilles på, det de *ikke* sier, det de *ikke* gjør og det som *ikke* skjer, er tekstens styrke (og er ingen nyhet i det fosseske landskapet) og i *Det er Ales* fortettes det bedre enn noen gang. Slik Hovland beskriver Oline i *Melancholia II*, til tross for at hun er halvsenil og glemsk og til tross for sine gjentagende referanser til sin inkontinens og sin kontinuerlige trang til å gå på veslehuset ”slik at det ikkje kjem noko i buksa”, har hun en verdighet som ”det skin av, langt ut av bokheimen” (Hovland, 2005:13). Karakterene i *Det er Ales* fremstår på samme måten, det skinner på et vis av dem også.

1.3 Gjentakelse av tematikk og motiv

Gjentagelse av motiv og tematikk er et velkjent aspekt ved forfatterskapet til Jon Fosse. Fra debuten i 1983 med romanen *Raudt svart* og til skrivende stund, består utgivelsene både av prosa, dramatik, lyrikk og barnebøker. Motiviske og tematiske gjentakelser går på tvers av sjanger, og man kan kanskje også si at sjangrene går på tvers av hverandre. Dramatikken har prosaiske trekk

og prosaen har mye dramatikk i seg. Det innestengte fjordlandskapet, bestemødre og fjordens ubestemmelige rytme er bare tre av mange motiver som går igjen.

Tematiske gjentakelser er også et kjennetegn: Forholdet mellom liv og død, galskap, kunst, kjærlighet, savn og sorg er noen, hjemløshet et annet. De ventende og statiske personene i det fosseske landskapet kommer ofte til kort i møte med hverandre og i møte med språket. Tekstene tar opp indre sjelsliv, tilsynelatende banale hverdagssituasjoner eller grenseerfaringer av eksistensiell art. Mye stillstand og lite progresjon på handlingsplan, men på formplan skjer det mye hos Fosse, og dette er kjernen i mitt prosjekt. *Hva som skjer* er ikke så viktig, men heller: *Hvordan skjer det?*

På samme måte som *Ein sommars dag* og *Det er Ales* er beslektet, er *Ein sommars dag* (1997) også beslektet med *Naustet* (1989). Det gravide paret i dramaet *Namnet* går igjen i *Andvake* (2007), *Flaskesamlaren* (1991) ble *Barnet* (1997), *Bly og Vatn* (1992) ble til *Vinter* (2000). Som Fosse sier i et intervju i *Morgenbladet* (2007), så presser den ene teksten den andre. Signe i *Det er Ales* er ikke dermed identisk med Signe i *Morgon og kveld* og Asle i *Ein sommars dag* er ikke identisk med Asle i *Det er Ales*, men situasjoner, handlinger og navn gjentas og varieres og utvides på tvers av sjanger. Derfor bruker jeg Fosses lyrikk og dramatikk i analysen som en fremheving av både personer og motiv. Jacob Lothe kaller det transtekstualitet og understreker at denne formen for repetisjon verken er enkel eller entydig (Lothe, 2003:100).

Bak det enkle og statiske uttrykket ligger der flere ulike strømninger som får Fosses tekster til å stå frem som komplekse og dynamiske. Bølgens rytme spres i teksten og fremhever dens gjentakende karakter.

1.4 Sekundærlitteratur

I skrivende stund foreligger det to masteroppgaver som omhandler *Det er Ales*, den ene er skrevet av Inger Lise Aasdal, Høgskolen i Agder, og den andre av Kristine Isaksen ved Universitetet i Oslo. Kristine Isaksens oppgave *Mulige måter å være i verden på i Det er Ales av Jon Fosse. En nærlesning i lys av skriverbegrepet og heideggerske begrep som 'stemning', 'sannhet' og 'Dasein'* (2006) er som tittelen viser en analyse av *Det er Ales* i lys av skriverbegrepet og utvalgte begreper fra Heidegger. Oppgaven hennes er delt i to. Jeg konsentrerer meg om første del som omhandler de narrative særtrekkene ved teksten; fortelleteknikk og språk. Her sammenfaller Isaksens oppgave med min egen, og det er derfor fruktbart å trekke frem hennes poenger. Andre del, som hun har kalt ”Stedet”, analyserer hun *Det er Ales* i lys av Heidegger, og siden det ikke er relevant for min oppgave, prioriterer jeg det bort.

Aasdals oppgave *Språk og tilgivelse. En nærlesning av Jon Fosses roman Det er Ales* (2007) henter sin teoretiske ramme fra blant annet Julia Kristevas melankoliteori, og fokuserer på tre momenter fra hennes estetiske teori: Prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi. Jeg kommenter ikke hennes oppgave i større grad i min analyse. Vi har to svært forskjellige innganger og resultatet av hennes teoretiske blikk er et helt annet enn mitt, hun dveler ved psykologi og tematikk og derfor finner jeg det ikke nødvendig å bruke hennes poenger som diskusjonsgrunnlag.

Det er skrevet lite om Fosses prosa, og til sammen er det kun utgitt to bøker om forfatterens tekster: Espen Stuelands *Å erstatte lykka med eit komma* (1996) som er en personlig inngang til Fosses lyrikk, og teaterkritikeren Leif Zerns bok *Det lysande mørket* (2005). Jeg har ikke lagt vekt på disse to utgivelsene. I stedet har jeg spesifikt valgt Lars Sætres tekst ”Wie die Dichter es tun”. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*”, Unni Langås tekst ”Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*” begge fra antologien *Tendensar i moderne norsk dramatik* (2004). Jeg har også valgt Niels Lehmans artikkel ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt

romantiker” i *I skriftas lys og teatersalens mørke* (2005). Dette er alle teoretiske tekster som går i dybden på det som kan sies å være sentrale fosseske strømninger.

Fire anmeldelser av *Det er Ales* undersøker romanens form og innhold på interessante og grundige måter: Kari Løvaas anmeldelse ”Det må til” i *Morgenbladet* (19.mars 2004) Arild Vanges tekst ”Jon Fosse med mange hender” (16.januar, 2004) i kjølvannet av den tyske utgivelsen i samme avis, Kjetil Røeds tekst ”Bølger, gjengangere” fra *Vinduet* (21.april, 2004) og Erling Aadlands tekst ”Jon Fosses indre dialog” i *Vagant* (nr.4, 2004). Disse fire tekstene berører mine egne momenter direkte.

1.5 Struktur

Kapittel 2 vil ta for seg Fosses egen definisjon av skriveren, som jeg allerede har definert som en kjerne i den fosseske poetikken. Videre utdyper jeg skriverbegrepet for å vise hvordan det har blitt tenkt og brukt hos henholdsvis Tarjei Vesaas, Lars Sætre og Erling Aadland. Jeg avslutter kapittelet ved å definere det Fosse kaller skriftdialog og innleder deretter min analyse. Kapittel tre er en analyse av *Det er Ales* med fokus på gjentakelse og variasjon, og jeg vil vekselvis se på innholdsmessige og formmessige trekk for å vise måten disse samspiller på. I fjerde kapittel går jeg inn på paradoksale strømninger i teksten som skaper mellomrom. Det er i disse mellomrommene at de fosseske strømningene kommer til overflaten. Jeg konkluderer og avslutter oppgaven i kapittel 5.

2 Poetikk, skriver og skriverens skrift

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i en håndfull tekster som på best mulig måte får frem hovedpoengene i den fosseske poetikken. Jeg vil først presentere ”Frå telling via showing til writing” fra essaysamlingen av samme navn, som tar opp forutsetningene for Fosses definisjon av skriveren. Videre går jeg inn på henholdsvis Tarjei Vesaas’, Lars Sætres og Erling Aadlands definisjoner av skriveren for å illustrere hvordan begrepet har blitt tenkt og brukt. Skriveren kan sies å være en kjerne i den fosseske poetikken, og det er også grunnen til at jeg presenterer det så vidt. Videre utvider jeg momentene fra ”Frå telling via showing til writing” med de som finnes i ”Romanen i sin store ironi” fra *Gnostiske essay*. Det siste essayet kan sies å nyansere skriverens plassering i forhold til de øvrige narrative instansene. Til slutt vil jeg oppsummere kapittelet og innlede analysen.

Fosse skriver: ”[.]språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på menneskets og røyndommens premissar, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn, blir til, forsvinn, er her, blir borte igjen” (Fosse, 1989:154). Dette sitatet understreker to viktige momenter i den fosseske poetikken. Det ene er hans språkfilosofiske utgangspunkt, hvor Martin Heideggers og Jaques Derridas tanker står som sentrale filosofiske premisser, og den andre vises i sitatets siste linje, hvor Fosses egen skriftrytme gir seg til kjenne. Essayene hans preges av dette. På den ene siden søker de å finne et teoretisk utgangspunkt for hans virke som skjønnlitterær forfatter, og på den andre siden er de preget av at han først og fremst *er* en skjønnlitterær forfatter. Han benytter en poetisk inngang⁴ til teorien, og forståelsen er grunnlagt i hans egne erfaringer med skrift og skrivning.

⁴ Den poetiske inngangen ser vi tydelig i både *Frå telling via showing til writing* og i *Gnostiske essay*, men skriftstemmen i den første er mer ambisøs enn den mer ydmyke pennen i den siste. Mange av essayene er teoretiske, men på samme tid skrevet i en form som åpner for digresjoner og personlige refleksjoner, og understreker at de ikke er skrevet ut i fra allmenngyldige eller pedagogiske kriterier, men for å beskrive et litterært prosjekt.

I forordet i *Frå telling via showing til writing* (1989) presiserer han at tekstene ”berre er interessant(e) i forhold til mi eiga skjønnlitterære skrivning” (Fosse, 1989:8). Ydmykheten (eller koketteriet) som denne uttalelsen utsier, er en gjenganger i essayene (”i mi misforståing”), og enda tydeligere i *Gnostiske essay* hvor han i forordet angrer på at han i det hele tatt ga ut den forrige samlingen.

Når vi i skrivende stund ser tilbake på det som til nå er utgitt av Fosse, ser vi, formulert i en umiskjennelig skrift, tydelige formmessige og tematiske mønstre. Begge essaysamlingene viser hva som ligger til grunn for hans litterære virke, både i form av litteraturteori, filosofi, narratologi, refleksjoner rundt egen skrift og tilhørighet til den vestlandske puritanismen. Dette siste punktet vil jeg ikke komme inn på i dette kapitlet, men vise til i analysen.

Gnostiske essay viser at mye har skjedd siden utgivelsen av *Frå telling via showing til writing*.

Grunntonene er likevel de samme. Jeg vil presisere de forskjellene som finnes mellom de to samlingene underveis.

2.1 Fra fortellerens fortelling til skriverens skrift

Det er bevegelse i hver enkelt roman, og det er bevegelse i romanen som sjanger skriver Jon Fosse i ”Frå telling via showing til writing”: ”Eg les romanens historiske utvikling som ein bevegelse ut ifrå, og bort ifrå, den munnlege forteljesituasjonen – som ein bevegelse frå forteljarens forteljing og til skrivarens skrift” (Fosse, 1989:152). I denne bevegelsen forsvinner den muntlige fortellerens kjennetegn mer og mer, og utviklingen, skriver Fosse, har ført fortelleren vekk fra hans autorale og allvitende posisjon og inn i verket som personal forteller. Bevegelsen fortsetter til ”sambandet med den munnlege forteljesituasjonens forelegg er brote. Dermed er forteljaren forvandla til skrivar ” (Fosse, 1989:152). Romanhistorien går derfor, retorisk sett, i følge Fosse, fra *tellinging*, via *showing* til *writing*.

”Den forandra romanen”, skriftromanen, som understreker bruddet med den muntlige fortellerens forelegg, er knyttet til seg selv, til romanen, til samfunnet og til litterariteten i litteraturen, fortsetter Fosse. Tilknytningene skjer via eller innenfor språket, og skriftromanen er knyttet til forandringene i måten man tenkte rundt språket på. Fosse bruker de språkfilosofiske og lingvistiske vendingene på 1900-tallet for å understreke utgangspunktet for skriftromanen. Den språkfilosofiske vendingen knytter han til Ludwig Wittgenstein (1889-1951) og Martin Heidegger (1889-1976) og den lingvistiske vending til den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913). Tradisjonelt ble språket sett på som uproblematisk ”som noko nesten i eitt eller i identitet med røyndomen, noko som i alle fall var meningsfylde”(Fosse, 1989:152). I nyere tid har det oppstått en rift mellom språk og virkelighet, og mellom disse etableres en ikke-identitet, en forskjell. Fosse stiller en del spørsmål som naturlig kommer opp i kjølvannet av denne riften:

Er det røyndommen som betingar språket? Er det språket som betingar røyndommen? Er det eit dialektisk forhold mellom språk og røyndom? Korleis er i så fall dialektikken? Er ein ikkje alt innanfor språket når ein spør? Når ein gjer bruk av begrep som språk, som røyndom? (Fosse, 1989:153).

Det ”forandra språket” benekter selvfølgelig ikke språkets referensialitet, men problematiserer den. Forholdet mellom språk og verden er ikke like enkelt lenger, men blir satt under lupen. I denne forbindelse blir også språkets retoriske og intertekstuelle karakter diskutert⁵.

Kanskje kan ein hevde at litteraturteoriens innsikter samlar seg i det som er blitt kalla for dekonstruksjonisme: den litterære teksten er fiktivt og retorisk organisert, det er også den litteraturkritiske teksten - og er det ikkje i så fall gode grunnar for å meine at ikkje også andre ”saklege” tekster er grunnleggande retoriske? (Fosse, 1989:153).

Bak denne innsikten ligger Derridas forståelse av språket som skrift. Først kommer skriften og deretter talen, hevdet Derrida, og ikke omvendt, som det tradisjonelt er blitt hevdet. Fosse tolker

⁵ Fosse ser litteraturteoriens fremvekst på 1960-tallet, med hermeneutikk, psykoanalyse, strukturalisme, semiotikk, lingvistik, marxisme og fenomenologi som en forlengelse av de språkfilosofiske vendingene, hvor blikket ble rettet mot litteraturen og hvor riften mellom språk og virkelighet virkelig ble satt på prøve.

skriftbegrepet videre som en metafor for *noe* en er i nærheten av når en skriver, ”og dette noko ein då er i berøring med er det som ligg til grunn for språket som språk” (Fosse, 1989:153). Han utdyper dette ved å trekke inn Derridas begrep *différance* og Heideggers begrep *Sein*, og skriver at på et vis utfyller begrepene hverandre. *Différance* understreker forskjellen: ”skilnaden er det som gjer at alt som er, ikkje er det same” (Fosse, 1989:153). Heideggers *Sein* er slik det motsatte, men peker likevel i samme lei, for *Sein* skal dekke ”det som er felles for alt som er, for dei verande tinga, til skilnad frå alt som ikkje er” (Fosse, 1989:153).⁶

Meningen blir til i den bevegelsen som skriften er eller danner. Skriften blir til resonnement, til fiksjon og til en lyrisk språkmelodi som inngår i et spill av forskjeller, skriver Fosse:

Et spel av skilnader, og ei rørsle. Rørt. Berøring. Ingenting blir likt, alt, også meg sjølv, blir meir og meir ulikt. Også gjentakelsane blir ulike, også dei er ikkje-identiske, er skilnad, er rørsle. Alt bevegar seg. Sjølve språket, morsmålet, er tryggheten. Dessutan ortografi, grammatisk formularitet (Fosse, 1989:154).

Den eldste epikken var muntlig skriver Fosse, den etymologiske betydningen av epikk er da også ”det som er sagt” (Fosse, 1989:154),⁷ og han eksemplifiserer med Homer, Det Gamle Testamentet og sagaen. Denne typen forteller knytter han til den episke ursituasjon og betegnelsen *telling*. Helt frem til den førmoderne romanen (og han mener 1700- og 1800-talls romanen) finner vi denne typen allvitende forteller:

Den eldre epikken står i den munnlege forteljarens namn. Det merkar ein ikkje minst gjennom det refererande foredraget der forteljarens avstand gir over- og innsikt, ofte finn ein i den førmoderne epikken også lesartiltale, som er ein variant av dei tiltalane den munnlege forteljaren kjem med til sine tilhøyrarar (Fosse, 1989:155).

⁶ I ”Mellom språksyn og poetikk” og i ”Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” fra *Frå telling via showing til writing* utdyper Fosse Heidegger og Derridas begreper.

⁷ I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir epikk definert ut fra det greske *epikos*, som har betydningen det som tilhører eposet og er en betegnelse for fortellende narrativ diktning. Som overgripende betegnelse dekker epikken et bredt spekter av narrative sjangrer, derunder også romanen. Epikk er tradisjonelt den eldste av sjangrene, som Fosse nevner her, og har sin opprinnelse i den episke ursituasjon (Lothe, Refsum, Solberg, 1999:63-64).

Den muntlige fortelleren blir fremdeles tatt som modell i den teoretiske forståelsen av romanen, og han henviser til Gérard Genettes *Discours du récit* (1972). Genette skriver i en analyse av Prousts *På sporet av den tapte tid* (1908-1922) at en finner fortelleren ved å spørre etter hvem det er som forteller, mens man finner den som har perspektivet eller fokaliseringen ved å spørre etter hvem det er som ser eller opplever. Fosse mener at dette ikke er et tilstrekkelig begrepsapparat for å forstå romanen som skrift, og trekker derfor inn skriveren som et substitutt eller som et tillegg som bedre kan brukes til å forstå skriftromanens særegne bevegelser.

Han presiserer i det følgende at både *showing* og *writing* har eksistert side om side med *telling* helt siden den tidlige epikken, men at *writing* er blitt et dominant trekk ved den postmoderne romanen og en oversett dimensjon:

interessa har samla seg rundt telling og forteljaren, rundt showing og personen, medan writing – og skrivaren – er så å seie heilt oversette dimensjonar. Eg plasserar dermed skrivar som sjøve grunnbegrepet for å forstå den postmoderne romanen (Fosse, 1989:155-156)⁸.

Men han presiserer, skriveren har alltid vært der, det er ingen postmoderne oppfinnelse, men restene av den muntlige fortelleren måtte forsvinne for at skriveren skulle tre frem.

Det var de modernistiske forfatterne som ”sluttet å fortelle” eller som ”rev av bordkledningen” for å oppdage at det gamle huset var tømret. Fosse formulerer dette med Adornos paradoks om fortellingens død. Med den modernistiske romanen gikk det ikke lenger an å fortelle, men romanformen krever likevel fortelling. Fosse presiserer:

forteljning som retorisk utsegnsmåte, med forteljar, kan ein som romanforfattar unngå. Forteljning, forstått som historie, som noko som skjer, med nokon, og i ei eller annan romleg avgrensing, kan ein ikkje komme klar. Det er romanforfattarens dilemma. Den postmoderne romanen er eit forsøk på å komme seg ut or dette dilemmaet. Den står i skrivarens namn (Fosse, 1989:156).

⁸ I dag er ikke skriveren en oversett dimensjon, men heller ikke en term det er skrevet veldig mye om.

Skal en komme frem til en forestillbar fiksjon eller noe som minner om realitet, må en unngå de kjente ”det vil seie velbrukte, litterære retorikkane”. Eller så må en, fortsetter han, nettopp bruke disse velbrukte retorikkene som retorikk. I vår tid skriver Fosse, betyr dette at man må ”unn- eller omgå forteljaren”. Det han sier her, er at romanens retorikk bør etterstrebe, gjennom å unngå tradisjonelle retoriske kjennetegn, å danne en ny retorikk, som han kaller en ”anti-retorisk retorikk”. En reformulering og nytenkning av fortellingen som en skrevet fortelling uten en muntlig fortellers trekk, hvor selve skriften er til på skriftens premisser, fører til at ”tømringen” eller formen blir synlig, som form: ”Først då blir steinen igjen synleg. Først då merkar ein vatnet” (Fosse, 1989:157). Personen eller den litterære gestalten (figuren) er fanget av enten den ene eller andre retorikken, skriver Fosse, for kun den språkløse personen er fri (Fosse, 1989:157). Dette språkløse, er det forskjellsløse, skriver Fosse, og det som den levende skriften lengter etter. Det forskjellsløse er Gud, og Gud er negasjonen av det writing er, ”den motsetnaden som gjer skrifta uthaldeleg”. *Writing* er spillet av forskjeller, Gud er det forskjellsløse som skriften søker etter, men aldri kan nå, ”ikkje-identitet versus identitet. For ingenting er også eit ord” (Fosse, 1989:157).⁹

Fosse skriver at fortelleren står frem som en som dekker over det ikke-identiske forholdet mellom språk og verden eller ”namn og det nemnde”, mens skriveren står frem som en del av det ikke-identiske forholdet, og fremhever det. Fortelleren har en stemme ”over, ved sida av, bak, framfor personen”, mens skriveren ikke har en egen stemme, men ”er som en pust [...] i ryggen på personen” (Fosse, 1989:158). Denne pusten definerer han som noe kroppslig og ikke som en stemme: ”skrivaren er pusten bak, er pulsen, beaten, i skrifta, bak eller i personen” (Fosse, 1989:158). Skriveren er ”skrifta i romanen som skrift” og hører, fortsetter han, til romanens metadiskursive egenart. ”Skrivaren er sjølve den konstitutive energien i det eg har kalla for den forandra romanen” (Fosse, 1989:158).

⁹ I ” Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” i *Frå telling via showing til writing* knytter Fosse dette til Derrida: ”Kun den uendelige væren kan redusere differeren til nærvær. I denne forstand er Guds navn[...]den egentlige betegnelsen for indifferensen. Kun den positive uendelighet kan opphæve sporet[...]” (Derrida, 1970:149).

Fosse er uklar (muligens bevisst) på om skriveren erstatter eller kompletterer fortelleren. I det foregående ser det ut til at han klart utelukker fortelleren, men jeg tolker dette som at Fosse her er opptatt av å bane vei for en ny term, og således nedprioritere den status som fortelleren har hatt både som en kontrollerende instans, og også som en forfatters forlengende arm inn i teksten. I essayet ”Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” (*Frå telling via showing til writing*), nyanseres bildet, og skriveren er en del av et spill med fortelleren og personen i teksten (Fosse, 1989:84), og det samme skjer i ”Romanen i sin store ironi” (*Gnostiske essay*) hvor han definerer spillet videre som en skriftdialog. Jeg vil gå nærmere inn på hvordan Fosse definerer denne skriftdialogen senere, men det som er viktig å få frem, er at en roman sett med et fossesk blikk (eller skrevet med en fossesk penn), er et spill mellom mange instanser, formmessige som innholdsmessige, og spillet er med på å unndra seg entydig mening. Denne unndragelsen har sin opprinnelse i en lengsel etter mening som vi bare kan nærme oss negativt.

Slik sett er skriveren et nødvendig tillegg til og ikke en erstatning for fortelleren. En instans som bedre kan få frem romanens skrevne karakter. Slik har jeg forstått begrepet hos Fosse, som et tillegg til fortelleren og personen i teksten.

2.2 Skriverens rytme

I ”Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” skriver Fosse at skriveren er, for ham selv, det mest grunnleggende romanteoretiske begrepet og skriveren er den som skriver ”i den augneblinken han skriv, og slik han står fram gjennom skriftas materialitet” (Fosse, 1989:83). Skriveren er slik sett en rest etter forfatterens kreativitet, og kan lokaliseres i teksten som en kroppslighet, ”som den levande forfatterens kropp, i skrifta, så å seie [...] det nærmaste ein kan komme autensitet, [...] menneskeleg nærvære” (Fosse, 1989:85). Kroppsmetaforen viser til et nærvær og også til en rytme, ord som ”pust”, og også henvisningen til musikktermer som ”beat” forsterker det rytmiske aspektet, og viser til termens utgangspunkt.

Rytmen ligger i spillet, som igjen er knyttet til historien. De ulike instansene er påvirket av variasjoner i tekstens oppbygning, som kan lokaliseres i tekstens diskurs; fremstilling av personer, handlinger, tid og rom. I henholdsvis ”Marit. Birgit: Anslag til nylesning av Tarjei Vesaas’ roman *Brannen*” (*Frå telling via showing til writing*) og i ”Romanen i sin store ironi” (*Gnostiske essay*) spesifiserer Fosse at det viktigste i en tekst er den rytmen som kommer til syne i måten situasjoner, motiver, ord, setninger blir gjentatt og variert på.

Skriveren er en kjerne i den fosseske poetikken, og også en term jeg vil ta med videre inn i analysen hvor jeg blant annet vil se om det er mulig å lokalisere dette spillet mellom skriveren, personene og fortelleren, eller; bevegelsen mellom form og innhold. Før jeg går inn på hvordan jeg har tenkt å relatere de foregående momentene til analysen, vil jeg gå nærmere inn på henholdsvis Tarjei Vesaas’, Lars Sætres og Erling Aadlands bruk og tenkning omkring skriveren.

2.2.1 Rester av sangen

Tarjei Vesaas skriver om rimfrie dikt i teksten ”Om skrivaren”:

Det er store voner i kaos, mindre i ein velstelt blomsterhage. Det *må* eksperimentrast, det er det som er rørsle og livs-kim og fornying. Det *blir* forstått av noken – og det er slike som ber fornyinga over mørke skar og stillestående daudvatn, og blir sjølve grobotn for det som heiter framtid. Der det ikkje er rørsle framover, lurer døden. Difor skulle folk vera takksame over at det finst folk som brukar dyr ungdomstid på noko fullkoment lønlaust, fordi dei har ein song i seg. Ein song som kan låte fælt, men songen reinsar seg den, som ein vassflaum reinser seg under fart (Vesaas, 1987: 34).

Diktningen bærer i seg en rest etter skriverens ”song”, og denne sangen er der gjerne som noe uforståelig og vanskelig, som ikke lar seg gripe, skriver Vesaas. Diktningen kan ikke skrives ut i fra hva andre måtte mene var rett og riktig: ”Ein får skrive som ein synest sjølv til kvar tid” (Vesaas, 1987:34). Han beskriver videre sin roman *Brannen* som en umulig bok: ”Men det var slik då, i skrivande stund, for den som skreiv. Forma valde seg av seg sjølv” (Vesaas, 1987:35).

Skriveren har hos Vesaas, som hos Fosse, sin basis i hans egen erfaring med skrivning. Skriveren blir knyttet til den drivkraften (songen) som dikteren legger i teksten når den skrives, og sangen skal ikke forstås med ”kaldt hjarta”, men er det i teksten som kan åpne ”hemmelege rom” hos leseren, som den pusten leseren kjenner når han eller hun leser.

2.2.2 Skriverens tekstpraksis

I en analyse av Tarjei Vesaas' *Bleikeplassen* (1946) ser Lars Sætre på romanen som en refleksjon over det talende subjektet, og han legger til grunn en kristevansk og en post-freudiansk tekstteori. Vesaas tematiserer språket i denne teksten: ” Han [Vesaas] gjer subjekt, språk, teikn og ting, nærværet og fråværet til tema på ein [...] underfundig måte” (Sætre, 1985:65). Videre skriver han at flere av Vesaas' prosatekster vil unngå å lukke seg rundt en leselig diskurs, og har derfor ofte ”uleselege, umiddelbart uforståelege, til og med nesten meiningsstomme eller tilsynelatande ”banale” element i seg. Dette ser ein f.eks. ved at dei ikkje berre har ein logisk forløpsoppbygning, men òg – til tider lange – dvelande, ”semiotiske” parti vovne innimellom: ein heilt annan diskurstype som klart brytst mot forløpet” (Sætre, 1985:65). Videre skriver Sætre at Vesaas tematiserer det å fortelle noe, for den språklige ytringen er et stort problem for mange av romanfigurene, som ofte sier merkelige og uforståelige ting til hverandre (Sætre, 1985:65).

Jeg vil ikke gå inn på Sætres analyse her, men understreke det han eksplisitt skriver om skriveren. Sætre lokaliserer en underfundig konfrontasjon mellom fortellerens diskurs og ”uforståelege” sekvenser av en helt annen diskurstype, som han kaller ”skrivarens tekstpraksis”. Fortelleren står for en ”narrativ logikk” i teksten, mens skriveren bryter opp denne diskursen (Sætre, 1985:74). Det er nødvendig å skille, skriver Sætre, mellom romanfigur og forteller og mellom fortelle- og skrivepraksis for å få frem punktet hvor den lukkede fortellepraksisen og den åpne skrivepraksisen støter sammen (Sætre, 1985:75). Fortellepraksisen står for ”autoritære førehandskoda struktur” og kolliderer med det skriveren uttrykker, som i følge Sætre, er det

før-språklige ("det namnlause"), nemlig fantasier og drømmer (Sætre, 1985:74). Disse bruddene gir seg til kjenne i intonasjonsforandringer og perspektivskifter i *Bleikeplassen*, skriver han. Jeg gjengir sitatet Sætre viser til for å illustrere dette poenget:

Han prøver å tenke framover. Kva er det no? Korleis er *dette*? Berre eg hadde hatt noko! At dei hadde gjevi meg noko utan å tenke seg om først.
Han ligg ser ut på stråa tett framfor augo. Dei er så tett innpå at dei er som ein skog. Eit eller anna lite levande eller grådig rusk kjem opp av jorda og trur han alt er død, og byrjar ta for seg av han. Bit seg fast i kjaken og tek ein liten smak. –
Krister rykkjer seg. Mykje meir enn det gjer vondt til. I den stemninga han er, står det slik for han: dei trur eg er død.
Nei!
Eg har ikkje fått skjorta!
Tanken jagar han opp, så han står før han veit av. (Sætre, 1985:76).

Teksten glir her over i en annen språklig praksis, skriver Sætre, som går over hodet på både romanfigur og forteller. Som sitatet viser, så kommer det et "lite levande grådig rusk" opp av jorden og "tek ein liten smak" av kinnnet til Krister. Det levande ruskets bevegelse bryter inn i Kristers tankerekke og danner et brudd med den rådende diskursen. I dette bruddet lokaliserer Sætre skriverens tekstpraksis. Fortellerens lukkede diskurs og skriverens åpne diskurs gir teksten ulike styringer, og, skriver Sætre, peker på modernisten Vesaas' kunstnerlige problem:

Korleis fortelje, korleis skape språklege strukturar uten å vere undertrykkande, *autoritær*, "ideologisk", "bedragerisk", utan å reise hinder – samstundes som språkhandlinga er avhengig nettopp av språkets ordnande makt for å vere kommunikativ? (Sætre, 1985:80).

Sætre anvender skriverbegrepet i en psykoanalytisk sammenheng, hvor skriveren er en del av en semiotisk og antiautoritær teksttråd som bryter med det autoritære kommunikative språket. Fosse og Sætre har ulike innganger, men er begge opptatt av skriverens narrative rolle, og som jeg vil vise i det følgende, kommer den skriveriske bevegelsen i *Det er Ales* frem (blant annet) via et diskursbrudd. En annen parallell er at både Fosse og Vesaas (i følge Sætre), tematiserer det å fortelle noe. I *Bleikeplassen* sier personene merkelige ting til hverandre, mens i *Det er Ales* er det tausheten, det personene ikke sier som understreker fortellingens paradoks. Jeg markerer parallellene her, men tar ikke med Sætres skriverbegrep videre på bakgrunn av

innangangsforskjeller. Sætre ser det også nødvendig å skille mellom de narrative strukturene for å få frem skriverens praksis. I *Det er Ales* er det tvetydigheten som står i forgrunnen. Med bakgrunn i Fosses skriftdialog er det blant annet i mellomrommene, hvor det ikke er tydelig hvem som har perspektivet, at vi kan lokalisere en mulig skriverisk bevegelse. Dette utdypes i kap. 2.4.

2.2.3 Fortelleren og skriveren

Aadlands utgangspunkt for sin bruk av og tenkning omkring skriveren er å reintrodusere forbindelsen mellom det som er utenfor teksten og det som er i teksten, mellom forfatter og fiksjon. Han innleder:

Det er ikke lenger uvanlig å støte på termen skriver i nyere litteraturteori og – kritikk. Denne nye termen er en konsekvens av at det teoretiske fokus har flyttet seg fra verk til tekst og fra resepsjon til lesning. Disse forskyvninger har et felles språkteoretisk grunnlag: en forflytning av det teoretiske blikket fra det muntlige språket til det skriftlige. Dermed ”erstattes” fortelleren av skriveren (Aadland, 2000:5).

I tekstens første del blir fortellerbegrepet fundert med utgangspunkt i en diskusjon mellom Ståle Dingstad og Jacob Lothe i 1999-årgangen av *Litteraturvitenskapelig tidsskrift*. Det underliggende spørsmålet her er: Hva er det som konstituerer fiksjonen, er det forfatteren eller fortelleren? Kort fortalt knytter Dingstad fortelleren til forfatteren, og søker derfor det fiksjonskonstituerende utenfor teksten, mens Lothe på sin side søker det fiksjonskonstituerende i teksten, hos fortelleren (Aadland, 2000:26). Begge disse ståstedene er feilaktige i følge Aadland. Det fiksjonskonstituerende må søkes både i og utenfor teksten:

Vi kan ikke nøye oss med å søke det fiksjonskonstituerende i og ved teksten, for det ville innebære at alle tekster ble fiktive – fordi alle tekster består av språk, også de som vi normalt regner for å være ikke-fiktive. På den annen side kan vi heller ikke nøye oss med å søke det fiksjonskonstituerende utenfor teksten, hos forfatteren, slik Dingstad synes å mene, eller i en mer eller mindre mysteriøs tekstintensjon, slik Lothe antyder et par steder. For dette vil innebære at vi reduserer det fiktive, det oppdiktete og fantaserte, til mer eller mindre vilkårlige subjektive påfunn – som kunne tilbakeføres til et faktisk eksisterende menneske, som dertil ble gjort ansvarlig for det fiktive, det oppdiktete og fantaserte (Aadland, 2000:26-27).¹⁰

Aadland fortsetter med å understreke at diktekunsten er autonom, men ikke selvtilstrekkelig. Diktning skapes ikke bare av diktning og språk, for alltid er det noe menneskelig innblandet i skapelsen av diktekunst, og derfor må det fiksjonskonstituerende søkes både i og utenfor fiksjonen (Aadland, 2000:36). Fortelleren er en tekstlig størrelse, og fjernet fra den ”biofaktiske” størrelsen forfatter. Fortelleren er mer eller mindre personifisert, fortsetter Aadland, og fremstår med bestemte egenskaper, et særegent uttrykkssett og er i tillegg en retorisk figur, en prosopopeia. Det viktigste her er å understreke at fortelleren i motsetning til skriveren, er utelukkende en tekstlig størrelse. Fortelleren kan ikke være fiksjonskonstituerende siden det finnes fortellere også i ikke-fiktiv litteratur¹¹. Forfatteren kan heller ikke være fiksjonskonstituerende siden han forekommer som faktisk skribent like mye i fiktiv som i ikke-fiktiv litteratur. Skriveren er en instans som finnes i området mellom teksten og utenfor den (det tekstfrembringende), og fortsetter Aadland, skriveren er tekstlig og ikke-tekstlig, han er den som konstituerer fiksjonen ved å skrive (Aadland, 2000:42). Han presiserer skriverens plassering i forhold til fortelleren:

¹⁰ I kapittelet ”Tekstens væreform” defineres det som er virkelig og u-virkelig ved en tekst. Tekstens virkelige kjennetegn er dens fysiske karakter, som konkret gjenstand, som bok og papir, dens u-virkelige kjennetegn ligger i språket. Språkets viktigste side er betydningen og denne er ikke virkelig i følge Aadland. Tekstens betydning har en mulig eksistensmodus. Lesningen er også en del av dette u-virkelige: ”Lesning er en hendelse som forsøker å forstå det leste, forstå teksten, forstå dens betydning”(Aadland, 2000:20). Det som opptar litteraturvitenskapen er således ikke de virkelige sidene ved teksten eller språket, men betydningen som åndelig fenomen, som noe u-virkelig, noe som ikke lar seg redusere til noe materielt (Aadland, 2000:20-21). En teksts viktigste væreform består i at den er språklig, og språket er ikke virkelig på andre enn ytre og utvendige måter (Aadland, 2000:21). På dette grunnlaget er derfor både historien og diskursen i en tekst u-virkelig.

¹¹ I kapittelet ”Fortelleren i ikke-fiktive fortellinger” understreker Aadland at en forfatter av eksempelvis historiebøker fremstiller sin kunnskap i en fortellende fremstilling.

Den implisitte over- eller hovedforteller i fiksjonslitteraturen er en forteller, men han er også en skriver; eller bedre: Bak ham sitter det en skriver, som skriver det som fortelles. Skriften er det primære, fortelleren – også over- eller hovedfortelleren – er det sekundære i det tekstintensjonale hierarkiet (Aadland, 2000:42).

Videre skriver Aadland at skriveren ikke er den samme som den impliserte forfatter, som er til stede i teksten som ”en betegnelse for det bildet av forfatteren som leseren kan danne seg under lesning av teksten [...] en abstrakt størrelse - en konstruksjon leseren lager på grunnlag av alle tekstkomponentene” (Lothe, Refsum, Solberg, 1999:110). Forskjellen mellom implisert forfatter og skriver er da at den impliserte forfatter er en ideologisk rest og et sett normer som kan føres tilbake til forfatteren gjennom lesning av teksten, og skriveren er en poetisk (kreativ) rest. Skriveren gir oss ikke et bilde av forfatteren, men viser til skrivningen, til den konstitutive kraften som oppstår i skriveøyeblikket. Likheten mellom dem er at de begge er størrelser som ikke har egen stemme, men hvor de begge er nærværende i lesningen.

Skriveren er på lik linje med det som konstituerer fantasien, leken, og alt annet oppdiktet, også det som ikke nedfeller seg i skrift¹² (Aadland, 2000:42). Skriveren er noe ved mennesket og ved menneskets fantasi og kreativitet. Videre skilles forfatteren fra skribenten og skribenten fra skriveren¹³ (Aadland, 2000:43). Skribenten er forfatterens rolle når han skriver, og skriveren er den kreative hendelsen i skriveøyeblikket¹⁴.

Aadland kommer ikke i *Fortelleren og skriveren* med noen eksempler på hvordan skriveren kan lokaliseres i en litterær tekst, annet enn at den er noe som er i eller ved teksten, noe av

¹² Her bruker Aadland et eksempel med to gutter som spiller fotball og de i leken later som de er Tore-André Flo og Henning Berg, og da er guttene Tore-André Flo og Henning berg så lenge leken varer, ”det diktes, det lates som, det fiksjonaliseres” (Aadland, 2001:42). ”Men det er ikke slik at først har gutten fantasi [...] fantasien hans gjorde bruk av ham, ikke at han gjorde bruk av den. [...] Han ble oppslukt av sin fantasi, gjort til redskap for den. [...] De henga seg til leken[...] (Aadland, 2000:43).

¹³ I *Fiksjon og film* (2003) nevner Jacob Lothe skriveren, men skiller ikke skriveren fra skribenten slik Aadland gjør her, men betegner den historiske forfatter som skriver *av* en tekst, ”produsenten av den narrative fiksjonsteksten som dannar utgangspunktet for narrativ analyse” (Lothe, 2003:30). Slik sett markerer Lothe at skriveren er en instans som må bli nevnt, men anerkjenner ikke verken Aadlands, Fosses eller for den saks skyld Sætres definisjoner.

¹⁴ Aadland fortsetter med å definere skriveren i forhold til *bendelse*, *begivenhet* og *handling*. Jeg går ikke inn på hans definisjon her.

forfatterens kreativitet, og at utgangspunktet for skriverens inntreden var at de narratologiske grunnbegrepene, og særlig den impliserte forfatter, ikke strekker til for å forklare forbindelsen mellom forfatter og tekst. Slik sett er Fosses og Aadlands utgangspunkt for skriveren det samme.

I intervjuet "Gud skapte lyset derfor er han i mørket" i tidsskriftet *Replikke* (nr.12, 2001) samtaler Jon Fosse og Erling Aadland om skriverbegrepet, og Aadland utdyper også hvordan skriveren kan gi seg til kjenne i det estetiske produktet. Det litterære språket skal være en plass mellom det subjektive og det objektive, ikke i det private eller det tillærte, men i den navnløse plassen midt mellom. Fosse kaller det "svevet" i litteraturen, Aadland en hendelse ved skriften. Aadland tilkjenner skriveren denne plassen: "Det er kunstens mellomrom mellom en historisk virkelighet, en praksis, og et produkt av denne praksisen, en estetisk gjenstand" (Hillestad, Tellmann, 2001:17). Skriveren viser seg i det konkrete verket som den som gir fortelleren stemme, og skriveren viser til hvordan diktekunsten blir til, til opphavet. Opphavet strekker seg inn i teksten, det manifesterer seg der som skrift, ikke som fortelling, "ikke hva skjedde, men hvordan skjer det" (Hillestad, Tellmann, 2001:19). Her trekker Aadland frem Oline, hovedpersonen i Fosses roman *Melancholia II* (1996) som eksempel. Oline opplever på en skriverisk måte, i følge Aadland.

Det blir ikke gitt noen konkrete teksteksempler her så jeg knytter Olines "skriveriske opplevelser" sammen med mine funn i *Det er Ales*, hvor skriveren (blant annet) kan sies å komme til syne i overganger hvor skriftrytmen tar personenes tanker et steg videre, gir dem en ekstra dimensjon. Denne dimensjonen, eller dette mellomrommet, kommer blant annet til syne i siste scene i *Melancholia II*. Oline sitter på "veslehuset" og har hengt fisken hun har fått av "Svein fiskar" opp på kroken på dodøren, og hun sitter og ser inn i fiskens øyne:

ho kan ikkje berre sitje slik på veslehuset og ikkje svare når ho Alida går der og spør korleis ho har det, då må vel ho svare ja, tenkjer ho Oline og ho ser inn i fiskeauga, dei svarte, dei stive, og fiskeauga ser rett inn i henne og ho kjenner seg brått som om ho er desse fiskeauga, ho er ikkje den som det blir sett inn i, frå fiskeauga, men ho er desse fiskeauga, merkar ho Oline *og ho ser inn i dei svarte og stive fiskeauga og ho er roleg og fiskeauga er rolege og inne i dei stive fiskeauga er noko anna*, noko ho aldri kunne ha ete, same kor mykje ho hadde vilja, og ho Oline merkar at pusten er roleg og ho Oline må vel svare når ho Alida snakkar til henne (Fosse, 1996:387, min kursivering).

Sitatet viser et diskursskifte, fra indirekte- til fri indirekte diskurs. Overgangen markerer også et temposkifte eller en rytmeforandring, som er enda tydeligere i *Det er Ales enn i Melancholia II*. Slik sett ser jeg ikke skriveren som kun en måte å oppleve på i Fosses tekst, men som en del av en dynamikk i teksten hvor skriftrytmen tar oss med inn i noe annet. I narrativ forstand kan dette knyttes til Lars Sætres eksempel, hvor det ”grådige rusket” skaper diskursbrudd i *Bleikeplassen*. Denne diskusjonen vil jeg komme tilbake til i kap.4.4.

Som sagt utvider Fosse spillet mellom de ulike narrative instansene og kaller bevegelsen for skriftdialog. I det følgende vil jeg se på hva som ligger til grunn for definisjonen av denne bevegelsen.

2.4 Skriftdialog og ironi

I essayet ”Romanen i sin store ironi” hevder Fosse at romanen i sin essens er ironisk:

Romanen er ironisk, ikkje ironisk slik ein ofte tenkjer på det, nemlig at det finst ei høgare innsikt som det blir fleipa med ei lågare ut ifrå, men i den forstand at det i romanen finst forteljar, person og skivar som går inn i ein slags ”dialog” seg i mellom og denne dialogen negerer eintydig meining eller bodskap (Fosse, 1999:41).

Han utvider med dette det han i ”Frå telling via showing til writing” kaller et spill mellom skriver, person og forteller. Spillet er blitt til skriftdialog, og dialogen eller bevegelsen mellom de ulike skriftstemmene er det som legges til grunn for at det ikke er mulig å nå en fast mening i teksten.

Begrepene alene får ikke med seg hva som er på spill i en litterær tekst. Bakgrunnen for innføringen av både skriver og skriftdialog, i tillegg til det vi allerede har sett, er for Fosse også vissheten om språkets utilstrekkelighet. I ”Omgrep, generalisering, kunst” (*Gnostiske essay*) beskriver han dette aspektet ved språket:

Eg hugsar eg som unge ofte låg i graset og såg opp mot greinene på eit tre. Eg såg på grein etter grein, og såg på mellomromma mellom greinene, eg såg dei utrulege mønster som laga seg mot himmelen.[.] Og så tenkte eg at dei orda vi har for å seie noko om alt dette er grein, kvist, himmel og skyer. Og tre (Fosse, 1999:62).

Ordene kunne ikke beskrive de nyansene treet fikk i møte med nyansene i hans egen tilstand:

”den samme greina såg ganske forskjellig ut avhengig av korleis eg hadde det, om eg var glad eller trist” (Fosse, 1999:63) og, fortsetter han, ordene ”glad” og ”trist” er utilstrekkelige, for oftest er man gjerne begge deler, en kombinasjon av glad og trist, eller som han skriver: ”ein er verken det eine eller det andre, men noko anna, noko det ikkje finst ord for” (Fosse, 1999:63). Nyansene i humøret og nyansene i greinene var noe som egentlig ikke kunne uttrykkes med ord:

eg kunne aldri klare å beskrive det, men noko anna, noko språket var i stand til å kunne seie, måtte eg derimot få sagt på ein like skikkelig måte som akkurat den greina mot himmelen fekk sagt sitt til meg akkurat slik eg var der og då. Det måtte kunne gå an. Noko slikt måtte språket òg kunne gjere. Det ville eg freiste å få til (Fosse, 1999:63).

Fosse sine litterære tekster er slik sett prosjekter som vil forsøke å uttrykke en tilsvarende bevegelse i språket. Tekstene er anti-begrepslige prosjekter som forsøker å nærme seg dette språkløse og ”andre” i bevegelsen mellom skriveren, fortelleren og personene. Det handler således om å fange inn det som ikke lar seg utsi direkte. Hvordan skal man kunne fortelle det som ikke lar seg fortelle? Språket har i seg denne muligheten til å nærme seg det uutsigelige, og hos Fosse ligger denne muligheten i den ironiske bevegelsen (spillet eller dialogen) som fortelleren, personene og skriveren danner.

Talens ironi og romanens ironi er forskjellige, hevder Fosse. Ironi-begrepet som Fosse her skisserer, har sitt opphav i det skrevne. Den muntlige ironien forutsetter at det finnes entydig mening, en sier noe, men mener det motsatte.¹⁵ Denne ironien har et fast holdepunkt, den kan føres tilbake til det talende subjektet, eller til en fast mening. Den skrevne ironien, romanens ironi, lar seg ikke føre tilbake til et talende subjekt eller til entydig mening: "[..] det er ein ironi i stadig rørsle, utan subjekt eller fast meining, det er ein skriven ironi, ein uroleg ironi på stadig søking etter ei meining som alltid forsvinn" (Fosse, 1999:41). Det er en horisontal ironi, der meningene ligger ved siden av hverandre.

I essayet "Negativ mystikk" (*Gnostiske essay*) knytter han ironibegrepet til Friedrich Schlegels og andre tyske romantikeres syn på ironi, "ei ironiforståing som stod nærmare paradokset og oksymoronen enn sarkasmen" (Fosse, 1999:132). For Fosse er romanen konstruert som en horisontal skrift-dialog mellom skriveren, personene og fortelleren. Disse flyter sammen i en vev, hvor det ikke skal være mulig å føre tilbake et enkelt utsagn til de ulike instansene: "Alt glir saman i utsegner som, så å seie, er så dialogiske, eller så ironiske, at ein ikkje eingong er klar over kven som ytrar dei" (Fosse, 1999:41).

Den tradisjonelle oppfatningen av romanen som fortelling får ikke med seg romanens store ironi, hevder Fosse. Her nevner han Wayne C Booths "immanente forfatter"¹⁶ som eksempel: "[...] Booth forsøker å finne en stabilitet i romanen, forsøker å finne noko i romanen som ikkje er ironisk, noko som held seg i ro og som ein dermed kan utsetje for intellektuelle og moralske dommar" (Fosse, 1999:42).

¹⁵ Fosse avskriver at muntlig ironi kan romme flertydighet, noe som er sterkt forenklet. Det han har rett i er at utsagnet kan føres tilbake til et talende subjekt, men om meningen bak er entydig kan nok diskuteres.

¹⁶ Implisert og immanent forfatter sidestilles her, som termen også gjør i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Lothe, Refsum, Solberg, 1999:110).

Sitt begrep om skrift-dialog knytter Fosse til Mikhail Bakhtins begrep om den flerstemmige (polyfone) romanen.¹⁷For Bakhtin (som for Fosse) er romanen et sted hvor forskjellige stemmer møtes i en dialog. Det som skiller dem, hevder Fosse, er hans feste i det spesifikt skriftlige, til forskjell fra Bakhtins muntlighet.

Til tross for sin egen forståelse av romanen som skrift og ironi, er han med dette nærmere det polyfone hos Bakhtin enn det stabile subjektet til Booth. Fosse benekter ikke at det han kaller muntlig ironi finnes, men hevder at det ikke er denne ironien som konstituerer romanen.

Derimot er den roman-konstituerende ironien en ironi som ikke lar seg tilbakeføre til et subjekt eller til mening: ”For noko av det som kjenneteiknar skrifta er at subjektet, som når det talar er nærverande, er fráværande. Dette gjeld all skriven tekst” (s.43).

I dialogen mellom skriveren, personene og fortelleren oppstår romanens ironi, gjort mulig av skriften. Romanens ironi er en bevegelse av utsagn mellom skriveren, personene og fortelleren, en bevegelse som gjør det vanskelig å føre utsagnet tilbake til noen eller noe bestemt. Dette gjør romanen hemmelighetsfull (løyndomsfull), og det hemmelighetsfulle og romanens ironi, sier Fosse, er to sider av samme sak. Han knytter det hemmelighetsfulle til Adornos begrep om det gåtefulle i litteraturen. Det gåtefulle ligger i dialogen mellom skriver, person og forteller, men også i historien. Forholdet mellom disse tre narrative instansene er i seg selv en historie hevder Fosse, og derfor er alle romaner på ett plan også metaromaner. Form og tematikk er uløselig knyttet sammen, lite eller ingenting blir igjen hvis en fjerner en av delene:

¹⁷ Bakhtins flerstemmighet blir også diskutert i ”Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” (*Frå telling via showing til writing*).

Den gode historia vil ikkje løyse gåta, men nærme seg det gåtefulle. Den gode historia er aldri eintydig, derimot alltid mangetydig, ironisk, ofte slik at det eine skjer, det andre skjer og kva som egentleg har skjedd får ingen vite [...] Den gode historia held vidare ikkje eintydig med verken den eine eller andre personen. Og ikkje minst blir den gode historia til gjennom ei slags rytmisk utfolding, gjennom seine rørsler, raskare, så heilt langsame rørsler. Historia er altså etter mitt skjøn på linje med syntaksen som rytmisk virkemiddel i romanen (Fosse, 1999:45).

Her skisserer Fosse opp noe av det som er essensielt i hans eget forfatterskap, forholdet mellom den åpenbare romanen, med historie, tid og rom, og metaromanen som ligger i selve formen, som kommenterer seg selv. Fosse hevder at all god kunst blir til i forholdet til døden ”gjennom å akseptere dødens, og livets, store gåtefulle løyndom” (Fosse, 1999:46). Romanen er en søken etter den meningen som alltid forsvinner, og romanen er ute etter en stor mening, som Fosse beskriver, slik han også gjør i ”Frå telling via showing til writing”, som det ”forskjellslause tomme” eller Gud. I dette grenselandet ligger romanene til Fosse, slik han selv ser det, i nærheten av en mystisk eller religiøs størrelse. Det er en negativ mystikk, for romanen når aldri svaret, men er alltid på sporet.

Niels Lehmanns tar i sin tekst ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker” i *I skriftas lys og teatersalens mørke* (2005) opp Fosses definisjon av ironi, skisserer dens bakgrunn, og kaller Fosse for en omvendt romantiker: Fosses store ironi har sin bakgrunn i romantikkens ønske om å nærme seg det uutsigelige, men Fosses retning er derimot en annen: Han vil ikke som romantikerne fremstille en absolutt opprinnelse. I Fosses poetikk sier Lehmann, er opprinnelsen erstattet av en forskjell som er enda mer opprinnelig enn opprinnelsen:

Så vidt jeg kan se, skal man ikke forstå Fosses bestræbelse på at udsige det uudsigelige ved at komme bagom begrebet som et forsøg på at finde tilbage til en opprindelse før et eventuelt syndefald. Hans grundlæggende projekt synes langt snarere at være pendant til (hvis ikke inspireret af) Derridas bestræbelser på at komme så tæt som muligt på at give stæmme til den ”oprindelige” forskel, der imidlertid ikke kan give sig til kende direkte, fordi den da forsvinder som det, den er, nemlig en forskel. *Romantisk* er denne bestræbelse i mine øjne, for så vidt det fortfarende gælder om at lade det store uudsigelige – nu blot anskuet du fra forskellens auspicer – komme til orde. *Omvendt* er denne form for romantik imidlertid, fordi den sætter forskellen på den absolutte identitets plads (Lehmann, 2005:148).

Jeg skal ikke beskjefte meg med Lehmanns diskusjon her, men jeg vil kommentere det Lehmann skriver direkte om Fosse sitt ironibegrep. Han trekker linjer til både Kirkegaard og Paul de Man,¹⁸ men konkluderer med at det er noe annet på ferde i Fosses bruk av ironi enn hos de to teoretikerne. Likheten mellom dem er likevel stor. Fosses diktning har ambisjoner om å gjenspeile ”livets grunnleggende hemmelighet” (Lehmann, 2005:154). Likesom livet er hemmelighetsfullt, skal romanen også være det, skriver Fosse i ”Romanen i sin store ironi”, og dette er et utsagn som Lehmann fester seg ved: ”Romanen held, gjennom sin store ironi, alltid på sin løyndom, den nærmar seg openberringa meir og meir, men så lykkast det ikkje, berre eit stykke på veg lykkast det, så nei. Slik er romanen, slik er livet” (Fosse, 1999:44). Diktningen skal opptre hemmelighetsfullt fordi livet ansees for å være nettopp det.

I følge Lehmann er det Fosses mål å nå frem (eller tilbake) til en mer egentlig virkelighet enn den vi umiddelbart har adgang til (Lehmann, 2005:154). Fosses ironibegrep kan sies å ligge mellom romantikernes ”uendelige tilnærmelse til det absolutte” og de Mans ”permanente parabasis”.¹⁹ I dette mellomrommet, og med klangbunn i Derridas *différance*, definerer Lehmann Fosses ironibegrep som vertikalt, men hvor bevegelsen ikke går oppover mot et endelig svar, men nedover mot en opprinnelig forskjell.

Lehmann utlegger Fosses ironibegrep som et sentralt punkt i den fosseske poetikken. Jeg vil heller si at det sentrale punktet ligger i skriverbegrepet, som på mange måter er den innstansen som setter i gang den ironiske dialogen som Fosse nevner i sitt essay. Lehmann nevner ikke skriveren, noe vi kan sette spørsmålstegn ved. Det er *romanens* ironi Fosse skriver om her, som også Lehmann erkjenner, men når Lehmann benytter Fosses ironibegrep som bestanddel i en analyse av et drama ville det etter mitt syn være relevant å vurdere hvilken posisjon skriveren har i

¹⁸ Slik de Man definerer begrepet i ”Om begrepet ironi” (2001).

¹⁹ ”Ironi er ikke bare en avbrytelse; den er [...] en permanent parabase. Parabasen befinner seg ikke bare ett sted, men overalt (de Man, 2001:381).

dramateksten. Som Aadland sier i intervjuet i *Replikk*, er skriveren også i teaterteksten og eksemplifiserer med Fosses egne ”nivåer” i litteraturen, personifisering, fortelling og skrift eller skrivning, og ut i fra dette synspunktet vil det være en direkte forbindelse mellom skriveren og personifiseringen i teaterteksten (Hillestad, Tellmann, 2001:23). Skriveren står bak personene og gir dem stemme og ord. Fosse på sin side eksemplifiserer skriverens tilstedeværelse i teaterteksten med termen ”sceneskrift”, det sceniske uttrykket skulle være som en slags skrift, eller som han sier her, på samme måten som han i skriveøyeblikket blir tatt vekk fra seg selv, ble teaterstykket et nytt forum hvor ordene på samme måte ble ”tatt vekk” og inn i enda en ny dimensjon (Hillestad, Tellmann, 2001:23).

Dette er som sagt ikke noe Lehmann legger vekt på, og kanskje er det avstanden mellom fagene (litteraturvitenskap og teatervitenskap) som viser seg her, hvor Lehmann ikke finner det interessant å se nærmere på teatertekstens skrevne status? Eller er det skriverbegrepet i seg selv som er problematisk? Lehmanns utlegning av ironibegrepet til Fosse vil i min tekst stå som en utvidelse av ”Romanen i sin store ironi”, for Lehmann har rett i, noe som også Unni Langås kommenterer i sin artikkel ”Fins Gud. Religion og retorikk i Jon Fosses *Barnet*”, som jeg vil vise til i analysen, at det er to strømninger i Fosses tekster, den ene er bevisst det forskjellsløse og den andre er bevisst at dette forskjellsløse aldri kan nås. Denne paradoksale bevegelsen har vist seg å være særs produktiv i Fosses forfatterskap.

I min analyse av *Det er Ales*, vil jeg ta utgangspunkt i gjentagelsen, og derfor vil jeg i neste del introdusere begrepet gjentagelse i lys av Jacob Lothes definisjon i *Fiksjon og film* og J. Hillis-Millers definisjon av to hovedtyper av repetisjon i *Fiction and Repetition* (1982).

2.5 Repetisjon

I analysen av *Det er Ales* vil jeg bruke gjentakelse som et paraplybegrep for de momentene jeg til nå har gått gjennom. Den repetitive fremstillingen i teksten binder form og innhold tett sammen og viser frem den rytmiske utfoldelsen av skriften. *Det er Ales* beveger seg slik sett på særegent fossesk vis, og teksten viser, muligens tydeligere enn noen annen Fosse-tekst, hvordan form og innhold helt og holdent er avhengige av hverandre, og hvordan de sammen danner en bevegelse mellom menneskelige tilstander og skrifttilstander. Gjentakelsene varieres og skaper nesten umerkelige brudd og vendinger i teksten, slik at det som synes likt, i samme setning eller avsnitt, blir ulikt. Den som ser, eller forteller, kan først virke tydelig, men så fører skriftstrømmen oss videre, og i samme stund er det likevel usikkert hvem som har perspektivet.

Et annet moment som skaper rytme eller bevegelse i teksten er dikotomier, kontrastene skaper grenser i teksten, en blanding av åpenbare grenser og mer utydelige grenser: Mellom mennesker, kvinne og mann, liv og død, lys og mørke, uro og ro, statisk og rytmisk, hav og land, ute og inne og ende og uendelighet. Disse størrelsene kan knyttes til det jeg nettopp var inne på, nemlig at forholdet mellom kontrastene bare er tilsynelatende, grensene overskrides: I *Det er Ales* blir det statiske bevegelig, og den tilsynelatende ugjennomtrengelige mørke kvelden lysner som om det var midt på dagen. Dette er et annet gjentakende aspekt i forfatterskapet, og et eksempel på det Jacob Lothe kaller transtekstualitet.

”Det som blir fortalt om att i ein narrativ prosatekst, blir ikkje av den grunn sant, men sannsynlegvis viktigare” (Lothe, 2003:99) skriver Lothe under overskriften ”Narrativ repitisjon” i *Fiksjon og film*, og det lyder som en gjentakelse av det J.Hillis-Miller skriver i *Fiction and Repetition*: ”In a novel, what is said two or more times may not be true, but the reader is fairly safe in assuming it is significant” (Miller, 1982:2).

Lothe identifiserer tre typer repetisjon som særlig viktige. Den første varianten er repetisjon av enkeltord eller ordkoblinger (som oftest verb, substantiv eller adjektiv), gester eller reaksjoner og er ofte knyttet til karakterisering. Den andre er knyttet til repetisjon av hendelser, eller scener slik at de fremstår som like, men hvor variasjon av repetisjonen blant annet kan skape dramatikk (som i *Faderen* (1860) av Bjørnson som Lothe bruker som eksempel). Den tredje formen for repetisjon er det Lothe, med referanse til Cedric Watts, kaller transtekstualitet. Transtekstualitet er ikke det samme som intertekstualitet, men gjelder de repetisjonene som finnes innenfor et forfatterskap.

Repetisjon er et narrativt grep som synliggjør den nære sammenhengen mellom form og innhold, det narrative og det tematiske i en tekst (Lothe, 2003:101). Videre går Lothe inn på Hillis-Millers *Fiction and Repetition* hvor Miller utforsker denne doble dimensjonen ved repetisjon. Med et sitat fra Gilles Deleuze viser Miller til to typer av repetisjon hvor den ene har bakgrunn i Platons repetisjonsteori og den andre i Nietzsches:

Let us consider two formulations: "only that which resembles itself differs," "only differences resemble one another" [...]. It is a question of two readings of the world in the sense that one asks us to think of difference on the basis of preestablished similitude or identity, while the other invites us on the contrary to think of similitude and even identity as a fundamental disparity [...]. The first exactly defines the world of copies or of representations; it establishes the world as icon. The second, against the first, defines the world of simulacra. It presents the world itself as phantasm (Miller, 1982:6).

Det første eksempelet "only that which resembles itself differs" postulerer i følge Lothe en grunnleggende identitet i verden og forestillingen om at metaforiske uttrykk delvis er identiske med det de referer til, noe som også ligger til grunn for synet på litteraturen som etterligning. I den andre varianten, "only differences resemble one another", viser likheten seg "mot ein bakgrunn av djuptgåande forskjell" (Lothe, 2003:103), og i en tekst, fortsetter han, kan dette vise seg i hvordan noe først synes likt, retningsgivende og meningsfylt, siden viser seg å være ulikt. Den ene typen er slik sett avhengig av den andre.

Dette aspektet kan for eksempel sees i bålets funksjon i *Det er Ales*, hvor flammen både blir et bilde på en stabil og livgivende kraft, samtidig som den også representerer noe umulig og disharmonisk. Slik sett kan denne andre formen for repetisjon hvor det samme snus og blir noe ulikt, også knyttes til spillet mellom skriver, person og forteller. Bevegelsen mellom de ulike instansene forskyver mening. Brudd, skifter og overganger i perspektiv og tidsrom destabiliserer og gjør det vanskelig å lokalisere entydighet i teksten. Som vi skal se, så inneholder *Det er Ales* alle de nevnte formene for gjentakelse.

2.6 Inngang til analysen

I både *Telling via showing til writing* og *Gnostiske essay* presenterer Fosse personlige og teoretiske innfallsvinkler til egen og andres litterære virksomhet. Fordi han så tydelig definerer sin egen posisjon, sin egen poetikk, forsterkes dette språklige prosjektet, og gjør det også til et form-prosjekt. I flere av essayene definerer han sin romanforståelse som utelukkende en forståelse basert på skrift. I dette skriftuniverset plasserer han skriveren som pusten bak fortelleren og personene, og underlagt skriftens egen rytme finner disse instansene hverandre i en såkalt skrift-dialog. På dette grunnlaget er en Fosse-roman både en åpenbar roman med handling og personer, og en roman som kommenterer sin egen skriftlighet. Prosjektene hans er prosjekter som beveger seg i et grenseland hvor vissheten om at ”det andre” bare kan komme frem negativt, og slik bare gjøres nærværende i skriftens bevegelse.

For å ha mulighet til å anvende skriverbegrepet i en analyse er det mest nærliggende å benytte Fosses definisjon av termen. Han (og Vesaas) er den som er mest presis i sin beskrivelse av hvordan skriveren kan lokaliseres i teksten, og hvilken funksjon den har. Men siden Aadlands og Fosses tenkning omkring opprinnelsen til skriveren har det samme utgangspunktet, er også Aadlands definisjon med videre, som en teoretisk understrekning av Fosse. Jeg har også vist at både min egen og Sætre lokalisering av skriveren har forekommet i diskursbrudd, men jeg

presiserte også at Sætre, i motsetning til Fosse, skiller de ulike narrative instansene klart fra hverandre. Hele grunnlaget for Fosses skriftdialog er nettopp at det ikke skal være mulig å skille person, forteller og skriver fra hverandre, og at den ironiske bevegelsen mellom dem er det som gjør dialog mulig. I min tolkning kan denne dialogen lokaliseres i passasjer i teksten hvor det ikke er entydig hvem som har perspektivet.

Det som skiller Aadland og Fosse (eller som bringer Fosses tenkning omkring skriften et steg videre) er, i tillegg til skriftdialogen, Fosses tanker omkring de religiøse og mystiske sidene ved skrivningen og skriften. Dette aspektet ved Fosses tenkning er tydeligst i *Gnostiske essay* i henholdsvis ”Anagogia” og ”Negativ mystikk”, og jeg vil henvise til disse i analysen. Dette aspektet ved den fosseske estetikken er interessant fordi det er med på å gi Fosses poetikk et vestlandsk eller lokalt skjær. I *Det er Ales* kan dette aspektet lokaliseres blant annet i fremstillingen av Asles ”Besta”.

Jeg tar i det følgende med meg det jeg til nå har vist til inn i en analyse i *Det er Ales*. Det første kapittelet tar for seg formmessige og strukturelle kjennetegn, og hvordan disse samspiller med de innholdsmessige aspektene. Kapittelet som følger vil dvele ved paradoksale bevegelser i teksten og ender i en diskusjon omkring skriveren, personen og fortelleren.

3 Analyse av *Det er Ales*

Det er Ales har ingen offisiell sjangerbetegnelse, men kan betegnes som en lengre novelle, en roman eller som det den til syvende og sist er, en prosatekst. De knappe 75 sidene er ikke inndelt i kapitler, men er, med unntak av dialoger og punktvis nedslag i fortidige hendelser som former mer eller mindre fragmentariske fortellinger, en sammenhengende tekststrøm fra begynnelse til slutt. Teksten preges av gjentakelser – semantisk, syntaktisk og syntagmatisk. Ord, meninger, tanker og vendinger blir gjentatt og variert, og sammen med temposkifter, er gjentakelsen det som først og fremst skaper tekstens rytme. *Det er Ales* er en fremstilling av indre liv, og kan sies å bestå av en eller flere indre monologer.

3.1 En sømløs strøm

Vekslingen mellom ulike perspektiver og ulike tidsplan danner en sømløs strøm hvor overgangene mellom hvem som ser og hvem som forteller, går inn og over i hverandre. Perspektivene går også parallelt med, og inn og over i, fortidens hendelser. Karakterene i teksten handler og ser på tvers av ”normal” tidsstruktur, og tidserfaringen kan derfor beskrives som alltemporal. Fortid og nåtid går sammen og danner tekstens egen samtid. Teksten former slik sirkler, og gjentakelsen – både motivisk, temporalt, språklig og tematisk – er sentral for tekstdannelsen. *Det er Ales* er mest av alt en særdeles velkomponert vev av stemmer og perspektiver.

3.2 Handling

Handlingen foregår i en navnløs og avsides bygd ved fjorden. Innestengt mellom høye fjell lever Signe og Asle i sin tosomhet:

men så mange bilane kjem ikkje køyrande, og slik var det jo ho ville ha det, ho ville jo bu ein stad der ingen andre budde, der ho og han, der Signe og Asle, var mest mogeleg åleine, ein stad forlaten av alle andre, ein stad der våren er vår, hausten er haust, vinteren er vinter, der sommaren er sommar, på ein slik stad ville ho bu, tenkjer ho (s.7).²⁰

Signe ligger på benken i stuen en tirsdag i mars i 2002 og tenker tilbake på den dagen i slutten av november i 1979 da Asle forsvant på fjorden. Asle skulle egentlig bare gå seg en tur fordi været ikke tillot en båttur, men det ender med at han tar seg en tur på fjorden likevel og kommer aldri tilbake.

Handlingens kjerne er todelt. Den ene delen forteller historien om Signes sorg der hun ligger alene og barnløs på benken med bare minner og syner igjen av Asle. Den andre delen forteller historien om tragediene som har rammet flere generasjoner i den samme slekten. Signe og Asle ”ser” disse hendelsene, og scenene beveger seg inn i og ut av deres blikk og forsterker dermed deres posisjoner. For Asle forsterker synene hans dragning mot fjorden, hans tilhørighet til hjemstedet, huset, og til de generasjoner som har bodd der før ham, og for Signe understreker synene hennes melankolske blikk; hennes barnløshet og sorg. Slik er blikket et viktig kompositorisk element i teksten, hvor skifter mellom perspektiver, syner og tidsrom understreker personenes indre liv.

3.3 Fjorden – tekstens ledemotiv

Som sagt gjennomsyrrer gjentakelsene *Det er Ales* på alle nivåer. ”Fjorden” er en grunnfigur og et ledemotiv i teksten, og lik fjordens bevegelser med bølger, med flo og fjære, med rolige og raske bevegelser, beveger også teksten seg. Fjordens rytmikk henspiller på de allerede nevnte overgangene i teksten. Dens funksjon blir poengtert av Signe: ”alltid den same, alltid i skiftningar” (s.14), og fjorden symboliserer slik noe som alltid har vært sånn, noe kjent og stabilt

²⁰ I det følgende vil alle sitater fra *Det er Ales* vises med kun sidetall.

og noe uforanderlig, på samme tid som den også ved sin bevegelse er i konstant forandring: ”og alt er som det har vore, ingen ting er endra, men likevel er alt forandra” (s.5).

I teksten ”Bølger, gjengangere” fra *Vinduet* (2004) definerer Kjetil Røed bølgens rytmikk og dens funksjon i teksten: ”dens repetitive logikk trekker hele teksten inn i en sirkulær syntaks som samler og fokuserer den” (Røed, 2004:3). Røed beskriver gjentakelsene som noe forløsende: ”Som om Fosse her for første gang virkelig åpner for en ubundet sirkulasjon mellom form og innhold, mellom fortelling og måten å fortelle den på” (Røed, 2004:3). Overgangene mellom ulike bevisstheter og perspektiver reflekterer bølgens ”repeterende, forskjellsdannende rytme” (Røed, 2004:3). Slik fungerer fjorden som ledemotiv, og står sentralt i forståelsen av hvordan form og innhold samspiller med hverandre. Med Millers platonske og nietscheansk repetisjoner i mente, ser vi her hvordan fjorden kan sies å ligge til grunn for tekstens rytme hvor en helhetlig og forståelig ring kontinuerlig blir brutt av en horisontal og forskjellsdannende bevegelse.

Fjorden er sentral i tekstens rom, som et midtpunkt og en markør for de tragiske hendelsene som har utspilt seg i den trange bygden. Fjorden er som en gresk gud, den tar og gir liv. Fjorden var, for de tidlige generasjoner, både en matkilde og den eneste veien til byen:

Kva fraktar du i dag då, du Asle, seier Kristoffer
Eg går med varer til Bergen, seier Asle
Kva varer, seier Kristoffer
Litt av kvart, seier Asle [...]
og Kristoffer seier at det er vel slik, det, nokre forretningsløyndomar må ein vel ha,
seier han og han spør om han tenkjer å bli lenge i Bergen
Nokre dagar, seier Asle
Ja når du først dreg inn til byen, så, seier Kristoffer
Det er ei dags reise, det, ja, seier Asle
Det er så det, seier Kristoffer (s.65).

Samtidig som fjorden er livgivende, er den også et element som tar liv. Slekten hjemsokes og preges av fatale møter med fjorden. Fjorden er slik sett ett av de motivene i teksten som viser til dens særegne og paradoksale bevegelse, en bevegelse som går igjen på alle plan: i måten

personene fremstilles på, hvordan de handler eller hvordan de ikke handler, hva de sier og ikke sier, hva som ikke skrives og hvordan det skrives, hva som gjentas og hvordan det gjentas. Det interessante er ikke utelukkende *hva som skjer*, men *hvordan skjer det*.

3.4 Inngang – Eg ser

Tekstens vev innledes og avsluttes av et "Eg". Jeget innleder eller introduserer Signes blikk, rammer inn teksten på kiastisk vis, og markerer dens ytterste ring. Jeget glir nesten umerkelig inn i Signe der hun ligger på benken:

Eg ser Signe ligge på benken der i stova og ho ser på alt det vante, det gamle bordet, omnen, vedkassen, det gamle panelet på veggene, det store vindauget mot fjorden, ho ser på det utan å sjå, og alt er som det har vore, ingenting er endra, tenkjer ho (s.5).

I sluttscenen ser ikke jeget lenger, men det hører: "og eg høyrer Signe seie Kjære Jesus, hjelpe meg du" (s.76). Jegets narrative rolle er uklar, for tilsynelatende opptrer det kun på disse to stedene. Jeget kan sies å være en observerende (autoral) jegforteller. Det har funksjonen og posisjonen til et vitne, og det gir oss tilgang til Signes tilstand der hun ligger på benken, for så å tre tilbake og la Signes tanker ta over. Det trer inn igjen mot slutten og hører Signes bønn, og markerer tekstens og kanskje også Signes ende. Jeget sanser Signes tilstand, og siden det ikke viser seg eksplisitt igjen før i sluttscenen, blir dets funksjon mer å vise enn å fortelle. Selv om jeget ikke viser seg eksplisitt, inneholder teksten passasjer som ikke direkte kan føres tilbake til personene, og det blir usikkert hvem som har perspektivet. Like umerkelig som jeget trer tilbake fra teksten, trer det kanskje like umerkelig inn enkelte steder og kommenterer således personenes tilstander og skrifttilstanden. For kanskje kan skriveren skimtes bak jeget i disse passasjene? En skriver som omslutter teksten, og markerer dens skrevne realitet og skriveriske kvalitet?

I tillegg til det innledende og avsluttende jeget, fremstiller teksten også et annet jeg, og dette jeget kommer til uttrykk på ett punkt i teksten hvor Asle uttaler seg i direkte diskurs. Asle må derfor

tas med når tekstens jeg diskuteres, og dette kan derfor sette et nytt spørsmålstegn ved hvem det er som ser og hører Signes tilstand. Diskusjonen omkring jeget vil jeg komme tilbake til i kapittel 4.4.

3.5 En kinesisk eske

Tekstens hovedpersoner er Signe og Asle. Fortelletidspunktet eller skrivepunktet og tekstens nåtid er en tirsdag i mars i 2002, hvor Signe ligger på benken i stuen og tenker tilbake på den dagen i slutten av november i 1979 da Asle forsvant på sjøen. På samme måte som jeget former tekstens ytterste ring, rammes teksten også inn av Signes indre monolog og blikk. Store deler er perspektivert fra hennes posisjon i 2002. Samtidig får vi også presentert Asles perspektiv, og teksten preges også av hans tanker, minner og syner fra den novemberdagen i 1979. Begge personene ser syner av flere generasjoner fra Asles slekt, og Signe ser også seg selv livaktig fra den dagen Asle forsvant. Teksten veksler slik mellom Signe som gammel og livstrøtt på benken, Signe bekymret og ventende i 1979, og Asle i 1979.

Tekstens struktur kan sees som en kinesisk eske, hvor skiftene mellom perspektiver og tidsplan åpner opp for innblikk i andre perspektiver og andre tidsplan. Jeget former sirkelens ytre ring, Signe den andre og siden Asle. Innerst i kjernen står Ales, som steinen som former ringene i vannet.

På bakgrunn av tekstens komposisjon blir spørsmålet om hvem som ser, sentralt. Teksten kan enten leses som en fremstilling av Signes indre liv hvor Asles perspektiv i siste instans er en del av Signes minner, eller som en fremstilling av to individuelle og likestilte perspektiver. Teksten peker i begge retninger, noe jeg vil diskutere underveis. Før jeg går inn på karakterer og perspektivering, vil jeg se nærmere på språket.

3.6 Språk

Asles forsvinning blir uttrykt i all sin enkelhet av Signe: ”han var der, forsvann, var borte, for alltid borte ” (s.17). Dette utsagnet illustrerer det ”enkle” i teksten som i tillegg til å være knyttet til beskrivelsene av tekstens rom (både landskap og hus), også er knyttet til hvordan personene uttrykker seg. Som andre Fosse-tekster er også *Det er Ales* preget av gjentagelse av enkle og vanlige ord, og språket beveger seg svært tett på grensen til det intetsigende.

Som Kari Løvås skriver i sin anmeldelse av *Det er Ales*, ”Det må til” (2004), så får tompratet stor betydning i teksten. Hun knytter den gjentatte bruken av bekreftende utsagn som for eksempel ”ja”, ”den”, ”du” til Roman Jakobsons språkmodell og den konative språkfunksjonen, der selve kontakten står i fokus. Løvås bruker en telefonsamtale som eksempel, og de bekreftende lydene og småordene vi bruker for å vise at vi er til stede. Dialogene, og da særlig mellom Signe og Asle, og Asle og Besta, som også er Løvås’ eksempler, viser denne vennligheten i hverdagslige scener dem i mellom.

Det vennlige aspektet blir kontrastert av at dialogene også er preget av ord som ”vel” og ”jo”, ord som markerer mangel på kontakt, og videre et element som destabiliserer og unndrar seg entydig mening i teksten. Asle og Signe ”prater” og illustrerer både bekreftelsen og usikkerheten:

Eg veit ikkje kva eg ser på, seier Asle
Men du står jo der framfor vindauget, seier Signe
Eg gjer jo det, seier Asle
Men du ser ikkje på noko, seier Signe
Nei, seier Asle
Men kvifor står du der då, seier Signe
Ja eg meiner, seier ho
Ja tenkjer du på noko, seier ho
[.]
Du berre står der, seier Signe
Ja eg står der jo, seier Asle
Det gjer du ja, seier Signe
[.]
Det er ikkje alltid at ein meiner noko med det ein seier, vel, seier han
Nesten aldri gjer ein vel det, seier han (s.8-9).

De usikre ordene ”vel” og ”jo” er også ord vi finner igjen i Signes indre monolog, og er derfor et aspekt som gjør at vi stiller spørsmål ved troverdigheten til hennes minner.

Teksten inneholder også en hyppig bruk av invertert ordstilling: ”stå der slik” (s.6) ”ein vane blitt” (s.6) ”kan ein bil komme” (s.6) ”så stille blitt” (s.7) ”dei er jo i slutten av november komme” (s.22) ”så mørkt blitt” (s.22) ”det er så kaldt blitt” (s.26) ”ikkje låk bli” (s.35). På en side skaper invertert ordstilling et gammelmodig skjær og fungerer delvis anakronistisk. Dette gammelmodige kan også knyttes til fremstillingen av mann og kvinne i teksten, hvor kvinnen er hjemme og venter på den ”jaktende” mannen, et tradisjonelt og gammeldags kjønnsmonster, og en historisk essens i fjordbygden. På samme tid fremstiller teksten også Signe og Asle som ”hjemløse” og urolige, som gjenkjennes som et postmoderne motiv.

I tillegg finner vi også kiasmer: ”han er mørkret, mørkret er han” (s.6), og kiasme-lignende utsagn: ”Du vesle gode guten, du gode vesle guten” (s.32) som fungerer understrekkende både rytmisk og semantisk. Kiasmen og det kiasme-lignende utsagnet gir teksten et poetisk drag og understreker igjen hvordan gjentakelsene, som for eksempel fjorden, inneholder variasjoner som fører teksten videre.

Kiasme og invertert ordstilling er nært forbundne fenomener skriver Erling Aadland i ”Jon Fosses indre dialog” (2004), og forbindelsen strekkes ut og omslutter de mange perspektivskiftene og vendingene mellom ulike tidsplan. Tiden er syntemporal (Aadland, 2004:98) eller alltemporal, som jeg allerede har nevnt. Kiasmen kan også sies å illustrere måten Asle og Signe er fremstilt på, dette kommer jeg tilbake til i kapittelet som omhandler Signe (kap.3.9).

Variasjonen i hvordan ulike ord og vendinger blir gjentatt på får frem en ”sang” i teksten, et musikalsk aspekt (jfr. ledemotiv). Sitatet som følger gir noen eksempler på hvordan disse formene gir seg til kjenne i teksten, og hvilken rytmisk effekt syntaksvariasjonene gir:

og så ser ho seg sjølv sjå mot han *der han står* framfor vindaugget og ho ser, der ho står på golvet, at *han står* og ser ut i mørkret, med det svarte lange håret sitt, og i den svarte genseren sin, genseren ho sjølv har strikka og som han nesten alltid går med når det er kaldt, *står han der*, tenkjer ho, og nesten i eitt med mørkret går han, tenkjer ho, og nesten i eitt med mørkret der utanfor går han, tenkjer ho, ja så i eitt med mørkret går han at då ho opna døra og gjekk inn først ikkje la merke til at han *stod der*, sjølv om ho, utan å tenkje det, utan å seie det til seg sjølv, på eit vis visste at han kom til å *stå der slik*, tenkjer ho, og den svarte genseren hans og mørkret utanfor vindaugget går alt i eitt, han er mørkret, mørkret er han (s.6, mine uthevelser).

På samme måte kan Asle og mørket knyttes sammen: ”og ser ut i mørkret”, ”og nesten i eitt med mørkret går han”, ”og nesten i eitt med mørkret der utanfor går han”, ”ja så i eitt med mørkret går han”, ”han er mørkret, mørkret er han”. Bindeleddene mellom Asle og mørket er det svarte håret og den svarte genseren, som også blir gjentatt her. Genseren er et plagg som gjentas både av Signe og Asle, og fremstilles som noe som binder dem sammen. Mange av substantivene fungerer på denne måten, hvor deres funksjon blir utvidet og variert etter hvert som de blir gjentatt. Tekstens landskap er for eksempel markert med stor bokstav og former rommet. Dette vil jeg ta opp igjen når jeg går inn på tid og rom (kap.3.10). Stuen som Signe befinner seg i markers også i tekstens første sekvens ved at hun følger rommets ulike bestanddeler: ”det gamle bordet, omnen, vedkassen, det gamle panelet på veggene, det store vindaugget mot fjorden” (s.5). Hun markerer slik sin tilstand av å være i live, men ikke tilstede: ”ho ser på det utan å sjå” (s.5). Verbet ”å se” og substantive ”vinduet” er derfor to ord som sammen understreker Signes blick i denne teksten. Hun ser ikke for å forstå og utsynet fra vinduet er likt dag ut og dag inn. Andre viktige ord som blir gjentatt er ”døren”, ”båten” og verbene ”å tenke”, ”å ligge”, ”å stille seg opp”. Gjentakelsen av disse ordene understreker viktige bevegelser i teksten, Signes statiske posisjon, Asles fatale båttur, deres indre monologer samt inn- og utganger.

Gjentagelsen av Asles mørke skikkelse i det første sitatet blir en språklig utheving av de tilsynelatende identiske skikkelsene som går igjen, generasjon etter generasjon. Sirkelstrukturen er tydelig her. Språket og karakterene går i ring. Disse språklige trekkene ved teksten har derfor den funksjonen at de peker på og fremhever komposisjonen så som overganger, vendinger, variasjoner og også måten personene er fremstilt på og viser til den første av de tre repetisjonsformene som Lothe skisserer. Språklige særtrekk er noe jeg vil kontinuerlig vil kommentere, derfor vil dette komme klarere frem etter hvert.

I det følgende avsnittet skal jeg gå nærmere inn på karakterene, og måten disse er fremstilt på utdyper det jeg har tatt for meg her.

3.7 Karakterer

Synene av fortidige generasjoner står frem som mer eller mindre avgrensede fortellinger eller scener som beveger seg inn i og ut av personenes blikk. Synene utgjør tre scener: Ales og Kristoffer, Besta og Asle, og 7-åringen Asles drukning. I de tre scenene møter vi Ales; Asles tippoldemor. Kristoffer; sønn av Ales, Asles oldefar og far til Asles bestefar Olav-Besten. Asle; bror til Olav og sønn av Brita og Kristoffer. Besta; konen til Olav og Asles bestemor.

Karakterenes navn understreker deres funksjon²¹. Ales er en variant av kvinnenavnet Alis²² og har den etymologiske betydningen ”glans, venleik” eller ”av edel ætt”. Asle er en variant av Atle som betyr ”lille far”, Signe en variant av Signy og betyr ”ny seier”, Kristoffer ”den som bærer Kristus”, Brita ”den høye”, og Olav ”arving, etterkommer”. Leser vi Asle baklengs, får vi kvinnenavnet Elsa som er en variant av Elisabet og har betydningen ”Gud er fullkommen”. Alle navnebetydningene illustrerer tekstens figurer: De er vennlige og gode med hverandre, de har

²¹ I Kari Løvås anmeldelse ”Det må til” (2004) skriver hun om navnebetydninger i forbindelse med slektsmotivet. Jeg tar hennes tråd med videre.

²² Hentet fra *Norsk Personnamleksikon* (1995).

gode og edle hensikter, og de er alle en del av en endeløs rekke av forfedre. Deres etymologiske betydning er et ledd i en rekke av momenter som underbygger karakterenes allegoriske funksjon i teksten. Dette tar jeg videre i kapittel 4.

Inger Lise Asdal (2007) har en interessant digresjon i sin masteroppgave hvor hun skriver om pausen. Fra gammelt av var *Sela* et ord som anga pausen i et musikkstykke, og dette ordet finnes igjen som en pauseangivelse mellom vers i salmene i Bibelen: ”Når dette tegnet var markert, skulle koret [...] stoppe opp, løfte blikket og se på dirigenten” (Aasdal, 2007:60). *Sela* baklengs blir *Ales*, og *Det er Ales* blir da ”det er pause”. *Det er Ales* kan sies å ha mange av disse pausene, og spesielt tydelig er dette aspektet i Signes og Asles gester. De strekker ut hender på en slik måte at bevegelsen skaper rom, mellomrom eller en pause hvor tiden står stille. Som sagt vil jeg dvele ved disse gestene i siste kapittel.

I *Det er Ales* får vi innblikk i fire slektsledd, hvor Asle og Signe utgjør det siste. I teksten blir Asles foreldre bare så vidt nevnt i en sekvens hvor Asle minnes det gamle huset hvor han bodde sammen med ”Far, Mor og sysken” (s.24), men hans forhold til bestemoren blir uthevet og står sentralt i teksten. Forholdet mellom Besta og Asle vil jeg komme tilbake til når jeg går inn på scenene som omhandler disse. I dramaet *Ein sommars dag* blir foreldrene til den Asle vi møter der, beskrevet som fraværende i en samtale mellom ”Den unge venninna” og ”Den unge kvinna”. Denne Asle fikk sin oppvekst hos besteforeldrene, mens moren sin har han nesten aldri kontakt med, og faren har han aldri møtt:

Den unge venninna
Har du treft mor hans

Den unge kvinna
Aldri
Han har nesten ikkje kontakt med henne
For nokre år sidan
ja det er i alle fall lenge sidan
eg hugsar ikkje nett kor lenge sidan det er
besøkte han henne
Og ho har ringt ein gong eller to
Det er alt
Dei har nesten ikkje kontakt
med kvarandre
Og det er jo litt trist
Ho er jo mor hans
trass alt
Eg veit ikkje nett kva som skjedde
då dei trefte kvarandre
siste gongen
Men han vaks jo opp hos besteforeldra
hos foreldra hennar

Den unge venninna
Faren

Den unge kvinna
Betrunde
Han har aldri sett faren (Fosse, 1997:58-59).

Hvis vi i stedet ser Asle i lys av Asle i *Ein sommars dag* plasseres Asles far inn i rekken av fraværende menn om enn i en litt mer ”moderne” forstand, som en far som tilsynelatende ikke har tatt ansvar. Moren skiller seg fra de øvrige kvinnene ved at hun, av uvisse grunner, har sagt fra seg omsorgsretten for Asle og overlatt ham til sine foreldre. På den ene siden ”svikter” hun slik sitt morsansvar, men kanskje har hun, som Brita, ”mistet” Asle av andre grunner. Det vi imidlertid kan slå fast, er at slektsforholdene gjentas, generasjon etter generasjon.

I motsetning til Asle er Signe innflytter, men blir likevel beskrevet som lik de andre personene. Bortsett fra Besta, som ikke blir beskrevet med annet enn den gulhvite luen, den blå kåpen, vesken og stokken, er kvinnene i *Det er Ales* små og vevre med svart hår. Mennene er også ”svarte”. Slik blir Ales sett av Asle: ”og han ser Ales stå der med det svarte tjukke håret sitt, på

dei korte føtene sine, med den smale hofta si.” (s.32), Ales sett av Signe: ”og så ser ho ei lita kvinne med langt svart hår, store auge, komme inn” (s.36), Signe sett av Asle: ”det er slik han hugsar henne, lita, det svarte håret, dei store auga, og så mørkret som ei råme kring henne” (s.31), Asle sett av Signe: ”og den svarte gensen hans og mørkret utanfor vindaugget går alt i eitt [...] ho såg det svarte håret hans, og så den svarte gensen” (s.6), Brita sett av Signe: ”ei kvinne, lita, mørk, tynn, med langt svart hår, ho liknar litt på henne sjølv” (s.52) og Kristoffer sett av Signe: ”ein mann, tynn og lang, og hengslete, og med langt svart hår, og svart pistrete skjegg” (s.51).

Som nevnt tidligere utgjør Ales sirkelens kjerne, eller steinen former ringer i vannet. Hun farger de andre kvinnene, de likner henne. Tittelsetningen peker også i denne retningen, *Det er Ales* kan som Erling Aadland skriver i anmeldelsen, leses som et ordspill med det tyske uttrykket ”Es ist Alles”, det er alt ”for boken favner alt: liv og død, kjærlighet, tap og sorg, hus og heim, slekt og tid”(Aadland, 2004:96).

Asle går inn i en rekke av fraværende menn, og Signe danner ett ledd i rekken av kvinner som blir igjen. Karakterene kan sees på som allegorier: De representerer urfigurer, hvor kvinnen er hjemme og holder bålet vedlike mens mannen er ute og jakter og samler.

Personene er tilsynelatende like, men blant annet variasjonen i komposisjonen får frem det mangetydige aspektet. De skilles fra hverandre ved at de trer inn i og ut av Signes og Asles blikk på ulike tidspunkter, og dermed får synene (eller scenene) av karakterene fra fortiden ulik betydning for deres tilstander.

I det følgende vil jeg gå nærmere inn på fremstillingen av Signe og Asle før jeg ser på plasseringen av de ulike scenene. Slik sett er komposisjonen med på å kontrastere likhetsaspektet, men det er

likevel en kontinuerlig veksling mellom de to formene for repetisjon som Miller fremhever, som jeg vil vise i kapitlene som omhandler Signe (3.8) og Asle (3.10).

3.8 Signe

Det er Ales kan sies å være en fremstilling av Signes sorg og melankoli, som gjennom sin posisjon som døende minnes melankoliens kjerne; Asles forsvinning. Minnets karakter vises i teksten ved at Signe ser seg selv og Asle på det tidspunktet da hendelsen skjedde. Hun gjenopplever hendelsene fra den dagen han forsvant, hun ser sine egne bevegelser, og hører samtaler hun og Asle hadde den dagen. Slik sett er teksten en fremstilling av Signes indre liv og bærer preg av å være en ubearbeidet sorgprosess hvor tankene omkring Asles forsvinning gjentas og gjentas. Asle er slik forstått en del av Signes erindringer, og fremstilles som levende og virkelig gjennom henne. *Det er Ales* har mange uklare punkter, og de kan, hvis vi ser på teksten som utelukkende Signes erindring, kobles til hennes alder, og til det normale faktum at minnet er uklart. Signe er gammel, hun ligger på benken i Gamlehuset en tirsdag i mars i 2002, og tiden har ingen betydning for henne lenger:

og alt er som det har vore, ingen ting er endra, men likevel er alt forandra, tenkjer ho, for etter at han forsvann og blei borte er ingen ting lenger det same, ho er her berre, utan å vere her, dagane kjem, dagane går, nettene kjem, nettene går og ho følgjer med, i si langsame rørsle, utan å la noko setje større merke og skilnad [...] men så tar det i henne att, forsvinninga hans, den tysdagen, i slutten av november, i 1979, og med det same er ho tilbake i det tomme, tenkjer ho (s.5).

Både Asle og Signe representerer et fravær. Begge er de fraværende i livet, Asle er død og Signe er på vei ut av livet, og ligger på benken uten å affiseres av sin egen samtid, hennes tanker hører fortiden til. Signes blikk fra benken preges av en uro når tankene glir tilbake til Asles forsvinning, ellers er hun ”trygg og tungt i seg sjølv” (s.5) som hun også var før han forsvant. ”Det tomme” er innledningsvis uroens kjerne for Signe, det er når hun er i dette ”tomme” at minnene kommer tilbake. ”Det tomme” blir gjentatt i siste scene, og Signe overgir seg til det tomme, og vender seg mot Gud: ”og så ser ho mot han og så ser ho bort frå han og inn i det tomme og så legg ho begge

hendene sine på magen og ho faldar hendene sine og eg høyrer Signe seie Kjære Jesus, hjelpe meg du” (s.76). Det ”tomme” blir også gjentatt i forbindelse med en beskrivelse av Britas ansikt etter at 7-åringen Asle er død: ”og andletet hennar er der som ein tom himmel” (s.61). Det tomme kan sies å være en metafor for Signes og Britas tapserfaringer. I den urolige tilstanden ser hun seg selv og Asle fra den dagen og uttrykker at hun ikke forstår hvorfor hun må gjenoppleve hendelsene, hun vet jo at han er død:

og så ser ho, der ho ligg på benken, seg sjølv gå ut til kjøkkenet og ho tenkjer at ho ligg her så mykje, enten ligg ho her på benken eller så står ho der framfor vindaug, slik ho også gjorde då han framleis var her, og kvifor må ho vel alltid sjå han komme inn døra til stova? og kvifor må ho alltid sjå seg sjølv gå frå vindaug og inn i stova, stille seg opp på golvet der? kvifor må ho alltid sjå seg sjølv stå der og seie noko til han? og kvifor må ho høyre kva han seier? kva ho seier? kvifor er det slik? kvifor er han her framleis? han er jo borte, det er mange år sidan han blei borte, forsvann, men framleis er det som om han er her, ho ser jo døra frå gangen opne seg, ho ser han står der i døra, ho ser han komme inn i stova (s.20).

Signes perspektiv på benken er preget av hennes alderdom og at hennes livsløp snart er slutt, men som vi ser er ikke døden en ende, men inngår i et kretsløp hvor de døde generasjoner lever videre i de levende. Asle lever slik sett videre i Signe der hun både ser og hører ham igjen og igjen. Signe ser seg selv fra den dagen i 1979, og perspektivet veksler mellom 2002 og 1979, og stort sett er Signes tanker fra 1979 preget av situasjonen hun er (eller var) i den dagen. Selv om hun på benken vet at Asle er død, fremstilles Signe i 1979 delvis isolert fra Signe i 2002, og perspektivskiftene markeres slik: ”og ho ser der ho ligg på benken, seg sjølv stå der midt på golvet i stova og så ser ho seg sjølv gå bort til vindaug og stille seg opp og sjå ut og no har det lysna litt, tenkjer ho, der ho står framfor vindaug” (s.13).

Signe fra 1979 blir fremstilt som urolig og ventende, og grepet er effektivt, man får et klarere innblikk i hendelsen ved at Signene ”skilles” fra hverandre. Hun gjenkaller fortidens hendelser ved å se seg selv, og Signe i 1979 blir derfor delvis en egen karakter. Vi får inntrykk av at den eldre og den yngre versjonen av Signe beveger seg samtidig i rommet: Signe som statisk på

benken, og Signe som urolig vandrende og ventende i det samme rommet. Men dette er, som så mye annet i denne teksten, bare tilsynelatende, for perspektivene blandes:

og så ser ho mot seg sjølv der ho står framfor vindaugget og ser ut, og no kan ho ikkje stå her lenger, tenkjer ho, der ho står framfor vindaugget, ho kan ikkje berre bli ståande her framfor vindaugget, *for han kjem jo ikkje tilbake*, ho må gjere noko, ho må setje seg, legge meir ved i omnen, ho kan i alle fall ikkje bli ståande her, tenkjer ho, for no *kjem han vel straks heim att*, tenkjer ho, ja sjølvsagt, vêret er for stygt til at han vil vere ute, og han kan jo ikkje berre bli verande der ute på Fjorden til langt på natt, heller” (s.46, min kursivering).

I forkant av dette sitatet, i en sekvens på s.43, er det som om minnet til Signe klarer, hun minnes dagen da han forsvant og minnet blir fremstilt i fortidsform som bryter med den presensformen som preger resten av teksten:

og så ser ho seg sjølv stille seg opp der framfor vindaugget og sjå ut og ho tenkjer, der ho ligg på benken, at kvifor blei han berre borte? kvar blei han vel av? kvifor forsvann han, blei berre borte, tenkjer ho, han var her alltid, og så forsvann han berre, og båten hans, tenkjer ho, blei funnen flytande, midtfjords, tom, ein mørk haustkveld, sist i november, for mange år sidan, tjuetre år er det vel blitt tenkjer ho, i 1979, ein tysdag, skjedde det, han kom ikkje att, men timane dei gjekk, time etter time, nei ho klarer ikkje tenkje på det, for det er framleis ei så stor smerte i det, tenkjer ho, nei ho vil ikkje tenkje på det, tenkjer ho, for han blei jo berre borte, han kom aldri att, ho gjekk jo for å sjå etter han, stod der på Brygga, i mørkret, i regnet, i vinden, berre stod der, venta, no måtte han vel snart komme? Kvifor kom han ikkje? men aldri, nei ho klarer ikkje å tenkje på det, kom han attende, berre båten, den låg der dagen etter og slo mot steinane i Fjøra der i Vågen, og båten var tom (s.43).

I avsnittet like før det siterte beskriver Signe at båten ble funnet ”flytande, midtfjords, tom” (s.43), og som vi ser i sitatet klarer også andre deler av minnet, en mørk høstkveld blir til en tirsdag i 1979 for tjuetre år siden. Signe blir her mer og mer presis i sine erindringer, men det varer kun et øyeblikk, minnet fremkaller igjen uroen og den er tydelig her:

nei ho må ikkje tenkje på det, tenkjer ho, aldri kom han attende, han forsvann, blei borte, dei leita jo, ja etter han, nei det, ho klarer ikkje å tenkje på det, leitinga, fleire dagar, sokninga, og så båten, tom, der i Fjøra [...] og ho må ikkje tenkje på det, ho klarer det ikkje, tenkjer ho, nei ho må ikkje tenkje på det, ho klarer det ikkje, ho kan ikkje tenkje på det, tenkjer ho, og aldri forsto ho seg vel heilt på han (s.43-44).

Sitatene viser slik hvordan Signes minne er dels retrospektive, hvor hun er klar over tidsforskjellen og sin egen posisjon i erindringsøyeblikket, men dels også slik at hun opplever det som samtidig, noe som får den yngre Signe til å fremstå som en egen figur.

I tillegg til å vise Signes uro, viser det siste sitatet også tekstens temposkifter, fra rolige partier, til partier som nesten står stille – spekket av anføringsord som ”tenkjer ho” og uttrykk som ”klarar ikkje”, ”må ikkje”, ”kan ikkje”, før skriften og Signe slipper taket og går videre ”og aldri forsto ho seg vel heilt på han”. I disse overgangene ser vi tydelig hvordan form og innhold samspiller med hverandre, anføringsordene fremhever tekstens skrevne karakter og viser både til skriftens tilstand og hvordan denne beveger seg sammen med Signes tilstand. Uroen blir på mange måter dobbel, motstanden lesningen møter ved gjentagelsen får oss til å *kjenne* Signes uro, og slik kan en si at teksten har i seg en kroppslighet som først kan sanses i møte med tekstens ulike former for gjentagelse. Den samme effekten har deler av Asles indre monolog, hvor vi teller hele seksten varianter av ”tenkje” og ”tenkjer han” på en side, og de former til slutt alliterasjoner: ”nei tenk å tenkje så toskje”(s.23). Like hyppig som ”å tenkje” er også verbet ”å se”. Kristine Isaksen (2006) kommenterer dette i sin masteroppgave, og hun tolker å ”se” som å ”forstå” eller å ”erfare” (Isaksen, 2006:14). Via den innledende observasjonen til jeget, leser vi at Signe ”ser på det [alt det vante] utan å sjå” (s.5), og med Isaksens tolkning i mente, ser ikke Signe for å forstå, men blikket hennes er like tomt som det ”tomme” hun befinner seg i. ”Hun ser uten å se, hun er (til stede, i live) uten å være det. [...] hun eksisterer i et limbo tilsynelatende uten evne til handling (Isaksen, 2006:14). Denne limbo-tilstanden gjelder også Asle, han er både en del av Signes minner, men teksten rommer to grunnaspekter ved ham. Vi får en Asle som er sett gjennom Signe, som hun hører og som uttaler seg i tekstens første dialog, og den Asle som går på vegen og ser tippoldemoren sin i fjæren, som kan sees på som likestilt med Signe. Når Signe minnes Asle, tenker hun på det han så ofte sa, de vanlige og hverdagslige samtalene dem i mellom, og det er også disse samtalene vi får gjengitt i teksten. Signe minnes Asle:

men kva var det han sa før han gjekk den dagen då han blei borte? Kva sa han før han gjekk, sa han noko då? Noko om at han tok seg ein tur på Fjorden, kanskje? det han pla seie, noko om at han ville dra ut på Fjorden i båten sin? noko slikt sa han kanskje, at han ville fiske litt, kanskje, noko slikt, noko ganske vanleg, sa han vel, noko han så ofte sa, dei vanlege orda og setningane, dei som alltid blir tatt opp att, det ein alltid seier, det sa han vel, tenkjer ho (s.16).

Dialogen under illustrerer det Signe her sier om at Asle sa ”noko han så ofte sa”. Samtalene dem imellom er preget av korte bekreftende utsagn som på mange måter illustrerer det en så ofte sier, vanlig dagligtale mellom mann og kone:

Eg tar meg ein tur på Fjorden, eg, seier Asle
Du gjer vel det ja, seier Signe
Det har lysna litt, seier Asle
Ja det er vel så lyst blitt som det kan bli, no, seier Signe
I alle fall lyst nok til å ta seg ein tur, seier Asle (s.17).

Siden dialogen kommer direkte i etterkant av forrige sitat, er det tydelig at denne Asle tilhører Signes minner. Delen hvor Asle selv har perspektivet og også dialogen som kommer i etterkant av hans vandring på veien, skiller seg fra den Asle som vi møter i den første dialogen, som i følge Signe sier det han så ofte sa. Hvorfor det er slik, skal jeg diskutere i kapittelet som omhandler Asle (3.10). Signe og Asle er som tidligere vist, like, både i utseende og i ord, men de kontrasteres også. Signe forstår ikke Asles draging mot Fjorden, og hvorfor han alltid måtte ”ta seg en tur i båten”. Hun fremstiller seg selv som en som liker våren, lyset og den stille og rolige fjorden, mens Asle var den mørke som liker vinden og regnet. Asle vil ut, Signe vil være inne. Signe er statisk, hun ligger på benken i 2002, og med unntak av scenen hvor hun leter etter Asle, er hun i 1979 plassert foran vinduet. Asle på sin side er i bevegelse og han liker de små ordene, mens Signe liker de store:

for om han ikkje tydde til dei store orda, så gjorde nok ho det, ho skreiv store ord, men det må ho ikkje tenkje på, for var det noko han ikkje likte, så var det store ord, dei løynde og tildekte berre, dei store orda, dei lét ikkje det som var få vere og leve, men tok det inn i noko som stort ville vere, slik var han, slik tenkte han, han likte det som ikkje ville vere stort, tenkjer ho, i livet, i alt (s.46).

Store deler av Signes indre monolog preges av hennes kverning rundt disse motsetningene, og understreker dermed at hun aldri fikk noe svar på hvorfor han forsvant. Signe ser Asle foran vinduet, og hun forstår ikke hvorfor han står der ”når berre mørkret er å sjå” (s.7), men hun står der selv, for slik er det Asle minnes Signe: ”og no ventar ho nok på han, alltid ventar ho på han, alltid står ho der i vindaug, ser, ventar, tenkjer han” (s.25) og hun sier om seg selv og Asle:

sjølv om han for alltid er borte, så er han her framleis, han seier det han alltid sa, han går slik han alltid gjekk, han kler seg slik han alltid kledde seg, tenkjer ho, og ho, kva med henne? jo ho ligg vel her på benken eller så står ho vel der framfor vindaug og ser ut slik ho alltid sto og såg ut, tenkjer ho, ja ho står der som den gongen, eller så ligg ho her på benken, tenkjer ho (s.20-21).

Slik bølger teksten frem og tilbake mellom Signes understrekning av kontraster og fremheving av likheter mellom dem. Under overskriften ”språk” nevnte jeg at kiasmen også var synlig et annet sted i teksten, og det er i måten Signe og Asle speiler hverandre på. Som vi har sett er Signes og Asles ulikhet bare tilsynelatende, bevegelsen mellom likhet og ulikhet er sentral. Både Kristine Isaksen (2006) og Inger Lise Aasdal (2006) nevner vinduets speilende effekt i sine masteroppgaver. I passasjen hvor Asle ser ut vinduet (sitert i passasjen om kiasmen), er det mørkt ute, og lyset fra rommet vil da gjøre det vanskelig å se noe annet enn sitt eget speilbilde (og regnet som sildrer nedover ruten). Fra Asles posisjon foran vinduet speiles både han selv, rommet og Signe. Isaksen tolker vindusposisjonen som et negativt aspekt i teksten, forbundet med venting og lengsel, men også fordi de blir tvunget til å betrakte seg selv (Isaksen, 2006:16). Aasdal ser speilingen som en narsissistisk selvspeiling, en mangel på innsikt (Aasdal, 2007:83). Begge deler kan virke fornuftige, men jeg vil heller knytte dette til kiasmen som retorisk figur i teksten, og til fremstillingen av Signe og Asle som henholdsvis like og ulike.

Særlig Isaksen er opptatt av kontrastene mellom Signe og Asle: ”Signe og Asle er to ulike måter å være i verden på, og stemningene som følger dem er viktige fordi de indikerer personenes verdensforståelse. Asle er i harmoni med verden og Signe er usikker og engstelig i verden [...]”

(Isaksen, 2006:2). Det er selvsagt fruktbart å se personene fra et slikt perspektiv, men jeg vil hevde at likhetene mellom personene, eller bedre: spillet mellom likheter og ulikheter, er mer interessant og mer relevant i denne teksten. Like hyppig som perspektivene skifter, skifter også Signes tanker omkring sin egen og Asles person. Dette aspektet vil komme enda tydeligere frem når jeg går inn på Asle i kapittel 3.10. For å få et enda bedre innblikk i hvordan Asles perspektiv kan sies å være isolert fra Signes minne, vil jeg se på hvilken funksjon tid og rom har i teksten.

3.9 Tid og rom

Tekstens rom er både huset der Signe og Asle bor (inne) og fjordbygden (ute). Rommene blir uthevet i teksten ved at de viktigste bestanddelene i dem skrives med stor bokstav: Fjorden, Fjellet, Storevegen, Litlevegen, Gamlehuset, Naustet, Brygga, Himmelen. Det samme er de små referansene vi får i teksten til Asles nærmeste familie (Far, Mor, Sysken og Besta). Som Kristine Isaksen nevner i sin masteroppgave, løser de store forbokstavene opp tekstblokkene på en måte som gir holdepunkter i en ellers utflytende tekst (Isaksen, 2006:64). Dette er riktig, for i all sømløsheten er det som om disse ordene står frem som pauser, som et eget rom i det typografiske rommet. Uthevingene markerer rommets grenser, og kontrasterer den grenseoppløsende effekten som tekstens tidserfaring skaper. De store bokstavene fremhever det lokale vestlandske fjordrommet, men viser også til eksempelvis slektsmotivets (Besta, Mor) og fjordmotivet. Men mellom liv og død er der en kontinuitet i denne teksten, de levende og døde ”lever” side om side i disse rommene, og grensene mellom dem oppleves som transparente og delvis utvasket.

Lars Sætre skriver i sin tekst ”Wie die Dichters es tun’ Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*” (2004) om ”fjordbygdsideologien” som ”er å forstå som eit lukka språkleg-biletlig forestillingsmønster, som kan gje resonans og gjenkjenning langs mange breddegrader, også urbant” (Sætre, 2004:253). Fjordbygden gir assosiasjoner til noe som er

avgrenset, innestengt, ”noko djupt og mørkt” og til en utkant som igjen kan koples til karakterenes tilstander (”liding”). Slik er rommet med på å sette fjordbygdens lokale bestanddeler inn i en større sammenheng. Som Sætre skriver, så vil dette bildet tale like mye til alle mennesker uansett hvor de kommer fra. Dette ”trange” utsynet er også utsikten fra vinduet, et utsyn som er like sentralt i *Det er Ales* som i *Ein sommars dag*. Personene ser det samme, utsynet gjentar seg og hver gang personene vender seg mot sin egen livsverden på denne måten, for å forstå, gjentar utsynet seg (Sætre, 2004:258). Slik er karakterenes blikk lukket inne, og ”fjordrommet” er med på å ramme inn det begrensede utsynet.

I tillegg til å fremheve denne innelukkede livsførselen, er karakterens bevegelse i rommet med på å gi teksten et dramatisk skjær. *Det er Ales* er preget av innganger og utganger: Fra vinduet og inn i stuen, til og fra kjøkkenet, utenfra og inn, innenfra og ut. Dette dramatiske aspektet illustreres også godt i karakterenes oppstilling i rommet, de former på mange måter tablåer. Signe står foran vinduet, ligger på benken, sitter foran ovnen. Hun ”stiller seg opp” som det heter i teksten, og fremstår derfor som urørlig. Både tablået og utviskingen av grensene mellom tidsrom vises godt i en passasje hvor Signe ser seg selv fra tre ulike tider, tre ulike steder i rommet:

og ho snur seg og ser mot benken og så ser ho seg sjølv ligge der på benken, og det går jo ikkje an! ho står jo her framfor vindaugget, og så ser ho seg sjølv ligge der på benken, og ho ser så gammal ut der ho ligg, så sliten, og håret hennar er ganske grått blitt, men framleis er det langt [...] og ho ser bort mot omnen og der, der på stolen ved omnen ser ho seg sjølv sitje, det òg! (s.21).

Personenes bevegelse fremhever et avgrenset rom, mens det temporale rommet er uten grenser, og viser at Signe ikke klarer å skille mellom nå og da. Teksten har sin egen tid, den er som sagt alltemporal, og slike brudd som vist over, hvor alle sannsynlige grenser flyter er det flere av i *Det er Ales*.

3.9.1 Anakronisk struktur

Det er Ales har en anakronisk grunnstruktur, hvor synene Signe har av seg selv, og Asles og Signes syner av tidligere generasjoner, blir stående som interne analepser. Dette retrospektive mønsteret (og også all psykologisk realisme) brytes på fire punkter: Fremstillingen av Asles perspektiv fra 1979 og tre prolepser hvor Signe først, fra sitt perspektiv i 1979, som vi nettopp så, ser seg selv som gammel og grå på benken i 2002, og ett punkt i teksten hvor Signe i 1979 ser seg selv ”som oppløyst” i Storevegen (s.13) og igjen hvor hun ser jonsokbålet av Asles båt fra hennes perspektiv i 1979 (s.69). Asle hører også (s.29) guttene på nabogården prate, noe som peker på et punkt i historien (naboguttenes jonsokbål av båtens vrakrester) som ligger etter hans død. Praten får ingen innvirkning på Asle, men ligger der som en markør på bruddet med den normale kronologien.

Disse punktene destabiliserer teksten og understreker sirkelstrukturen. Tiden blir fremstilt som reverserbar, fortid og nåtid eksisterer side om side, og det fremheves at det ikke bare er Signes blikk som preger teksten, men også Asles, og flere generasjoner av Signer og Asler som har lidd samme skjebne.

Synene fremstår som scener, episoder eller mer eller mindre klart avgrensede fortellinger i teksten. Jeg vil i det følgende se på hvordan disse scenene fremstilles, hvordan de er komponert, og hvilken funksjon de har i forhold til Signes og Asles posisjoner. Som en innledning vil jeg gå inn på flere aspekter ved Asle.

3.10 Asle

Asles utgang fra huset markerer et skille mellom ”Aslene”, og perspektivet skifter fra Signe til Asle: ”og ho ser han gå nedover Litlevegen i den der gulkvite huva han har byrja gå med og ho tenkjer at den der huva er forferdeleg stygg og han tenkjer at no vil han ikkje snu seg, for snur

han seg, ser han vel berre at ho står der i vindaugget og ser ut” (s.22). Samtidig som sitatet viser hvordan perspektivene nesten umerkelig glir over i hverandre, markerer Asles utgang fra huset også hans ”utgang” fra Signes minne. Hans ferd nedover Litlevegen og bortover Storevegen i denne passasjen, hans tanker og syner mens han går, understreker at det er mulig å se denne Asle uavhengig av Signe. Asle ser syner som Signe ikke ser, og også andre aspekter ved syner de har felles.

Asle beskrives, som nevnt tidligere, av Signe som urolig. Signe vil være inne og liker ikke vinden, regnet og den urolige fjorden, men Asle liker å kjenne på været, og også på sin egen gange:

og det er godt å gå, han liker det, tenkjer han, visst kan det vel vere eit tiltak å komme seg ut, men når ein først gjer det, så gjer det godt, og han liker det, han liker å gå, berre han kjem seg inn i gonga, inn i flyten i gonga, berre ein finn si eiga gonge att, så er det bra, tenkjer han, for det er som om den tyngd livet elles fyller ein med då blir lettare, og blir tatt av han, blir til rørsle, og forlèt det tunge tette urørlege svarte livet elles kan vere, tenkjer han (s.23).

Sitatet underbygger Asles trang til å komme seg ut, og kan stå som et eksempel på hvordan bevegelsen, ”rørsla”, er synlig i alle tekstens ledd. I Asles tilfelle blir bevegelsen, gangen, en aktivitet som får ham til å glemme det ”tunge tette urørlege” livet. Slik sett er Signe den ”urørlege”, hun står innrammet av lyset fra vinduet og ser ut, eller hun står på gulvet eller ligger på benken. Hun representerer en statisk størrelse, og er en del av dette hverdagslige og gjenkjennelige livet som Asle beskriver som svart og uten bevegelse. Dette poenget kan også sees motsatt, for Signe representerer også en uro når hun beveger seg inn i ”det tomme” hvor tankene hennes kverner rundt Asles forsvinning. På samme måte, i Signes minne av Asle, beskrives han som en som står i ro foran vinduet, innadvendt, ordknapp og stille: ”litt tilbakehalden, litt som om han tenkjer om seg sjølv at han alltid er dei andre til bry, at han forstyrrar dei andre berre ved å vere til stades, at han er til plage, til hinder for eit eller anna dei andre vil, og som han ikkje skjønner seg på” (s.11). Han blir beskrevet som litt forknytt og en som skyr det sosiale

fellesskapet²³. På denne måten er det Signe som er den som er ”ute” og tar del i det sosiale, mens Asle er ”inne” og har vanskelig for å uttrykke seg. Slik snur og vender teksten seg, og personene blir på den ene siden beskrevet som ulike, men så snur det og de er likevel like. Begge karakterene er slik sett representanter for både statiske og dynamiske størrelser i teksten, og vekselvirkningen mellom dem bidrar til at teksten unndrar seg entydige lesninger. Denne effekten er den samme som jeg nevnte tidligere med ord som ”vel” og ”jo”. Her vises den kontinuerlige bevegelsen mellom den platonske og den nietzschianske varianten av repetisjon. Gjentakelsen fremhever den sirkulære sluttede formen hvor det samme går igjen og igjen, mens vekslevirkningen fremhever en horisontal, forskjellsdannende bevegelse, som aldri lar oss få vite. Bålet, som vi skal inn på i det følgende, er på samme vis med på å danne denne rytmen ved at det både er ”forståelig” og umulig på samme tid.

3.11 Bålet

Før jeg går inn på synenes komposisjon, vil jeg kommentere bålet eller flammens funksjon i teksten. Frem til Asles utgang fra huset har flammen vært forbundet med den lune og varmende (livgivende) flammen i stuen, som Signe (gjennom hele teksten) er opptatt av å opprettholde. Bålet er et felles fokaliseringssentrum for Signe og Asle, de ser begge et bål i den mørke kvelden. Som Aadland skriver i sin anmeldelse av Det er Ales ”Jon Fosses indre monolog”, så kan bålet virke dårlig narrativt motivert og retorisk eksaltert. Men bålet er mangetydig og billedgjør både liv og død, lidenskap og sjel, og tidens forgjengelighet, men også dens fortsatte eksistens i andre dimensjoner enn den empiriske. Ytterst ute er bålet selve verdensbrannen (pyr), en av Europas eldste anskuelser av væren (Aadland, 2004:97). Flammen kan også symbolisere hjemmets arne eller den rensende flammen (Biedermann, 1992:188-89). Flammen i huset er tryggheten, mens bålet som viser seg som henholdsvis stort og lite i fjæren, og som et bål midtfjords (s.50), har noe disharmonisk ved seg. Både Signe og Asle kommenterer synet som merkelig, og Asle ser også en

²³ Slik sett kan Asle knyttes til jeget i *Naustet*

kropp i bålet: ”og der inne i bålet, er det ikkje som ein lekam er der? eit menneske?”(s.29).

Kroppen i bålet blir til et skjeggete ansikt, og ansiktet oppløses og til sist er det bare øynene som kan sees: ”og så ser han auga få som røyster og det er som ei uling han høyrer” (s.29). Videre forsvinner både røyken og øynene og Asle går vidare og tenker at han må komme seg i hus, inn i den varme gode stuen i Gamlehuset. Slik skapes det i samme åndedrag en kontrast mellom flammens ulike betydninger.

Bålet i fjæren kan knyttes til både, som vi skal se, sekvensen hvor Ales brenner smalehover og den brennende båten, men det veksler mellom om å være et funksjonelt bål og et umulig, irrasjonelt og forlokkende bål. Bålet kan også stå som en understrekning av Signes og Asles selvmotsigende handlinger og blir kommentert i første del av kapittel 4.

Videre vil jeg gå inn på synenes komposisjon, for så å avslutte denne delen av analysen.

3.12 Besta og Asle – det protestantiske landskapet

I sekvensen hvor perspektivet er tillagt Asle innledes synssekvensene av hendelser fra Asles barndom og slekt, og det første er et syn Asle har av seg selv og bestemoren. Bortsett fra dette ene synet fra hans egen barndom, inneholder de resterende synene episoder fra en fjernere fortid. Synenes inntreden i Asles blikk har betydning for hvordan denne Asle fremstilles.

Asle har arvet Besta sin lue som er ”stor og romsleg, og gulkvit”, og han minnes Besta i den samme luen: ”ho som var gift med Olav, besten hans, Olav-Besten, han som døydde då han var så liten at han ikkje har noko minne av han” (s.27). Han husker Besta med den gulhvite luen, stokken og den blå kåpen. Tankerekken til Asle går her over i et syn av Besta og ham selv på vegen:

og han hugsar vel også den blåe kåpa ho gjekk i og at ho i den eine handa heldt ein stokk, tenkjer han, for det er glatt på Storevegen der Besta kjem gåande og i den eine handa held ho ein stokk, for å støtte seg og halde seg på beina og for ikkje å ramle og bryte seg sund, som ho sa, tenkjer han, og i den andre handa er handleveska hennar, ei raud veske, og på hovudet er den gulkvite huva av ull som han sjølv no går rundt med, i denne dagen av kulde. Og går han ikkje, tenkjer han, mot Besta? For han ser jo Besta komme gåande imot seg og han går mot henne

Besta! Hei Besta! Roper Asle
Har du vore og handla Besta! roper han
og Besta smiler mot han frå der under den gulkvite huva si, den han no sjølv
går i, og ho seier at han berre skal vente til ho kjem heim, så skal han få sjå
Bli med meg heim, du, så skal du få sjå, seier Besta
Eg har vel handla litt av kvart, eg, seier ho
Berre bli med heim, du, så skal du få sjå, seier ho
og han ser at Besta ber tungt
Skal eg hjelpe deg med å bere, seier Asle
Eg klarer det best sjølv, seier Besta
Det er lettare om eg ber varene sjølv, eg går støare då, seier ho
Men du kan vel alltid få ta tak i hanken på handleveska du òg og hjelpe litt
til med beringa, det kunne vere bra, det, seier ho
Litt hjelp å få er alltid godt, seier ho
og han tar tak i hanken på handleveska og så tar Besta og legg to fingrar
over dei kalde fingrane hans og så ber dei handleveska saman, sakte, steg for
steg, oppover Litlevegen og ingen av dei seier noko
Du er ein god gut du Asle, seier så Besta
og Besta og han går vidare og han kjenner dei kalde fingrane til Besta over
sine fingrar og han vil ta handa til seg, men han torer det ikkje, tenkjer han
og han går innover langs Storevegen (s.27-28).

Minnet om Besta innledes og avsluttes ved at Asle som gutt og Asle i 1979 glir over i hverandre.

Gjennom minnet om ubehaget som Besta sine kalde og ”krøkte” hender gav han, glir synet over i

Asles posisjon på vegen, og hans indre monolog fortsetter.

Bortsett fra ett syn Asle har, mens han ror ut i fjorden, av en han tror er Besta i fjæren (s. 50), er

neste syn av Besta og Asle perspektivert av Signe. Besta og Asle er kommet hjem, og Signe ser:

det er jo han som gut! det er han som går der, tenkjer ho og ho ser at den gamle
kvinna har lagt to krøkte fingrar over den vesle handa hans og den gamle kvinna og
han går opp på tunhella og ho set frå seg stokken mot veggen og opnar så ytterdøra
No får vi komme oss i hus vi, du Asle og Besta, seier Besta
Vi får det ja, seier Asle
Du har vore flink gut du Asle no og hjelpt Besta så mykje, seier Besta
Etter at Olav-Besten døydde, er det du som har hjelpt Besta mest, seier ho
og ho ser at Besta går inn ytterdøra og ho går inn etter henne og ho tenkjer at nei, ho
kan vel ikkje bli ståande her ute i kulden sjølv om einkvan annan no gjekk inn i huset
hennar (s.71-72).

Synet av Besta og Asle fortsetter inne i huset, Signe går inn og ser dem kle av seg i gangen. Signe på benken ser seg selv komme inn i stuen:

og ho ser, der ho ligg på benken, seg sjølv komme inn i stova og ho ser seg sjølv snu seg og gå og late att døra og så ser ho seg sjølv gå bort til vedkassen [...] og ho tenkjer, der ho står, at godt at det ikkje var slokna, at det framleis brann [...] og så ser ho at døra frå kjøkkenet opnar seg og så sig osen av steikt flesk inn i stova og så ser ho han komme inn frå kjøkkenet og like etter kjem Besta (s.73).

Synet av Besta og Asle veksler slik mellom Asle og Signe, og er i seg selv fremstilt i kronologisk rekkefølge, og scenene fremstilles parallelt med Signe og Asle sine posisjoner. Asle og Besta dukker opp igjen i sluttscenen noe jeg vil komme tilbake til.

Knytter vi igjen Asle i *Det er Ales* til Asle i dramaet *Ein sommars dag*, får Asles forhold til bestemoren en annen dybde:

Den unge kvinna
Han voks jo opp
hos besteforeldra

Den unge venninna
Ja eg veit det
Hos ei sterkt truande bestemor
men dei gjekk visst godt saman
han og bestemora
Har du treft henne

Den unge kvinna
Nei ho er død
Det er fleire år sidan ho døde
Bestefaren er òg død (Fosse, 1997:57).

Bestemoren blir, sett gjennom *Ein sommars dag*, en sentral person i Asles liv, og en erstatning for en fraværende mor. Disse scenene representerer motsatsen til de tragiske hendelsene, og illustrerer den godheten som ligger i de menneskelige relasjonene teksten presenterer. ”Det gode” er likevel til stede i alle karakterenes utsagn, og paradoksalt nok også i de mest tragiske dialogene, og bærer i seg en respekt for og tro på mennesket. Kristine Isaksen (2006) knytter Asles handlinger og tanker til noe positivt og meningsbærende i teksten, men jeg vil heller si at dette

meningsbærende kommer frem i lys av synene de har av tidligere generasjoner. Disse scenene viser både sorg og godhet, men begge deler er like ”godt” fremstilt, med en tro på at det finnes muligheter for forklaring eller overlevelse. Men Signe og Asle bruker ikke språket for å forstå, men deres språkløshet vises for oss ved underlige og ”umulige” gester. De markerer begge en bevegelse mot et språkløst og meningsbærende aspekt. Ordene kunne ikke beskrive treet bevegelse, men språket kan illustrere noe tilsvarende, skriver Fosse. Det språkløse kommer jeg tilbake til i kapittel 4. En annen meningsbærende instans er troen på og innsikten i ”det andre”. I sorgen vender både Ales og Signe seg mot Gud. Dette momentet vil komme klarere frem i det følgende.

Asles Besta blir, som vi så i utdraget fra *Ein sommars dag*, beskrevet som ”sterkt truande”. I diktet ”Sov de mine kjære” fra diktsamlingen *Auge i vind* (2003) møter vi en bestemor som likner Asles bestemor slik hun blir fremstilt både i *Ein sommars dag* og i *Det er Ales*. Vi får et innblikk i et vestlandsk protestantisk rom:

eit kvitt lite hus
ein veg der dei gamle konene kjem
ei og ei
to og to
dei går der og ber på veskene sine

og så kan song høyrast

og så drøs

og så spreier kaffilukta seg gjennom kroppane deira

ein traktor køyrer forbi på vegen

ein fjord
legg sitt lys inn i dei små vindauga
i det kvite huset

ei bøn kan høyrast

og endå ein song

og så mørkrar det stille og fjorden legg seg innover landet

og dei gamle kvinnene går heimover
i små grupper Og så står bestemor mi
der i tunet
Ho seier at ho må legge pengane frå utloddinga
i skrinet sitt
der i skåpet
etterpå må ho og eg gå i floren
sauene må fôrast
og eg skal hjelpe henne
ta silofôr ut or siloen Sov
de mine kjære
Og ver du ein god Gud (s.37-38).

I forbindelse med en lesning av *Det er Ales* kan dette diktet illustrere kjernen i forholdet mellom Besta og Asle. Besta kan slik sett stå som en representant for en kristen protestantisk tradisjon.

Rommet i diktet er en velkjent fossesk fjordbygd med en vei, en fjord, et lite hvitt hus (et bedehus), en fjøs, og en traktor som viktigste bestanddeler. Diktet innledes med en observasjon av kvinnene som er på vei til møte i bedehuset. Videre kommer en sekvens som kanskje best kan beskrives som en sansning, eller fragmenter av et minne som diktets jeg gjenkaller, kanskje som en følge av at jeget minnes barndommens dager da det fikk være med bestemor på bedehusmøte. Minnets hovedkomponenter består av ”kaffilukta”, ”bøn”, ”song” og ”drøs” og understreker til liks med utlodningen, bedehuskvinnenes aktiviteter.

I essayet ”Negativ mystikk” (*Gnostiske essay*) skriver Fosse om en personlig tro, ikke som en forklaring av verden, men som en innsikt i sin egen skrift. Denne troen eller innsikten er knyttet til skrivningen som dels en forståelse av språkets utilstrekkelighet og dels en form for vestlandsk puritanisme. Budskapet forsvinner når en bevisst forsøker å beskrive disse innsiktene, og ”blir til noko som utelukkar det ein visste i det usagde” (Fosse, 1999:123).

Fosse knytter innsiktene til kvekernes religiøse praksis til sin egen romanteori. Kvekerne snakker om de indre bevegelsene, det indre lyset, eller det av Gud i mennesket (Fosse, 1999:129).

Puritanerne skulle ikke først og fremst være i den store verdenen men i sin egen kristne verden, og hans egen skepsis mot de muntlige retoriske trekkene med romanen (allvitende forteller) knytter han til kvekernes skepsis til tradisjonelle liturgiske ritualer. Kvekerne møtes i stillhet uten prest og sakrament. I romanen er det skriftens bevegelse som får frem en tilsvarende taus innsikt, skriver Fosse.

Slik blir det også beskrevet i diktet: ”ein fjord/legg sitt lys inn i dei små vindauga/i det kvite huset [...] /og så mørkrar det stille og Fjorden legg seg innover landet”. Der er en forbindelse mellom fjordens bevegelse og vinduene i bedehuset, som videre kan knyttes til det individuelle indre lyset i kvekerens kristendom. Fjorden, som lyset, er ikke stabile størrelser, men beveger seg inn i og ut av henholdsvis fjæren, vinduene og de gamle konene. Lyset er en taus innsikt, og en innsikt som de gamle konene bærer på. Asles Besta uttrykker ikke dette eksplisitt i *Det er Ales*, men vi registrerer en trygg og god gammel dame som er inderlig glad i barnebarnet sitt. De som uttrykker denne kristne innsikten eksplisitt er Ales og Signe.

Besta og Ales er de to kvinnene som representerer en stabilitet i teksten. Scenen med Besta og Asle blir fremstilt som et godt og trygt minne fra Asles barndom. De fremstilles som kvinner som beskytter eller omslutter, og det de to har til felles er den moderlige omsorgen:

Så så gode guten, ikkje fryse meir du no, seier kvinna
Gode deg Kristoffer gut, no må du få varmen i deg, seier kvinna
Ikkje fryse meir du no, seier ho
No skal Ales mor stryke deg varm, du gode guten (s.36).

Du er snill du Besta, seier Asle
Du er ein så god gut du Asle, seier Besta
Vi er gode venner, vi to ja, seier Asle (s.74).

Ales sin omsorg for Kristoffer er lik en vuggesang, hun omslutter ham med disse gode og kjærlige ordene. Sitatet med Besta og Asle understreker de bekræftende og vennlige ordene som er mye brukt i teksten og som får frem dette kjærlige aspektet mellom personene.

Ales gir uttrykk for sine innsikter, da hun, etter at 7-åringen Asle er død, støtter seg til vissheten om at det finnes høyere makter som har tatt hånd om Asle:

Må ikkje stå der slik, seier Gamle Ales
Herrens vegar er uransakelege, seier ho
Han har det godt Asle, no, han er hos Gud i Himmelen, så ikkje sørgje, de, seier ho
Ikkje sørgje de, seier ho
Der finst ein god Gud, seier ho [...] ein god Gud, seier ho (s.58).

Besta (i lys av *Ein sommars dag* og "Sov de mine kjære") og Ales innsikter hører til i det protestantiske rommet. Et taust rom, hvor de gamle konene, i all sin hverdagslighet, bærer på røde vesker og tause innsikter. Signe vender seg også mot Gud, men som vi vet er det med uro, og hun ser igjen inn i det "tomme" når hun folder hendene og sier: "Kjære Jesus, hjelpe meg du" (s.76). I "Frå telling via showing til writing" knytter Fosse det "tomme" til det forskjellsløse, eller Gud. Det "tomme" er i denne sammenhengen den mening som romanen lengter etter, men aldri kan nå, en negativ mystikk. Signes og Britas "tomme" er preget av fortvilelse, en tilstand som er uten svar og mening. Det er en grenseerfaring, og en fremstilling av mennesker i sorg. Det handler om å forstå og å mestre, men det "tomme" er ikke forståelig og derfor er der heller ingen svar. Det "tomme" kan bare vises frem, men ikke bestemmes, det er en taus og språkløs erfaring. Det "tomme" er slik sett ikke mening, men en bekræftelse på at meningen ikke kan nås. Georg Lukács skriver om et tilsvarende "tomme" i *Romanens teori* (2001):

Den tomme gjennomskiktighet som synlige landskap tidligere kunne skimtes gjennom, blir plutselig til en glassvegg som menneskene, lik bien mot vinduet, støter mot ute av stand til å bryte gjennom, ute av stand til å forstå at her finnes ingen vei (Lukács, 2001:73).

Signe *har* ikke innsikt, men *søker* den kanskje. Slik sett kan man tolke Ales og Bestas innsikter som noe (en kultur) som er tapt, som mennesket, i vår postmoderne hjemløse tilværelse ikke har mulighet til å finne. Det minner om den kontrasten Lukács viser til, som sitatet ovenfor er en forlengelse av, mellom vår fragmentariske tid og grekernes sluttete sirkulære verdensforståelse:

Lykkelige er de tider da stjernehimmelen er et kart over alle gangbare og uavvendelige veier – tider, hvis veier blir belyst av stjernes skinn. [...] Således blir enhver gjerning av sjelen meningsfull og rund i denne dobbeltheten: fullendt i mening – og fullendt for sansene; rund fordi sjelen hviler i seg selv når den handler; rund fordi dens gjerning frigjør seg fra den, blir seg selv, finner sitt eget midtpunkt og slår en lukket sirkel om seg selv. [...] Sirkelen som grekerne metafysisk tilbringer sitt liv innenfor, er mindre enn vår. Derfor kan vi aldri leve oss inn i den. Eller bedre: Den sirkel hvis lukket omgav deres liv transcendentale egenart, er – for oss – blitt brutt. Vi kan ikke puste i en lukket verden. [...] Vår verden er blitt uendelig stor og i vært av sine hjørner rikere på gaver og farer enn grekernes verden. Men denne rikdommen opphever den bærende og positive mening – totaliteten – i den greske verdens liv (Lukács, 2001:23-27).

Denne kontrasten mellom en tid da stjernehimmelen viste vei og vår veiløse tid, mellom en formfull og en formløs kultur, fremhever også tekstens komposisjon. Mens i *Det er Ales* er ikke det sirkulære rommet meningsbærende i seg selv, sirkelbevegelsen peker også på Signes fravær av mening, hennes kverning og stillstand. Sirkelen er ikke lenger gjennomiktig. Det som derimot kan sees på som meningsbærende er bevegelsen mellom tidsrom. Før jeg kommer dit hen at jeg avslutter denne tråden, vil jeg tre inn i sirkelens kjerne – Ales.

3.13 Ales og Kristoffer – sirkelens kjerne

Både Signe og Asle ser Ales og Kristoffer, og synene av dem er viktige for tolkningen av deres blikk. Jeg vil først se på scenen hvor Asle ser Ales brenne smalahove i fjæren, for så å se hvordan synet fremstilles videre.

Asles syn av Ales og Kristoffer er et nøkkelpunkt i teksten, som blant annet markeres gjennom en utstrakt bruk av punktum, noe som er et klart brudd med resten av teksten. Som vi skal se, så gjenkjenner Asle Ales som sin tippoldemor der hun brenner smalahove i fjæren, men når Ales

trer inn i Signes blikk, ser hun en liten kvinne, dette underbygger at det er Asles perspektiv og ikke Signes vi får presentert her.

Asle ser Ales:

og han ser igjen mot Fjøra og det brenn eit lite jamt bål der nede i Fjøra, nett nedanfor Naustet, og så ser han, og sjølv om det er mørkt, ser han det så tydeleg som var det lyse dagen, ei kvinne med ein liten gut hengande på den eine armen gå bort til bålet (s.31).

Asle gjenkjenner tippoldemoren, og på en messende måte konkluderer han: ”Det er Ales. Ho er Ales.” (s.31). Denne konstateringen peker både på tekstens tittel og det faktum at Ales på mange måter kan sees på som sirkelens sentrum.

Den første delen av scenen er preget av Asles observasjon og bekreftende tone i forhold til det han ser, og det første avsnittet blir gjentatt, og sett bort fra en viss variasjon i innhold er det nesten identisk:

Det er Ales tenkjer han, og han ser det han veit det. Det er Ales. Ho er Ales, tenkjer han, ho er tippoldemor hans, det veit han. Ho er Ales, som han er kalla opp etter, eller vel mest etter barnebarnet hennar, Asle, han som døydde då han sju år var, han som drukna i Vågen, gjorde han, bror til Olav-Besten hans, namnen hans. Men ho er Ales, tidlig i tjuåra, tenkjer han. (s.31-32).

Ho er Ales. Det er Ales, tenkjer han og han ser Ales stå der med det svarte tjukke håret sitt, på dei korte føtene sine, med den smale hofta si. Ho er Ales. Ho var mor til oldefar min, Kristoffer, han som fekk sønene Olav-Besten, og Asle, han eg er kalla opp att etter, han som drukna berre sju år gammal (s.32).

I det siste sitatet ser vi hvordan Asle uttrykker seg i direkte diskurs. Dette formbruddet som jeg nevnte i kapittel 3.4, setter spørsmålstegn ved hvem fortellerjeget er. Jeg vil diskutere dette i kapittelet hvor jeg ser på fortelleren og skriveren. Gjentakelsen, som vi har sett eksempler på før, fungerer også her semantisk understrekende.

En liten båt, som likner den som er årsaken til 7-åringen Asles drukning, frister Kristoffer ut på bryggekannten, og han faller i sjøen. Asles syn av dem avsluttes med at han ser Ales bære den våte

Kristoffer hjem, og de passerer Asle der han står i vegen: ”og han ser der han står i Litlevegen, at Ales kjem gåande oppover mot han, med Kristoffer pressa mot brystet [...] og han ser at Ales går forbi han og så ser han i ryggen hennar, i ryggen på Ales, tippoldemor hans, det er ho, det er Ales” (s.35). Konstateringen i siste setningen her er ikke like markert som i de to tidligere sitatene, men inngår i en roligere rytme som kanskje markerer synets slutt, for de forsvinner ut av Asles blikk.

Ales og Kristoffer forsvinner ut av Asles horisont, og inn i Signes der hun ligger på benken i stuen:

Og så går han om nova, og han ser at Ales med Kristoffer pressa mot brystet går inn ytterdøra i Gamlehuset der heime, og han ser døra bli laten att og ho ser, der ho ligg på benken, at døra frå gangen opnar seg og så ser ho ei lita kvinne med langt svart hår, store auge, komme inn, og pressa mot brystet ber ho ein gut (s.36).

Perspektivskiftet og måten synet veksler mellom Asle og Signe, visker ut alle grenser mellom fortid og nåtid, fortidens hendelser går praktisk talt inn i hverandre. Her beveger tre ulike tider seg sammen:

og så høyrer ho at Kristoffer no pustar jamt og ho ser Ales reise seg og gå ut døra til kjøkkenet og ho ser mot Kristoffer og så legg ho armane sine kring han og så held ho Kristoffer inntil seg og så stryk ho lett over håret hans og så ser ho igjen seg sjølv stå der framfor vindaugget og sjå ut, og no har ho stått der så lenge, nesten urørleg har ho vel stått der framfor vindaugget, tenkjer ho og ho tenkjer, der ho står framfor vindaugget, at no må han vel snart komme (s.37).

Den glidningen som skjer her, hvor Signe ser og trer inn i synet, og samtidig ser seg selv ventende foran vinduet, sirkler inn kjernen i hennes melankoli, og viser hvordan synet virker forsterkende på Signes tilstand. Hennes tilstand er preget av hennes ventende positur ved vinduet og lengselen etter eget barn: ”og at ho skulle bli att, åleine, for barn det fekk dei vel aldri, ho og han, det blei berre dei to, ho og han, tenkjer ho”(s.16).²⁴

²⁴ Jeg vil komme tilbake til Signes berøring av Kristoffer i kapittel 4.1.2, derfor kommenteres det ikke her.

I passasjen som følger går Signes og Asles perspektiv inn i hverandre, og fra dette punktet til Asle ror ut på fjorden, blandes perspektivene. Likevel er det mulig at den Asle som uttrykker seg i direkte diskurs i dialogene, fremdeles er en del av Signes minne, mens den (som vi skal se) Asle som uttrykker seg i indirekte diskurs er den ”isolerte” Asle. Signe (perspektivert fra 1979) er inne og venter på at Asle skal komme i hus, Asle står utenfor huset og nøler med å gå inn, perspektivene går over i hverandre: ”og ho snur seg og ho går innover i stova og ho tenkjer at no må ho vel snart gå og sjå etter han og han tenkjer at han må vel snart komme seg i hus” (s.38).

Han kommer til slutt inn:

Det har vel hendt, seier Asle
Kva meiner du, seier Signe
Ja at eg har sagt at eg skulle gå meg ein tur, at det blæs for mykje og er for mørkt til å dra ut på Fjorden, og at eg så likevel har gjort det, seier Asle
Ja det har nok hendt, seier Signe
Men ikkje i dag, seier Asle
Godt at du no er heime, seier Signe
og han blir ståande, han veit vel ikkje heilt kvar han skal gjere av seg, tenkjer han (s.40).

I det følgende blandes også Ales bevegelser seg inn i Signes og Asles blikk, og karakterene glir over i hverandre:

og så går ho inn i stova og ho ser seg sjølv, der ho ligg på benken, komme inn i stova og så ser ho han komme inn og ho ser at like bak han kjem også Ales, og også ho går inn i stova, og så ser ho seg sjølv gå bort til omnen og ta opp ein vedkubbe og ho ser seg sjølv bøye seg ned og han ser mot henne der ho står bøygd framfor omnen og så set ho vedkubben skrått opp inn i logane og med det same ser han at det no er Ales som set ein vedkubbe inn i omnen, det er ikkje henne, det er Ales (s.41).

Synet fortsetter med at scenen med Ales’ stell av Kristoffer går vekselvis med Signes og Asles samtale. Fra dette punktet i teksten og til slutten, skjer det en fortetning ved at synene blir hyppigere og får en annen og mer intens funksjon i forhold til Signes og Asles posisjoner. Før jeg går inn på synet som omhandler 7-åringen Asles drukning, vil jeg stoppe opp og utdype en scene hvor Kristoffers behandling av saueøyet i fjæren kan sies å konkretisere blikkets funksjon i teksten.

3.14 Kristoffer og øyet – konkretisering av blikket

Like før Kristoffer faller i fjorden, blir blikket konkretisert i scenen hvor han ser på det døde saueøyet:

og så står Kristoffer framfor ein dunge med smalahove og han tar prøvande med peikefingeren på mulen til eit av smalahova og så stikk han fingeren langsamt inn i den eine nasebora og dreg så kjapt handa til seg att og blir så ståande og sjå på smalehove, han ser mot eit auge, og så tar han peikefingeren bort til auget, tar prøvande på det og rykker så brått fingeren til seg og igjen står Kristoffer der og ser mot auget og igjen tar han peikefingeren bort til auget og han presser den mot augeloket og så dreg han det ned framfor auget. Og så står Kristoffer der og ser mot auget. (s.33).

I tillegg til sekvensen som inneholder Asle sin messende observasjon av Ales, og Kristoffers nesten-drukning, er Kristoffers behandling av dette øyet sentralt og kan sies å tematisere blikkets funksjon i teksten. Kari Løvås ("Det må til", 2004) knytter Kristoffers behandling av øyet til scenen hvor Kristoffer bærer Asles kiste og til navnebetydningen "den som bærer Kristus". Som Charon, fergemannen som førte sjelene over i dødsriket, blir også den vesle og den voksne Kristoffer figurert som "bærer over", skriver hun (Løvås, 2004). På samme vis understreker denne scenen de mange overgangene, tersklene, og grenseovergangene i teksten. Kristoffer bærer 7-åringen Asles kiste over terskelen i kammerset, Asle er død, og hans død er akseptert av Kristoffer og Brita:

Så må det til, seier Kristoffer
Ja det må takast farvel, seier Brita
Det må til, seier Kristoffer (s.74).

Signe derimot har ikke slått seg til ro, for henne er ikke Asles død akseptert, og tersklene flyter sammen, hun ser den døde Asle og bilder av fortidens hendelser, hun beveger seg mellom det livet som er, på benken i 2002 og det livet som har vært. Kanskje er *Det er Ales*, som Løvås skriver, en øvelse i å dø. Som Unni Langås nevner i sin tekst "Fins Gud? Religion og retorikk i

Jon Fosses drama *Barnet* (2004)²⁵, så er døden et fravær som bare kan erfares indirekte, som fysiske sansninger og emosjonelle reaksjoner på en annens død (Langås, 2004:236).

Dette viser seg konkret i parallellføringen mellom Signes leting etter Asle og scenene hvor 7-åringen Asle drukner.

3.15 Kristoffer, Brita og Asle – parallellføring

Synet innledes med et perspektivskifte på s. 51, den yngre Signe går ut og 7-åringen Asle kommer inn sett av den eldre Signe. Første del foregår i stuen hvor Asle får overrakt båten som Kristoffer har bygget til ham. Neste glimt er i Litlevegen hvor Signe fra 1979 ser Brita komme bærende med den døde Asle i armene. Videre kommer scenen hvor Asle drukner og Brita prøver å redde ham, og til slutt scenen hvor Asle leker med båten i fjæren. Brita og Kristoffer ”går ut” av Signes blikk mot slutten, hvor de bærer Asles kiste ut av huset, i en dobbel utgang. Sekvensen former delvis et kiastisk mønster, og rekkefølgen forsterker de tragiske hendelsene. Når Asle leker med den nye båten sin i fjæren på 7-årsdagen, vet vi allerede hva som skal skje. Scenens komposisjon, hvor den på den ene siden fremstiller en sterk og tragisk hendelse, og hvor den på den andre siden parallelt fremstiller den søkende Signe, er tekstens høydepunkt og fortetter tidsrommet, handlingene foregår på tvers av tid og rom:

Asle er død, seier Kristoffer
Asle lever, seier Brita
Ikkje sei det, Kristoffer, ikkje sei at han er død, seier ho
Asle er faren, seier Kristoffer
Han er død, seier han (s.57).

og ho høyrer nok ein gong Brita rope Asle, Asle! og så ser ho ein liten båt, på lag ein halv meter lang, ein liten fin robåt, ligge der og flyte i den svarte sjøen og så ser ho hovudet til Asle komme opp or Fjorden og ho ser at hendene hans kavar der i bølgiene [...] og ho høyrer at skriket til Brita fyller alt som er, Fjorden, Fjellet, og Asle svarer ikkje [...] (s.63-64).

og ho ser, der ho står i fjøra, at Asle vasser utover og ho ser at han forsvinn under sjøen og ho tenkjer at no må han vel snart komme [...] og så denne vinden, og dette mørkret, og bølgiene, den store floda (s.68).

²⁵ Denne artikkelen vil bli ytterligere presentert i kapittel 4.

nokon må jo leite etter han, ja! nokon må finne han! men kven? ho må få nokon med ein stor båt med godt lys til å dra ut på Fjorden og finne han, tenkjer ho, men kven? kjenner ho nokon? nei ho kjenner vel ikkje nokon som det kan gjere, tenkjer ho, så ho må vel berre stå her, bli ståande her [...] og kva anna? rope? (s.69).

Denne sekvensen fremhever likhetsaspektet mellom karakterene, Signe og Brita står i veien og begge har mistet sin Asle. Men igjen er Signe uvitende, hun ser ikke for å forstå. Hun forklarer ingenting, men, som vi skal se i (kap.4), hun strekker ut hånden. Denne delen av teksten leder frem til sluttscenen hvor synene går inn i hverandre og markerer både Signes og tekstens slutt.

3.16 Utgang

Bålet, som har vært et felles fokaliseringspunkt for Signe og Asle i deres vandringer utomhus slukner for Signe i det hun er på vei hjem etter å ha lett etter Asle:

og ho ser at bålet sloknar, og alt blir mørkt og så flamar ein loge opp igjen, men litt lågare no, så blir det mørkt att og så flamar ein låge opp endå ein gong, men den er så liten at den berre så vidt kan sjåast, og så er det mørkt. Berre mørkt. Berre regnet. Og berre vinden. (s.71).

Den siste setningen markerer at det går mot en slutt, bålet har sluknet og det er ikke mer lys å se, tegnsettingen markerer også dette som et viktig punkt. Den varmende flammen er i huset, og Signe tenker at hun må skynde seg inn og holde den vedlike. Besta og Asle beveger seg samtidig med Signe idet hun går inn i huset, og mens Signe legger en vedkubbe inn i ovnen, lager Besta mat til Asle (s.74). Signe på benken observerer sine egne handlinger, ser seg selv legge i ovnen og ser seg selv, atter en gang, stille seg opp der foran vinduet. I det følgende parallellføres synet av Besta og Asle ved bordet, Kristoffer og Britas utgang med Asles kiste, og Signenes ”forening” idet den yngre Signe legger seg ned på benken og på et vis omfavner seg selv:

og ho ser at Brita lèt døra til kammerset att og så opnar Brita døra til gangen og står og held den open og der ute i gangen ser ho at Gamle-Ales står og tårer renn nedover det ruglete andletet hennar og så ser ho Kristoffer gå ut døra med den vesle trekvite kista i armane sine og så går Brita ut, lèt døra att etter seg og så ser ho, der ho ligg på benken, seg sjølv gå bort mot benken og så ser ho seg legge seg ned på benken og ho tar hendene inn under genseren sin [...] og så ser ho mot bordet og ho ser han reiser seg
Takk for maten Besta

Jau ver så god, seier Besta [..]
og så går Besta ut på kjøkkenet og han går etter henne og han lèt døra att etter seg
og så er dei borte, for alltid borte, tenkjer ho der ho ligg på benken og ho tenkjer at i
dag, i dag er det nok ein torsdag, og det er i mars månad, og året er 2002 (s.75).

I denne passasjen går Signe fra 1979 inn i Signe i 2002, og det er også siste gangen hvor vi får presentert den yngre Signes perspektiv. Signe på benken ser Asle en siste gang før hun forsvinner, han står i døren til kammerset:

Kjem du ikkje snart og legg deg, seier han
Eg har vermt opp senga, eg, seier han
og han fører det lange svarte håret sitt bak øyra, og han ser mot henne
Du må komme og legge deg snart du òg no, seier han
Og ho ser mot han og så ser ho bort frå han og inn i det tomme (75-76).

På samme måte som tekstens innledende og avsluttende jeg former tekstens første ring, former Signe den andre. Hun innledet med å konstatere tidspunktet, og avslutter med å gjenta tekstens nåtid. Årstallet 2002, som Erling Aadland nevner i sin anmeldelse (2004) er en tallkiasme, og er med på å illustrere tekstens sirkelstruktur. Den samme funksjonen har de to andre årstallene vi får presentert, 1897 og 1979, kan sies å være variasjoner av hverandre og illustrere tekstens bevegelse, gjentakelse og variasjon.

I denne delen av analysen har jeg tegnet opp tekstens struktur og analysert dens bevegelser, og hvilken effekt dette har på fremstillingen av personer i denne teksten. Gjentakelsen sprer seg i alle ledd og skaper både sirkulære og horisontale strømninger, og beveger seg slik sett på særegent fossesk vis. Jeg vil i neste kapittel gå inn på en del paradoksale elementer i teksten, som på mange måter griper inn i, og fremhever alle de momentene jeg til nå har vært innom. Til slutt i dette kapittelet vil jeg diskutere hvilken forbindelse som kan trekkes mellom tekstens innledende og avsluttende jeg og skriveren og personene i teksten.

4 Skriftens eget rom

I første del av dette kapittelet vil jeg gå inn på enkelte av figurenes gester. De underlige og paradoksale bevegelsene markerer språklig utilstrekkelighet og skaper undring. I kapittelets andre del går jeg videre inn på diskusjonen omkring tekstens jegforteller og sekvenser hvor det er usikkert hvem som har perspektivet. I disse passasjene er det mulig å lokalisere punkter hvor en skriftdialog kommer til uttrykk. Både de paradoksale bevegelsene og tvetydigheten i perspektiveringens skaper et eget rom i teksten, eller ”hemmelege rom” som Vesaas skriver.

4.1 Paradoksale bevegelser

Vekselvirkningene jeg til nå har vist til, peker på en del paradoksale elementer i teksten. Disse paradoksene understreker både språkets utilstrekkelighet og språkets poetiske funksjon. Dette kan lokaliseres i karakterenes handlinger, mangel på handlinger og i deres utsagn. Dette er steder i teksten som direkte viser til det tette båndet mellom form og innhold.

I Unni Langås’ tekst ”Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*” (2004) analyseres dramaet ut fra en forestilling om at dette dramaet spesielt og Jon Fosses forfatterskap generelt baserer seg på et paradoksalt grunnlag hvor teksten(e) på den ene siden søker etter en mening, og i *Barnet* registrerer Langås denne meningen som en mulighet for guddommelig nærvær, mens den på den andre siden, med sin estetiske form og sitt språk betoner den sekulariserte, moderne virkelighets fravær av en slik meningsskapende instans (Langås, 2004:228). På den ene siden er *Barnet* en representant for en enkel kristendomsforståelse, mens på den andre siden har teksten også fremtrendene allegoriske og dekonstruktive trekk. Dessuten, fortsetter Langås, har *Barnet* også sterke innslag av negasjoner og troper med betydningsforskyvende effekt, og Langås knytter dette til en apofatisk tradisjon som forutsetter Gud, men benekter at Gud kan omtales i språk: ”På grensen mellom språk og språkløshet undersøker *Barnet* med andre ord muligheten for et guddommelig nærvær, samtidig som det med

sine modernistiske og dekonstruktive trekk oppløser dette nærværet i differens” (Langås, 2004:228). I forbindelse med den apofatiske tradisjonen, eller den negative teologien, skriver hun at ”Gud, eller *causa*, eller ”væren bortenfor væren”, ”den skjulte mening”, ”det hyperessensielle”, ikke kan nås med menneskelig fornuft, intellekt eller språk. Det apofatiske svaret på dette er ikke taushet, men negasjoner” (Langås, 2004:239). De retoriske figurene som blir brukt innenfor denne negative teologiske retningen, er de som unndrar seg entydighet: paradoks, oksymoron, antitese, kiasme og metafor.

I *Det er Ales* er ikke denne søken etter det guddommelige like eksplisitt som i *Barnet*, som inneholder mange eksplisitte religiøse symboler både i tekstens rekvisitter og i personenes utsagn. *Det er Ales* sine referanser til en kristen Gud ligger som jeg har vist, i Ales’ og Signes utsagn, samt indirekte i min tolkning av Besta. Teksten har likevel i seg denne paradoksale grunntonen som Langås beskriver, og som er sentral for en analyse av bevegelsen i teksten. Jeg leser ikke *Det er Ales* ut i fra en apofatisk tradisjon, men det er et interessant moment å nevne siden denne teksten også er preget av disse retoriske figurene som forskyver mening. *Det er Ales* inneholder derimot også et taust aspekt, som jeg skal se nærmere på i dette kapitlet.

Meningsforskyvning er som både Lehman og Sætre fremhever, et vesentlig trekk ved Fosses tekster, drama som prosa. Lehman skriver at Jon Fosses ironibegrep ligger et sted mellom den ”uendelige tilnærmelse til det absolutte” og de Mans ”permanente parabasis”, og Sætre skriver i sin tekst: ”Kognitivt og epistemologisk vil heilskapleggjerande grep skape ein totalitet av ekstensjon og meining, medan dei serielle, flate gjentakningane tenderer mot ei numerisk endeløyse som ikkje kan overskodast” (Sætre, 2004:250). Flere strømninger er i bevegelse i teksten, og disse kommer til syne i bevegelsen mellom personene, fortelleren og skriveren.

Jeg har allerede vist at kiasme og invertert ordstilling skaper språklige variasjoner over gjentagelsen i teksten, og kiasmen har også vist seg å fremheve Asles og Signes speiling av

hverandre. I det følgende vil jeg se nærmere på personenes handlinger (eller mangel på sådanne) og tanker som kan markere den paradoksale bevegelsen mellom mening og unndragelse av mening, mellom skriftens gjentagende og meningsforskyvende bevegelse og personenes opplevelser.

Asle står urørlig i stuedøren:

Godt at du no er heime, seier Signe
og han blir ståande, han veit vel ikkje heilt kvar han
skal gjere av seg, tenkjer han
Eg er så uroleg for deg, eg, seier Signe
Kva er det med deg, seier ho
Kom no, bli no ikkje ståande der, seier ho
Ja, seier Asle
og han ser mildt mot henne
No kjem eg, seier Asle
Og han blir ståande (s.40).

Asle sier han skal komme, men kommer ikke. Denne handlingslammelsen er en gjenganger i forfatterskapet og en gjenganger i denne teksten. Det er også et trekk vi kjenner fra Samuel Becketts prosa og dramatik og særlig fra *Waiting for Godot* (1956). I følge John Fletcher, i teksten ”Bailing out the silence”, kan denne statiske bevegelsen i teksten illustreres (både tematisk og formmessig) med en frase fra Augustin:” The entire movement of the play [...] depends on balance. ”It is the shape that matters” Beckett once remarked apropos of the Augustinian saying which underlies so much of the play’s symbolism: “Do not despair – one of the thieves was saved; do not presume – one of the thieves was damned” (Fletcher,1987:19). Den augustinske frasen fremhever et rytmisk aspekt, hvor gjentagelsen i siste del av setningen kontrasterer første del, og som illustrerer tvetydigheten. Denne bevegelsen mellom form og innhold er også representativ for *Det er Ales*.

I teksten gjelder handlingslammelsen eller vegringen både Signe og Asle:

og no må ho gå og sjå etter han, enten ho vil eller ikkje, tenkjer ho og ho snur seg og ho går innover i stova og ho tenkjer at no må ho vel snart gå og sjå etter han og han tenkjer at no må han vel snart komme seg i hus, tenkjer han [...] og kva er det vel med han? tenkjer han, kvifor går han ikkje berre inn? kva er det, kvifor dryger han slik? (s.38).

Mangelen på handlingsvilje kan illustrere mangelen på kommunikasjon, det som Signe og Asle ikke klarer å si til hverandre. Fortsettelsen på det første sitatet er likevel at Signe, gjennom en lett berøring av Asles hånd, får ham med seg inn i stuen. Signes og Asles posisjoner er statiske, det skjer ingenting, de kontrasterer og speiler hverandre på samme tid. De statiske posisjonene deres støtter opp om den repetitive og kvernende skriften, men skaper også et mellomrom i skriftens kontinuerlige strøm. Asles statiske posisjon skaper en pause og understreker språkets utilstrekkelighet. Den samme funksjonen har håndbevegelsene i teksten.

4.1.1 Hender

Hender har en sentral funksjon i teksten, og i anmeldelsen ”Jon Fosse med mange hender” (2004), skisserer Arild Vange det abstrakte og ”språkløse” i romanen, og trekker en linje til den engelsk-østerrikske oversetteren og forfatteren Peter Waterhouse. I et essay om Paul Celan og Andrea Zanzotto²⁶ sier Waterhouse: ”To remember, det er: å finne igjen og føye sammen delene (lemmer-med-lemmer) til ansikt, skikkelse”(Vange, 2004). Videre skriver Vange:

Det engelske to remember lar seg for Waterhouse ikke bare oversette til det tyske erinnern, men like gjerne til det tyske ordet Hand (membra), slik at man stedet for å si: ”jeg husker”, kunne si: ”jeg har mange hender”. Waterhouse spør: ”Er kanskje hendene ’de dødes sjeler’ (og den skrivende hånden en uropol, en membran, en gjennomtrengelig hud?) (Vange, 2004).

Vange fremhever hvordan grensene i romanen oppløses, fortid og nåtid glir sammen, generasjonene og personene sidestilles, og selv om de ikke klarer å kommunisere, så ”veves livene

deres sammen gjennom rytmer av taushet og fåmælt tale, gjør dem uatskillelige i språket, uatskillelig fra språket". Dette poenget er interessant for det første fordi det fremhever hvordan skriftens tilstand følger personenes tilstander. Språk er også et problem for Asle og Signe, de kommuniserer ikke, de vanlige og kvernende ordene strekker ikke til, derfor strekker de i stedet ut hendene. For det andre fremhever Vange her at språklig sett blir personene behandlet likt, noe jeg vil kommentere i siste del av dette kapittelet.

Perspektivskiftene "bølger" gjennom boken, fortsetter Vange, og han beskriver romanen som et "paradoksenes prosahav", et hav som ikke skjelner mellom de døde og de levende, mellom da og nå. I dette paradokset ligger forholdet mellom Asle og Signe, skriver Vange, Asle er død, men holdes i live av Signe, og er "rytmisk tilstede" i teksten:

Når figurene i *Das ist Alise* ikke klarer å uttrykke det de gjerne vil, ikke makter å sette ord på ting, ikke stoler på det de ser eller opplever, fører rytmen i språket dem inn i en smal passasje som gjennombeveges, gjennombeves, gjennombølges – og så husker de, så forteller de. Den døde Asle og den levende Signe får ansikt og skikkelse for hverandre. De blir lemmer på familiens og slektens kropp, på kjærlighetens kropp. Liv og død berører hverandre. I *Das ist Alise* skriver Jon Fosse med mange hender (Vange, 2004).

Vange understreker her den horisontale strukturen i *Det er Ales*, ingen stemme kan sies å være sterkere enn den andre, og på den måten gir personene hverandre "ansikt". Slik sett kan dette knyttes til den kinesisk eske- strukturen jeg nevnte tidligere, men hvor bevegelsen innover i ulike "lag" reverseres, og bevegelsen går således også motsatt vei. Signe gir Asle et ansikt gjennom hennes minne av ham, videre gir også Asle ansikt til Signe, Ales til Asle, Asle til Ales, Ales til Signe. Sirkelen, eller sirklene, har ingen ende og heller ingen begynnelse, de(n) har form, men ingen grense.

²⁶ Hentet fra Peter Waterhouse sin artikkel *Im Genesis-Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto*. Urs Engeler Verlag 1997. Har derimot ikke funnet en oversettelse av den, så det er mulig Vange har oversatt dette sitatet selv.

Vange knytter hånden til minnet, og å minnes er å finne igjen og føye sammen rester av fortidige hendelser. Slik fremstiller teksten minnet, som deler, fragmenter, som kommer til syne og viser seg for Signe og Asle. Når personene ikke makter å sette ord på ting, skriver Vange, ”så fører rytmen i språket dem inn i en smal passasje [...] og så husker de, så forteller de” (Vange, 2004). Disse aspektene i teksten forekommer i passasjer hvor det er vanskelig å bestemme hvem det er som ser eller forteller, passasjer hvor teksten fremstilles i fri indirekte diskurs. Jeg vil diskutere dette nærmere i siste del av dette kapittelet.

4.1.2 Den kjærlige og sorgtunge hånden

Teksten fremhever også hender på en annen måte. Som kommentert tidligere, ”forløser” Signe Asle i hans stillstand, tar ham lett i hånden og de går sammen inn i stuen: ”Men det er kaldt her, kan vi ikkje gå inn i stova, det brenn godt i omnen der, seier Signe/og så går ho og tar han lett i handa, og ho slepper den med det same” (s.40). Bevegelsen er kjærlig, en hjelpende hånd. Denne kjærlige gesten blir gjentatt ved to andre tilfeller hvor Signe trer inn i det synet hun ser, og legger hånden på henholdsvis Kristoffer og Brita:

og så høyrer ho at Kristoffer no pustar jamt og ho ser Ales reise seg og gå ut døra til kjøkkenet og ho ser mot Kristoffer og så legg ho armane sine kring han og så held ho Kristoffer inntil seg og så stryk ho og stryk ho nedover ryggen hans og så stryk ho lett over håret hans og så ser ho igjen seg sjølv stå der framfor vindaugget og sjå ut (s.37).

og ho stansar attmed Brita og så lyfter ho handa si og så stryk ho lett nedover det svarte tjukke håret til Brita, ho stryk og stryk nedover håret hennar og så høyrer ho steg og så ser ho Kristoffer komme gåande (s.57).

Disse to berøringene kan leses som Signes lengsel etter å omfavne eget barn og også selv å bli omfavnet. For det er nettopp det hun gjør i siste scene, hun omslutter og berører seg selv:

og ho tar hendene inn under genseren sin og opp til brysta sine og så ligg ho der og held over brysta sine og så dreg ho opp skjørtet sitt med den eine handa og ho dreg så handa oppover låret og ho tar handa si inn der mellom, lèt handa ligge der, og ho ser mot bordet og ho ser at han reiser seg (s.75).

Mangelen på tegnsetting, både i siste og i nest siste sitat, får frem en uendelighet, som om alt bare er. Det er verken bevegelse fremover eller bakover, tiden står stille. Dette kommenteres direkte av Signe i etterkant av hennes berøring av Brita:

Det mørknar meir og meir, og dei berre står der. Dei står der jo berre, dei rører seg jo ikkje, tenkjer ho. Dei står der, dei står der som om dei har stått der i uminnelige tider, tenkjer ho. Og ho står der. Ho står der og ser mot Brita, Kristoffer, Gamle-Ales (s.59).

Denne bevegelsen og dette synet får henne likevel ikke til å erkjenne at Asle er borte, verken Asle eller Signe reflekterer over synene av disse eldre generasjonene i særlig grad, de aksepterer det bare. Det er på mange måter paradoksalt, man skulle tro at et slikt syn kunne hjelpe Signe ut av den situasjonen hun er i.

Asle synes også å lengte etter berøring når han står i gangen og kjenner på panelet:

og han går inn i gangen og dei gamle veggene der legg seg kringom han og seier han noko, som alltid før gjer dei det, tenkjer han, alltid er det slik, enten han merkar det og tenkjer over det, eller om han ikkje gjer det, veggene er der, og det er som om tagale røyser talar frå dei, ei stor togn er der i veggene og denne togn seier noko som aldri med ord kan seiast, det veit han, tenkjer han, og det er noko som er bak dei ord som jamt blir sagde, som er i veggens togn, tenkjer han og han står der og ser mot veggene, nei kva er det med han i dag? kvifor er han vel slik? tenkjer han og han legg den eine handa flat mot veggen, og han kjenner at veggen seier han noko, tenkjar han, noko som ikkje kan seiast, men som er, berre er, tenkjar han, og det er nesten som om han tar på eit menneske, tenkjer han, nesten som om noko blir sagt, slik noko blir sagt når ein tar på eit menneske, tenkjer han (s.38-39).

Både Kristine Isaksen (2006) og Inger Lise Aasdal (2007) kommenterer at Asles kjærtegning av veggen fremhever den fysiske avstanden mellom Signe og Asle. Personene kommer til kort overfor hverandre og overfor språket. Det språkløse blir slik sett forbundet med denne mangelen på berøring i dette siste sitatet. Men det er også en fremheving av at de ord som ”jamt blir sagde” ikke har mulighet til å få frem hva som ligger i ”veggens togn”, og dette er en kjerne i den fosseske poetikken. Begrepene strekker ikke til, det kan bare nærmes slik, gjennom Asles berøring av eldgammelt panel i et hus med mange historier. ”Det berre er”, som med bestemødrenes

innsikter og Ales' innsikter. Figurene bare *er* der, de er statiske, de tenker i sirkler og blikket fører ikke til forståelse, men likevel strekker de hendene ut og skaper mellomrom hvor det kan skimtes "noko anna", noe meningsfullt som ikke har språk.

Til sist vil jeg vise til de sorgtunge hendene: "og Gamle-Ales tar den eine handa si, med dei stutte krumma fingrane, opp til auge og ho stryk med sida av peikefingaren langsetter auge/Ein god Gud, seier ho" (s.58). 7-åringen Asles hender går under vann: "og ho ser at hendene hans kavar der i bølgiene [...] og igjen forsvinn Asle under sjøen, hendene hans, heile han [...]" (s.63). Scenen hvor 7-åringen Asle drukner er som allerede vist, fremstilt delvis kiastisk noe som fungerer svært effektivt og fremhever tragedien som utspiller seg på fjorden. Passasjen er også fortalt nesten helt uten tegnsetting, og dette er også et effektivt grep. Resultatet blir at lesningen drar seg til, selv om effekten er den samme som tidligere, nemlig at tiden står stille. Leseren leser fort, lesningen er lik Signes desperate leting, mens 7-åringen Asle drukner i "sakte film".

4.1.3 Den språkløse hånden

Asles språkløse hånd blir også uttrykt ved at han løfter hendene: "og ho ser han stå der og liksom ikkje heilt vite kvar han vel skal gjere av seg og så lyfter han den eine handa og han tar den ned att og så lyfter han den andre handa, held den halvt framfor seg, og så lyfter han den første handa att" (s.9). Denne bevegelsen finner vi igjen i diktet "Ein gammal mann" fra Fosses diktsamling

Auge i vind fra 2003:

ein gammal mann
tar opp ein song
som er han sjølv
og sit der med den i fanget Reiser seg Tømmer eit oskebeget
og held fram
med å stulle rundt songen sin Han kveikjer nok ein røyk
Han myser over fjorden
Han ser mot biletet på kommoden Han nikkar mot biletet
Han lyfter
den eine handa
og slår jamne halvsirkklar i lufta Han reiser seg

Fjorden utanfor vindaugget forandrar seg heile tida
Fjella er der alltid
Men aldri er dei dei same Dei er
Og dei er ikkje
Som alt anna Ei hand held ei hand i mørkret
Og alt er så lenge sidan
Og alt er nett no Han snur seg i sin kjærleik

og han ser eit andlet usynleg i stova
som så ofte før Han nikkar mot andletet Han set seg ned
Han faldar
hendene i fanget (s.34).

Det er den samme rolige bevegelsen vi møter i diktet som i *Det er Ales*. I diktet viser håndløftingen til ”songen som er han sjølv”, en daglig ”rytme” av minner som han stuller med og som han på et vis slår takten til. Håndbevegelsen fremhever mannens tilstand, på samme måte som Asles håndbevegelse gir uttrykk for hans tilstand. For Asle illustrerer bevegelsen igjen mangelen på ord som kan beskrive det han kjenner på, men ikke klarer å uttrykke, og som kanskje er det samme som han kjenner når han legger hånden på veggen. Slik er Asles håndbevegelse tristere enn bevegelsen til den gamle mannen i diktet. Her ser vi også hvordan fjordmotivet og dets forskjellsdannende rytme sprer seg inn i diktet: ”Fjorden utanfor vindaugget forandrar seg heile tida/Fjella er der alltid/Men aldri er dei dei same/Dei er /Og dei er ikkje/Som alt anna/”.

Håndbevegelsen kontrasterer på mange måter den statiske posisjonen til Asle, han *blir* til rytme. Realistisk sett er Asle død, men holdes i live av Signes minne om ham og av skriftens rytme. Han er rytmisk tilstede i teksten (jfr. Asles gange s.84).

Asles håndbevegelse kan også sees i et annet lys, nemlig som en kristen velsignelsesgest: ”Å løfte begge hendene var uttrykk for at den som ba, løftet sin sjel mot himmelen og var mottagelig for dens gaver” (Biedermann, 1992:182). Stillingen ble kalt adorant- eller orantstillingen, som

kommer av det latinske ordet *orans* som betyr bedende (Biedermann, 1992:182). Om det ikke er Gud Asle her henvender seg til, så er det i alle fall en språkløs tilnærming.

I ”Negativ mystikk” skriver Fosse: ”Det ein ikkje kan seie, skal ein teie om, sa Wittgenstein. Medan Derrida seier at det ein ikkje kan seie skal ein skrive” (Fosse, 1999:123). Det språkløse ligger slik i måten skriftrytmen og personenes rytme gir hverandre ansikt. Fortellingens paradoks blir uthevet, Asles og Signes tilstander kan ikke fortelles, men bare vises.²⁷

4.2 Det uunngåelige

Dette språkløse aspektet henger igjen sammen med en holdning som Signe og Asle uttrykker, om at det ikke er noe å gjøre med det, ”det berre er”. Det er på en side en slags resignasjon, en ufrivillighet, som om de har gitt opp å forsøke, som Asle sier: ”Det blir vel berre slik” (s.24) og Signe: ”slik har det vore, og slik skal det bli” (s.15). På den annen side ligger det noe vakkert i denne holdningen, fordi de begge har akseptert at de må være sammen. Dette ser vi av måten Signe beskriver deres første møte på, de hadde på et vis møtt hverandre før:

og dei såg mot kvarandre, smilte til kvarandre, og det var som om dei var gamle kjenningar, som om dei alltid hadde kjent kvarandre, på eit vis, berre at det var så uendeleg lenge sidan dei hadde sett kvarandre, og difor blei gleda så stor, det å sjå kvarandre att gjorde dei begge så glade at gleda tok over, styrte dei, den styrte dei mot kvarandre, som om det var noko som hadde vore borte og hadde mangla heile livet, men no var det der endeleg, no var det der, slik kjendest det då dei første gong møttest, så ganske tilfeldig [...] nei det var som sjølvst, som om det ikkje var noko å gjere med, bestemt, var det liksom, og om ho sa eller gjorde det eine eller det andre, kom det likevel ikkje til å gjere nokon skilnad, det kom til å gå som føreåt avgjort same kva [...] det var der, og det var som det var, enten dei gjorde noko eller ikkje gjorde noko, tenkjer ho (44-45).

²⁷ I essayet ”Titlar; variasjoner over Lessing” skriver Theodor W. Adorno: ”Titlar må, som namn, treffe det utan å seie det. [...] Tittelen har ei paradoksal oppgåve: den unndrar seg både den allmenne rasjonaliteten og det særigne som har nok med seg sjølv. Det kan ein tydeleg sjå; titlane i dag har blitt umulege. Eigentleg er det kunstverkets eige paradoks som gjentar seg i miniatyr i tittelen. Tittelen er verkets mikrokosmos, skodeplass for diktningen sin eigen apori. Finst det framleis diktning, når den ikkje lenger kan nemnast? *L'innomable* er ein tittel av Beckett som ikkje berre treffer saka, men òg sanninga om det namnlause i diktninga i dag. Ikkje eit einaste ord duger for samtidas diktning, om det ikkje seier det useielse at ein ikkje kan seie det” (Adorno, 1992:139). Sitatet illustrerer godt det språkløse aspektet i *Det er Ales*.

Denne passasjen gjentas like etter og forsterker dermed dette aspektet av nødvendighet eller uunngåelighet:

og så ser ho han for seg der han kjem gåande imot henne, den litt lute måten å gå på, det lange svarte håret, han var der berre brått, stod der berre, og det var som han alltid hadde vore der, og no, og, ja sidan var det berre slik, og ikkje noko å gjere med, det var som om det ikkje gjekk an å komme seg unna, for ho prøvde jo, ja sjølvsagt, tenkte slik og tenkte slik, gjorde det og gjorde det, og same kva ho gjorde og ikkje gjorde, så blei det berre meir og meir dei to, som om der ikkje nokon vilje fanst til, og likeins med han, og han ville og ville ikkje, han prøvde så godt han kunne å komme seg klar, men så, ja så blei det som det blei og som det vel alltid hadde vore, tenkjer ho (s.47-48).

Denne apatien eller resignerte holdningen ser vi også i Asles trang til å dra ut på fjorden: ”og kvifor vil han alltid dra ut på Fjorden, året rundt? han vil det jo egentlig ikkje, han berre gjer det, tenkjer han” (s.24) og igjen:

og no må han ikkje stanse og sjå seg attende, ned i Fjøra, no må han gå heim, og no må han ikkje tenkje igjen at han skulle ha tatt seg ein tur på Fjorden, det er for kaldt, det er mørkt, han må ikkje tenkje slik, tenkjer han og han stansar og han snur seg og ser nedover mot Fjøra (s.30).

Holdningen er, i tillegg til å peke på en form for ydmykhet, ufrivillighet eller nødvendighet²⁸, også en del av skriftens nødvendige rytme, som lik bølgens nødvendige gang, er i konstant bevegelse. Skriften gir slik sin ”stemme” eller pust til karakterene. Samtidig er sitatet også et eksempel på et temposkifte, første del er hektisk ”må ikkje”, ”for kaldt”, ”for mørkt”, men så snur han seg likevel, og det er ikke markert med et *men*, men med et *og*, og denne preposisjonen fremhever at Asle på mange måter ikke er herre over sin egen bevegelse, eller sin egen vilje. Som vi skal se så henger denne ufrivilligheten sammen med en språklig kommentar i teksten.

²⁸ Kristine Isaksen kommenterer denne holdningen i sin masteroppgave, og knytter den til kjønnsmonstrene i teksten. Fjorden blir en magisk fiende, skriver Isaksen, og drar ikke bare mennene i familien, men også barna. Kvinnene blir stående og vente. ”Selv når Signe aner at noe har hendt med Asle den skjebnesvangre kvelden, bestemmer hun seg for å gå inn i huset og passe ovnen slik at det er varmt til han kommer hjem våt og kald. [...] Det er som om Signe er ute av stand til å handle, og selv om dette fører til uro og selvransakelse, kan hun visst ikke gjøre annet enn å vente (Isaksen, 2006:67).

4.3 Det poetiske språket

Det poetiske språket blir kommentert av både Signe og Asle i teksten, og har sammenheng med den ufrivilligheten som vi så i det foregående. Personene uttrykker motstridende følelser, de gjør ting de ikke vil, de tenker ting de i etterkant avfeier. Denne avfeiingen viser seg blant annet når Asle kjenner seg som en plank i en gammel båt:

og når han går, tenkjer han, kan han kjenne seg som fint elda treverk, ja så dumt! så dumt! tenkjer han, men han kan kjenne seg som dei vakre plankane i ein fin gammal båt! nei tenk å tenkje så toskje, tenkje slik, at han kan tenkje at han er som dei fine plankane i ein gammal båt, tenkjer han, korleis kan han vel tenkje slik? tenkjer han, det går ikkje an å tenkje slik, at han vel skal vere ein plank i ein båt? nei korleis tenkjer han vel? tenkjer han og han ser opp (s.23).

Asle kommenterer her similen som en underliggjørende trope, og er også et eksempel på personenes ”stemte” eller ”lyriske” forhold til verden (Fosse, 1989:26)²⁹. Som ”rytmisk tilstede” er Asle en del av skriftens rytmikk på samme måte som han føler seg som en del av et skrog. Kanskje kan dette understreke den mellomposisjonen som Asle til dels har i teksten, mellom død og liv, mellom minne og skrift og mellom skroget og fjorden³⁰. Er det skriverens bevegelse Asle fremhever? Skriveren er også en mellomposisjon, en kropp og en kreativ rest i skriften. Fjorden er ”beaten” i *Det er Ales*, og Asle forsvinner på fjorden og slik sett en del av dens rytme. Men som sagt, fjorden er også forskjellsdannende og fremmer således ikke entydighet.

Paradoksene får teksten til å stoppe opp et øyeblikk, og en glipe inn i noe annet åpner seg. Disse momentene fremheves av oksymoronet. Bålet på fjorden er et felles fokaliseringspunkt for Signe og Asle, og det har både en forførende og en disharmonisk effekt på teksten og på personene. Ett annet oksymoron i teksten er et utsagn i en dialog mellom Asle og Signe:

²⁹ Det samme er tilfelle med Signe når hun tenker at fjellet ”puster ut”, se sitat s. 92

³⁰ Se sitat s. 92

Men du, seier Signe
Og uroa i røysta hennar blandar seg med den tagale roa veggen talar
Ja, seier Asle (s.39).

Veggens stumme ro taler, noe som er like ”umulig” som et bilde av et brennende bål på fjorden.

Det ligger en paradoksal drift her som viser seg i dette samspillet mellom form og innhold.

Teksten antyder at det ikke er mulig å ”komme seg klar”, de meningsbærende ordene kan ikke uttales, de kan ikke fortelles. Men som vi har sett så oppstår det, gjennom personenes gestikk, en glipe som kan oppleves som om de strekker seg etter mening, og den viser seg der så lenge vi ”leser” bevegelsen. Men det er likevel bare en glipe, meningen er ikke håndgripelig. Som vi har sett i det foregående fører ikke denne bevegelsen til en erkjennelse eller forståelse hos karakterene.

4.4 Sansning

Dikterens ironi er den negative mystisisme som finnes i tider uten en gud – en holdning av *docta ignorantia* overfor meningen; en konstatering av demonens vennlige og ondskapsfulle virksomhet, en avvisning av å ville forstå mer enn selv kjensgjerningen i denne virksomheten, og en dyp visshet som bare kan komme til uttrykk i gestaltningen: i dette ikke-å-ville-vite og ikke-å-kunne-vite å ha truffet, sett og grepet den siste, sanne substans, virkelig ha rammet den samtidige, ikke-værende Gud (Lukács, 2001:73).

Fosses ironibegrep fanger inn dette doble synet (eller ikke-synet) som Lukács beskriver her, og det er i spillet mellom de ulike instansene vi kan skimte et *docta ignorantia*. I følge Fosse i ”Negativ mystikk”, en term han har hentet fra Lukács, er romanen en bevegelse mellom de ulike instansene, person, forteller og skriver, ironisk på grunn av dens horisontale struktur, meningene ligger ved siden av hverandre, og det skal slik sett ikke være mulig å føre tilbake et utsagn til verken person, forteller eller skriver. At det er umulig vil jeg protestere på, men at det i *Det er Ales* sås usikkerhet omkring hvem som sier hva, har jeg allerede vist.

I følge Aadland står skriveren bak og gir fortelleren ord og stemme, Fosse ser skriveren som en kroppslighet, en rytme og pust i teksten. Pusten og rytmen har vi registrert i måten skriften og personene så å si ”puster” sammen i enkelte passasjer (jfr. Signes uro, og Asles gange). Syntaktisk har vi sett at kiasmen og invertert ordstilling er med på å danne rytmen, og det samme skjer på setningsplan hvor ord og vendinger blir gjentatt og variert som igjen karakteriserer personene.

Skriveren *gir* personene stemme, den *er* en kreativ rest som vises i skriftrytmen, og slik en mellominstans mellom det skrivende subjektet og resultatet av dette, det estetiske produktet. Skriveren kan gjenkjennes slik ved lesning av teksten, som motstand når teksten ”stanger”, når tegnsettingen blir tett og påtagelig, og som strøm når tegnsettingen er fraværende. Den spiller likevel alltid sammen med de resterende komponentene i teksten, når teksten ”stanger”, ”stanger” også Signe. Slik kan lesningen knyttes til en kroppslig bevegelse, en kroppsrest og en kreativ pust fra den skrivende hånden som oppstår ved *skrivning* og kommer til syne ved *lesning*.

I sin masteroppgave betegner Kristine Isaksen språkstilen i *Det er Ales* som noe levende, som med jevn og stille fart ”som blodet i årene eller vannet i en bred og rolig elv” (Isaksen, 2006:21). Også hun knytter tekstens rytmikk til tegnsetting. Men det er flere nyanser her, rytmen er ikke alltid ”jevn” og ”stille”, men også ”ujevn”, ”hard” og ”disharmonisk”. Den veksler mellom jevn og ujevn, og som Fosse skriver, kan man betegne et tre i flere kategorier (epletre og pæretre) men dette er bare interessant for fruktdyrkeren. Kategoriene, eller begrepene, sier lite om tilstanden ”nesten alltid er ein jo både glad og trist” (Fosse, 1999:62-63). ”Som leser kan en la seg rive med strømmen og så å si puste med teksten” (Isaksen, 2006:21), og ja definitivt, men ikke alltid med samme frekvens. Isaksen anerkjenner også at teksten kan karakteriseres som klaustrofobisk samtidig som den er ”rytmisk” og ”suggererende”, og hun knytter dette til Signes tilstand. Monotonien kan trette ut eller gi håp, skriver Isaksen, og dette er en god beskrivelse av teksten,

der skriftens tvangsmessige rytmikk blir brutt av personenes gester. Signe og Asle overskrider grensene og teksten skaper språkløse rom.

De samme ordene blir gjentatt uansett hvilken person de relateres til, fortsetter Isaksen, og hvorfor er det slik? Isaksen skriver videre at denne kverningen rundt de samme ordene ikke synes å være et egnet redskap for å kunne si noe entydig og sant. Derfor er det vanskelig å stole på fortelleren og det fortalte (Isaksen, 2006:22). I Aadlands anmeldelse av *Det er Ales*, som vist til tidligere, skriver han at det ikke er polyfoni hos Fosse, personene blir fremstilt med de samme ordene og det virker ikke som om de har selvstendige bevisstheter. Aadland peker på at dette muligens er et av Fosses formproblem. Ved innføringen av begrepet skriftstemme blir også personene en del av denne ene stemmen (Aadland, 2004:99). Selv om personene i *Det er Ales* på mange måter er avpsykologiserte, like og uttrykker det samme, er de også, hver for seg representanter for noe mer. De uttrykker heller tilstander enn selvstendige bevisstheter. Ales og Besta er en del av det protestantiske rommet, en kultur eller en tilstand som kanskje er borte, Signe og Asle er vekselvis ro og uro, statisk og rytmisk og fremhever postmoderne motiv og tematikk. Denne dynamikken er der, ikke som polyfoni, men den er en flerstemmig skriftstemme i krysspunktet mellom form og innhold, mellom mening og meningsløshet. I ”Negativ mystikk” skriver Fosse at romanen er i sitt materielle uttrykk en flerstemmig skriftstemme og i sitt åndelige uttrykk er den ”så å seie ei akseptering av at den eine meininga ovanfor ikkje finst, men derimot finst det fleire meiningar attmed kvarandre og dermed finst, om ikkje den eine høge meininga, så i alle fall meining (Fosse, 1999:132). Språket i seg selv, de ordene som ”jamt blir sagde, kan ikke uttrykke det som er entydig og sant, men bevegelsen kan nærme seg dette aspektet. Slik sett har *Det er Ales* både en skriftstemme, og åpninger hvor meningen kan skimtes. Aadland skriver også at kanskje er denne mangelen på polyfoni av språkfilosofisk art: ”Men vanlige ord, og vanlige handlinger, skjuler noe som unndrar seg både ord og handling, noe vesentlig, en vesensværen[.]” (Aadland, 2004:99).

Monotonien sår tvil omkring fortelleren og det fortalte skriver Isaksen. Fortelleren i *Det er Ales* definerte jeg innledningsvis i kapittel 3 som en observerende (autoral) jegforteller, den innleder og avslutter teksten og sanser Signes tilstand. ”Eg” ser og hører. Jeg nevnte også at det finnes passasjer i teksten hvor det er utydelig hvem det er som har perspektivet, hvor jeget kanskje trer inn enkelte steder og kommenterer personenes og skriftens tilstander. Jeg stilte også spørsmålet om jeget slik sett kunne være skriveren siden den omslutter teksten, og markerer dens skrevne realitet og den skriveriske kvalitet. I Aadlands anmeldelse skriver han, i en sekvens hvor han kommenterer passasjen hvor Asle fremstilles i direkte diskurs at jeget og skriveren er identiske: ”Ellers er jegform og direkte diskurs forbeholdt skriveren (og figurene i dialoger og monologer)” (Aadland, 2004:97) og knytter også mangelen på forteller til noe som er karakteristisk for Fosse-skriften. I presentasjonen av Aadlands definisjon av skriveren var begrepet tydelig en som gav fortelleren sin stemme:

Den implisitte over- eller hovedforteller i fiksjonslitteraturen er en forteller, men han er også en skriver; eller bedre: Bak ham sitter det en skriver, som skriver det som fortelles. Skriften er det primære, fortelleren – også over- eller hovedfortelleren – er det sekundære i det tekstintensjonale hierarkiet (Aadland, 2000:42).

Aadland avslutter *Fortelleren og skriveren* med å presisere at i de tilfeller hvor den ekstradiegetiske fortelleren i minst mulig grad er personifisert vil skriveren erstatte denne, mens i de tilfeller hvor den ekstradiegetiske (over) forteller gir seg klart til kjenne som figur, vil det være behov for fortellebegrepet (Aadland, 2000:95). På bakgrunn av den siste presiseringen blir da jeget i *Det er Ales* en skriver fordi den ikke gir seg klart til kjenne som figur, noe også Isaksen understreker i sin masteroppgave, men hun lokaliserer også problemet med at fortelleren erstattes. Som jeg også vil hevde, er det et misforhold mellom å gi stemme til en fiktiv figur, og å ha stemme i en fiktiv tekst. Jeget er ikke en definert karakter, men en sansende figur som har en stemme. Det er nærværende som seende og hørende, en nøytral bevissthet og, skulle jeg tro, en fiktiv instans. I følge Fosse har ikke skriveren en egen stemme, skriveren er ikke personifisert i teksten, den er ikke en navngitt karakter i sin egen skrift, men er en del av skriften som en kroppslig rest, som en tilstand.

På bakgrunn av dette vil jeg si at der hvor den autorale fortelleren er mindre synlig (som i *Det er Ales*) kan den skriveriske bevegelsen sies å tre tydeligere frem, men der hvor den autorale fortelleren har en definert stemme, et definert uttrykkssett, er skriveren mer i bakgrunnen og det er tydeligere at det er skriveren som *gir* fortelleren stemme. Slik sett *gir* jeget i *Det er Ales* rom for en skriverisk bevegelse, eller sår tvil om det fortalte. Det er nemlig i de passasjene hvor det er usikkert hvem som har perspektivet at det er mulig å skimte fortelleren eller skriveren mellom linjene. Det fosseske ”svaret” vil være at her vises spillet mellom skriver, forteller og person. Jeg ga i kapittel 2 et eksempel på hvordan dette viser seg *Melancholia II* hvor Oline sitter på ”veslehuset” og blir ett med fiskens øyne. Jeg vil vise til to eksempler fra teksten hvor et tilsvarende diskurskifte kan lokaliseres:

og så ser ho mot Fjellet på den andre sida av Fjorden, der det bratt og på let imellom svart og grått sig nedover frå Himmelens lette rørsler imellom grått og kvitt, til der trea byrjar vekse sig Fjellet ned, og no er også trea svarte, og så godt det skal bli når dei blir grønne att, skinande grønne, tenkjer ho og ho ser igjen mot Fjellet, og, tenkjer ho, det er som om Fjellet pustar ut der det sig nedover, nei no må ho gi seg, tenkje slik, fjellet puste ut, det går ikkje an at eit fjell pustar ut, tenkjer ho, *men det er vel likevel slik, som om fjellet pustar ut der det sig nedover, til der det nokre stader finst tre og så bakkar og boar, og nokre hus, eitt og eitt hus spreidd utover, og nokre stader er eit par hus blitt ståande tett attmed kvarandre*, og nede ved Fjorden kan ho sjå den smale stripa, det er Storevegen, der den rører seg i svingar, ned til Fjøra nesten, og så oppover frå Fjorden, ned att til den, før den svingar seg slakt og slapt rundt Fjellet og blir borte, slik er det, og no er alt nesten svart, slik er det no, seinhaustes, og slik er det heile den lange vinteren, tenkjer ho (s.15, mine kursiveringar).

Det er ikke vanskelig å forestille seg hvordan man med blikket kan følge landskapets former, men det er likevel som om en annen instans trer inn her og tar henne med. Arild Vange skriver at når personene ikke makter å sette ord på ting, så fører rytmen i språket dem inn i en smal passasje, så husker de, så forteller de (Vange, 2004). Dette aspektet er tydeligere i Signes og Asles gester, men kan også beskrive den bevegelsen vi ser her. Setningen ”men det er vel likevel slik” fremhever overgangen fra indirekte til fri indirekte diskurs, og Signes insistering på at det ikke går an at ”et fjell pustar ut” glir over til at dette likevel er mulig. I kapittelet som omhandlet det poetiske språket henviste jeg hit, og Signe kommenterer den litterære tropen på samme måte som Asle,

hun avfeier sin bruk av kroppslige metaforer for å beskrive hvordan fjellet siger nedover mot fjorden.

Andre passasjer er gjerne enda tydeligere, som i det følgende hvor Signe og Asle på mange måter deler blikk, speilingen av dem fremheves. Sitatet innledes og avsluttes av Signe, men hvem er det som forestiller seg fjordens dyp?

for no kjem han vel straks heim att, tenkjer ho, ja sjølvsagt, vêret er for stygt til at han vil vere ute, og han kan jo ikkje berre bli verande der ute på Fjorden til langt på natt, heller, og om no berre den der båten hans er til å stole på, for han der båtbyggaren, gamle mannen, har vel aldri vore heilt frisk, og det kan ein vel knapt vere, dersom ein livet langt skal stå der på ein skukk og klinke båtar, den der klinkinga, dag ut og dag inn, og så blir det ein båt, ein liten trebåt, ein robåt, femten fot lang, kanskje seksten, og smal, og spiss både bak og framme, og tynn, eit tynt skrog mellom den som sit i båten og sjøen, bølgene, det store djupet der i Fjorden, det uendelege djupet, over tusen meter er det, frå her oppe, her der det er lys og mørker og luft, og nedover, nedover, nedover i Fjorden til der ein slags botn er. Og så dei tynne båtborða, tre av dei på kvar side, mellom han der i båten og sjøen og det store mørkret der under han, og så bølgene, som då ho var med han i båten den gongen og ei bølge slo innover ripa, nei, nei ho må ikkje tenkje på det, tenkjer ho og ho ser regnet dra seg nedover ruta (s.47, mine kursiveringar).

Begge sitatene viser diskursskifter, fra indirekte til fri indirekte diskurs. Skriftrytmen tar i begge sitatene Signe med, og i siste sitatet er det mulig at rytmen fører henne inn i Asle. Eller er det Asle som gir sin stemme til Signe i dette avsnittet? I forbindelse med tekstens sirkelstruktur, og det faktum at Asle uttrykker seg i direkte diskurs (s.32), og med tekstens tidserfaring i mente, kan det være mulig å se på Asle som jeget. Det er likevel ikke andre spor enn det vi kan se i dette sitatet, så jeg lar denne vinklingen ligge. Men det som er noenlunde sikkert her, er at skriftrytmen på mange måter står avkledd i disse passasjene og viser det poetiske språkets underliggjørende funksjon, og gir rom for spillet mellom skriver, person og forteller. Det er tekstens eget rom.

5 Konklusjon

Jeg har i det foregående kapittelet summert opp og pekt på en del sammenhenger mellom Fosses poetikk og sentrale strømninger i *Det er Ales*. Kapittelet nøster tråder både fra teorikapittel og første del av analysen, og svarer på de spørsmålene jeg stilte innledningsvis. I denne konklusjonen vil jeg derfor trekke ut essensen av disse oppsummeringene og fremheve de tilstandene som gir seg til kjenne i teksten. Disse tilstandene mener jeg kan si noe om kjernen i spennet mellom Fosses poetikk og diktning. Dette kan videre illustrere forholdet mellom teori og praksis. Jeg vil til slutt vise noen veier videre.

5.1 Tilstand

Det er Ales er først og fremst tilstand, ikke psykologi, ikke et sært uttenkt plot eller avansert språk. Teksten fremstiller skrifttilstand og menneskelig tilstand. Samspeillet mellom dem skaper den særegne fosseske rytmen, og bidrar til å åpne de hemmelige rom som teksten byr leseren. Fosse skriver, i følge ham selv, for å få frem det vesentlige: ”menneskets stemte (eller ”lyriske”, ”musikalske”) forhold til verda (Fosse, 1989:26-27). Ordene lyrikk og musikalitet forbindes gjerne med bevegelse – strømninger og klanger. Signe og Asle er ikke først og fremst stemte, heller ustemte og statiske. Men ustemt er også stemning og tilstand.

Fosses litterære tekster er som vi har sett, anti-begrepslige prosjekter som vil nærme seg et språkløst eller uutsigelig aspekt. Begrepet er ikke tilstrekkelig i seg selv, hevder han, men nyansene i diktningen har evne til å kunne si det som ikke kan sies direkte. Likevel er det med like distinkt begrepsbruk, eller distinkt kjennskap til litteraturens fiktive systemer, narratologien, han går inn i diktningen. Mønstrene og tilstandene er der også på bakgrunn av kjennskap til begrepet, som skribenten Jon Fosse tar med seg inn i sin skrivning. I essayet ”Kunsten som filosofiens føresetnad” (*Frå telling via showing til writing*) beskriver Fosse, med eksempel i den motstand han

fant i T. W. Adornos skrift, at det kreves en slags sensibilitet i møte med filosofiske og litterære tekster:

ikkje for det definatoriske, men for korleis filosofisk, for den saks skyld også litterær, meining blir til, og det skjer ikkje alltid først og fremst gjennom distinkt begrepsbruk og logisk syllogistikk, men gjennom tenkning, og tenkninga er ikkje hovudsakleg i definisjonar, i formale logiske strukturar, men den er i bevegelsar. Den er, om eg så må seie, rytmisk. (Fosse, 1989:133).

På dette grunnlaget kan en argumentere for at poetikken hans ikke kan leses eksplisitt i tekstene, men som en form for bevegelse, en vesentlig tilstand, eller som Erling Aadland skriver: En vesensværen (Aadland, 2004:99).

Skrifttilstanden i *Det er Ales* er blant annet gjentagelsen av de vanlige ordene, hverdagsordene. På den ene siden skaper gjentagelsen av vanlige ord og vendinger i seg selv en rytmikk og på den andre siden minner de oss om begrepenes utilstrekkelighet. Signe og Asle hindres av disse ordene og viser slik sett til fortellingens paradoks. Deres tilstander kan ikke fortelles, men bare skrives frem, i følge Fosse. Det handler om å fange inn det som ikke lar seg utsi direkte ”det useielege at at ein ikkje kan seie det” (Adorno, 1992:139). Teksten beskriver dette uutsigelige ved å la Signe og Asle tre ut av den sirkulære grense som språket har satt for dem, og den språkløse hånden uttrykker således en utstrekning mot noe meningsfullt. De former mellomrom hvor språket kommenterer seg selv. Paradokset er dog at erkjennelsen uteblir.

Bevegelsen kan knyttes til strukturen: Den har et ytre skall hvor vi møter vanlige ord, vanlige mennesker, hverdagssituasjoner, en fjord, et fjell, en vei, ”bakkar og bøar”. Men beveger vi oss inn i mønsteret av sirkler som steinen former i vannet, får vi øye på stadig nye forhold. Vi observerer også hvordan sirklenes konturer viskes ut. Vannet er igjen speiling. Vi oppdager også at tilstandene reverseres, de gir hverandre ansikt. Det ansiktet vi ser i speilet er oss selv, ”det same”, men ringene får frem nyanser og visker ut det vi en gang kjente og gjør det fremmed. Speilet skaper gjenkjennelse, som i Lukács beskrivelse av den greske sluttede kulturen ”da

stjernehimmlen var et kart over alle gangbare og uavvendelige veier” (Lukács, 2001:23), men vår tid er ikke lenger gjennomtrengelig men har blitt til glass som menneskene ”lik bien” støter mot (Lukács, 2001:73). Signe er den som tydeligst støter mot vinduet, hennes utsyn bidrar ikke til fremdrift eller erkjennelse. Asle er i Signes minne og i tekstens rytme, han *er* på mange måter rytme: En plank i en båt på fjorden. Ales og Besta er de stødige morsfigurene og Brita er som Signe i den ”tomme” uforståelige sorgen.

Der er en kontinuerlig bevegelse mellom tilsynelatende likhet og dyptgående forskjell i denne teksten. Det som synes entydig, som Signes tilstedeværelse i livet og Asles vandring i døden, er ikke nødvendigvis forståelig. Den døde Asle lever videre i Signe, og Signe lever slik sett også videre i Asle, ute av stand til å ta del i sin egen samtid. Ingen stemme kan sies å være sterkere enn den andre, men de veves sammen og former mønster og klanger i diktningen.

5.2 Kontemplativ lesning

I artikkelen ”Den som har øyne: Hør.” i *Morgenbladet* (18.april 2008), går Kari Løvås i forsvar for kontemplativ lesning, og minner om at oppmerksomhet betyr to ting: ”Dels å dominere scenen; dels den kontemplative hengivelse som boklesningen har gjort til sin særskilte kunst” (Løvås, 2008). Hun polemiserer blant annet mot Richard A. Lanham og hans bok *The Economics of Attention* (University of Chicago Press, 2006). Jeg siterer for å understreke hennes argumentasjon:

Skriftkulturen anses av flere samtidige filosofer for å være et tilbakelagt stadium, i ferd med å innføres i et multimedialt retorisk landskap som må forstås i nye termer. Det skrevne ordet har hele tiden lengtet tilbake til det teatrale og sanselige som nå hersker i våre mediers grensesnitt, i en ”oppmerksomhetsøkonomi”. Retorikkhistoriker Richard A. Lanham (f.1936) mener vi bør bejae utviklingen (Løvås, 2008).

I motsetning til dette mener Løvås at den kunst eller opplevelse som lesningen er kan ikke erstattes eller forbigås til fordel for den dominerende, offentlige og oppmerksomhetsjagende stemmen: ”I blant er det ikke det beste argumentet som vinner frem, men ganske enkelt det som

tiltvinger seg mest plass: *Achtung, Achtung!*” (Løvås, 2008). I en situasjon med overflod av informasjon kan det være nødvendig å pålegge seg ”puritanske” begrensninger, skriver hun, og hun forsvarer den ”meditative” lesningen: ”Ikke den konsumerende stillelesningen, men den lesning som egentlig innebærer at leseren selv blir en skriver ” (Løvås, 2008). Ved å hengi seg til lesningen kan man, som Fosse skriver, bli en del av den tankebevegelsen som skriften er, og tre inn i diktningens hemmelige rom. Slik sett tilhører både skrivning og lesning det språkløse rommet: ”Selv tenker jeg på oppmerksomhet som det underets øyeblikk der form stiger ut av kaos og ennå ikke har rukket å bli automatikk, vane ” (Løvås, 2008).

Som leser kan jeg bare høre skriveren, som del av den fordypning lesningen er. Gjennom formulering i akademisk skrift med begreper og strukturer, faller gjerne noe av den sensibiliteten, som finnes i skriften og lesningen, bort. Jeg har likevel forsøkt.

5.3 Alternative veier

Mitt mastergradsprosjekt var opprinnelig tenkt å ta for seg to områder i den fosseske estetikken, den ene var det narratologiske og den andre var det religiøse. Jeg valgte vekk det religiøse fokuset til fordel for narratologien, på bakgrunn av skriverbegrepets status i den fosseske poetikken. Det religiøse er et aspekt i diktningen til Fosse som har blitt synligere med årene, og de siste utgivelsene uttrykker også en viss andakt. Skulle jeg ha gjort mitt prosjekt på nytt, hadde jeg muligens lest på tvers av sjangre. Dramatikken og lyrikken til Fosse uttrykker det religiøse aspektet enda mer direkte, eller i en mer konsentrert form enn romanene. En annen interessant vinkling hadde vært å lese den negative teologien sammen med Derridas språkfilosofi. Det forskjellsløse og uutsigelige.

I en lesning av dramaet *Ein sommars dag* (*Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikke*, 2005) skriver Leif Zern om ”togna” i Fosses dramatik. Det er ikke en psykologisk kategori, det er ikke kommunikasjon i terapeutisk forstand men nærmere det Meister Eckhart definisjon av tausheten:

en absolutt og fundamental fridom som tillèt menneske å kvile i seg sjølv, ikkje som passiv tilskodar, men reie til å gå opp i Gud. Omgrepet *gelâzenheit* har ei liknande tyding i Eckharts teologi. For å få kontakt med den guddommelege eksistensen må ein forlate seg sjølv, gjerer seg tom for bilete, førestelningar og andre attributt [...] (Den som vil høre Guds ord, må heilt ha forlate seg sjølv) (Zern, 2005:85).

Gud er det som lyser i mørket sier Eckhart, et poetisk bilde vi kjenner igjen hos Fosse. Likeledes kan språket hans minne om bibelske vendinger, og Zern henviser her til et sitat fra Johannesevangeliet, (Jesus taler med Nikodemus):

Vinden blæs kvar han vil,
og du høyrer han susar, men du veit ikkje
kvar han kjem ifrå,
eller kvar han fer av.
So er det med kvar som er fødd av Anden (Joh, 3.8).

Fosses skrift og Skriften har mye til felles, og spesielt tydelig blir likheten i denne nynorske utgaven fra 1969. *Det er Ales* har på samme måte et gammelmodig skjær, og vendingene ”vinden blæs kvar han vil” og ”men du veit ikkje/kvar han kjem i frå/eller kvar han fer av” har mye til felles både i sin åndelige og syntaktisk tone.

5.4 Til slutt – Spranget

Jeg avslutter med et sitat av Maurice Blanchot:

Skrivningen begynner med Orfeus’ blick, og dette blick er begjærets bevegelse som ødelegger sangens skjebne og omsorg og, i denne inspirerte og sorgløse beslutningen, når frem til opprinnelsen, helliger sangen. Men for å stige ned mot dette øyeblikk, måtte Orfeus allerede besitte kunstens makt. Det vil si: man skriver bare hvis man oppnår det øyeblikket som man bare kan nærme seg i et rom som er åpnet av skrivningens bevegelse. For å skrive, må man allerede skrive. I denne motsetning finnes også skriftens vesen, erfaringens vanskelighet og inspirasjonens sprang (Blanchot, 2001:47).

Bibliografi

Skjønnlitteratur:

- Fosse, Jon (1989) *Naustet*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Fosse, Jon (1996) *Melancholia II*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Fosse, Jon (2000) *Morgon og kveld*, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Fosse, Jon (2001) ”Ein sommars dag”, i *Teaterstykke 2*, Uroppført ved Det Norske teateret i 1999. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Fosse, Jon (2003) ”Ein gammel mann”, i *Auge i vind*, Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon (2003) ”Sov de mine kjære”, i *Auge i vind*, Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon (2004) *Det er Ales*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Sekundærlitteratur

- Adorno, Theodor W.(1992) ”Titlar”, i *Notar til litteraturen*, red. Linneberg, Arild, overs. Linneberg, Arlid, s.138-147, Det Norske Samlaget, Oslo.
- Bakhtin, Mikhail (2003) *Latter og Dialog. Utvalgte skrifter*, J.W. Cappelens Forlag a.s., Oslo.
- Bibelen (1969) *Evangeliet etter Johannes*, Joh.3.8, Det Norske Bibelsselskaps Forlag, Oslo.
- Biedermann, Hans (1992) *Symbolleksikon*, J.W. Cappelens Forlag a.s., Oslo.
- Blanchot, Maurice (2001) ”Orfeus’ blikk”, i *Modernisme fra Mallarmé til Blanchot*, s.41-47, Kopisamling, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo, Oslo.
- de Man, Paul (2001) ”Om begrepet ironi”, i *Hermeneutisk lesebok*, red. Skorgen, Torgeir, Lægreid, Sissel, s.365-389, Spartacus Forlag. Oslo
- Derrida, Jaques (1970) *Om Grammatologi*, Universal Trykkeriet A/S. København.
- Eide, Tormod (2004) *Retorisk leksikon*, Spartacus Forlag AS. Oslo.
- Fosse, Jon (1989) ”Om framandord og litterær skrift” i *Frå telling via showing til writing*, s.25-27, Det Norske Samlaget, Oslo.
- ”Marit. Birgit; Anslag til nylesning av Tarjei Vesaas’ roman *Brannen*” i *Frå telling via showing til writing*, s.27-34. Det Norske Samlaget. Oslo
 - ”Mellom språksyn og poetikk” i *Frå telling via showing til writing*, s.34-44. Det Norske Samlaget. Oslo
 - ”Tale eller skrift som romanteoretisk metafor” i *Frå telling via showing til writing*, s74-91. Det Norske Samlaget. Oslo
 - ”Kunsten som filosofiens føresetnad. Om Adornos estetikk” i *Frå telling via showing til writing*, s.132-141. Det Norske Samlaget. Oslo

- ”Frå telling via showing til writing”, i *Frå telling via showing til writing*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Fosse, Jon (1999): ”Romanen i sin store ironi” i *Gnostiske essay* s.41-46. Det Norske Samlaget. Oslo
- ”Omgrep, generalisering, kunst” i *Gnostiske essay* s.58-63. Det Norske Samlaget. Oslo
 - ”Anagogia” i *Gnostiske essay* s.77-82. Det Norske Samlaget. Oslo
 - ”Negativ mystikk” i *Gnostiske essay* s.123-135. Det Norske Samlaget. Oslo
- Isaksen, Kristine (2006): *Mulige måter å være i verden på i Det er Ales av Jon Fosse; en nærlesning i lys av skriverbegrepet og heideggerske begrep som ’stemning’, ’sannhet’ og ’Dasein’*, Masteroppgave, Institutt for litteratur, områdestudier og europeisk språk, Det Humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo, Oslo.
- Fletcher, John (1987) ”Bailing Out the Silence”, i *Modern Critical Interpretations*, s.11-22, (ed.) Bloom, Harold, Chelsea House Publishers, New York.
- Hagen, Alf van der, (2007) ”Eksistensdikteren” i *Morgenbladet* 17. august 2007, Oslo.
- Hillestad, Irene, Tellmann, Vibeke A. (2001) ”Gud skapte lyset, derfor er han i mørkret”
Tellmann, Vibeke A., Endresen, Espen, i *Replikk*, nr. 12 (6), s.15-24. Det historisk-filosofiske- og samfunnsvitenskapelig fakultet, Universitetet i Bergen, Bergen
- Hovland, Ragnar (2005): ”Og han ville gå ut i vinden, ut i regnbygene, tenkte han. Ei nylesning av Jon Fosses romanar” i *Syn og Segn* nr. 3 (111), s.7-14. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Kruken, Kristoffer, Stemshaug, Ola (1995) *Norske Personnamnleksikon*. Det Norske Samlaget
- Langås, Unni (2004), ”Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnef*”, i *Tendensar i moderne norsk dramatik*, (red.) Fehr, Drude von der, Hareide, Jorunn, s.227-248. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Lehman, Niels (2005) ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker”, i *I skriftas lys og teatersalens mørke. En antologi om Ibsen og Fosse*, (red.) Foss, Gunnar, s.145-175, Høyskoleforlaget, Kristiansand.
- Lothe, Jacob (2003) *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Lothe, Jacob, Refsum, Christian, Solberg, Unni (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Lukàcs, Georg (2001), *Romanens teori*, Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo.
- Løvaas, Kari (2004), ”Det må til”, i *Morgenbladet* 19. mars 2004, Oslo.
- Løvaas, Kari (2008) ”Den som har øyne: Hør.” i *Morgenbladet*, 18. april 2008
- Miller, J.Hillis (1982) *Fiction and repetition Seven English Novels*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Røed, Kjetil (2004) ”Bølger, gjengangere”, fra *vinduet.no*, 21. april 2004

<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=398>.

Stueland, Espen (1996) *Å erstatte lykke med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomning i produksjonen til Jon Fosse*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Sætre, Lars (2004) ”Wie die Dichter es tun. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*” i *Tendensar i moderne norske dramatikke*, (red.) Fehr, Drude von der, Hareide, Jorunn, s.249-272, Det Norske Samlaget, Oslo

Sætre, Lars (1985) ”Skrifta på vegg: Begjær og død i *Bleikeplassen* av Tarjei Vesaas” i *Norske litterær Årbok* 1985, Det Norske Samlaget, Oslo.

Vange, Arild (2004) ”Jon Fosse med mange hender” fra *Morgenbladet*, 16. januar 2004.

Vesaas, Tarjei (1987) ”Om skrivaren” fra *Tarjei Vesaas. Skrifter i samling. Band I*, s.17-38. Det Norske Samlaget, Oslo

Zern, Leif (2005) *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatikke*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Aadland, Erling (1998) ”Om essayets død – og litt om Jon Fosse” i *Og ordet ble ord: Essays om poesi* (red.) Larsen, Dag, Ruste Arne, Aschehoug, Oslo

Aadland, Erling (2000) *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk oppklaring*. Spartacus, Oslo.

Aadland, Erling (2004) ”Jon Fosses indre dialog”, i *Vagant* 4, 2004, Bergen.

Aasdal, Inger Lise (2007) *Språk og tilgivelse. En lesning av Jon Fosses roman – Det er Ales*, Masteroppgave, Fakultet for humanistiske fag. Høgskolen i Agder, Kristiansand.