



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Realismer i norsk samtidsprosa

van der Poll, S.

Publication date

2009

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van der Poll, S. (2009). *Realismer i norsk samtidsprosa*. [, Universiteit van Amsterdam].

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

V FOSSES KRISTENMYTISKE REALISME

“Mine romanar er realistiske”, skriver Jon Fosse i essayet “Skrivarens nærver” der han legger fram sine poetologiske refleksjoner.¹ Men han haster seg til å si at romanene hans ikke har noe å gjøre med den typen realisme de moderne gjennombruddsromanene var preget av.² Fosses realisme kan generelt sett karakteriseres som en post-postmoderne realisme. Han har latt seg inspirere av Theodor Adorno som skrev i et av sine essays “at litteraturen, som teikn ellers, har sin dobbeltkarakter, den er *Bedeutung*, betydning, og den er materielt, *Ausdruck*, uttrykk”. (Fosse, 1989, s. 148) Selv om den moderne litteraturen synes å prioritere uttrykket kan den ikke glemme meningsinnholdet, og på dette punktet er Fosse enig med Adorno. Ved å kalle sine romaner realistiske tar Fosse, som ved begynnelsen av forfatterskapet profilerte seg som modernist,³ avstand fra en litterær estetikk som utelukkende kretser om form og språk på bekostning av språkets referensielle egenskaper, og dermed er han – den spesielle stilen til tross – helt typisk for den nyere realistiske litteraturen. Fosse er kanskje den forfatteren i Norge som tydeligst karakteriserer sine egne verk som en kombinasjon av en (post-)moderne og en realistisk estetikk. Det som gjør Fosse interessant som forskningsobjekt i en framstilling av realismeuttrykk i den norske samtidslitteraturen er ikke bare at han selv tar begrepet realisme i munnen, men også at realismeaspektet i poetikken hans beror på et bevisst valg.

I dette kapitlet vil jeg rette blikket mot romanene Fosse har utgitt siden 1990: *Melancholia I og II* (1995 og 1996), *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, og se etter hva Fosses realismebegrep går ut på, og hvordan det forholder seg til for eksempel Solstads og Saabye Christensen realismebegrep.⁴ I tillegg til primærlitteraturen vil jeg trekke inn

¹ Essayet ble opprinnelig publisert i *Vinduet* 2/1989. Essayene Fosse har skrevet fram til 1999 er samlet i to essaysamlinger, sidetallene i sitathenvisningene refererer til samlingene *Frå telling via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999). Essayet “Skrivarens nærver” ble allerede samme år tatt opp i essaysamlingen fra 1989.

² I essayet “Ord, tanke, musikk” fra 1984 gjør Fosse rede for at denne typen realisme forsvant på slutten av 1800-tallet. Denne realismeoppfattelsen vitner om at Fosse betraktet realisme som et førmodernistisk fenomen.

³ På 1980-tallet ble verkene, som hadde en realistisk setting og en konkret, talemålsnær nynorsk, dominert av en postmodernistisk skrift- og skriverorientert dimensjon. Denne koblingen resulterte i at noen kritikere kalte ham for modernist (Jfr. Wenche Larsen i *På kant med værket*, s. 245ff.) mens andre valgte betegnelsen realist. (Jfr. Karianne Skovholt i *Bøygen* 2002/1-2, s. 80ff.)

⁴ *Det er Ales* er for øvrig ikke genrebetegnet av forfatteren.

essayene Fosse har skrevet. Vanligvis betraktes essayene og de skjønnlitterære verkene for seg, men jeg mener at en nærmere refleksjon omkring essayene vil gi innsikt i Fosses realisme slik den kommer til uttrykk i de skjønnlitterære verkene. I dette kapitlet vil søkelyset derfor ikke bare rettes mot Fosses skjønnlitterære verker og mottakelsen de har fått, men også mot de litteraturkritiske tekstene der Fosse uttaler seg omkring realisme- og representasjonsproblematikken.

Fra modernist til modernistisk realist

Fosse viser i essayet “Skrivarens nærver” at han skiftet posisjon på slutten av 1980-årene:

[E] skriv ut frå innsikter [...] knytte til den modernistiske romantradisjonen, men også til den moderne formalistiske litteraturteorien, og eg skriv ut frå dei konsensusprega forteljningane vi ordnar våre liv etter – dei ein kan kalle for “betydningsfulle” eller “realistiske”.⁵

Kombinasjonen av en realistisk og en modernistisk litterær tradisjon synes å være et av de viktigste kjennetegnene av 1990-tallets romaner, ikke bare i Norge men verden over. I artikkelen “Surface and Depth: Postmodernism and Neo-Realist Fiction” konkluderer Winfried Fluck at den amerikanske litteratur ved 1900-tallets slutt viser at eksperimentelle og realistiske skrivemåter blandes og smeltes sammen. Han kommer fram til at det bør stilles spørsmålsteget ved å betrakte de to som motsetningspar, noe som har vært et rådende syn helt siden modernismens gjennombrudd ved begynnelsen av 1900-tallet.

Sammensmeltningen kommer blant annet til uttrykk ved at forfattere ikke lenger forkaster tanken om at representasjon er mulig, men de presenterer leseren heller ikke for lukkede systemer som vil formidle én mening. De fornyer den estetiske erfaringen ved at de fremsetter en eller flere midlertidige meninger som kan dekonstrueres når de ikke lenger er holdbare.⁶ Tekstene mangler følgelig ofte et fast forhold mellom form og innhold, eller språk og mening.

⁵ Fosse, 1989, s. 149.

⁶ Fluck referer til de amerikanske forfatterne Donald Barthelme og Thomas Pynchon og han mener at erfaringen “is generated by a calculated and carefully constructed interplay between radical dehierarchization in the formation of meaning and brief moments of reauthorization, between desemanticization and the brief, but continuous semantic recharging of the sign, between a loss of

Forfatterne er ute etter å skape en virkelighetseffekt eller -illusjon ved hjelp av et sett retoriske strategier, men her viser seg samtidig en viss ambivalens, siden de retoriske strategiene samtidig understreker representasjonens skriftlige, skapte karakter. Det som betones i mange av romanene er nettopp deres performative karakter. De er tekster med et vev av stemmer der leseren er med på å danne en foreløpig mening. Hermed inkorporerer den nye realismen tvilen omkring representasjonsprosessen, som har dominert den litterære debatten siden modernismens gjennombrudd. Representasjonen avvises ikke, men den er ikke endelig. Og det krever en annerledes romanform enn den som var rådende på 1800-tallet, noe Fosse viser på sin helt særskilte måte.

Ifølge Winfried Fluck var det postmodernismens radikale språklek og avvisning av språkets referensialitet som gjorde at den etter hvert ble monoton og forutsigbar.⁷ I essayet “Skrivarens nærver” tar Fosse ordet ‘kjedelig’ i munnen når han karakteriserer den postmoderne estetikken. Kjedsomheten skyldtes innsikten i at den postmoderne romanen ikke lenger strakk til, fordi den ikke ga nok muligheter til å beskrive verden. Fosse rettet som mange andre forfattere blikket mot det språktegnet refererte til, *le signifié* som hadde lite eller ingen plass i den postmoderne estetikken. Han fant løsningen i en kombinasjon av en realistisk og en modernistisk litterær tradisjon, og denne kombinasjonen har siden begynnelsen av 1990-årene preget verkene hans.

Romanene Fosse har gitt ut siden midten av 1990-årene utforsker spenningen mellom det meningstomme og meningsskapende.⁸ Romanene konsentrerer seg ikke lenger som 1980-tallsromanene om det rent språklige og meningstomme. Især med romanene *Morgon og kveld* (2000) og *Det er Ales* (2004) skriver Fosse seg inn i den realistiske diskursen som kjennetegner den norske romanlitteraturen omkring årtusenskiftet. Det handler om en romanlitteratur som er interessert i å formidle (verdifull) kunnskap om verden uten å forkaste den postmodernistiske estetikken

emotional depth and the evocation of an emotional state that result from exactly this loss.” (Fluck 1992, s. 68)

⁷ Jfr. Winfried Flucks artikkel “Surface and Depth: Postmodernism and Neo-Realist Fiction”. Fluck skriver at “experimental postmodernism had radicalized its linguistic playfulness and especially its experiments in dereferentialization to such a degree that it had become monotonous, and, what is worse and eventually the kiss of death for any avantgarde movement, predictable”. (Fluck, 1992, s. 65)

⁸ Det var en midlertidig stopp på romanskivningen siden Fosse startet å skrive skuespill i begynnelsen av 1990-tallet.

fullstendig. I en artikkel om Fosses prosa skriver Kai Johnsen at Fosses verk befinner seg i skjæringspunktet mellom “en realistisk optikk [...] og en mer ritualorientert stream of consciousness-forankret tradisjon”.⁹

Kombinasjonen av en realistisk og en postmodernistisk estetikk og betoningen av verkets performative karakter bidrar til at det er vanskeligere å karakterisere romanene ved hjelp av det tradisjonelt motsatte begrepsparet modernisme/realisme. Dertil kommer at Fosses tekster, lik Lars Saabye Christensens *Halvbroren* og Dag Solstads *16.07.41* og *Armand V.* er genregrenseoverskridende. Der Solstad vever inn selvbiografisk materiale og dermed overskrider grensen mellom selvbiografi, dokumentarroman og roman, leker Saabye Christensen med grensen mellom filmmanuskript og roman. Fosse har skrevet både romaner, noveller, barnebøker, essayer, dramaer og dikt, og han beveger seg gjerne over genregrensene i enkeltverkene. Romanene minner til tider om dramaer, og dramaene er svært poetiske. De er ikke bare typografisk satt opp som dikt, men også språklig alluderer de til poesien ved at rytmen og klang er viktige elementer. De poetiske innslagene kjennetegner imidlertid også Fosses romaner og fortellinger, og har etter hvert fått predikatet: “den velkjente Fosse-stilen”.¹⁰

Slike overskridelser er tegn på at romanformen på slutten av 1900-tallet er svært uren. Som Terry Eagleton påpekte i *The English Novel* (2004) er romanen den mest hybride av alle litterære former, og siden realismen er den moderne romanens dominerende stil gjelder denne karakteristikken ikke minst realismen. Det virker som om trekket er blitt enda mer dominerende i den realistiske samtidslitteraturen. Tilbøyeligheten til det hybride er forutsetningen for at realismen overlever. Forfatterne søker etter nye representasjonsformer ved at de bevisst leker med genregrensene, ved å blande sammen en realistisk og en (post)modernistisk estetikk, og ved å gjøre bevisst på seg selv som realisme. På denne måten gir de uttrykk for flere stemmer for å relativere synet på verden de framstiller.

Det hybride i Fosses romaner uttrykkes formelt ved at tekstene myldrer av dialoger, som typografisk er satt opp som dramadialoger. Slik vekkes det inntrykk av at verden som presenteres formidles umiddelbart. Dramaformen kan dermed øke autentisiteten fordi fortellerens betydning nedtones:

⁹ Johnsen, *Morgenbladet* (25. mai 2007).

¹⁰ Jfr. for eksempel Atle Christiansen i *Dag og Tid* 11/2004.

Skal vi vest i Vågen? seier Johannes

Ja, seier Peter

Kva skal vi der? seier Johannes

No skal vi reise bort, du og eg, seier Peter

Ja, seier Johannes

Vi skal gå i gavlbåten min, og så skal vi reise til ein annan stad, seier Peter

Ja du får bestemme du, seier Johannes

Eg må vel det ja, seier Peter¹¹

Mens det poetiske og repetitive allerede preget Fosses romaner på 1980-tallet, er det dramatiske noe som først kjennetegnet 1990-talls romanene hans. Det at romanene ble innfluert av dramagenren skyldes trolig at romanforfatteren Fosse begynte å skrive skuespill fra begynnelsen av 1990-årene. Det som kjennetegner dramaene er at de ikke er dynamiske fortellinger som blir båret fram av hendelser, men at de snarere framstiller statiske scener. De ble betegnet som "tilstandsdramatikk". Dette trekket kom også til å prege romanene hans. Her vektla han romdimensjonen istedenfor å plassere hendelsene i en tidlig forløpsrekke. Interessen for beskrivelsen og undersøkelsen av tilstanden som dominerer Fosses prosa, finnes også hos mange av de andre forfatterne. Solstad utforsker den paradisiske tilstanden, mens romanfigurene hos de yngre forfatterne søker forklaringer på sine mentale tilstander. Forklaringene, eller forsøk på forklaringene finner Fosse lik Solstad og de unge forfatterne ofte i minnene som ikke eller bare delvis lar seg strukturere som et plott. Disse minnene framstår heller som fragmentariske øyeblikk, som organiseres etter andre mønstre enn kausalt-logiske eller kronologiske. Det er som om verdens virkelighet først og fremst viser seg i øyeblikket, øyeblikket som ofte rommer en katastrofe eller traumatisk erfaring.

Tilstanden kan betraktes som mer eller mindre statisk. Det statiske forsterkes av at skillet mellom fortid, nåtid og framtid viskes ut. Opphevelsen av skillet mellom tidsnivåene fører ikke bare til at kronologien forsvinner som strukturerende element, men også til at plottets betydning reduseres kraftig. Alle livets erfaringer presenteres som om de er "samtidige" skriver Espen Stueland, og at det er dét som skaper spenningen i fortellingen.¹² Det samtidige ble framhevet i skuespillet *Ein sommars dag*

¹¹ Fosse, 2000, s. 112.

¹² Stueland, *Vinduet* (5. mars 2001) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=243&p=y>].

fra 1998, og senere tok Fosse denne teknikken i bruk i *Det er Ales*, der han lik *Ein sommars dag* leker med de ulike tidsnivåene handlingen beveger seg på. Om *Det er Ales* skrev Kjetil Røed: “Det er altså svært lite, nesten ingenting, som skjer i fortellerens faktiske nåtid”.¹³ Opphevelsen av grensene mellom fortid og nåtid resulterer i at det oppstår en form for samtidighet som både rommer fortid og nåtid. Dette illustrerer blant annet at fortiden ikke er noe som er avsluttet, men fortsatt spiller med på nåtidsplanet.¹⁴

I tillegg til at framstillingsformen i Fosses romaner siden 1990-årene er blitt mer statisk, har den også fått stadig flere innslag av det metafysiske, av den delen av verden som synes å unndra seg språklig representasjon. Det blir blant annet tydelig i *Morgon og kveld* og i *Det er Ales* der Fosse blander konkrete beskrivelser av en realistisk verden med beskrivelser av noe som ligger utenfor den empiriske verden. Det metafysiske er noe som vanligvis betraktes som et ikke-realistisk element i fiksjonsprosaen. Men samtidig har beskrivelsene av det metafysiske en epistemologisk dimensjon. Det er en menings- eller innsiktssøkende dimensjon som kombineres med en skrivemåte som minner mye om det Roland Barthes betegnet som *Le degré zéro de littérature* (1953). En skrivemåte som går ut på å utsette meningsdannelse. Dette bevirkes for eksempel ved å avbryte handlingsforløpet når forfatteren beskriver meningsløse detaljer, eller en nøytral stil. Hos Fosse oppnås samme effekt av at samme ord og setninger gjentas, slik at språkets referensialitet forsvinner og handlingen står nærmest helt ‘stille’ og av at det presenteres ulike versjoner av eller syn på samme hendelse. Resultatet er at språket selv er tømt for mening, mens romansubjektene søker etter en forklaring utenfor den empiriske verden. Og dermed overskrider de det vanligvis betraktes for grensene for den realistiske romanen. Interessen for det metafysiske resulterer i at Fosse utfordrer representasjonens muligheter og begrensninger.

Den hybride framstillingsformen i *Morgon og kveld* og *Det er Ales* kjennetegnes altså ikke bare av genreblanding, men også ved at Fosse plasserer den fysiske og den metafysiske verden i et spenningsfylt forhold. Det er sammenføringen av de konkrete beskrivelsene av det alminnelige og hverdagslige og overskridelsen av det konkrete som er av spesiell interesse i en diskusjon omkring Fosses realisme, ikke minst fordi det er særlig denne koblingen som betraktes som typisk for Fosses senere verk.

¹³ Røed, *Vinduet* (21. april 2004) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=398&p=y>].

¹⁴ Sammenfall mellom fortid og nåtid kjennetegner også *Morgon og kveld* og til en viss grad *Melancholia* men sammenfallet er mindre gjennomført enn i *Det er Ales*.

Det som gjør Fosse til Fosse er i noen grad sammenføringen og sammenskrivingen av det konkrete, realistiske, alminnelige (det “lille” livets drama, trivialitetene, småtteriene, bagatellene) og det abstrakte “uvirkelige”, det som peker mot overskridelsen av tiden og rommet, det som tematiserer ulike lengsler etter transcendens (det “store” i livet). Han transponerer det lave inn i det høye og vice versa; disse nivåene overlapper nesten alltid hverandre, er i konflikt med hverandre, befrukter hverandre, perspektiverer hverandre.¹⁵

Det konkrete eller realistiske og det uvirkelige eller metafysiske føres sammen i det flere har kalt et “mellomrom”, som både kan tolkes temporært og geografisk.¹⁶ Begrepet “mellomrom” ser ut til å dekke det som Fosse selv kalte for litteraturens “forskjellsløshet” som er en tilstand der skillet mellom språket og virkelighet opphører. Det er her tingene skjer.¹⁷ Fosse har selv tatt i bruk begrepet “mellomverd”.¹⁸ Fosse gjør rede for at den gode litteraturen gjennom en billedlig framstilling vil skaffe innsikt som ikke kan finnes i den empiriske verden, en innsikt som ikke kan finnes i ord eller sanser, men som må søkes i en verden som ligger mellom den empiriske verden og det metafysiske, noe som minner om forestillingen om det sublime, om Britta Timm Knudsen og Bodil Marie Thomsens “mellemfelt”. Der mellomfelt kan defineres som det feltet som befinner seg mellom den reelle verden og fiksjonsverden der den skrivende forfatteren synliggjør seg selv, skaper Jon Fosse også et felt mellom fiksjon og virkelighet som ikke alltid kan beskrives. Feltet knyttes hos Fosse både til et konkret og topografisk grenseområde som danner setting for handlingen, og til et abstrakt og temporært grenseområde, der flere tidsnivåer glider over i hverandre.

Mellemfeltet i *Morgon og kveld* utgjøres av hovedpersonen Johannes’ erfaring av fødsel og død, de to ytterpunktene av livet hans. De er eksistensielle grensetilstander. Lik Saabye Christensens *Halvbroren* og Dag Solstads *16.07.41* og *Armand V.* stilles dermed også *Morgon og kveld* indirekte overfor spørsmålet hvordan det som unndrar

¹⁵ Johnsen, *Morgenbladet* (25. mai 2007).

¹⁶ Bl.a. Leif Zern, Kai Johnsen.

¹⁷ Leif Zern karakteriserer i *Klassekampen* mellomrommet som “det lille, stille og såkalt vanlige”. Det er her konflikten “mellom det tragiske på en side, og noe som vender mot mystikken på den andre” viser seg.

¹⁸ I essayet “Bloom, kanon, litterær kvalitet, gnosis”. (Fosse 1999, s. 105-107).

seg språklig representasjon – grensetilstanden – kan uttrykkes språklig. Espen Stueland kaller det “å materialisere noe immaterielt”.¹⁹

Fosses romaner overskrider stadig det konkrete ved at handlingen og personene er plassert i topografiske grenseområder: romanfigurene beveger seg mellom land og hav, og krysser grensen mellom det hinsidige og livet på jorden. For å kunne beskrive både randområdene og randerfaringene tar Fosse i bruk en skriftform som blander roman, drama og de bibelske genrene parabel og åpenbaring. På denne måten skaffes det en fasettert presentasjon av verden som beskrives. Romanens bruk av *stream of consciousness*-teknikken gir et direkte innblikk i flere personers tanker, mens de dramatiske innslagene som bruken av dialoger forsterker inntrykket av en umiddelbar formidling av verden, en re-presentering. Og disse genrene supplerer Fosse med de bibelske genrene som skaffer innsikt i det metafysiske. Lars Sætre påpekte at referansene til Johannes’ Åpenbaring og de nytestamentiske evangeliene er med på å forklare hva som skjer med hovedpersonen i *Morgon og kveld*, Johannes. Johannes dør men døden unndrar seg språklig representasjon. Døden kan bare representeres gjennom noe annet og omtales allegorisk ved å vise til bibelske forelegg. Som Sætre har vist er det spesielt gjennom det retoriske grepet bibeltekstene tar i bruk for å forklare: parabelen og apokalypsen (åpenbaringen) at forklaringen på hva som skjer kan gis. Som parabelen anvender Fosses realistiske og hverdagslige sammenligningsledd, og Sætre gjør oppmerksom på hvor ofte “som (om)”-konstruksjonen anvendes i *Morgon og kveld*.²⁰ I en samtale mellom Johannes og vennen Peter som er kommet for å hente ham, minnes Peter dagen Johannes falt i sjøen under en fisketur: “Ja tenk at eg måtte kleppe deg, som ein annan fisk, seier Peter”. (s. 61) Peter hadde reddet Johannes ved å hogge ham med kleppa. Her eksplisiteres sammenligningen mellom kameraten Peter og menneskefiskeren fra bibelen.

Ved å referere til bibelske genrer har den metafysiske dimensjonen fått en klar kristen tone. I forbindelse med oppsetningen av teaterstykket *Dessa auga* (2008) der skuespillerne går på vannet, sa Fosse: “Det meste av det jeg har skrevet i seinere år, har en klar religiøs klang [...] En livsforståelse som kanskje kan kalles kristenmystisk”.²¹

¹⁹ Stueland (*Klassekampen* 9. mars 2004) mener Fosse klarer å opphøye spøkelsestemaet, som vanligvis assosieres med B-kulturen, til finkultur.

²⁰ Sætre, 2002, s. 223.

²¹ Wandrup, *Dagbladet* 18. august 2008

Han går imidlertid ikke så langt at han mener stykkene er religiøse. Snarere er det det metafysiske i blikket som vendes mot naturen som har en “religiøs dimensjon”.²² Hvor skillet mellom det religiøse og det mystiske går, er imidlertid ikke så lett å avgjøre.²³

Genreblendingen er tegn på at Fosse søker, lik Saabye Christensen og Solstad, mot romanens randsoner for å beskrive erfaringslivet til romanfigurene. Solstad skriver fotnoter og leker med grensen mellom selvbiografi og fiksjonstekst, Saabye Christensen leker med grensen mellom filmmanuskript og roman og skriver i bilder, mens Fosse i tillegg til poetiske og dramatiske innslag trekker inn bibeltekster for å beskrive grenseerfaringene.

Den religiøse eller mytologiske interteksten settes imidlertid i en øyensynlig realistisk ramme, og det spørs hvor langt Fosse kan tøyne romanformen uten at den realistiske illusjonen brytes. Det er denne spenningen mellom det metafysiske og de konkrete beskrivelsene i sammenheng med romanenes fokus på det romlige og momentane som vil danne utgangspunkt for en analyse av Fosses realisme.

Fosse som essayist: Fra skriver til viten.

Fosse er ikke bare en av Norges “fremste poeter på 1990-tallet”, som Per Thomas Andersen uttrykte det.²⁴ Han er også en ivrig essayskriver som reflekterer over litteraturen generelt og sine egne poetologiske valg. Essayene Fosse har skrevet fram til 1999 er utgitt i to essaysamlinger, *Frå telling, via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999). Fosse, som har studert litteraturvitenskap, har vært sterkt inspirert av Roland Barthes og Jacques Derrida. Den første samlingen, som inneholder essayer og artikler fra årene mellom 1983 og 1989, viser tydelig innflytelsen av de poststrukturalistiske tenkerne. Det var i denne samlingen *Frå telling, via showing til writing* Fosse tok åpent avstand fra den tradisjonelle realistiske skrivemåten og satte fokus på skriveren (og vel å merke ikke forfatteren, som hadde blitt erklært død av Roland Barthes i “La mort de l’auteur” fra 1968).²⁵ En av den realistiske skrivemåten

²² Ibid.

²³ Fosse sier han har et distansert forhold til kirken og kalte seg for en skarv mystiker i et intervju med Svein Gjerdåker i *Dag og Tid* 22. august 2008. Den “skarve” mystikken er trolig en privat form for religiøsitet.

²⁴ Andersen, 2001, s. 566.

²⁵ Der Barthes’ uttale må tolkes som en reaksjon mot den historiskbiografiske opptatthet med forfatteren i analysepraksisen, retter Foucault blikket mot tomrommet som finnes igjen etter at

mangler var at den, etter hans mening, hadde oversett at romanen ikke er en teksttype som overleveres muntlig, men skriftlig, noe som Fosse betegner som romanens “skrivne eigenart”.²⁶

Såvel de poetologiske essayene som romanene Fosse skrev på 1980-tallet, viser hans interesse for den “skrivne eigenart”. Denne interessen har aldri forsvunnet helt, men han har etter hvert kombinert den med en interesse for romanens epistemologisk-mystiske dimensjon. Den skrivne egenarten kommer ikke bare til uttrykk i den repeterende skrivemåten, som er blitt karakteriserende for Fosses forfatterskap, men også i de mange mer eller mindre skjulte intertekstuelle referansene som er et eksempel på repetisjon på et høyere tekstnivå. Debutromanen *Raudt, svart* (1983) alluderer til Stendhals *Le Rouge et le Noir* (1830), mens tittelen på dramaet *Ein sommars dag* indikerer en åpen referanse til Shakespeares attende sonnett: “Shall I compare thee to a summer's day?/ Thou art more lovely and more temperate [...] So long as men can breathe or eyes can see,/ So long lives this, and this gives life to thee.” Men her, som i romanene *Melancholia I og II* (1995-1996), *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, finnes det også (litterære) referanser til bibeltekster.

Når Fosse presenterer sine poetologiske refleksjoner i de tidlige essayene, refererer han spesielt til Jacques Derridas *différance*-begrep. Han støtter dermed den poststrukturalistiske tanken om at språk aldri kan bestemme eller fastsette mening, bare utsette mening. Riktignok forutsetter resonnementet at mening finnes. Men den blir til i skriften og finnes ikke i forveien: “Eit spel av skilnader, og ei rørsle [...] språket er ikkje ei grei referensiell innretning, som er til på menneskets og røyndommens premisser, men ei rørsle, der meininga kjem og forsvinn[...]” (Fosse, 1989, s. 154) Det er også derfor Fosse prioriterer “skrivaren” som inngår i et heteroglossisk spill med fortelleren og (roman) personen der de sammen skaper mening.

forfatteren har forsvunnet. Michel Foucault gjorde rede for sitt syn på forfatteren i et essay 22. februar 1969. Essayet fikk i den engelske oversettelsen tittelen “What is an author”. Foucault påpeker forfatternavnets flertydige funksjon, det er en variabel størrelse. Og av dette følger at forfatteren er “a function of discourse” (Foucault 1977, s. 124). Dermed innlemmes forfatteren i den tekstanalytiske praksisen igjen. (Foucault påpeker at forfatterens navn ikke alltid har hatt samme betydning. I moderne tid er det blitt vanlig å betrakte forfatternavnet som en autentisitetstegn i litterære verk. Men det er ikke den eneste funksjonen forfatteren har. Den kan også være en indikator på hvordan det litterære verket er basert på sosiale forbindelser, altså hvordan forholdet mellom det litterære verket og den utenomtekstlige sosiale virkeligheten er.)

²⁶ Fosse, 1989, s. 82.

I essayet “Frå telling via showing til writing” anvender Fosse forskjellen mellom fortelleren og skriveren for å illustrere utviklingen romanen har gjennomgått. *Telling, showing* og *writing* tilsvarer tre metoder å framstille verden på som henholdsvis dominerer den førmoderne, moderne og postmoderne litteraturen. De førmoderne romanene ble dominert av en aural forteller, de moderne romanene, som for eksempel Flauberts, setter det opplevende subjektet i sentrum og verden presenteres ved å vise subjektets overveielser og handlinger. Dette innebærer at fortelleren tilsynelatende forsvinner, blir usynlig, som Gud i skaperverket. Fortellerens posisjon svekkes enda mer i de postmoderne romanene, der skriveren dominerer.²⁷ Dette er ikke minst interessant siden skriveren er blitt et sjeldent syn i romanene Fosse har skrevet siden 1990-årene. Det opptrer riktignok ennå en i *Melancholia I*, forfatteren Vidme, men verken i *Morgon og kveld* eller *Det er Ales* finnes det en skriver. Varsler det så en ny fase i litteraturens historie?

I sin andre essaysamling *Gnostiske essay* tar Fosse delvis avstand fra det han skrev i *Frå telling via showing til writing*.²⁸ Som tittelen *Gnostiske essay* alt peker på, har agnostikeren Fosse etter hvert orientert seg mot det gnostiske. Selv om mening eller innsikt ikke bare defineres som en egenskap av det “religiøse”, refererer han med denne tittelen særskilt til det religiøse. Som Fosse senere også klargjorde i et intervju med Svein Gjerdåker ligner den gnostiske eller religiøse innsikten for ham en poetisk innsikt.²⁹ Interessen for tekstens meningsgivende dimensjon har medført at de poststrukturalistiske eller dekonstruktivistiske tenkerne gis ingen sentral plass i den andre samlingen. Istedenfor tyr Fosse blant annet til Walter Benjamins mystiske språkteori og Harold Blooms *Omens of Millennium*.³⁰ Når han legger ut om den gnostiske innsikten siterer Fosse Bloom:

den gnostiske innsikta – eller ‘direkte kjennskap til Gud gjennom eget’ – ikkje kan søkjast verken i den empiriske eller i den intelligible verda, verken i sansing eller i

²⁷ Det vil naturligvis ikke si at skriveren er en postmoderne oppfinnelse. Det mest kjente eksemplet fra litteraturhistorien er kanskje Laurence Sternes *The Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767).

²⁸ Samlingen inneholder ved siden av poetologiske og litteraturkritiske essays, også personlige kommentarer og leseropplevelser.

²⁹ Jfr. Gjerdåker 2008, s. 16.

³⁰ Harold Bloom, *Omens of Millennium. The Gnosis of Angels, Dreams and Resurrection*, New York 1996. Det er nettopp engler og drømmer Solstad beskriver i innledningskapittelet til *16.07.41* (2002). Også Solstad er på leting etter det mytiske.

omgrep, men må søkjast der imellom, i ei mellomverd ein først og sist har tilgang til i den gode kunstens biletlege framstilling.³¹

Gnosis betyr ‘dypere, mystisk visdom’ eller bare ‘viten’. Det er ikke en viten om denne verden, eller menneskets bevisste erfaringsliv, men en viten om det som ligger bortenfor det jordiske og menneskets erfaring. Og det er kunsten som kan skaffe en tilgang til gnosis.

Omslaget fra en poststrukturalistisk til en epistemologisk grunnholdning spores allerede i de siste essayene i *Frå telling via showing til writing*, som for eksempel i den tidligere nevnte “Skrivarens nærver”.³² Her bekrefter Fosse nok en gang at romanen er “ein genuint skriven genre”, men det er ikke lenger bare det skrevne eller formelle aspektet som framheves. Istedenfor understreker han med Adorno litteraturens dobbeltkarakter; den er både *Bedeutung* og *Ausdruck*.

Det betydningsfulle får etter hvert en klar metafysisk dimensjon. I 1990 skrev Fosse et essay med tittelen “Romanen i sin store ironi”, der han gjør rede for at “romanen, for å seie det påståeleg, stadig [er] på sporet av den tapte Gud.” (Fosse, 1999, s. 46) Romanen er, ifølge Fosse, alltid på leting etter den større meningen, men denne meningen kan ikke gripes, den forsvinner. Likevel er denne søken etter mening det nærmeste vi kan komme til å fylle meningstapet Guds død har medført. Derfor definerer Fosse litteratur som den sekulariserte verdens mystikk.

Tanken utarbeider han senere i tidsskriftet *Bøk* som Fosse redigerte sammen med Jan Kjærstad mellom 1993 og 1996. Der publiseres i 1993 essayet “Negativ mystikk” hvor Fosse beskriver at hans romansyn har utviklet seg fra å oppfatte romanen som et skriftbasert uttrykk der flere *stemmer* står side om side, til et uttrykk der flere *meninger* står ved siden av hverandre, noe Fosse omtaler som en slags negativ mystikk. Det negative går ut på at romanen ikke klarer å by på det mystikken eller det guddommelige streber etter: en entydig mening eller et endelig svar. Paradoksalt nok har det nettopp vært skriften som presset Fosse ut av hans “trygge ateisme”, ettersom han fikk mystiske erfaringer under skrivningen.³³ Hva han legger i begrepet mystisk sier han imidlertid svært lite om her, slik at det blir stående som et litt problematisk begrep. Det har å gjøre

³¹ Fosse, 1999, s. 106.

³² Essayet ble opprinnelig publisert i *Vinduet* 2/1989, og senere tatt med i *Frå telling via showing til writing* (1989).

³³ Jfr. Fosse 1999, s. 124.

med de “djupaste røynslene” hans, det han ikke kan snakke om og som han bare kan uttrykke skriftlig.³⁴ Det gjør det nærliggende å forstå negativ mystikk i sammenheng med det sublime og “gnostisk innsikt”. Et begrep Fosse har presentert som betegnelse på “direkte kjennskap til Gud gjennom eget”.³⁵ Fosse er inspirert av Harold Blooms *The Western Canon*. Blooms kanon omfatter de forfatterne som har klart å beskrive noe fremmed “ein slags originalitet som ikkje lar seg assimilere eller som assimilerer oss i den grad at vi ikkje lenger ser på den som fremmed”.³⁶ Dette synet viser mange likhetstrekk med Roman Jakobsons definisjon av det poetiske språket: det skulle fremmedgjøre. Fosse siterer Bloom: “Når du les eit kanonisk verk for første gong, møter du ein framand, ei uheimleg overrasking heller enn oppfyljing av forventningar”.³⁷ Det den “gode” litteraturen og det Fosse forsøker å nå er en innsikt som bare kan nås gjennom kunsten.

Romanene hans viser imidlertid at Fosses romanfigurer aldri når innsikten. Dette skyldes at det er flere meninger som står ved siden av hverandre i romanene. Fokus på det betydningsfulle eller meningsgivende innebærer altså ingen tilbakevending til de “store fortellingene” eller ontologisk absoluttisme som flere av de klassiskrealistiske fortellingene kretset om. I den forstand er Fosses negative mystikk et uttrykk for det Linda Alcoff kalte postpositivistisk essensialisme, som er mellomveien mellom den aristoteliske essensialismen og postmodernismen. Fosse søker mot en mening eller essens som er avhengig av språk og dets foranderlighet, en mening som er åpen og fleksibel og som avviser den absolutte autoriteten. Det settes ikke en enkel mening øverst, noe som Winfried Fluck karakteriserer som dehierarkisering. Fluck mener det er denne dehierarkiseringen som kjennetegner mange av det han kaller neo-realistiske romaner. Meningen flyter hele tiden, og Fosse skriver i essayet “Kunsten som filosofiens føresetnad”:

Romanen held fast meining i ei verd der den store meininga ikkje finst og der fakta og trivia kan truge med å ta over for meining. Romanen lar meiningas under halde fram, som meining utan meining. Meining er eit under. Dermed er romanen faktisk

³⁴ Jfr. Fosse 1999, s. 123. Fosse forklarer det ved å referere til det andre mennesker opplever i religiøse fellesskap, eller opplevelser mennesker får i eller med naturen.

³⁵ Jfr. Fosse, 1999, s. 105ff.

³⁶ Jfr. Fosse, 1999, s. 105.

³⁷ Ibid.

ei insistering på at underet finst og slik held romanen oppe ei opning mot det guddommelige. (Fosse 1989, s. 133)³⁸

Litteraturen får tildelt status som en innsiktssøkende kunst med en “guddommelig” dimensjon. Det guddommelige kan kanskje vekke inntrykk av absolutt autoritet, men får ikke absolutt autoritet hos Fosse. Dette speiles i romanene Fosse har skrevet siden midten av 1990-årene. Det er påfallende hvor mange referanser til Gud og hvor mange allusjoner til bibelen det finnes i romanene *Melancholia I og II*, *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, men de blir stående ved siden av andre, hverdagslige og jordnære meninger. En lignende utvikling viser dramatekstene hans.

At Fosses realisme er en mellomvei mellom essensialismen og postmodernismen illustreres av at den guddommelige dimensjonen ikke erstatter den skrivne egenarten, men kommer i tillegg til den. Tankene om det mystiske eller guddommelige konkretiserer Fosse i et senere essay ved hjelp av begrepet *anagogia*.³⁹ *Anagogia* (det oppløftende) er en av de fire lesemåtene som tilsvarte det fjerde meningsplanet i fortolkningsmodellen for bibelske tekster, slik det ble håndtert i Dantes tid. Ved siden av *historia*, *allegoria* og *tropologia*, respektive den bokstavelige, den dypere eller bakenforliggende – ordene refererer til Jesus – og den moralske meningen som vedrører leveregler, finnes det den høyeste, mystiske meningen, *sensus mysticus*, som også kalles *anagogia* og som betyr synet av Gud. Det er det høyeste og siste nivået mennesket kan oppnå. Noe som vises i siste canto i *Divina Commedia* der Dante kommer for Guds åsyn. Deretter slutter fortellingen umiddelbart.⁴⁰ Denne fjerde lesemåten tilhører en førmoderne litterær tradisjon der litteraturen er nær knyttet til det guddommelige, og den anvendes sjelden i moderne litteratur. Det mener Fosse er merkelig siden denne uforståelige resten kan betraktes som “litteraturens mest verdifulle løyndom”. (Fosse, 1999, s. 82) Litteraturens oppgave er med andre ord å gjøre det uforståelige forståelig. Den skal gi innsikt.

Med essayet “Anagogia” fra 1994 viser Fosse at han var forut for sin tid, selv om det bare tok få år før Dag Solstads *Professor Andersens natt* (1996) kom ut. Siden da er Gud ikke en fremmed i romanene til Solstad heller. Og at det ikke var et unntak, viste

³⁸ Fosse tar blant annet utgangspunkt i Georg Lukács’ *Die Theorie des Romans* (1920) der Lukács skrev at romanen hører den gudsforlatte verden til.

³⁹ Jfr. essayet ‘Anagogia’ fra 1994.

⁴⁰ *Paradiso*, canto XXXIII.

Solstad med *16.07.41* der han i åpningskapitlet beskriver de himmelske forestillingene hovedfiguren har opplevd under en flytur til Tyskland ti år tidligere. Enda mer sentralt er det guddommeliges funksjon i Karl Ove Knausgårds roman *En tid for alt* fra 2004, der forholdet mellom det menneskelige og det guddommelige skildres med utgangspunkt i englenes forfallshistorie. Det metafysiske er altså ikke noe som bare kjennetegner Fosses romaner, og synes å være ledd i en fornyelse av romanformen ved årtusenskiiftet.

Tom Egil Hverven mener at både *Morgon og kveld*, dramaene *Dødsvariasjoner* og *Auge i Vind* og Solstads *16.07.41* representerer fornyelse av forfatterskapene og dermed av norsk litteratur generelt på grunn av måtene forfatterne nærmer seg “spørsmålet om død, Gud og identitet” på.⁴¹ Likevel er Fosses prosjekt klart ulikt Solstads. Forskjellene til tross blir det interessant å se etter om de metafysiske innslagene bør oppfattes som en utvidelse av realismen i og med at de illustrerer og forsterker romankarakterens (og forfatterens) leting etter mening.

Fosseresepsjon

Der den tidlege Fosse kunne uroe oss med si særeigne romanskrift og sin særeigne rytme, rører den “seine” Fosse oss på ein heilt annan måte med dei same verkemidla. Mens den tidlege Fosse utforska det manglande samsvaret mellom språk og verd, er den “seine” Fosses prosjekt å utforske korleis gapet kan heilast utan nødvendigvis å gjeninnsetje Gud som garantist.⁴²

Slik skrev Ole Karlsen i sin anmeldelse av *Morgon og kveld*. Det er især kombinasjonen av en realistisk setting med noe som overskrider den realistiske illusjonen som gjør at Jon Fosses senere verk er vanskelig å fange i tradisjonelle genre- og periodedefinisjoner. Fosse selv kommenterte i et intervju med Gunstein Bakke at “alt eg skriv, heng saman. Det er éin stor tekst eg stadig skriv på”.⁴³

I 1992 skrev Fosse i artikkelen “Surrealist kan fanden vere” at han hadde blitt “kalla for både ekspresjonist, minimalist, modernist, postmodernist”⁴⁴ og at hans verk

⁴¹ Intervju med Bendik Wold i *Morgenbladet* (16. januar 2004).

⁴² Karlsen, *Dag og Tid*, 35/2000.

⁴³ Bakke, *Morgenbladet* (23. mars 2001). Noe lignende sa Fosse da han ble intervjuet av Alf van der Hagen i *Morgenbladet* (17. august 2007).

⁴⁴ I *NLÅ* 1992, s. 19.

dessuten er blitt karakterisert som romantisk, ny naturalistisk og som en slags *dirty realism*. Siden det metafysiske eller mystisk-uforklarbare ble et viktig element i Fosses prosa på 1990-tallet kombineres de konkrete, hverdagslige hendelsene som er plassert i et vestnorsk landskap, med en overskridelse av det konkrete. Det var denne koblingen som fikk Stueland til å karakterisere *Morgon og kveld*, som beskriver møtet mellom de levende og de døde, som en “spøkelsesfortelling”.⁴⁵ At disse overskridelsene av det reelle kan vanskeliggjøre tolkningen av tekstene tydeliggjør Kjetil Røed i sin anmeldelse av *Det er Ales*. Han skriver at “synenes tilstedeværelse på tekstens realitetsnivå [...] [er] ubestridelig”,⁴⁶ men ettersom teksten mangler et perspektiv som kan tydeliggjøre om alt dette som overskrider det “reelle” bør tolkes som drøm, hallusinasjon, syn, spøkelse eller visjon, er det vanskelig å avgjøre hvor grensen ligger.⁴⁷

Det var især denne metafysiske dimensjonen som har fått kritikerne til å sette et skille mellom Fosses tidligere og senere verk, mellom 1980-tallets romaner og romanene Fosse har skrevet etter 1990. Det starter med resepsjonen av *Melancholia I og II*. “Her finnes en religiøs dimensjon, en like besettende søken etter noen andre dimensjoner ved tilværelsen som kan forsone oss med den fysiske undergangens ubønnhørlige realitet”.⁴⁸ De kristne allusjonene og de intertekstuelle referansene til bibelen tydeliggjør romanenes menings- eller innsiktssøkende dimensjon.⁴⁹ Dette illustreres blant annet i *Morgon og kveld*.⁵⁰

⁴⁵ Stueland, *Vinduet* (5. mars 2001) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=243&p=y>]. Og han refererer blant annet til episoden der Johannes kaster en stein på ryggen til den avdøde kameraten Peter. Steinen går, til Johannes’ store overraskelse, tvers gjennom Peters rygg. Slike urealistiske innskudd gjør det vanskelig å avgjøre på hvilket virkelighetsnivå overskridelsene av det konkrete befinner seg.

⁴⁶ Røed, *Vinduet* (21. april 2004) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=398&p=y>].

⁴⁷ Det minner på en måte om det Strindberg skriver i forordet til *Ett drömspel* (1902): “Författaren har i detta drömspel med anslutning till sitt förra drömspel »Till Damaskus» sökt härma drömmens osammanhängande men skenbart logiska form. Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer.” En slik drømmeaktig tilstand beskrives i andre del av *Morgon og kveld*. Rundt drømmen er det lagt en ramme som er relativt realistisk: Begynnelsen av romanen er lagt i munnen til hovedpersonens far og romanens avslutning i munnen til hovedpersonens datter. Likevel virker det som om Fosses tekst beholder en høyere grad av realisme enn det symbolistiske drømmespillet av Strindberg. Det er da heller ingen guddommelige figurer som blander seg inn.

⁴⁸ Rottem, *Dagbladet* (24. september 1996).

⁴⁹ I tillegg til de bibelske allusjonene, finnes det imidlertid også allusjoner til den klassiske mytologien. Båten Kristofer leker med i *Det er Ales* og båten Johannes hentes i av Peter nevnes begge i forbindelse med personenes forestående død og det er derfor ikke merkelig at begge alluderer til fergemannen Charon, som førte de avlidne til dødsriket. Det spørs imidlertid hvor viktig det er å

Det er imidlertid ikke bare det metafysiske som vektlegges ved resepsjonen av Fosses senere verk, som flere kritikere har påpekt kjennetegnes verkene fortsatt av “den velkjente Fosse-stilen”. En stil som både ser ut til å forsterke og undergrave det metafysiske meningsinnholdet. Tom Egil Hverven påpeker sammensettingen av kristendommens offertradisjoner, som sauebrenningen på stranden i *Det er Ales* minner om, og den kiastiske, korsstrukturen i språket: “han er mørkret, mørkret er han”.⁵¹ Her forsterker retorikken det metafysiske tekstinnholdet. Men de to kan også stå i et motsetningsforhold slik at språket dekonstruerer eller destabiliserer den kristne meningen. Dette viser Unni Langås i sin artikkel “Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*”.⁵² Langås gjør rede for at søken etter å fylle tomheten og lengselen etter å forankre meningen i en guddom står i et spenningsforhold til tekstens allegoriske trekk. Det som er interessant med Langås’ bidrag til Fosseforskningen er at hun, ved å påpeke tekstens allegoriske nivå, gir innsikt i at språket ikke bygger opp en fast mening, men at den flyter, slik at flere ontologiske posisjoner, det Fosse kaller for ulike meninger, står side om side. Hermed bekrefter Langås samtidig det Fosse skriver om negativ mystikk, eller umuligheten av å komme fram til en endelig eller absolutt mening. Meningen som det guddommelige skaffer eller gir håp om er en midlertidig og foranderlig mening som er avhengig av språket. Langås påpeker eksempelvis bruken av lys-mørkemetaforikken som hos Fosse ikke kan tolkes som entydig positiv eller negativ. Hun leser Fosses forsøk på å beskrive det ubeskrivelige – i dette tilfellet døden - i dramaet på et allegorisk nivå, og det peker på at den guddommelige dimensjonen ikke finnes, eller i hvert fall ikke dominerer historien.

I tillegg til den metafysiske dimensjonen har kritikerne ikke unnlatt å se på konsekvensene av den større fokus på rommet i Fosses senere romaner. Som flere kritikere har påpekt har bildet eller blikket etter hvert fått en viktig funksjon i Fosses

skille mellom en kristen og en antikk mytologisk tradisjon, ettersom begge fungerer som forklaringsgrunnlag for det gåtefulle eller “uforklarlige” i tilværelsen.

⁵⁰ Likevel retter ikke samtlige anmeldere blikket mot de bibelske allusjonene. Lars Greger Granlund konstaterte til sin store forbauselse at det store flertallet av anmelderne av *Morgon og kveld* hadde unnlatt å understreke at de metafysiske elementene inneholdt referanser til bibelen. De fleste hadde bare referert til myter generelt og var tilbakeholdne med å påpeke den spesifikt kristne metaforikken. Det dannet utgangspunkt til en av de mest utbredte bibelske tolkningene av *Morgon og kveld* i artikkelen “Mytiske morgon og kveld” der han skriver at romanen “bugner av kristne allusjoner, tanker og myter”. Granlund, *Bøygen* 4/2002, s. 94.

⁵¹ Hverven, NRK (3. mars 2004) [<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.536384>].

⁵² I von der Fehr og Hareide (red.) 2004. Dramaet er fra 1995.

senere verk. Dette bekrefter min påstand om at samtidslitteraturen vektlegger det billedlige i framstillingen, noe Saabye Christensen uttrykte ved hjelp av kroppen og ved å flørte med filmgenren. Hos Fosse får det billedlige en helt konkret karakter. Det konkrete mennesketomme bildet Lars Hertervig malte av Borgøya i 1867, dannet utgangspunkt for *Melancholia I* og *II*. Men også i *Morgon og kveld* og i *Det er Ales* spiller det billedlige en konstituerende rolle, som Atle Christiansen poengterer i sin anmeldelse av *Det er Ales* i *Dag og tid*:⁵³

[...] når ord og vendingar stadig blir gjentekne, blir tyding og meining nærmest borte i rytme og lyd. Og når rytme og lyd står att, kan vi seie at det er dei som utgjør meininga. Men parallelt med det musikalske eller rytmiske nivået i denne prosaen, finn vi biletnivået. Det er med andre ord ikkje informasjonsmengda, kommunikasjonsevna eller forteljinga som karakteriserer denne litteraturen; det er lyden og bileta.

Lyden eller rytmen, som tidligere ble framhevet som det karakteristiske ved Fosses prosa, står side om side med det billedlige i de senere tekstene. Ved siden av genreblandingen og den metafysiske dimensjonen er det nettopp dette billedlige som bidrar til fornyelsen av Fosses romantekster. Dette blir spesielt viktig i *Det er Ales*. Flere har påpekt romanens åpningssetning, som starter med ordene “Eg ser Signe ligge på benken der i stova” (Fosse, 2004, s. 5). Kjetil Røed mener det er

noe påfallende filmisk over mange av partiene i boken, spesielt de partiene (og dem er mange av) hvor perspektivet skiftes fra Signe til Asle, uten annen markør enn pronomenet ‘ho’ eller ‘han’ – bortsett fra hvordan deres plassering i rommet angir dem i språket. Denne «klippingen» frem og tilbake svarer også til hvordan det samme rommet monteres sammen av sekvenser fra så forskjellige år som 1897, 1979 og 2002.⁵⁴

I *Gnostiske essay* sammenligner Fosse litteraturen med billedkunsten. Fosse legger stor vekt på at bildet ikke skal forstås som noe statisk, men at det omfatter tiden i et øyeblikk, et øyeblikk der forskjellen mellom fortid, nåtid og framtid er opphevet. “Og i

⁵³ Christiansen, 2004.

⁵⁴ Røed, *Vinduet* (21. april 2004) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=398&p=y>].

den augneblinken forsoner det subjektivt menneskelege og det objektivt materielle seg til noko ein elles aldri finn [...]”.⁵⁵

Jeg tillater meg en liten ekskurs her: I sin *Laokoon* beskrev Gotthold Ephraim Lessing måten billedkunsten og litteraturen formidler virkeligheten på, og da spesielt hvordan de formidler følelser av smerte (Schmerz).⁵⁶ Lessing mente det var en vesentlig forskjell i framstillingsmåten disiplinene anvender. Forskjellen beror på at poesien kan beskrive hendelser som strekker seg ut over tid, mens malerkunsten mangler denne muligheten. Den er istedenfor tvunget til å fange det viktigste øyeblikket i historien den forsøker å formidle, slik at både dens fortid og framtid synliggjøres i samme øyeblikk.

Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.⁵⁷

I og med at billedkunsten er knyttet til rommet er dens objekt ifølge Lessing kropp eller figurer, “Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren”, mens litteraturen som er en dynamisk kunstform, beskriver “Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile aufeinanderfolgen” eller rettere sagt hendelser. Lessing definerer tidsforløpet som dikterens, og rommet som malerens område.

Lessings teori har mistet en del av sin gyldighet. Den moderne billedkunsten har undergravet Lessings påstand om at “die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers”,⁵⁸ ved å påpeke at billedkunsten også viser et tidsforløp og at den rommer en dynamikk, som for eksempel kommer til uttrykk i Andy Warhols billedserier. Men likevel mener jeg at Lessings skille kan være av nytte til å forstå måten Fosses senere prosa søker å formidle virkelighet på, en virkelighet som han definerer på sin kristenmytiske måte i et intervju med Frederik Wandrup.⁵⁹

Framhevelsen av det visuelle er et element som ikke bare kjennetegner Fosses senere verk, men også mange andre av 1990-talls tekstene som kapittelet om Lars Saabye Christensen viser. Det visuelle eller filmiske er en form for intermedialitet som

⁵⁵ Fosse, 1999, s. 16.

⁵⁶ *Laokoon* ble publisert i fragmenter. Første fragment ble utgitt i 1766, men verket slik vi kjenner det i dag ble først samlet i 1869.

⁵⁷ Lessing, 1994, s. 115.

⁵⁸ Lessing, 1994, s. 129.

⁵⁹ Wandrup, *Dagbladet* 18. august 2008.

utgjør en del av en moderne måte å framstille verden på. Det foretas en blanding av “showing” og “writing”, teknikkene som dominerte henholdsvis den modern(istisk)e og postmodern(istiske)e litteraturen. Revurderingen av “showing” er ikke overraskende, for modernistenes kritikk av 1800-tallets realister gjaldt spesielt (den sentralperspektivistiske) fortelleren og den er blitt neste usynlig i den moderne realistiske prosaen.

Mangesidigheten av Fosses forfatterskap speiles i resepsjonen av hans verk. I lesningen av Fosses tidligere forfatterskap dominerer analysene av de formelle elementene i prosaverkene hans, der spesielt bruken av gjentakelsene på ord- og setningsplan kommenteres, som for eksempel Ole Karlsens artikkel om *Naustet* er et godt eksempel på.⁶⁰ Den metafysiske og epistemologiske orienteringen i verkene fra 1990-tallet og framover har ført til at kritikere har vært mer opptatt av tekstenes meningskonstituerende elementer, som de blant annet fant i de bibelske og mytologiske intertekstuelle referansene, uten for øvrig å se bort fra den karakteristiske repeterende skrivemåten.

***Melancholia*. Representasjon gjennom bilder og minner**

Alle Fosses romaner fra siste halvdel av 1990-årene har en sterkt historisk og biografisk karakter. Men samtidig er plottets organiserende rolle og tidsforløpet, som gjerne betraktes som romangenrens byggestein betydelig nedtonet. Det er gjerne ett menneskes liv som er subjekt for fortellingen. I 1995 utkom *Melancholia I* romanen om den norske maleren Hans Hertervig (1830-1902), fulgt av en kort epilog året etter med tittelen *Melancholia II*. Teksten er genrebetegnet roman, ikke biografisk roman. Fosse har altså bevisst vektlagt at teksten bør leses som fiksjon. Men i og med at referansene til Hertervigs liv inneholder flere objektive fakta frir teksten både til biografien og den historiske romanen.

Livet til Hertervig blir (fragmentarisk) belyst fra tre ulike vinkler slik at romanen skaffer et flersidig bilde av maleren og livet hans. Framstillingsformen er altså tydelig ontologisk pluralistisk. Pluralismen kommer til uttrykk ved at Lars Hertervig selv fører ordet i de første to kapitlene av *Melancholia I*. Her presenteres leseren for hans minner,

⁶⁰ Karlsen, “Ei uro er kommen over meg. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten”, *Edda* 3/2000, s. 268-279.

fantasier, hallusinasjoner og refleksjoner omkring det som hender dagen senhøstes 1853 han må forlate hybelen sin i Düsseldorf hvor han utdannes som maler, og julaften 1856 på Gaustad asyl der han er innlagt med diagnosen melankoli.⁶¹ I tredje kapittel er handlingen lagt til en senhøstkveld 1991 i Åsane. Her er fortelleren anonym, og beretter om en forfatter ved navn Vidme som vil skrive en bok om Lars Hertervig.⁶² I *Melancholia II* opptrer det en tredje fortellestemme. Denne tilhører Lars Hertervigs søster Oline. Flerstemmigheten medfører at distansen til livet som beskrives varierer sterkt. Allerede i første del av romanen som er lagt i munnen til Lars selv er avstanden vekslende. Det markeres av at Lars av og til veksler mellom første og tredje person:

Og eg, Lars frå Hattarvågen, han Lars fra vågen der holmane ligg tett i tett, holmane som liknar på hattar, derfor heiter det Hattarvågen, derfor heiter han Hattarvågen eller Hertervig, han, Lars frå vågen der holmane liknar på hattar [...] han, Lars Hertervig, fekk sitje i stolen på rommet han leiger medan han er student ved Kunstakademiet i Düsseldorf, hos Hans Gude [...].⁶³

Hovedpersonens sjeleliv avsløres på joyceansk vis ved hjelp av lange bevissthetsstrømmer, men i tillegg skaffes det ved hjelp av gjengitte dialoger mellom de opptredende personene et korrektiv til hovedpersonens hallusinasjoner. Dette medfører at leseren allerede i første del presenteres for ulike versjoner av Hertersvigs liv.

Avstanden til objektet er størst i siste kapittel av *Melancholia I* som beskrives av den, etter eget sigende, “passeleg mislykka” forfatteren Vidme. Vidme er bosatt i Bergen og året er 1991. Som forfatter har han sett glimt av “det han, i mangel på eit betre ord, kallar for det guddommelige” (Fosse, 1999, s. 260). Opplevelsen av det guddommelige er knyttet til maleren Lars Hertervig, som Vidme er en fjern slektning av.

Vidme gjekk innover i Nasjonalgalleriets salar og så fekk han auge på eit bilete av malaren Lars Hertervig, det heiter Frå Borgøya og forfattaren Vidme blir ståande framfor dette biletet [...] og der og då hadde Vidme, ein formiddag med regn i Oslo, si største oppleving i dette liv. [...] Og skal han så få sagt noko om korleis det var,

⁶¹ Hertervig var i Düsseldorf i årene 1852-1854.

⁶² Dette minner litt om Saabye Christensens *Halvbroren* og Solstads *16.07.41* og *Armand V.* som også setter inn en forfatter i romanuniverset. Til forskjell fra Saabye Christensens og Solstads romaner sies det imidlertid ingenting om selve skrivningen.

⁶³ Fosse, 1999, s. 101.

kjem han ikkje lenger enn til å seie at huda hans reiste seg og han fekk tårer i auga (Fosse, 1999, s. 248).⁶⁴



Lars Hertervig, *På Borgøya* (1867)
(foto: Jacques Lathion Nasjonalmuseet)

Det viser seg at Vidme ikke klarer å beskrive følelsen han fikk da han så på Hertervigs maleri. Han har satt seg fore å skrive en roman om Hertervig, for “på sin måte å forsøke å få fram, med sin kunst, nokre av dei menneskelege løyndommene som skjuler seg i skyene Lars Hertervig malte” (Fosse, 1999, s. 254).⁶⁵ Men Vidme utsetter hele tiden å skrive, et tegn på at han ikke klarer å sette ord på det skjulte.⁶⁶ Skriveprosjektet er viktig fordi det er meningsgivende, det gir ham noe å leve for. Med romanprosjektet om Hertervig forsøker han å sette ord på det meningsfulle, på sine dypeste følelser, siden det var Hertervigs maleri som rørte ham til tårer. Vidme kan leses som Fosses alter ego. Hans prosjekt illustrerer det Fosse skriver om formålet med sin egen skrivning. Fosse gjør i *Gnostiske essay* flere steder rede for at han ved hjelp av skrivningen forsøker å nærme seg det mystiske og uforklarlige. Noe lignende ligger til grunn for Vidmes skriveprosjekt ettersom han vil forsøke å finne ut hvorfor han ble rørt til tårer av Hertervigs maleri.

⁶⁴ Borgøya var stedet Hertervig tilbrakte sine første leveår.

⁶⁵ Vidmes romanprosjekt illustrerer metonymisk romanen *Melancholia* selv. For såvel Fosse som Vidme er et maleri av Hertervig utgangspunktet for skriveprosjektet.

⁶⁶ Vidme har til og med forsøkt å reise til Borgøya, men selve øya framstår også utilgjengelig for ham. I stedet for oppsøker han en prest, for å melde seg inni Den Norske Kirka, men presten sier at kirka ikke vil ha “religiøse “mystikarar” (Fosse, 1999, s 271).

Melancholia II ligger på en måte mellom de to kapitlene fra del I, som det danner et etterord til. Handlingen er lagt til 1902, dagen Olines (og Lars') bror Sivert dør. Historien berettes av Lars' søster Oline som bor i Stavanger. Hun er døden nær og er blitt litt glemsk. På utedoen har hun en tegning Lars hadde laget. Det er ikke et fint maleri, men et eksempel på "rableriene" han laget da han ble eldre. Hermed antydes det samtidig billedlig at Lars ikke bare var et malergen. Det er denne tegningen som setter igang minnene om Lars. Både hos Oline og hos Vidme er det et bilde av Lars som setter i gang refleksjonene eller minnene om Lars, og hos begge flettes refleksjonene eller minnene om Lars sammen med refleksjoner om hvordan de selv erfarer livet.

De tre (eller fire) fortellenivåene til sammen skaper den biografisk anlagte, men fragmentarisk framstilte romanen om Lars Hertervig: Han forteller om seg selv og sitt opphold i Düsseldorf og på Gaustad, Oline forteller om brorens barndomsår og årene etter at han hadde blitt fattig og gammel, mens Vidme forholder seg til kunstneren Hertervig som laget bildet *På Borgøya*.

Romanen opererer med flere tidsplan. De delene som fortelles av Lars er lagt til 1850-tallet, og Oline forteller historien som gammel dame cirka 50 år etter at Lars var i Düsseldorf, mens Vidme beskriver en dag fra sitt liv på senhøsten 1991. Tidsplanene blir enda mer innfløkt ved at Oline og Lars avvekslende gjengir minner og 'nåtidsopplevelser'. Ikke bare Lars men også Oline anvender avvekslende første og tredje person, slik at også distansen til det det fortelles om i *Melancholia II* er variabel. Når Oline forteller om fortiden omtaler hun seg selv som "eg", når det er nåtidsopplevelser er det "ho Oline". Det vil si at hun er en del av fortidsfortellingene, mens nåtidsopplevelsene formidles mer distansert. Noe som trolig har å gjøre med at hun er på vei ut av livet og føler seg fremmed.

***Morgon og kveld* - metafysisk eller kristenmytisk realisme**

Morgon og kveld er en fortelling om Johannes, om hans liv, men fortelleøyeblikket ligger stort sett forut for og etter hans levetid, og dermed overskrider fortelleren fødselens og dødens terskel. Rettere sagt: Det som beskrives er grensene for Johannes' liv, som tittelen allerede viser. Det er ikke livet selv, men fødselen og døden som beskrives. Det er så å si både en pre- og posteksistensiell roman. Romanens første del beskriver Johannes' fødselsdag helt til han settes til verden, i andre del beskrives dagen

etter Johannes' død. Det er kanskje ikke så merkelig, men det er påfallende at Johannes i begge tilfeller får en egen stemme. Johannes får språk i øyeblikket han fødes, når hodet stikker ut:

[...] og gamle jordmor Anna seier litt til og det pressar mot hovudet hans og mørkret er ikkje lenger raudt og mjukt og alle lydane og den jamne dunking a a da da a a da a og a å så a e a e a brusing a susing a den gamle elva og vogging i a e a i e a e vatnet e a og e å a alt er ja sa sa a sa jamt sa og røystene og så desse forferdelege⁶⁷ lydar og press [...].⁶⁸

I andre del er det overveiende Johannes som har synsvinkel, til tross for at han er død. Kroppen hans befinner seg i en slags grensesituasjon der den ikke sanser noenting; verken kulde eller varme, ikke tyngdekraft og heller ikke røykesugen. Bare på slutten framstilles handlingen gjennom datteren Signe. Leseren møter altså et avlidt subjekt og dermed tøyer Fosse realismen i teksten.⁶⁹ Johannes mister stemmen i øyeblikket han og vennen Peter ror ut på havet i gavlbåten til Peter på vei til det store Intet, "der alt er eitt og samstundes forskjellig."⁷⁰ Deretter tar datteren Signe over. Beretningen om Johannes' liv innledes av faren hans og avsluttes av datteren. Slik får den preg av en rammefortelling.

Mellom de to delene i *Morgon og kveld* er det et tidssprang på en mannsalder, som leseren får vite litt om i andre del ved hjelp av Johannes' refleksjoner. Refleksjonene vekker inntrykk av at Johannes' liv var godt, til tross for at kårene var trange; han var gift med Erna og de hadde sju barn. Ellers beskrives livet hans svært rutinemessig: røykesugen, fiskingen, vennskapet med Peter.

Scenen for handlingen i første del er begrenset til huset hvor Johannes fødes. Huset ligger isolert fra resten av verden på Holmen, "lunt i ly for vind og vêr",⁷¹ og viser store likheter med *Det er Ales*. Ikke bare er settingen omtrent den samme: et gammelt hus ved en fjord, men også i denne romanen utprøves grensene for hva som kan representeres innenfor en realistisk ramme. Det at huset ligger avsides blir tydelig gjennom

⁶⁷ Antakelig lydene mora lager mens hun ligger og føder ham.

⁶⁸ Fosse, 2000, s. 15.

⁶⁹ Det kan minne om Dante i *Den guddommelige komedien*. Men der Dante beskriver livet i helvetet, skjærsilden og i himmelen, er *Morgon og kveld* heller en utvidet beskrivelse av livet på jorden.

⁷⁰ Fosse, 2000, s. 115.

⁷¹ Fosse, 2000, s. 10.

opplysningen om at faren Olai hadde måttet hente jordmor Anna og at det hadde vært et stykke å ro. Flere opplysninger gis ikke. Om huset sies bare det absolutt mest nødvendige. Huset Johannes dør i ligger like isolert, og ligner stedet der han ble født.

Kronologien slippes delvis i romanene. I Johannes' bevissthet blandes nemlig fortid, nåtid og framtid sammen, på en måte som minner leseren om *Melancholia* hvor Fosse tar i bruk samme virkemiddel; hendelser beskrives som om de hender samtidig, som om det ene ikke følger kronologisk etter det andre. Alt er *nå*. Denne måten å bruke tid på ser ut til å henge sammen med et retorisk grep som har preget Fosses forfatterskap alt siden begynnelsen: gjentakelsen. Fosse beskriver øyeblikket, tilstanden, og repeterer den, men gjentakelsen forandrer alltid meningen. Som Joseph Hillis Miller har tydeliggjort i *Fiction and Repetition*, oppstår det i gjentakelsen et bilde (*image*) som befinner seg i mellomrommet mellom det gjentatte og det gjentakende, og det er i dette mellomrommet mening skapes.⁷² Dette mellomrommet rommer en form for samtidighet som fremkalles av blikket.

Blikk er hos Fosse imidlertid snarere blikker, og resultatet er at det mangler et tydelig holdepunkt slik at det er vanskelig å bestemme hva som er "sant". Det er ingen fortellerinstans som kommenterer de ulike versjonenes status, verken i *Melancholia*, *Morgon og kveld* eller *Det er Ales*. Både i *Morgon og kveld* og i *Det er Ales* formidles historien av ulike stemmer, som står ved siden av og ikke over hverandre. Dette forsterkes av setningenes parataktiske struktur. Bindeleddet "og" forekommer veldig ofte, mens romanene er fattige på underordnende konjunksjoner. Mangelen på en hierarkisk fortellestruktur vises også ved at synsvinkelskiftene nesten ikke markeres, som det følgende tekstutdraget fra *Morgon og kveld* viser:

Ho må jo gå til faren og så dette då? At noko skulle komme mot henne og så ikkje ville flytte seg, men berre gå og gå mot henne, og viss ho flytte seg, så flytte det seg etter henne, nei dette var fælt tenkjer Signe, og så at det skulle gå rett igjennom henne, tenkjer Signe og Johannes står der i vegen og ser etter Signe og han tenkjer nei at hans eiga dotter, minstedottera Signe, ikkje såg han, ikkje kjende han att, at

⁷² Jfr. Hillis Miller, 1982, s. 9ff.

han stod der, gjekk mot henne og at ho ikkje lest merkast med han, det er forferdelig tenkjer Johannes, og at ho ikkje svarte då han ropte til henne.⁷³

Sammenvevningen av ulike stemmer og deres midlertidige status som sannhetsbærere, speiler en fragmentert og motsetningsfylt verden. I en samtale med Kjersti Vevstad i *Bøygen* sier Fosse: “Det har meir med *perspektivet* på det som er tilfellet å gjere, enn det som ér tilfellet. Det forandrer seg heile tida. Der har jo moderne litteraturteori sjølvsagt eit poeng, at alle fakta forandrar seg ut frå kva blick ein ser med og kva kontekst du plasserer det i.”⁷⁴ Slik sett understreker ikke bare tekstenes retoriske struktur, men også deres fortellestruktur meningsinnholdets midlertidige holdbarhet. Det epistemologiske prosjektet er dermed sterkt avhengig av språkets foranderlighet. Det kan virke litt paradoksalt siden meningsinnholdet konsentrerer seg om en beskrivelse av grenseopplevelser, opplevelser som unndrar seg språklig representasjon, men som nettopp presenteres gjennom språket og på språkets vilkår. Det skjer ved hjelp av de intertekstuelle referansene til bibelen og ved at Fosse velger å minimalisere tidsforløpets betydning gjennom å gjenta de samme setningene om og om igjen og gjennom å plassere ulike tidsøyeblikk ‘opp på’ hverandre. Lars Sætre har i denne forbindelsen lagt vekt på at teksten først og sist er “eit lingvistisk performativ”.⁷⁵ Bruken av begrepet performativ er kanskje litt problematisk, siden Fosse i motsetning til det Solstad og Saabye Christensen gjør, ikke konkretiserer skriveprosessen, men også her betones det at teksten blir til, er en re-presentasjon eller re-presentasjoner heller enn representasjonen av romanfigurenes erfaringsliv.

I *Morgen og kveld* finnes det flere eksempler på hendelsenes relative verdi: “nei det er no for gale, tenkjer Signe og det er så mørkt, hadde det no berre vore ei anna årstid, og ikkje tjukkaste vinteren og mørkt så å seie døgnet rundt”,⁷⁶ mens det i Johannes’ perspektiv er full sommer: “opphaldsvêr er det og mildt og fint, ein retteleg fin sommarkveld er dette, tenkjer Johannes”.⁷⁷ Det er ingen grunn til å tro at ulike tidsnivåer blander seg sammen her, det gjelder en sammenblanding av to bevissthetsnivåer: Den levende Signe og den avdøde Johannes nettopp har ‘møtt’

⁷³ Fosse, 2000, s. 100.

⁷⁴ *Bøygen* 1997/3 s. 28.

⁷⁵ Jfr. Sætre, 2002.

⁷⁶ Fosse, 2000, s. 100.

⁷⁷ Fosse, 2000, s. 101.

hverandre. Det er ingen hierarkisk ordning av synene. De blir stående ved siden av hverandre og har lik status.

Etter det merkelige ‘møtet’ går Signe videre til barndomshjemmet, der hun finner faren liggende i senga,

[...] og der på kjøkkenbenken står koppen til faren og ikkje ser det ut som om den er brukt og oskebeget står på kjøkkenbordet framfor plassen hans og der ligg tobakspakken og fyrstikkeska, så har han altså ikkje stått opp, tenkjer Signe, nei dette er fælt, for tobakspakken ligg der faren plar legge den om kvelden [...].⁷⁸

Med denne beskrivelsen undergraves historien som er blitt formidlet via Johannes før de møttes. Det Johannes har opplevd i løpet av dagen kan ikke ha skjedd. Det oppstår tvil og beskrivelsen som er blitt formidlet via Johannes viser seg å være semantisk tom.

Det er Ales - fortidsrepresentasjon gjennom rom og minne

Nåtidsfortellingen i *Det er Ales* beskriver den noe eldre kvinnen Signe som reflekterer over seg selv og livet sitt som en slags levende død. Hun er bosatt i et gammelt hus ved fjorden. Huset tilhørte familien til mannen hennes, Asle, som forsvant på fjorden 23 år tidligere. Hun er blitt boende på samme sted og det virker som om hun har stengt seg selv inne i huset. Etter at hun mistet kjæresten har hun bare sett bakover. Meningen – livet hun hadde med kjæresten – ligger i fortiden.

Grensetilstanden som skildres markeres geografisk. Huset befinner seg på grensen mellom fjord og land, og i tillegg er døren og vinduet som representerer grensen mellom verden innenfor og den utenfor, svært framtrødende. Denne grensen er reflektert i de diametrale romankarakterne: Signe som holder seg helst inne, og Asle som lengter ut: Han elsket fjorden, men var menneskesky, mens hun elsket selskap, men var redd fjorden.

I likhet med *Melancholia* veksles det mellom ulike perspektiver. I tillegg opptrer det en anonym jegforteller som både åpner og avslutter romanen. I sin anmeldelse av romanen i *Klassekampen* skrev Espen Stueland at jeg-fortelleren er identisk med Signe, som betrakter seg selv. Stueland refererer til at hun ser seg selv i vinduet, og mener derfor å kunne konkludere at hun også er fortelleren. Det ville i så fall være to øyeblikk

⁷⁸ Fosse, 2000, s. 102.

– åpnings- og avslutningssetningen – der Signe reflekterer over at hun ser seg selv. I resten av teksten mangler en slik distanse. Jeg mener Stuelands lesning kaster et interessant lys over teksten, men det er lite belegg i teksten som støtter opp om denne lesningen.

Den lille verden som beskrives, beskrives avvekslende av Signe og Asle, men overgangene er langt mindre tydelig markerte enn i *Melancholia*. Det samme kan sies om sammenvevningen av tidsplanene som det ikke bare er flere av, men som framstilles enda mer innfløkt. I mange tekster som betraktes som realistiske er en slik sammenvevning av tidsnivåer et velbrukt litterært middel til å aktualisere fortidshendelser eller minner.

Memory is an act of ‘vision’ of the past, but as an act it is situated in the memory’s present. It is often a narrative act: loose elements come together and cohere into a story so that they can be remembered and eventually told.⁷⁹

Som Mieke Bal tydeliggjør, oppleves fortidshendelsene samtidig med nåtidshendelsene, slik at grensen mellom nåtid og fortid oppheves og tidsnivåene smeltes sammen. Leseren er i stand til å tolke fortidshendelsene som minner. I *Det er Ales* visualiseres (*vision*) fortidige hendelser, men likevel forholder det seg litt annerledes enn i Bals beskrivelse, siden fortidshendelsene som beskrives delvis ligger utenfor hovedpersonenes (erfarings-)liv.⁸⁰ Ved siden av nåtidsplanet (2002), beskrives det hendelser fra fem ulike tidspunkter i fortiden (1979 da Asle forsvant, jonsok 1980 da Asles båt brentes av naboguttene og Asles barndom på 1960-tallet, den eldre Asles død i 1897 og ca. 1870 da gamle Asles far Kristoffer ble reddet av gamle Ales). Disse tidspunktene holdes ikke atskilt, men griper inn i hverandre, siden romanens hovedperson trer inn i alle tidsnivåer, bortsett fra 1960 som framstilles gjennom Asles minner. Men det at Signe (gjen-)opplever det som skjedde i 1870 og 1897 overskrider realismen.

Romanen tematiserer det åpenbare fraværet av tidsgrenser, og det er her realismen begynner å slå sprekker. Signe “ser” Asles besteforeldre og til og med tippoldeforeldrene. Ved at Signe ser dem, er hun vitne til hendelser som ligger utenfor

⁷⁹ Bal, 2001, s. 47-48.

⁸⁰ Det er akkurat samme problematikk Lars Saabye Christensens *Halvbroren* viser, men til forskjell fra denne romanen reflekteres det i *Det er Ales* ikke over muligheten til å gjengi fortidshendelsene.

hennes erfaringsliv som nå dukker opp som del av minnene. De forlengst avlidne personene befinner seg i samme hus som Signe, slik at fortid holder opp med å høre fortiden til og blir en del av Signes nåtid. Denne sammenblandingen av tidsnivåene kjennetegner også den delen av historien som berettes av Asle.⁸¹ Han minnes ikke bare barndommen sin, men “ser” tippoldemoren Ales svi et smalahode. Og ikke nok med det: Ales ord gjengis i teksten. Dette fører til at forholdet mellom representasjon og virkelighet blir svært usikkert. Hva er det som representeres? I dette tilfellet kan det ikke være minner, slik Bal beskriver dem, som formidles. Det lar seg heller ikke forklare ved hjelp av Walter Benjamins skille mellom den rasjonelle og bevisste minneaktiviteten og det ufrivillige minnet, siden det er verken det ene eller det andre hos Fosses romanpersoner.⁸²

De fortidige hendelsene knyttes i Fosses romaner altså på en annen måte til nåtidsplanet. Tidssekvensene settes sammen uten logisk overgang, det eneste de har til felles er at hendelsene foregår i samme rom. Og dette er et grep som “romliggjør beretningen”.⁸³ I et og samme rom prosjiseres altså ulike tidsnivåer samtidig, noe som en vanlig fortelling ikke klarer. Romliggjøringen eller det at det finnes en billedramme, som Kari Løvaas uttrykte det,⁸⁴ gjør at Fosse klarer å fylle hullet det skriftlige etterlater seg. I *Det er Ales* knyttes alle tidssekvensene til fjorden og til det gamle huset. Det virker som om huset overtar romanpersonenes funksjon eller fungerer som et arkiv der minnene er blitt lagret. Asle kjenner “at veggen seier han noko, tenkjer han, noko som ikkje kan seiast, men som er, berre er, tenkjer han og det er nesten som om han no tar på eit menneske [...]”.⁸⁵ Noe lignende har Fosse skrevet i essayet “Gamle hus”: “[...] det

⁸¹ Fordoblingen illustreres av navnene som anvendes: Asle har en tippoldemor som heter Ales, som har en barnebarn som heter Asle. Det er denne Asle kjæresten til Signe er oppkalt etter.

⁸² Joseph Hillis Miller refererer til Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) når han i *Fiction and Repetition* forklarer skillet mellom de to hovedformene for gjentakelse. Ved det første minne som Benjamin definerer, rekonstrueres livet som har forsvunnet. Det er et minne som er logisk og som bygger på likhetsrelasjoner mellom fortidige hendelser og nåtidige hendelser. Hos Fosse settes fortidshendelsene i gang av enkeltobjekter som båter eller luer som tidligere ble brukt, men forbindelsene hos Fosse er snarere assosiative enn logiske. Når Signe i 2002 ser Asles tippoldemor komme inn i huset i 1897 beskrives det en umulig situasjon. Likevel rekonstrueres historien til Asles familie for leseren, og det samme skjer når hovedpersonen Johannes i *Morgon og kveld* gjenopplever hendelser fra sitt liv. Minnenes assosiative grunnlag kan peke i retning av det ufrivillige minnet som Marcel Proust har anvendt i *À la recherche du temps perdu*. Det ufrivillige minnet har en fiktiv karakter, det er ikke en rekonstruktiv aktivitet, men en konstruktiv aktivitet.

⁸³ Røed, *Vinduet* (21. april 2004) [<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=398&p=y>].

⁸⁴ Løvaas, *Morgenbladet* (19. mars 2004).

⁸⁵ Fosse, 2004, s. 39.

kan kjennast godt ut, eller det kan kjennast vondt ut. Det kan kjennast trygt ut eller det kan kjennast utrygt ut. Og då er det sjela i veggene som talar.”⁸⁶

Huset handlingen foregår i har en lengre levetid. Huset er konstanten i romanen, det bærer i seg alt som skjedde i og rundt huset siden 1800-tallet. Ved å forskyve oppmerksomheten fra tidsforløpet til rommet klarer Fosse å si mer uten at realitetseffekten går fullstendig tapt.

Det at rommet inntar sentral rolle i fortellingens struktur illustreres tydelig av åpningen i *Det er Ales*. Selv om den innledes av en forteller minner den om en dramatisk scenebeskrivelse: “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 vindaug mot fjorden, ho ser på det utan å sjå.” (Fosse, 2004, s. 5) Det er en funksjonell, og viktigere, tidløs beskrivelse, i den forstand at rommet ikke inneholder tidstypiske elementer. Det som er viktigst er ovnen og vinduet. Ovnen symboliserer varmen innenfor, mens vinduet har en dobbel funksjon. På den ene side markerer vinduet den fysiske grensen mellom rommet innenfor og verden utenfor, mellom nærvær og det/den fraværende, og eventuelt innestengdhet. På den annen side speiler vinduet personene innenfor og dermed innbyr det til selvrefleksjon, slik at Signe kan se på se selv.

I det større fokus på rommet vises dramagenrens innflytelse på romantekstene til Fosse. Rommet er tydeligere enn i 1980-talls romanene hans knyttet til, eller nærmest en del av, personene som bor der. Den lille verden som er avskåret fra resten av verden, illustrerer litteraturens innadvendte realisme.

Presentasjonen av mindre verdener er noe Fosse har til felles med andre 1990-talls forfattere. Det vises mindre konstellasjoner – ofte i form av små familier – som ikke strekker seg ut, som ikke beskrives for å illustrere en større verden.⁸⁷ Det er det spenningsfylte og uberegnelige forholdet mellom menneskene i intimsfæren og måten de kommuniserer på som er det sentrale. Det er ellers påfallende hvor ‘tomme’ og hverdagslige dialogene er mellom Signe og Asle i *Det er Ales*: “ja tenkjer du på noko, seier ho/ Eg tenkjer ikkje på noko, seier Asle/ Men kva ser du på, seier Signe/ Eg ser ikkje på noko, seier Asle/ Du veit ikkje, seier Signe/ Nei, seier Asle [...]” (Fosse 2004,

⁸⁶ Fosse, 1999, s. 154.

⁸⁷ Forfattere som Hanne Ørstavik, Lars Saabye Christensen, Erlend Loe og Jon Fosse beskriver små familier.

s. 8) I de små verdenene repeteres den ordinære hverdagssituasjonen, og det skjer påfallende ofte i form av sirkelbevegelser.⁸⁸

Måten Fosse uttrykker det sirkulære på er imidlertid svært forskjellig fra det de andre forfatterne gjør. Dette gjelder ikke minst *Morgon og kveld* og *Det er Ales*. Historiene er ikke strukturert lineært og mangler “stopp”. Det illustreres av mangelen på bruken av store skilletegn og forsterkes av bruken av den repeterende skrivemåten. *Morgon og kveld* har bare 21 punktumer og over 160 spørsmålstegn, men ellers markeres rytmen utelukkende av hvite flekker og kommaer, slik at det flyter men aldri stopper opp. Ikke på slutten heller. Det finnes litt over 50 punktumer i *Det er Ales* (og 50 i *Andvake*), og nesten 200 spørsmålstegn (i *Andvake* finnes det ikke spørsmålstegn), og verken i *Det er Ales* eller *Andvake* markeres slutten ved hjelp av et punktum.

Det forholdsvis store antall spørsmålstegn i *Morgon og kveld* og *Det er Ales* tyder på at tekstene søker innsikt eller mening, mens det begrensede antallet punktumer illustrerer at det ikke finnes endelige svar. Likeledes anvender Fosse sjelden store bokstaver. De brukes i personnavn og ved begynnelsen av replikker, og enkelte ganger ved geografiske betegnelser som Fjord, men ikke ved begynnelsen av de enkelte setningene. Slik sett understreker tekstenes typografi at begynnelse og slutt ikke uttrykkes språklig og at grensene forblir umarkerte. *Morgon og kveld* ender i total oppløsning: “der vi no skal, der er ikkje nokon plass, og difor har den ikkje noko namn [...] det finst ikkje ord der vi skal, seier Peter”⁸⁹ mens *Det er Ales* ender med en bønn “Kjære Jesus, hjelpe meg du”⁹⁰

Avslutning: Fosses metafysiske, romslige eller billedlige realisme

Fosses realisme slik den kommer til uttrykk i romanene *Melancholia*, *Morgon og kveld* og *Det er Ales* har et tydelig feste i en konkret og gjenkjennelig verden, men overskrider det konkrete ved at representasjonen av verden og personenes erfaringer i og av denne verden inneholder en metafysisk dimensjon, som til tider har en kristenmytisk karakter.

⁸⁸ Hovedpersonen i Ørstaviks *Kjærlighet* beveger seg bokstavelig talt i sirkler i og med at hun kjører en rundvei gjennom bygda hun bor i. Og både i Saabye Christensens *Halvbroren* og Fosses *Morgon og kveld* illustrerer sirkelbevegelsen fortellingens utvikling, slik at slutten danner utgangspunkt for en gjenlesning som en slags möbiusring.

⁸⁹ Fosse, 2000, s. 113.

⁹⁰ Fosse, 2004, s. 76.

Resultatet er at det som presenteres er grenseoverskridende mellomrom eller mellomverdener som styres av andre prinsipper enn de kausalt logiske.

Romanene presenterer ikke sammenhengende, plottstyrte historier, men inneholder heller fragmenterte framstillinger av øyeblikk som alltid er samtidige siden forestillinger om fortid og framtid synes å være opphevet. Plottet – som vanligvis er lineært organisert – har dermed mistet sin strukturerende betydning. Også på tekstenes formelle nivå utviskes grensene: Setningene glider over i hverandre siden de store skilletegnene nesten er helt fraværende, og de er ordnet parataktisk. Både den parataktiske syntaksen og fortellingenes utstrakte bruk av gjentakelser, understreker at språket ikke klarer å beskrive eller fange romanfigurenes erfaringer, erfaringer som ofte kretser om tap, død og sorg. Selv om tekstenes retorikk minner om Fosses (post)modernistiske romaner fra 1980-tallet, er 1990-tallsromanene forskjellige fra dem. Forskjellen ligger blant annet i at Fosse forsøker å overkomme det meningsløse og uforklarbare ved å lete etter andre representasjonmidler og en annerledes, mer hybrid romanform.

En av teknikkene han tar i bruk er at han blander roman- og dramaform. Både vektlegging av det romlige og bruken av dialogene minner om dramagenren og bidrar til at verden presenteres på en direkte måte. Plottets nedtonede betydning resulterer også i at hendelsene ikke knyttes sammen ved hjelp av kronologi eller tidsforløp. Istedenfor har Fosse valgt å organisere hendelsene romslig, det er en slags 'topologi', forstått som rom som er uforanderlige ved de kontinuerlige forandringene i personskonstellasjoner. Såvel i *Morgon og kveld* som i *Det er Ales* fungerer rommet som historienes sammenbindende element. I begge romaner er scenen for handlingen stort sett den samme gjennom hele historien: Det er et gammelt, men samtidig tidløs avsidesliggende hus ved en fjord. I dette rommet plasseres flere tidsnivåer opp på eller ved siden av hverandre. Den romslige ordningen av materialet bidrar sammen med den parataktiske ordningen av setningene til en dehierarkisk framstillingsform, der flere mulige sannheter om eller versjoner av det som skjer blir stående ved siden av hverandre, og understreker den ontologiske absoluttismens fallitt.

Mangelen på en kronologisk ordning av materialet fører til at romanpersonene heller ikke får større innsikt i historiens løp. Selv om det ligger en epistemologisk tanke til grunn for både *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, Johannes vil forstå hva som skjer med

ham og Signe vil vite hva som skjedde med Asle som forsvant på fjorden, får personene aldri innsikt i det som har skjedd eller vil skje.

Det er i denne henseende forøvrig betydningsfullt at Fosse kaller skrivemåten sin for “negativ mystikk”. Med denne betegnelsen refererer han til en kristenbibelsk tradisjon som også er opptatt av store epistemologiske og ontologiske spørsmål. Men til forskjell fra det bibelske forelegget Fosser alluderer til og hyppig refererer til, presenteres det aldri et svar på disse spørsmålene i Fosses romanunivers, derav adjektivet ‘negativ’.⁹¹ Romanene hans kan sies å være den klassiskrealistiske lukkede romanens rake motsetning: De er åpne, noe som allerede markeres typografisk ved at de mangler punktum.

Det at bibelallusjonene er så framtrødende er ikke merkelig siden stedet og tiden som danner konteksten for historien er den vestre delen av Norge på 1800-tallet, en del av Norge der det fantes kvekere. De bibelske referansene kan altså tolkes som en del av bakgrunnen for hendelsene. Kvekerne ble det allerede referert til i *Melancholia*. Lars Hertervig kommer fra samme området og blir kalt “kvekkaren” av kunstnerkolleger i Düsseldorf. Likevel spiller den bibelske interteksten en viktigere rolle i *Morgon og kveld* hvor spørsmål omkring det hinsidige tematiseres, slik at bibelreferansene ikke bare danner bakgrunnen, men får en mer sentral plass i fortellingen. Bibelen framstår som et mytisk forelegg. Og det er det som ligger utenfor erfaringslivet og som har en kristenmystisk dimensjon, teksten forsøker å nærme seg, ‘sette ord på’, men aldri helt kan nærme seg, noe som illustreres ved romanens slutt. Hovedpersonen Johannes skal til et sted som ikke kan representeres:

[...] der vi no skal, det er ikkje nokon plass, og difor har den heller ikkje nokon namn, seier Peter

⁹¹ I sitt forsøk på å formidle det metafysiske alluderer Fosse i sine senere romaner ofte til en bibelsk eller kristen tradisjon. Det er tydeligere i *Morgon og kveld* enn i *Det er Ales*. Det forekommer eksplisitte referanser til den kristne tro i første delen av romanen, der Johannes’ far Olai tenker på Gud. Johannes tror riktignok ikke på at Gud bestemmer alt, men at Gud finnes tviler han ikke på, noe som språklig understrekes av at det er et av de få stedene i romanen det finnes punktum. Det er nærliggende å tolke det slik at det er disse referansene som bestemmer konteksten for handlingen. I del to er det mest navnesymbolikken som peker i retning av bibelen. Navnet til hovedpersonen Johannes minner om apostelen eller evangelisten. Den nytestamentlige Johannes var fisker som Johannes i *Morgon og kveld*, og hadde en bror som hette Petrus. Hos Fosse heter Johannes’ kamerat Peter. Slike eksplisitte referanser får meg til å trekke Øystein Rottes påstand om at guden Fosse stadig påkaller ikke har “noe med kristendommens Gud å gjøre” i tvil. (Jfr. Rottem, *Nye forklaringer* 2004, s. 50) Rottem sier seg enig med Henning Hagerup som i etterordet til *Gnostiske essay* kalte det for Fosses lingvistiske religiøsitet.

Er det farlig? seier Johannes

Farlig nei, seier Peter

Farlig er eit ord, det finst ikkje ord der vi skal, seier Peter

Er det vondt? seier Johannes

Det finst ikkje kroppar der vi skal, så vondt finst ikkje, seier Peter [...] ⁹²

De bibelske allusjonene er ikke bare betydningsskapende i og med at de intertekstuelte gjentar temaer, motiver, hendelser og personer. Fosse skriver i essayet “Negativ mystikk” at “sjølve skrivemåten min, med dei besvergende gjentakane, har mykje felles med språket i Bibelen og i den kristne tradisjonen.” (Fosse, 1999, s. 129)⁹³

Likevel må likhetene ikke overdrives. Forskjellene er store, noe som blant annet kommer til uttrykk ved den gjennomførte personale framstillingsmåten i kombinasjon med synsvinkelskiftet.⁹⁴ På denne måten formidler Fosse ikke bare en mer intim og subjektiv versjon, men også en versjon som har en svært relativ status.

Hans tekster motsetter seg en endelig betydning, om det skapes betydning er den på postpositivistisk vis midlertidig.

⁹² Fosse, 2000, s. 114ff.

⁹³ Det guddommelige hos Fosse er blant annet blitt kommentert av Tom Egil Hverven i *Å lese etter familien*. Han mente det måtte “finnes en sammenheng mellom det guddommelige, den uutholdelige angsten og den nærmest irriterende tryggheten og tilliten [...]”. (1999, s. 110) Likevel gir han aldri svar på hva det “guddommelige gjenferdet” hos Fosse består i.

⁹⁴ På dette punktet har Fosse for eksempel mye til felles med Karl Ove Knausgård som benytter seg av samme teknikk i de bibelhistoriene han presenterer i *En tid for alt* (2004).