

Masteroppgave i nordisk språk og litteratur

Fakultet for humanistiske fag
Høgskolen i Agder - Våren 2007

Språk og tilgivelse

En lesning av Jon Fosses roman – Det er Ales

Inger Lise Asdal

Forord	5
1. Innledning	7
1.1. Problemstilling	7
1.2. Litt om Jon Fosse og hans litteraturteoretiske ståsted	8
2. Melankoli	11
2.1. Et historisk tilbakeblikk	11
2.2. Melankoli og litteratur	18
2.3. Konklusjon	21
3. Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori	22
3.1. Innledning	22
3.1.1. Det sammensatte subjektet	25
3.2. Kristeva og melankolien	27
3.2.1. To typer overføring	30
3.3. Kristevas estetiske teori	31
3.3.1. Det poetiske språket	32
3.3.2. Kunsten	33
3.3.2.1. Prosodi	34
3.3.2.2. Polyvalens	34
3.3.2.3. Tilgivelsens psykiske økonomi	34
3.4. Konklusjon	37
4. Analyse av <i>Det er Ales</i>	39
4.1. Innledning	39
4.2. Prosodi	40
4.2.1. De narrative nivåer	41
4.2.2. Fokalisering	42
4.2.3. Fortellerstemme	47
4.2.4. Narrasjonens plassering	50
4.2.5. Tid og rom	53
4.2.6. Hurtighet og frekvens	59
4.2.7. Gjentakelser	63
4.2.7.1. Gjentakelser på ordnivå	64
4.2.7.2. Gjentakelser på setningsnivå	66
4.2.7.3. Gjentakelser på det narratologisk/kompositoriske nivå	68
4.2.7.4. Gjentakelser i tematikk	70
4.2.7.5. Intertekstualitet	71
4.2.8. Konklusjon	77
4.3. Polyvalens	78
4.3.1. Blikket	79
4.3.1.1. Det voyeuristiske blikket	80
4.3.1.2. Det visjonære blikket	81
4.3.1.3. Det refleksive blikket	83
4.3.1.4. Det orfiske blikket	83
4.3.1.5. Blikket – speilingen, innsikten og nåden	85
4.3.2. Fargesymbolikk og ilden som motiv	86
4.3.2.1. Svart og grått mørke	86
4.3.2.2. Lys og ild	87
4.3.2.3. Rødt, gult, hvitt og lilla	90
4.3.2.4. Blått og grønt	92
4.3.2.5. Brunt	94

4.3.3.	Naturen som motiv	95
4.3.4.	Tittelen	97
4.3.5.	Konklusjon	98
4.4.	Tilgivelsens psykiske økonomi	100
4.4.1.	Skylden	100
4.4.2.	Kropp, erkjennelse og tilgivelse	103
4.4.2.1.	Kropp og identitet	103
4.4.2.2.	Hender, hår og øyne	104
4.4.2.3.	Munnen, brystet og orgasmen	109
4.4.2.4.	Den forgjengelige kroppen og Kristus	110
4.4.3.	Konklusjon	111
5.	Avslutning	113
6.	Litteratur	115
6.1.	Primærlitteratur	115
6.2.	Sekundærlitteratur	115
6.2.1.	Andre skjønnlitterære verk av Jon Fosse	115
6.2.2.	Annen anvendt litteratur	115
6.3.	Nettadresser	119
	Sammendrag av masteroppgaven	120

Forord

Mens jeg har holdt på med masterstudiet, har jeg blitt kjent med mange forskjellige retninger innenfor litteratur- og språkteori. Jeg har alltid likt å lese, men i arbeidet med alle disse ulike teoriene har en ny verden åpnet seg for meg, og alt har vært like interessant. Det var derfor ikke lett å bestemme seg for hva jeg skulle skrive masteroppgave om. Valget kunne like gjerne ha falt på språk som litteratur.

Da jeg likevel valgte et litterært emne, var det nok fordi jeg ønsket å skrive om noe som var gjenkjennbart i livet generelt, noe som kunne røre ved meg rent følelsesmessig og oppleves meningsfullt. Dermed begynte jeg å lete etter en litterær tekst som kunne gjøre nettopp det; røre meg. Her hadde jeg mange å velge mellom, men i min lesning var jeg også opptatt av at noe av den tekstteorien jeg hadde lært noe om, skulle være synlig i teksten. Det var heller ikke noen ulempe dersom teksten inneholdt et språk som kunne være gjenstand for kommentar.

Av de teoretiske emnene som har fengslet meg mest i den litterære delen av dette studiet, har kanskje vært temaer som *Den romantiske fortelling i bok og film* og *Romaner på randen af sammenbrud*. Interessen min for det første temaet er det Kaj Berseth Nilsen som skal ta æren for. Hans foredrag om, for eksempel, speiling og narsissisme, vekte min litterære interesse ytterligere. I det andre temaet har Ole Egebergs utlegninger om Barthes' teksteori, Derridas dekonstruksjon og Hillis Millers gjentakelsesteori vært til inspirasjon. Jeg ønsket å finne en tekst som representerte noe av dette når jeg skulle skrive denne oppgaven.

Det var min veileder, Unni Langås, som nevnte Jon Fosse blant mange andre forfattere. Jeg hadde lest noe av han før, men jeg kjente ikke forfatterskapet hans inngående. Jeg valgte meg ut Fosses siste roman *Det er Ales*, og ved første gjennomlesning var jeg, imidlertid, helt overbevist om at det var den som skulle være gjenstand for mine studier. Her var innhold og språk satt sammen på en finurlig måte. Og; jeg lot meg røre. Uttrykket ”å drukne i teksten” fikk mening. Det kunne se ut som om jeg ville få bruk for mye av det jeg hadde lært og mer til, så det var bare å sette i gang å lese.

Arbeidet med denne oppgaven har vært en slitsom prosess, men jeg har samtidig opplevd det som både meningsfullt og lærerikt. Jeg har fått økt innsikt i melankoliens historie og stiftet nærmere bekjentskap med Julia Kristevas litteraturteori. Jeg påberoper meg ikke å ha skjønt alt. Min litterære oppvåkning kan ikke sies å være sublim. Men, for å si det med Roland Barthes' tekstteoretiske begreper; jeg har vært en av komponentene i *teksten i arbeid*. Og det er morsomt å forsøke å anvende teoriene i en litterær analyse. Så gjenstår det å se om analysen holder mål.

Jeg vil rette en stor takk til Unni Langås for oppmuntrende, stimulerende og innsiktsfull veiledning under hele prosessen. Samtidig vil jeg takke også de øvrige lærerne ved Institutt for nordisk og mediefag på Høgskolen i Agder for inspirasjon og faglig dyktighet. Bibliotekansatte på Gimlemoen har også vært til uvurderlig hjelp. En stor takk til alle!

Arendal, mars 2007

Inger Lise Asdal

1. Innledning

Jord er det eneste jeg tror.

Iljitsch Johannsen

1.1. Problemstilling

Da jeg bestemte meg for å skrive masteroppgave om Jon Fosses *Det er Ales*, var det først nødvendig å lese romanen grundig gjennom. Etter hver gjennomlesning fant jeg nye passasjer i teksten som kunne være gjenstand for problematisering. Det som først kom til syne, var all den narsissistiske selvspeilingen som foregikk i teksten, og som syntes å kunne knyttes til hovedpersonens sorg og sorgprosess. Samtidig slo det meg at teksten var en lek med selve tekstbegrepet, med sine ulike synsvinkler og rytmiske gjentakelser.

Deretter var det nødvendig å finne en teori og en metode som kunne fungere som innfallsvinkel i min analyse av romanen. Jeg startet med å lese Fosses egne essay. Særlig var det essaysamlingen *Frå telling via showing til writing* fra 1989 som vakte min begeistring. Dette hang sammen med mye av det jeg allerede hadde lært i mastergradsstudiet om Derridas dekonstruksjon og Barthes' tekstteori. Fosse skriver blant annet:

”Skrivarens eigenart er bestemt av skriftas eigenart, skrivaren er i skrifta, og det som går føre seg i skrifta kan, som eg tidlegare har sagt det, opptil fleire gonger, bestemmast som ”the free play of meaning”, og i dette spelet, i denne leiken – som i leik elles, enten det no er barns leik, for det er barnet ein oftast forbind med leik, eller det er vaksnes leik, og som kjent er gjerne deira leik kjær-leik – rytmen er viktig. Rytmen er i kroppen, i pusten, og skrivaren er først og fremst til stades som rytmen, som pusten, i skriftas materialitet. Kanskje kan ein seie at skrivaren er den som gir rollespelet mellom forteljar og person sin rytme. Og det er rytmen det kjem an på, det vågar eg slenge ut som påstand.” (Fosse: 1989, s 87)

Etter å ha lest en del litteratur, deriblant noen artikler, knyttet til Fosses tekster, utkrystalliserte det seg noen teorier som kunne være nyttige å bygge videre på. Spesielt var det Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori som inneholdt noe av det jeg så etter, nemlig en sammenholdelse av tekstens innhold og språk. I hennes teori om det estetiske språket, med dets prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi, fant jeg en klangbunn som jeg fant det formålstjenlig å legge til grunn i min analyse. Det var som om romanen *Det er Ales* var skrevet etter oppskrift fra denne teorien. Problemstillingen ga seg derfor selv:

Jeg ville studere Fosses roman *Det er Ales* i lys av Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori, spesielt med henblikk på den estetiske teorien. Prosjektet gikk ut på å finne representasjoner av prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi i romanen.

Samtidig fant jeg det nødvendig å lese mer om melankoli generelt, og Kjersti Bales bok *Om melankoli* (1997) ga meg mye av det bakgrunnsstoffet jeg trengte. Før analysen innleder jeg derfor oppgaven med en teoretisk del, der jeg først forsøker å gi en oversikt over melankoliens historie og deretter kommer nærmere inn på Kristevas psykoanalytiske litteraturteori.

Aller først er det, imidlertid, på sin plass å se på hvordan Jon Fosse plasserer seg på det litteraturteoretiske kartet.

1.2. Litt om Jon Fosse og hans litteraturteoretiske ståsted

Jon Fosse er født i Strandebarm i Hardanger i 1959. Han er nå bosatt i Bergen, og han har studert både filosofi og litteratur der. Selv om han er en svært allsidig forfatter som har gitt ut tekster i mange forskjellige sjangrer, for eksempel essay, romaner, noveller, dikt og barnelitteratur, er det kanskje som dramatiker han er mest kjent. Han regnes for å være vår fremste samtidsdramatiker, både i Norge og i Europa for øvrig, og er den norske dramatikerens, nest etter Ibsen, som er mest spilt på utenlandske scener. Bøkene hans har oppnådd en mengde priser. Helt siden debutromanen *Raudt, svart* kom ut i 1983, har sorg, melankoli og meningstap vært temaer som har gått igjen som en rød tråd, og handlingen er ofte lagt til ei lita fjordbygd.

Mange har forsøkt å plassere Fosses forfatterskap innenfor en bestemt retning, enten det er modernisme eller postmodernisme eller noe annet. Noen legger flerstemmigheten i tekstene hans til grunn, andre peker på det fragmenterte og rytmiske i språket. Jeg skal ikke forsøke å komme med noen grensesprengende nye argumenter i den diskusjonen. Jeg synes likevel det er interessant å peke på en teori som er framsatt av den danske litteraturforskeren Niels Lehmann. Han kaller Fosse en ”omvendt romantiker”, idet han tar utgangspunkt i ironibegrepet i sin tilnærming til et av Fosses dramaer. Han peker på hvordan romantikkens

diktere forsøkte å sikte mot det sublime, eller opphøyde, og det absolutte, og dermed kan sies å ha en vertikal intensjon i sin ironiforståelse. ”Omvendt kunne man tenke om Kierkegaards og de Mans ironiopfattelse som en slags horisontalisering,” skriver Lehmann, ”fordi ironien hos dem ikke hævdes at kunne bringe os tettere på noget, men derimod oppfattes som en gestus, der går videre og videre i en uendelig udskridelse.” (I: Foss (red), 2005, s 156.)

Lehmann tenker seg at Fosses bruk av ironi er knyttet til den nedadstigende aksens i den vertikale linjen idet han har omtalt sin egen diktning som en *negativ mystikk*. Fosse har, blant annet, sagt at diktningen er en stadig jakt etter mening, men at den alltid forsvinner, noe som igjen blir kalt *negasjon*. Lehmann påpeker da at Fosse ikke kan være postmodernist, fordi han ikke driver ”det uendelig lette spil med intet” (s 152), et uttrykk han for øvrig har hentet fra Kierkegaard. Han velger da heller, på bakgrunn av den negasjonen som foregår, å kalle Fosse en *omvendt romantiker*. Her henter han støtte i Jaques Derridas dekonstruksjon, spesielt hans teori om den opprinnelige forskjell; *différance*. Fosse er tydelig inspirert av Derridas tekstteorier. Lehmann skriver:

”I dekonstruktionen melder *différance* sig lige så altgennemtrængende, som Gud gør det i den negative teologi. Alt er dog alligevel vendt på hovedet, eftersom Guds allestedsnærvær er blevet til *différencens allestedsfravær*.” (I: Foss (red), 2005, s 159.)

Selv om Fosse er på jakt etter mening, lar han likevel ikke noen av stemmene i tekstene sine være viktigere enn andre. Han er ikke opptatt av noen bakenforliggende forfatterintensjon. Her er han på linje med Roland Barthes’ tekstteori. Barthes lanserer, på bakgrunn av Kristevas litteraturteori, uttrykket *betydningsproduserende praksis*, som han igjen forklarer som *teksten i arbeid*. Han skriver om den flerstemmige teksten at den er ”selve scenen for en produksjon der tekstprodusenten og leseren møtes” (i: Kittang, 1993, s 75). Han sammenligner videre dette møtet med orgasmen, idet han ser for seg at forfattersubjektet og lesersubjektet ”forsvinner” i teksten. Her kommer han videre inn på begrepene ”fenotekst” som han hevder krever en strukturell analyse, og ”genotekst” som innehar en semanalyse, der ”subjektet forflytter, forskyver og fortaper seg når det utsier” (i: Kittang, 1993, s 78). Også disse begrepene har Barthes hentet fra Julia Kristeva og hennes psykoanalytiske litteraturteori. Det er også den teorien jeg velger å knytte min analyse til.

Fordi forfatterintensjonene ikke er interessante i en analyse som tar utgangspunkt i det jeg har skissert over, finner jeg det ikke nødvendig å gå nærmere inn på Fosse som person og

forfatter. I stedet vil jeg gi meg i kast med de to temaene jeg har valgt som innfallsvinkel til analysen, nemlig melankolien og Kristeva. Deretter vil jeg altså forsøke å anvende teorien i en narrativ analyse av Fosses roman *Det er Ales*. Det er i denne analysen de typisk Fosse'ske grepene, som for eksempel det rytmiske språket, forhåpentligvis vil avdekkes.

2. Melankoli

2.1. Et historisk tilbakeblikk

I boka *Om melankoli* (1997) har Kjersti Bale en grundig gjennomgang av hva melankoli er og hvordan fenomenet har blitt oppfattet opp gjennom historien, fra antikken til i dag. Inspirert av litteraturfilosofen Jean Starobinski som har forsket på melankoli i litteraturen, baserer hun boka si på tekster av, blant andre, Hippokrates, Aristoteles, Marsilio Ficino, Walter Benjamin og Julia Kristeva. I det følgende vil jeg i stor grad ta utgangspunkt i Bales bok når jeg nå skal forsøke å gi en kort presentasjon av fenomenet melankoli i et historisk perspektiv.

Ordet melankoli er satt sammen av de to greske ordene *melaina*, som betyr svart, og *kholé*, som betyr galle. Melankoli er altså, direkte oversatt, svart galle. Det var antikkens greske filosof Hippokrates som lanserte læren om de fire kroppsvæsker, deriblant den svarte galle. Han mente at de fire kroppsvæskene; blod, gul galle, svart galle og flegma, la grunnlaget for de fire temperamentene; det sangvinske, det koleriske, det melankolske og det flegmatiske. Dominerer en av disse kroppsvæskene, vil det tilsvarende temperamentet være det mest framtreddende. Dersom svart galle opptrer i for store mengder hos et menneske, vil vedkommende føle seg nedtrykt og tungsindig.

I *Problemata XXX.1* hevdet Aristoteles at den svarte galle finnes i alle mennesker og at den er en blanding av varme og kulde. Den kan bli svært varm og svært kald og er altså meget ustabil. Det er omstendighetene som påvirker temperatursvingningene i den svarte gallen og skaper balanse eller ubalanse, og målet er å stabilisere så langt det lar seg gjøre. Klarer man ikke å stabilisere eller temperere, vil det ende med sykdom og galskap, men klarer man det, vil melankolikeren utvikle seg sunt og ende opp som det Aristoteles betegner som et unntaksmenneske eller en eksepsjonell. Unntaksmennesket har kun en dempet konsentrasjon av temperert svart galle og vil framstå som kreativ og skapende, oppfinnsom og kunstnerisk overlegen. Aristoteles knyttet altså den kunstneriske evnen til den svarte gallen, mens Platon, på sin side, hadde ansett kunstnerisk inspirasjon som en gave fra gudene.

I middelalderen ble det fokusert på de negative sidene ved melankoli. Den ble knyttet til en av de sju dødssyndene, nemlig *acedia*, hvilket betyr likegyldighet. Thomas Aquinas og

skolastikken mente at denne likegyldigheten, som melankolien var en del av, drev menneskene bort fra Gud. Det var derfor ingen stor interesse for å forske videre på fenomenet melankoli.

Det var først i renessansen at melankolien igjen ble forbundet med genialitet og de antikke teoriene pusset støv av, blant annet ved hjelp av filosofen Immanuel Kant. Han fulgte opp læren om de fire kroppsvæsker og de tilhørende temperamentet og satte melankolikerer i en særstilling ved at han betraktet melankolikerens følelser som sublim, det vil si opphøyde. Kant lot seg beundre av melankolikerer fordi han mente at den sublim følelsen gjør at det melankolske temperamentet er mest i overensstemmelse med ekte verdighet.

Renessansen løftet altså igjen melankolien og melankolikerer opp på et opphøyd nivå. Å ha et melankolsk temperament var forbundet med å være et eksepsjonelt menneske. Her trekker Bale spesielt fram den italienske humanisten Marsilio Ficino. Han hevdet i sine tre avhandlinger *De vita libri tres* fra 1489 at melankoli hadde både guddommelige og fysiologiske årsaker. Slik hentet han ideer både fra Platon, som altså mente at kunstneriske evner var gudegitt, og fra Aristoteles' lære om den tempererte galle. Ficino satte i tillegg melankolikerens spesielle intelligens i forbindelse med astrologien. Særlig mente han at planeten Saturn spilte en vesentlig rolle. Fordi den kjennetegnes som den kalde og tørre planeten, slik en melankolsk natur også er, mente han Saturn var den intellektuelles stjerne.

Ficino hevdet videre at melankolikerer, på grunn av sin eksepsjonelle tilstand, har evnen til å transcendere alt jordisk og innta den guddommelige sfære. Samtidig er symptomene hos melankolikerer med på å fjerne ham fra guddommen. Dette er den konstante spenningstilstanden melankolikerer lever under. Ficino så på seg selv som en melankolsk sannsiger, en slags talisman, og han gjorde verket sitt til gjenstand for refleksjon. Han mente at det er nettopp denne refleksjonen, eller speilingen, og da spesielt refleksjon av lys, og ekko som er de beste eksemplene på guddommelig nærvær. Dette har med subjeks- og objektsoppfatningen å gjøre, og dermed også med identitet.

Filosofene i både antikken og renessansen var altså opptatt av forholdet mellom individet og det guddommelige, mellom subjekt og objekt, avstanden mellom disse og hvordan melankolikerer speiles eller reflekteres i guddommen. De var også opptatt av hvordan et subjekt, og her spesielt melankolikerer, er i stand til å etterligne den virkelige verden. Her kan

det være interessant å skyte inn at dette også har inspirert vår tids tenkere. Den franske professoren Jackie Pigeaud benytter seg av litteraturfilosofen Paul Ricæurs kommentarer til Aristoteles' lære om melankoli, galskap og genialitet i det han viser til hans teorier om mimesis, det vil si læren om hvordan kunsten evner å etterligne den menneskelige erfaringsverden, og metaforer. Aristoteles hevdet at den skapende evne har å gjøre med evnen til å gjøre seg annerledes og kunsten å skape gode metaforer. "Forskjellen mellom dikterne og de gale går på metaforenes sannhet," sier Pigeaud (i: Bale, 1997, s 36). Her bygger han igjen på Ricæur som konkluderer sine Aristoteles-tolkninger med å peke på poesiens kraft til å avsløre sannheten. Både Ricæur og Pigeaud mener at melankolikerens mimetiske evne kan forstås både antropologisk, som etterligning av natur og da gjennom ens egen kropp, og retorisk, som etterligning av utsigelse eller gjennom metaforer.

"Sammenfallet mellom selv og ikke-selv, individ og univers feires i allegorien," skriver Bale (s 67), og det forklarer kanskje hvorfor hun setter av så stor plass i boka si til Ficinos teori om allegorien. Ficino kalte forholdet mellom bokstavelig og overført mening allegorisk. Hans nyplatoniske oppfatning av allegorien bestod både av en retorisk side, nemlig den overførte betydning i framstillingen, eller en slags utvidet metafor, og en teologisk side som blant annet inneholder bibelfortolkninger. Han tenkte seg at allegorien er identisk med den referansen den er forbundet med. Bale peker på at Paul de Man er uenig i dette i det han mener at det er et avstandsforhold mellom allegorien og dens egentlige opprinnelse. Dette forholdet mellom allegorien og den opprinnelige virkeligheten den refererer til er foranledningen til om en ser på allegorien som en imitasjon eller en refleksjon.

Bale legger også stor vekt på Walter Benjamins avhandling om de tyske sørgespillene, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1924-1925). Benjamin koblet lutherdommen med humanismens retorikk og melankoli. Han mente at mennesket kunne sammenlignes med et speil og at melankolien oppstår når det som speiles oppleves som motstridende og dermed forvirrende. Benjamin mente også at melankolikeren lar seg berøre av noe utenfor han selv, en slags gjenstandsverden. Rytmen blir da en metafor for hvordan melankolikeren defineres av gjenstanden, og den rytmiske bevegelsen er sanselig i den forstand at den blir et "spill for øyet" (Bale, 1997, s 95). Benjamin sammenlignet denne rytmen med den som finnes i kjærlighet, nemlig den rytmiske vekslingen mellom "stigning og fordypning, tiltrekning og fremmedgjøring" (Bale, 1997, s 94). Den danske professoren Jan Linhardt har også pekt på denne rytmiske vekslingen. I forbindelse med sine tanker om viljen hos Luther, viser han

hvordan rytmen i affekt og følelse henger sammen med identitet. Når Guds ord berører mennesket, får det en ny identitet. Personen settes i en slags rytmiske bevegelser, og han eller hun lar seg berøre.

Benjamin reagerte på stoikernes selvfordyping. Stoikerne hørte til en filosofisk retning i antikken som hevdet at selvbeherskelse og sinnsro er en dyd. Idealet deres var å få kontroll over affektene og gå inn i en slags apatisk tilstand. Benjamin kalte denne måten å reagere på for sykkelig tungsinn. I en meningsløs indre tilstand projiserer man mening inn i gjenstandene, hevdet han. Dette vil kun føre til innsikt dersom man sanselig lar seg senke ned i tingene, eller opplever en fornemmelse. Den innsikten man får, er at alt er forgjengelig, at alt organisk skal dø. Men bevegelsen mot død kan også sette i gang selve livsrytmen og er knyttet til språk og sanser, følelser og kropp.

Raseri og tungsinn er, ifølge Benjamin, begge kroppslige fenomen og forbundet med selvfordobling og selvbetragtning, og, som den religiøse filosofen Blaise Pascal også hevdet, mente han at det igjen var forbundet med sykkelig melankoli. Han er, som Ficino, opptatt av dialektikken mellom den jordiske og den åndelige dimensjon. Den melankolskes visdom er bundet til det jordiske, kreaturlige. Samtidig er melankolikeren en sannsiger. Det er dette kreaturlige som leder den melankolskes intellekt fra den kroppslige mot den åndelige sfæren, ifølge Ficino.

Albrecht Dürers stikk *Melancholia I* fra 1514 har blitt brukt av mange, blant annet av Benjamin, som et godt eksempel på melankoliens vesen. Bildet viser en kvinne med vinger som sitter med hodet i knyttneven. Hun har et tomt blikk, og rundt henne opptrer mange metaforer som understreker melankolien; en hund, en kule og diverse instrumenter som måler tid, som for eksempel en kalender og ei klokke. I bakgrunnen sees soloppgangen, havet og et fyrlys. Motivet viser altså en melankoliker som stirrer tomt inn i en fragmentert verden der alt fortoner seg som fåfengt og nytteløst, også kalt vanitas-motivet. Hun er omgitt av det jordiske, men den åndelige verden kommer til syne i lyset i bakgrunnen og i vingene kvinnen har på ryggen.

I boka *Prognostikon* definerer antikkens Hippokrates helse som det å ligne seg selv. Det greske ordet thymos er et ubestemt sted for å kjenne seg selv, senter for emosjoner og lidenskaper. Herav kommer uttrykkene athymi og dysthymi som betegner dvaletilstanden

etter et slag, men som egentlig betyr å være uforsonet med seg selv, ofte så sterkt at man ikke vil leve, og euthymi som betyr det motsatte, nemlig å føle seg forsonet med seg selv, eller fredfylt.

Benjamin var også opptatt av hvordan selvrefleksjon er et viktig moment i melankoliteorien, i det han viste til Shakespeares *Hamlet*. Både her og i greske tragedier opplever helten verdens tomhet og forgjengelighet. Denne innsikten ødelegger språket hans, gjør han taus og innesluttet, og til slutt ofrer han seg selv som en slags soning. Denne handlingen oppleves da som meningsfull slik språket bare blir meningsfullt gjennom taushet. I sin bok *Melankoliens anatomi* fra 1621 var Robert Burton opptatt av det samme. Han skrev også om hvordan melankolikerer isolerer seg og blir ensom og taus.

Både Burtons bok og diktet "Il penseronso" av John Milton, som kan anses som et læredikt om det melankolske temperament, også det fra 1600-tallet, hadde en del å si for det oppsvinget melankoli fikk i diktning og filosofi i Nord-Europa på 1700-tallet. Dikteren ble nå sett på som en som, på grunn av sin melankolske legning, måtte trekke seg tilbake for å skape. Melankolikerer vet ikke selv årsaken til sin egen nedstemthet. Han vet bare at han har behov for isolasjon og ensomhet. Og det å kunne trekke seg tilbake er da også helt nødvendig for å kunne skape.

Dikteren var sannsigeren som så inn i sannheter vanlige mennesker ikke hadde evnen til å få øye på. Dette er i tråd med psykoanalytikerens Sigmund Freuds tanker. Han mente også at melankolikerer har evne til å se sannheter som andre ikke ser. Burton og Freud hadde flere felles trekk. Burton mente at melankoli er knyttet til maten du spiser. Dette er naturlig å relatere til Freuds lære om den orale fase, som er så viktig med hensyn til utvikling av personligheten, deriblant den melankolske. Burton mente også at det er vanskelig å vite noe sikkert hva årsakene til sorg og nedstemthet er. Dette skrev også Freud i sin artikkel "Trauer und Melancholie" fra 1915, selv om han koblet sorg og melankoli til tapet av et elsket objekt.

I artikkelen skiller Freud mellom de to begrepene sorg og melankoli. Sorg er, mener han, den normale reaksjonen etter et tap av en elsket person eller noe som erstatter en person. Symptomene er tung motløshet. En mister interessen for omverdenen og evnen til å bli glad i noen, reagerer med handlingslammelse, og verden føles tom og fattig. En klynger seg til objektet en mistet. Etter hvert vil en likevel langsamt bli innhentet av virkeligheten, riste av

seg den hemmende sorgen og igjen bli et fritt menneske. Melankolikeren, derimot, vil ha problemer med å sette ord på hva som er tapt. Det tapte ligger mer i underbevisstheten og er mer knyttet til jeget selv. En melankoliker føler seg fattig og tom, og han utarmes stadig. Han har lav selvaktelse og selvrespekt, og denne mindreverdsfølelsen får han til å anklage og håne seg selv og forvente en slags straff. Han bebreider seg selv at han aldri holder mål. Han kan bli søvnløs, slutte å spise og, i verste fall, ta sitt eget liv.

Freud knyttet melankolien til narsissismen. Her tok han utgangspunkt i myten om Narcissus. Narcissus forelsket seg, som kjent, i sitt eget speilbilde, hvilket er et temmelig uoppnåelig prosjekt, og det ledet han i døden til slutt. Freud tenkte seg at melankolikeren har et splittet jeg. På grunn av selvbebreidelsen kritiserer en melankoliker resten av jeget og ser på det som et tapt objekt. Det er det tapte objektet i jeget melankolikeren identifiserer seg med, er sterkt fiksert til og elsker, og det oppstår en ambivalens mellom kjærligheten til og bebreidelsen av dette objektet. Det er når hatet til dette elskede objektet er sterkt nok at vedkommende velger å ta selvmord, mens en sterk libido til det samme objektet fører til at en ser på sin egen kropp som et seksualobjekt.

Den italienske sosiologiprofessoren Francesco Alberoni har skrevet mange bøker om forelskelse, kjærlighet og erotikk, fortrinnsvis mellom to mennesker, men hans teorier kan også overføres på temaer som omhandler kjærligheten til seg selv eller det å bli forelsket i seg selv, slik Narcissus ble. Alberonis bøker er oversatt til nynorsk og utgitt på Samlaget. I *Forelsking og kjærleik* fra 1979 sier Alberoni at forelskelsen søker etter sammensmelting. Utgangspunktet er et skille mellom to personer. Vi elsker den andre personen fordi den er annerledes enn oss selv, og forelskelsen er en vilje eller kraft som skal vinne over denne forskjellen. I boka *Eg elsker deg* som kom ut i 1996 spør Alberoni om når vi forelsker oss. Han svarer selv: Når vi er klare for det eller klare til å forandre oss. Utgangspunktet er altså en mangeltilstand, og vi forelsker oss i den som bringer oss framover. Forelskelsen begynner ofte med blikket. Vi ser den andre, men speiler også oss selv i den andres blikk. Vi blir bergtatt. Personen kom i rette øyeblikk og løser alle våre eksistensielle spørsmål. Vi kan tenke oss at det er det samme som skjer når melankolikeren forelsker seg i jegets tapte objekt.

Melankoli er, ifølge Freud, først og fremst en sykdom som kan helbredes gjennom psykoanalyse. Det kan være interessant å minne om at ordet ”melancholia” i mange år ble brukt som diagnosebegrep i psykiatrien. Freud mente at det var spesielt den arbeidssomme

som var utsatt for å utvikle melankoli. Han anså da også hardt arbeid som et middel til å bearbeide tap og narsissisme. Denne tanken ble fulgt opp av psykoanalytikeren, lingvisten og litteraturteoretikeren Julia Kristeva. Både Freud og Kristeva ser på melankoli som et terapeutisk objekt, der målet er å bli helbredet, men i tillegg til den psykoanalytiske teorien har Kristeva en estetisk tilnærming. Hun tar i enda sterkere grad opp igjen renessansens kobling mellom melankoli og kunst. Melankoli er i hennes øyne en patologisk tilstand som kan danne et godt utgangspunkt for kunst og kreativitet.

Julia Kristeva er i sin avhandling *Soleil noir. Dépression et mélancholie*. (*Sort sol. Depresjon og melankoli.*) fra 1987 også opptatt av hvordan melankoli er forbundet med speiling og narsissisme. Hun tar utgangspunkt i Freuds teorier rundt myten om Narcissus og peker spesielt på de negative sidene ved narsissisme. En narsissistisk melankoliker velger seg selv som kjærlighetsobjekt og velger dermed bort andre, både andre objekter og språket. Dette sier Kristeva fører til død, eller i alle fall noe som kan sammenlignes med det å dø, slik Narcissus døde fordi han ble for opptatt av sitt eget speilbilde.

Både Freud og Kristeva knytter melankolikerens ambivalente holdning, altså det at vedkommende både idealiserer og nedvurderer, til selve identifikasjonsmekanismen. Kristeva mener denne ambivalensen er knyttet til selve jeget, eller subjektet, og ikke et ytre objekt. Det er på grunn av at jeget er såret og skadd at det opplever tristhet og depresjon. Skaden henger sammen med tapet av et objekt, og det tapte objektet erstattes av selve affekten hos den deprimerte. Denne skaden skjedde allerede før språktilegnelsen, altså i de aller første månedene i personens liv, eller det Freud kaller den orale fasen.

I den orale fasen tas objektet opp i jeget, det introjiseres, ifølge Freuds artikkel "Das Ich und das Es" ("Jeget og detet") fra 1923, og slik foregår identifikasjonen. Disse tidligste identifikasjonene er generelle og varige, og de er grunnlaget for den kritiske instans, eller et idealjeg. Bak dette idealjeget finner vi personens viktigste identifikasjon. Dette kaller Freud en identifikasjon med den personlige forhistories far. I den orale fasen har det ustabile barnet problemer med å skille mellom identifikasjon og objektsbesetning. Melankoli er en regresjon til denne fasen. Det er selve affekten som objektserstatning melankolikereren retter sin libido mot, og dette blir hans ulykke.

Psykoanalytikerens Melanie Klein er kanskje den som har forsket mest på denne første fasen i et menneskes liv. Julia Kristeva har tatt utgangspunkt i hennes teorier, i tillegg til Freuds, når hun har utviklet sin egen melankoliteori. Melanie Klein kalte de første fire månedene av barnets leveår for den paranoide, eller den paranoid-schizoide, posisjon, noe som kommer til syne i schizofrene tilstander. Disse posisjonene består av sterke libidinale og aggressive drifter som opptrer idet barnet forholder seg til omverdenen, her representert ved morsbrystet. Morsbrystet kan framstå som enten et ondt eller et godt objekt for barnet.

Den franske psykoanalytiker og filosofen Jacques Lacan, som igjen er påvirket av Saussures språkfilosofi, har også vært en stor inspirasjonskilde i Kristevas arbeid med å koble melankoli og kunst og hennes utvikling av en egen psykoanalytisk litteraturteori. I neste kapittel er det nettopp Kristevas psykoanalytiske litteraturteori jeg vil gå mer i dybden på. Det er denne teorien som ligger til grunn når jeg senere skal analysere Fosses roman. I sammenheng med Kristevas litteraturteori vil jeg også komme litt mer inn på Lacans teorier. Men før jeg konsentrerer meg helt om Kristeva, vil jeg forsøke å si litt om hvordan melankoli representeres i litteratur generelt, idet jeg viser til noen få utvalgte eksempler.

2.2. Melankoli og litteratur

I antikken går sorg og tap igjen som en rød tråd, enten det gjelder myter, lyrikk eller tragedier. I myten om Orfeus og Eurydike møter vi en sørgende Orfeus som har mistet kvinnen han elsker over alt på jord, Eurydike. Alle hans forsøk på å lokke henne tilbake fra dødsriket ved å synge og spille for henne, mislykkes. Han reiser derfor ned i underverdenen for å overtale døds gudinnen Hades til å levere henne tilbake til han. Det gjør hun på en betingelse. Han må ikke snu seg og se på Eurydike for å forsikre seg om at hun er der når de er på vei opp av dødsriket. Dette løftet klarer ikke Orfeus å holde, og han taper Eurydike for godt. Han får ikke flere sjanser. Både vier forholdsvis stor plass til Kristevas analyse av denne myten. Både den og tragediene blir sett i sammenheng med Kristevas definisjon av katharsis-begrepet, et begrep jeg vil komme tilbake til.

I norrøn litteratur finnes også mye sorg og tap. Den naturmytiske visa om Villemann og Magnill har mange likhetstrekk med myten om Orfeus og Eurydike. Magnill havner ikke i

dødsriket, men hun blir lokket med av nøkken. Det er Villemanns kjærlighet som til slutt berger henne. Kjærligheten seirer over den vonde skjebnen. Det blir en lykkelig slutt. Sånn sett minner visa kanskje mest om en engelsk, romantisk versjon av myten, kalt *Sir Orfeo*. Det mørke og tragiske er her tatt bort. Visa om Olav Liljekrans har ikke denne lykkelige slutten, tvert imot. Her er det alvene som lokker, og Olav blir bergtatt av dem idet han er i ferd med å be inn til sitt eget bryllup. Visa ender dypt tragisk, der både Olav, moren og forloveden hans dør:

”Der blei sorg og inkje gama,
dei bar tri lik til moldar sama” (Fra Liestøl og Moe, 1971, s 54).

I legendevisa *Olav og Kari* er det Kari som blir bergtatt av alvene. I alle fall får Olavs mor han til å tro det. Han straffer Kari med piskeslag til ”serkjen rivna, og holdet seig” (fra Liestøl og Moe, 1971, s 32). Olav sørger over tapet av Kari. Det er det at han angrer, som redder han. Kari går til jomfru Maria for å be om at han må få tilgivelse og komme til himmerik. Det får han, men ikke moren hans. Her vises også koblingen mellom den hedenske overtro og den katolske kristendommen. Kristendommens renselsesbegrep går igjen i flere av disse gamle folkevisene. Kristevas teori om katharsis er også her aktuelt.

Det som kanskje likevel har størst relevans til min analyse, er å vise hvordan selve skriveprosessen utgjør en renselse for den melankolske idet han jobber seg gjennom sorg og tap. Noen ganger har vi eksempler på at skriveren, eller også fortelleren, selv er offer for sorg og melankoli. Slik er det for eksempel med Davids salmer i *Bibelen*, men også i norrøne tekster finner vi eksempler på det, for eksempel Egil Skallagrimsson i *Egilssoga*. Sagaen forteller om Egils sorg etter at sønnen, Bodvar, er omkommet på sjøen. Tapet av sønnen fører til at Egil slutter å spise og legger seg ned for å dø, slik sørger han. Da er det at datteren ber han lage et minnedikt over sønnen. Han lager kvadet ”Sonatorrek”, og gjennom dikteprosessen kommer han seg, står opp av senga og går tilbake til sin gjerning. Det er selve diktekunsten som redder Egil og får han til å vende tilbake til livet. Han takker da også sin gud, Odin, i slutten av diktet for å ha gitt han diktekunstens gave. Det er skalden som, gjennom skaldskap generelt, finner tilbake den mening han har tapt.

Kristeva har hentet tittelen til boka *Soleil noir. Depression et mélancholie*. (1987) fra en annen tekst som er et godt eksempel på uttrykt melankoli, nemlig et dikt av Gérard de Nerval,

kalt "El Desdichado", hvilket betyr den ulykkelige eller den elendige. Nerval var selv psykiatrisk pasient, og diagnosen ble anslått å være både manisk-depressivitet og schizofreni. Som mange andre kunstnere i hans samtid, viser han sammenhengen mellom den formørkede sjelen, melankoliens "svarte sol", og diktverket som blir skapt:

Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé,
Le prince d'Aquitaine à la tour abolie ;
Ma seule étoile est morte, et mon luth constellé
Porte le soleil noir de la mélancholie. (I: Bale, 1997, s 255)

Bale nevner også andre forfattere, også de tolket av Kristeva, som gjennom sin egen sorg skapte god litteratur. Dette gjelder for eksempel den romerske poeten Publius Ovidius Naso, som oftest forkortet til Ovid. Den russiske forfatteren Dostojevskij kan også trekkes fram her, selv om han ikke selv var i psykisk ubalanse. Det var vel snarere hans samtaler med utstøtte og nedbrutte mennesker, som for eksempel medfanger i Sibir, som ga inspirasjon til verkene hans. En interessant digresjon er likevel at han utviklet epilepsi, noe som på den tiden ble satt i sammenheng med sinnssykdom.

En forfatter som nærmest er blitt et ikon på grunn av sin tragiske skjebne, er den engelske modernisten Virginia Woolf. Hennes liv og forfatterskap er et godt eksempel på hvordan dyp melankoli får sin inskripsjon i det skrevne. Hun endte da også med å ta sitt eget liv. Den svenske forfatteren August Strindberg er et eksempel på den samme problematikken. Begge disse fikk da også ord på seg for å være gale.

Nå er det ikke sånn at i alle tekster som handler om sorg og tap er det forfatteren selv som er trist og nedbrutt. Som oftest, i moderne litteraturkritikk, er forfatterens bibliografi uinteressant i en analyse. Slik er det også i en analyse av Jon Fosses tekster. Men når det gjelder melankolien som tilstedeværende i selve teksten, er Fosses forfatterskap i høyeste grad interessant. Og om ikke forfatteren selv lider av melankoli, gjør personene som forteller sin historie i tekstene ofte det.

Fosse sa i et radiointervju 10.01.99: "Eit lysande mørker er kjernen i alt eg skriv." Orda "lysande mørker" har en besnærende likhet med metaforen "svart sol" i Nervals dikt. Den første romanen Fosse ga ut, het *Raudt. Svart* (1983). Denne tittelen, som også antyder noe i retning av en svart sol, er hentet fra den franske forfatteren Stendhals roman *Rødt og sort* fra

1831. Mye av Fosses forfatterskap dreier seg om dikotomien mellom sorg og tap på den ene siden og litteraturen, eller også andre kunstformer som malerkunst eller musikk, på den andre. I romanen *Naustet* (1989) møter vi en hovedperson som forsøker å skrive seg ut av sin egen sorg- og tapsfølelse. Romanen *Melancholia I* (1994) handler om maleren Lars Hertervig som fikk diagnosen schizofren. Og romanen *Det er Ales* (1994) er den siste av Fosses romaner som har bakt inn i seg melankoliteorien, og da særlig Kristevas. Det er dette jeg skal forsøke å vise gjennom min analyse. I analysen vil jeg også komme tilbake til både Fosses og andre moderne forfatteres tekster og hvordan de kan knyttes til temaet melankoli i et eget avsnitt om intertekstualitet.

2.3. Konklusjon

Jeg har i dette kapittelet forsøkt å peke på at melankoli ligger i skjæringspunktet mellom subjekt og objekt og ånd og materie. Subjektet er melankolikeren, enten han kun er en som er bundet til det kreaturlige, til materien, slik Aristoteles hevdet, en sannsiger, slik Kant ville ha det til, eller han er en sammensmeltning av disse to, slik både Ficino, Benjamin og Burton hevdet.

Melankolien har med subjektets identitetsdannelse å gjøre, ifølge Freud og Kristeva. Det er her objektet kommer inn. Klarer subjektet å forholde seg friskt til de omkringværende objekter, og særlig et tapt, elsket objekt, eller vil det kun søke å speile seg selv i dem og dø, som Narcissus? Vil tapet av det elskede objektet, og sorgen over dette tapet, erstattes av selve affekten slik at subjektet etter hvert forsvinner inn i en psykose, eller vil subjektet klare å erstatte tapet og sorgen med noe annet, som for eksempel en skriveprosess?

Erstattende objekter for det melankolske subjektet kan, etter min oppfatning av dette temaet, finnes i både ånd og materie. Katharsis kan, for eksempel, søkes i religion, estetikk eller natur. Målet må være en opplevelse av forsoning og tilgivelse. Det er her vi beveger oss over i Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori. Neste kapittel er viet denne teorien.

3. Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori

3.1. Innledning

Julia Kristeva er først og fremst opptatt av symbiosen mellom mor og barn og hvordan man løser opp denne symbiosen. Dette er en psykoseksuell prosess, og det er i denne prosessen grunnlaget for språket blir lagt. Dersom barnet skal bli et autonomt subjekt med en egen identitet, må det løsrive seg fra symbiosen med moren og rette sin libido mot en tredje instans. Tapet av moren er en smertefull prosess for barnet, men hvis det klarer å idealisere og identifisere seg med denne tredje instansen, er det mulig å bryte med moren. Morstapet må erstattes av noe. Dette noe kan for eksempel være språket. Gjennom språket kan barnet, symbolsk sett, vinne moren tilbake. Hele denne vanskelige prosessen oppleves svært konfliktfylt og ambivalent for barnet, og det er denne ambivalensen som ligger til grunn når en kunstner uttrykker seg gjennom språket.

Julia Kristevas språkteori har sitt grunnlag i psykoanalysen. Spesielt bygger hun på Sigmund Freuds og Jacques Lacans teorier, og det vil være nødvendig å komme inn på disse. Særlig relevant er det å se på hvordan de to psykoanalytikerne behandler løsrivningsprosessen mellom mor og barn og språkutviklingen. Først vil det være naturlig å komme inn på hvordan de deler inn barnets utvikling i ulike faser fra nyfødt barn til individ.

Sigmund Freud deler denne utviklingen inn i tre faser:

- Den *orale*: Barnets behov blir dekket via munnen
- Den *anale*: Barnet føler press fra den sosiale situasjonen, for eksempel til å beherske de ulike kroppsfunksjonene sine
- Den *falliske*: Utviklingen av kjønnsidentiteten begynner, og forskjellene mellom gutt og jente faller på plass

De to første fasene blir ofte betegnet som den preødipale fasen, og den tredje som den ødipale. Julia Kristeva benytter seg ofte av disse freudianske begrepene.

Den franske psykoanalytiker og filosofen **Jacques Lacan** bygger sin lære om utviklingen av språket på disse inndelingene av Freud. Han er også påvirket av språkvitenskapsmannen

Ferdinand de Saussure, og plasserer språket i en psykososial ramme. Lacan er overbevist om at psykoseksuell identitet og språkutvikling er uløselig knyttet sammen. Han deler språkutviklingen inn i tre faser, og de tilsvarer stort sett Freuds faser:

- 0-6 mndr: Den *reelle orden* eller symbiosen

Her er barnet ett med moren i et symbiotisk forhold, og det eksisterer kun som kropp. Det har ingen fantasi eller tanker. Det reelle er amorft og er knyttet til den biologiske organismen. Det reelle er også sentrum i det ubevisste. Det er det umulige, og det kan ikke uttrykkes symbolsk. Det styrer likevel de symbolske prosessene gjennom sitt fravær. Det tapte objektet kan ikke gripes gjennom språket, men man kan nærme seg det gjennom språklige konstruksjoner. De blir igjen styrt av mangelen. Det kan for eksempel ytre seg som nytelse, nærmest knytta til det incestuøse.

- 6-18 mndr: Den *imaginære orden* eller speilfasen

Barnet ser seg selv og har evnen til å danne imaginære bilder. Det identifiserer seg med et imago idet det speiler seg i andre mennesker som om det så seg selv i speilet. Det oppstår et narsissistisk begjær etter å se seg selv som et sammenhengende hele. Her opplever barnet sin egen kropp som et atskilt, helt og fysisk objekt. Individualiteten blir utviklet, og selv om barnet bare er et ego uten språk eller begjær overfor andre, starter dannelsen av subjektet i denne perioden.

- 1,5-5 år: Den *symbolske orden* eller språkfasen

Symbiosen med moren løses opp og blir erstattet av et forhold til en tredje instans, ofte benevnt som "far" eller "den andre". Begjæret rettes nå mot denne tredje instansen. Dette begjæret skaper språket, som blir en slags kompensasjon for tapet av moren. Gjennom språket dannes jeget, subjektet, når det forholder seg til andre og speiler seg i dem. Speilfasen er altså den som setter i gang språktilegnelsen, men det er i den symbolske fasen at barnet for alvor tar del i de strukturene og kodene som eksisterer mennesker imellom, som for eksempel språket.

Lacan ser på subjektet som spaltet og splittet. Det er ikke autonomt og selvreflekterende, men har, på den ene side, en fortrenget psykisk virkelighet og, på den andre side, et bevisst jeg som er dannet gjennom språket og kulturen. Og det er speilfasen som har dannet mønsteret for utviklingen av dette jeget. For Lacan er det viktig å presisere at det ubevisste og tilegnelsen av

en egen identitet er avhengig av språktilegnelsen. Språket kommer altså først, så utviklingen av jeget.

Psykoanalytiker og lingvisten **Julia Kristeva** bygger på Lacans teorier om at det ubevisste er strukturert som et språk. Men hun er uenig i at språktilegnelsen kommer før utviklingen av identiteten. Tvert imot mener hun at språket ligger latent allerede i den første fasen i barnets liv, nemlig i den symbiotiske fasen mellom mor og barn. Kristeva opptrer også med tre faser i språkutviklingen, og de ser sånn ut:

- 0-0,5 år: Det *semiotiske* stadium eller symbiotisk fase

I den symbiotiske fasen har barnet allerede utviklet et førspråklig tegnsystem. Det har evnen til å oppleve puls og rytme og serverer uartikulerte lyder som er en slags form for språk. Det foregår en preverbal, semiotisk kommunikasjon mellom mor og barn; smil, pludring og gjenkjennelse. Hele tiden har barnet nær kontakt med morens kropp. Subjekt og objekt er ennå ikke atskilt. Likevel opplever presubjektet et nærvær av mening gjennom de semiotiske rytmene.

Barnets følelser overfor moren i den symbiotiske fasen er likevel ambivalente. Det både elsker og hater moren. Det både støter henne bort og føler en form for attraksjon. Det prøver ubevisst å skille mellom sitt ennå-ikke-jeg og morskroppen, selv om det ennå ikke klarer å skille mellom subjekt og objekt. Denne følelsestilstanden (dvs. abjeksjonen) hos barnet står sentralt i Kristevas teori. Det er driftsimpulsene som var rettet mot mors nærvær som nå begynner å rette seg mot det blivende jeget.

Barnet kan kun forlate symbiosen med moren ved å støte henne bort og dermed identifisere seg med Det andre. I sin frustrasjon over at moren ikke lenger kun interesserer seg for det, starter det å begjære Det andre, det som også moren begjærer. Presubjektet retter altså sine drifter mot et fraværende behovsobjekt.

Denne førspråklige fasen og det semiotiske språket mener Kristeva gjenspeiles i det poetiske språket vi finner i mye modernistisk litteratur. Dette språket kjennetegnes ofte ved lydlige elementer, rytme og gjentakelse. Det er kreativt og flertydig. Vi finner det, ifølge Kristeva, for eksempel, hos Joyces "stream of consciousness" og språket hos Mallarmé og de andre franske symbolistene.

- 0,5-1,5 år: Den *tetiske* fasen

Med det tetiske mener Kristeva overgangen mellom det semiotiske og det symbolske. Nå foregår et brudd i det symbiotiske forholdet med moren. Barnet er i stand til å ta avstand fra moren, skille seg ut fra omgivelsene og identifisere seg selv som et jeg i forhold til et du. Kristeva kaller den oseaniske, imaginære morssubstansen som må forlates, for *Tingen*. Tingen er et uttrykk for den kaotiske tilstanden som oppstår før splittelsen mellom jeget (subjektet) og de andre (objektet) er et faktum. Barnet klarer ikke å symbolisere eller framstille noe. Det er ennå ikke i stand til å oppfatte eller skape objekter selv om identifikasjonen mellom et jeg og et du er avhengig av nettopp dette. Det er her språket dannes. Barnet uttaler sine første ord. Det er blitt et lingvistisk subjekt.

- Fra ca 1,5 år: Det *symbolske* stadium

Symbiosen er nå fullstendig opphørt. Barnet er helt skilt fra moren og må underordne seg det eksisterende språkssystemet som finnes i omgivelsene og overta det. For å kunne fungere som et sosialt individ etter bruddet med moren, er barnet underlagt en symbolsk orden og et sosialt tegnsystem. Når barnet opplever at det er atskilt fra moren, speiler det seg i Den andre og håper å gjenopprette nærværet av mor. I morens sted må barnet utvikle symboler for henne. De andre som fanger morens interesse, som for eksempel faren, arbeidet og andre elementer, utgjør viktige konkurrenter. Det blir etter hvert viktig for barnet å bli anerkjent som subjekt, også fra Den andre.

På denne måten utvikler barnet språket. Det må mestre tegnsystemene som eksisterer i de sosiale relasjonene det er en del av. Nærværet, Tingen, må formidles gjennom tegn, eller språk. Det tapte nærværet av moren kan kun gjenvinnes gjennom språket, ordene. Barnet opplever sorg over den tapte moren, eller det tapte nærværet, men det opplever også glede over evnen til å gjenskape det tapte ved symbolisering eller språk. Dette er viktig i barnets identifikasjonsprosess. Vi kan si at språkutviklingen og identifikasjonsprosessen hos barnet står i et avhengighetsforhold.

3.1.1. Det sammensatte subjektet

Freud skiller mellom et bevisst og et ubevisst nivå hos mennesket. Dette danner utgangspunktet for subjektforståelsen i psykoanalysen. Han hevdet at mennesket ikke er

herre i eget hus. Dette sammen med Marx' lære om hvordan samfunnet er bestemmende for dannelsen av individet, svekket subjektet som hermeneutisk autoritet. Når strukturalismen i tillegg understreker at meningen i en tekst kun er å finne i selve teksten, i samme struktur som vi finner i språket, og at forfatteren i 1968 blir erklært død av Roland Barthes, forsterker det oppfatningen om et svekket subjekt. Denne tankegangen i strukturalismen hadde størst gjennomslagskraft i 60-åra.

Kristeva bygger på både psykoanalysen, Marx' ideer og strukturalismen i sine teorier. Likevel mener hun at subjektet har en sentral plass i betydningsprosessen. Kristeva hevder at ethvert utsagn krever en identifikasjon. Alle utsagn, eller overlevering av språk, er avhengig av et subjekt og dets objekter. Hun mener at bevisstheten transcenderer seg selv fordi den alltid er rettet mot et eller annet objekt. Derfor er det umulig å studere språket uten å se intensjonen bak, eller subjektet som taler, hevder hun. Her er hun inspirert av Husserls fenomenologi, og hun kritiserer Lacan for hans teori om at språket kommer før subjektet. Et subjekt må ha en årsak, det kan ikke oppstå av intet, hevder hun.

Kristevas talende subjekt er likevel et splittet subjekt. Det er fullt av motsetninger og i stadig forandring. Som barnet gjennomlever også den voksne hele tiden en konfliktfylt prosess. Samtidig som subjektet ønsker å gjenoppleve nærværet som språket kompenserer for, men som aldri helt kan erstatte dette tapet, søker det en symbolsk anerkjennelse hos den andre.

Denne konflikten gjenspeiles i språket, ifølge Kristeva. Språket er rent symbolsk og kommer til uttrykk i de sosio-kulturelle kodene. Samtidig kommer det fortrenge, nemlig nærværet i den semiotiske fasen, til uttrykk i for eksempel rytme og gjentakelser, intonasjon og lydeffekter i form av allitterasjon, meningsløse fantasier og forestillinger, motsigelser, avbrytelser, taushet og fravær. Alle disse språklige fenomenene blir en slags oversettelse av språksubjektets drifter og instinkter og på den måten en tilbakevending til det semiotiske. Jeg-bevisstheten, denne tetiske instansen, skaper det Kristeva kaller "permanent negativitet" hos subjektet. Subjektets språklige kompetanse er gjort mulig av det tetiske, men det er også den semiotiske, det vil si den muligheten driftene har til å vende tilbake og gi språket mening eller oppløse meningen.

Subjektet vil for alltid være splittet i disse to områdene, nemlig det symbolske og det semiotiske. Samtidig er de to områdene forente. Det er det tetiske bruddet som muliggjør

denne foreningen. Den tetiske fasen blir hindret i å holde de fortrenge driftene i sjakk. Det er den permanente negativiteten, eller også den poetiske negativiteten, som hindrer dette. Vi finner igjen de fortrenge driftene i det poetiske språket, i form av f. eks. rytme og gjentakelse. Kristeva ser for seg et dialektisk forhold mellom det symbolske og det semiotiske der subjektet er i en stadig prosess. Akkurat som språket er en slags oversettelse av drifter og følelser, kan det poetiske språket, eller selve diktningen, forandre erfaringene hos både det skrivende og det lesende subjekt. Dette går begge veier. Det symbolske språket uttrykker drifter og affekter. Samtidig kan det få fram glemte følelser og minner hos både det skrivende og det lesende subjektet.

Her bør det skytes inn at det skrivende subjektet og forfatteren av en tekst ikke er identiske hos Kristeva. Hun skiller mellom et psykologisk ego, forfatteren, og et skrivende subjekts erfaring. Den estetiske virksomheten som, blant annet, skriften er, forandrer, som sagt, den subjektive erfaringen, og derfor vil det være umulig å opprettholde tanken om et aktivt subjekt utenfor teksten. Kristeva lanserte uttrykket *betydningsproduserende praksis*. Dette blir nærmere forklart av Roland Barthes i hans artikkel "Tekstteori" (1993). Her erklærer han nærmest forfatteren som død idet han sier at betydningsbærende praksis innebærer at selve språket er aktiv energi og at teksten er en produktivitet, ikke et produkt. Hele tiden jobber teksten med språket, dekonstruerer det og rekonstruerer et nytt språk. Med betydningsprosessen forstår han teksten i arbeid.

Kristeva bruker uttrykkene dynamisk tekst og dynamisk subjekt. Teksten som produksjon gir den flertydige meninger. Den er en stadig pågående, uavsluttet prosess der både det skrivende subjekt og det lesende subjekt er i teksten og forandres av den. Språkets subjekt er altså ingen person, men det blir konstituert gjennom selve skriveprosessen.

3.2. Kristeva og melankolien

Kristevas melankoliteori finner vi i boka *Soleil noir* fra 1987. Den ble oversatt til norsk av Agnete Øye og utgitt med tittelen *Svart sol* i 1994. Det er stort sett den norske utgaven jeg henter sitatene fra. I tillegg fortsetter jeg å ta henviser til Bale (1997). Kristeva tar utgangspunkt i barnets ambivalente følelser i det semiotiske stadiet der barnet opplever både

omsorg og kjærlighet på den ene siden og aggressivitet, destruksjon og angst på den andre. Det er ikke først og fremst splittelsen fra moren eller tapet av Tingen som er det verste for den melankolske, men det at man ikke har fått bearbeidet sorgen over tapet.

Det er, som nevnt, i den semiotiske fasen språket pleier å komme inn og erstatte og gjenskape nærværet med moren. Det at barnet klarer den identifikasjonsprosessen det er å idealisere en tredje part og dermed overføre libido fra Ting til objekt, fører til det såkalte modermordet som er så nødvendig for å utvikle et sunt individ:

”Modermordet er vår livsnødvendighet, et *sine qua non* (en ufravikelig betingelse) for vår individualisering, forutsatt at det skjer fullstendig og at det erotiseres [...]” (Kristeva, 1994, s 40).

Melankolikeren klarer ikke å idealisere en tredje part, men benekter i stedet fortrenghingen og utvikler en uutholdelig skyldfølelse. Denne sorgen utvikles til en sterk selvforakt og et slags mord på seg selv i stedet for modermord. Melankolikeren utvikler seg normalt og har et fullt utviklet språk, men troen på selve språket er svekket. Språkets utilstrekkelighet oppleves nettopp som et motstykke til selve tapet. Denne følelsen kan forekomme hos alle mennesker. Vi har i enkelte betingte situasjoner følt oss målløse og ordfattige, særlig hvis vi opplever sterk sorg eller andre skjellsettende hendelser. Hos melankolikeren, derimot, er dette en dypere, vedvarende tilstand som er av eksistensiell art. Toril Moi skriver:

”Melankolikerens forhold til språket blir derfor en bevisst innsikt i språkets vilkårlighet, dets meningsløshet. Slik kan man si at den depressive gjennomlever Saussures tegnteori på sin egen kropp.” (Moi i: Innledningen til Kristeva, 1994)

Den depressive språk blir dermed tomt, tonløst og flatt. Språktegnene mister sin funksjon, nemlig å skape mening for subjektet, hevder Kristeva, fordi den depressive libido ikke er rettet mot språket, men mot Tingen. Hun skriver videre:

”I normaltstanden blir den talende ett med sin diskurs: er ikke talen vår andre ”natur”? For den depressive er derimot talen som en fremmed hud; den melankolske er en fremmed i sitt eget morsmål.” (Kristeva, 1994, s 63)

Hos Freud og Lacan bygger melankolikeren sin identitet på en mangel. Hos Kristeva blir denne identiteten bygd på manglende fravær av mor. Atskillelsen fra moren er ikke

fullstendig vellykket, og melankolikeren trekker sin libido tilbake i seg selv. Det er denne narsissistiske handlingen som skiller melankoli fra vanlig sorg.

Som Freud også hevdet, mente Kristeva at de destruktive driftene som er knyttet til seksualdriftene og vendt mot ytre objekter, gjenoppstår som narsissisme. Men ved en slags averotisering blir dødsdriftene frigjort og rettet mot selve jeget. Det er dette destruktive arbeidet som dødsdriftene utfører, som fører til at det melankolske subjektet fragmenteres, noe som igjen kan føre til selvmord, ifølge Kristeva. Samtidig utgjør tristheten, eller affekten, en beskyttelse mot denne selvdestruktive fragmenteringen.

Kristeva skiller altså mellom schizoid fragmentering og depressiv affekt. Dette skillet oppstår allerede i subjektets før-språklige narsissistiske nivå. Bale peker på at Kristeva og Freud tolker Narcissus-figuren forskjellig, en nyanseforskjell jeg vil komme tilbake til i kapittelet om blikket:

”For Kristeva resulterer Narcissus’ refleksivitet, hans forelskelse i sitt eget speilbilde, i en destruktiv kamp mellom antitetiske størrelser hinsides språket. Derfor må melankolikeren overvinne sin narsissisme før han eller hun kan bli et skapende unntaksmenneske. For Freud er Narcissus’ indre kamp mellom livgivende og dødbringende krefter bare en del av hva som reflekteres i speilbildet. Refleksjonen innebærer for ham også innsikt, noe som gjør melankolikeren til unntaksmenneske i positiv forstand.” (Bale, 1997, s 207)

Ifølge Kristeva er tristheten det nærmeste melankolikeren kommer Tingen:

”Tristheten er depresjonens grunnleggende humør, den er affektens egen representasjon.” (Kristeva, 1994, s 35)

Men så fortsetter hun litt senere:

”[...] litteraturen bærer fram dette vitnemålet i et helt annet materiale enn humørets. Den omskaper affekten i rytmer, tegn, former.” (Kristeva, 1994, s 36)

De følelsesmessige båndene vi har til moren og sorgen over å bli atskilt fra henne er noe alle opplever og som vi må gjennom for å utvikle oss som normale individer, i følge Kristeva. For å erstatte dette tapet, snakker, skriver og skaper vi, hevder hun, og det skjer ved det hun kaller *overføring*.

3.2.1. To typer overføring

Kristeva skiller mellom to typer overføring. Den vanligste typen kaller hun for den *metaforiske* overføringen. Den foregår ved at vi overfører affekt til tegn i språket. Vi snakker eller skriver. Dette er noe vi alle gjør, men som melankolikeren har problemer med. Han klarer ikke å omsette tomheten og tapsfølelsen i språk, men opplever i stedet en altopplukende tristhet.

Den andre form for overføring kaller Kristeva *sublimatorisk*. Denne formen for overføring er selve energien fra drifter og affekter som overføres idet litteraturen, og spesielt det poetiske språket, skapes. Den psykoanalytiske forståelsen av ordet sublimering stammer fra Freud. Det er den ubevisste prosessen som skjer når driftsenergi overføres fra et primært mål til et sekundært. Ofte vil dette sekundære målet være moralsk og sosialt mer akseptabelt. Ett eksempel på slik overføring er når seksualitet omdannes til kunst eller intellektuelle uttrykk.

Kristeva anser sublimering som en slags forening av kropp og sjel. Det er det som skjer når affektenergi omgjøres til symbolske former. Når preverbale erfaringer blir til språk, er det imidlertid en helt spesiell form for symbolisering som skjer. Melankolikeren er, i følge Kristeva, fylt av den subtile ”oversettelsen”, den vi ser i en viss type poesi og som er følsom for det ordløse eller den affektive Tingen. Det Kristeva snakker om her, er det i språket som ikke lar seg systematisere i syntaks eller semantikk, men som vises i rytme, klang, prosodi eller fortetning av mening, flertydighet med mer. Hun snakker altså om språkets semiotiske register. I artikkelen ”Fra en identitet til en annen” er hun opptatt av noe av det samme:

”Når man stilles overfor det poetiske språket som trosser kunnskapen, fristes man sterkt til å forlate sitt trygge skjul og nærme seg litteraturen gjennom ganske enkelt å etterligne dens buktende løp, heller enn å betrakte den som et objekt for viten. Mange går i denne mimetiske fellen og gir seg til å produsere fiktive parafilosofiske og paravitenskapelige tekster. [...] Nettopp en slik posisjon gir etter min mening et mulig utgangspunkt for en betydningsteori som når den står overfor det poetiske språket, ikke på noen måte kan forklare det, men heller oppfatter det som en indikasjon på hva det er som er heterogent i forhold til meningen, tegnet eller predikasjonen: driftenes mangfoldige økonomi, som alltid åpner for biofysiologisk press på den ene siden og sosio-historisk press på den andre.” (Kristeva i: Kittang m fl, 1993, s 278)

Dette viser at Kristeva er opptatt av forholdet mellom følelser og intellekt. Og det er i analysen av dette forholdet, som en forlengelse av melankoliteorien, at hun utvikler sin

estetiske teori. Hun ser på kunsten og litteraturen som noen av de grunnleggende elementene vi bruker som kompensasjon for å gi tilværelsen mening. I tillegg har vi politikk og religion og psykoanalytisk terapi.

3.3. Kristevas estetiske teori

I boka *Svart sol* fra 1987 uttrykker Kristeva, ut fra et psykoanalytisk ståsted, sine synspunkter på estetisk kreativitet generelt og språklig kunst i særdeleshet. Hun trekker fram tosidigheten i kunst og kreativitet. På den ene siden er fantasien melankolsk fordi den fortsatt er sterkt knyttet til ”morstingen”, og det er dette som hindrer språket i å representere denne mangelen. På den andre siden risikerer melankolikerens subjekt å miste sin identitet. Hvis depresjonen ikke møter motstand, men får utfolde seg fritt, vil det kunne føre til taushet og, i verste fall, døden. Subjektet forsøker imidlertid å strebe mot denne utviklingen:

”Som et kløvet rom ønsker subjektet bare å være solid forankret til et ideal som lar den ødeleggende volden *bli utsagt* istedenfor å *bli utført*. Dette er sublimeringen, den har behov for tilgivelse.” (Kristeva, 1994, s 180)

Skriften bygger på at begjæret likevel rettes mot Den andre, og det er skriften som er den sublimeringen Kristeva skriver om. En symbolisering er jo avhengig av nettopp det at en idealisering og identifikasjon av ”faren i den personlige forhistorien” finner sted:

”Den primære identifikasjonen med ”den personlige forhistoriens far” ville kunne være det middelet, det bindeleddet som gjør den depressive i stand til å sørge over sin Ting. Den primære identifikasjonen realiserer kompensasjonen for Tingen samtidig med at subjektet plasseres i en annen dimensjon, nemlig den imaginære tilknytningens dimensjon. Denne tilknytningen minner om troens bånd, som nettopp går i stykker hos den depressive.” (Kristeva, 1994, s 29)

Melankolikeren opplever en dyp splittelse mellom følelser og språk, og resultatet er en svært splittet kreativitet fylt av konflikter. Han føler seg trist og tom og er på sammenbruddets rand når det gjelder språket. Dette sammenbruddet blir imidlertid hele tiden bekjempet, og et viktig mål er å nærme seg Tingen. Denne tilnærmingen kan, ifølge Kristeva, lykkes ved å oversette Tingen til et annet språk.

Hvordan kan vi finne en motvekt til betydningskrisene, ifølge Kristeva? Jo, gjennom sublimeringen. Språket kan representere de mørke og destruktive kreftene i en semiotisk dimensjon, og her snakker vi om det poetiske språket. Det poetiske språket befinner seg i en stadig pågående prosess mellom det symbolske og det semiotiske. Jeg vil se nærmere på dette.

3.3.1. Det poetiske språket

Ifølge Kristeva inneholder alt språk både symbolske og semiotiske elementer og er følgelig poetisk. Både de symbolske og de semiotiske elementene er disponert hos ethvert talende subjekt.

Det *symbolske* språket er det strukturerende, det sosiale og kulturelle tegnsystemet som blir brukt i den spontane kommunikasjon mellom språkindivider. I en sosial kontekst utvikler det seg og endres etter atskillelsen fra moren. Det er underlagt ulike grammatiske regler.

De *semiotiske* elementene i språket knytter seg til det ubevisste hos individet. De har sitt utspring i den symbiotiske tilstanden mellom mor og barn, og de kan ikke grammatiseres på noe vis i noen konvensjonelle tegn. De semiotiske elementene betyr ikke noe bestemt. De er hele tiden til stede i språket og framstår hos språkindividet som minner og spor, positive eller negative, fra de største lykkeopplevelser til de traumatiske. Slik er de med på å berike språket, gi det ny mening, grunnlag for flere tydninger eller mangel på mening.

Det er vanlig å skille mellom hverdagsspråk og poetisk språk. Hverdagsspråket bruker vi for å kommunisere med andre språkindivider i en sosial kontekst. Poetisk språk har estetiske kvaliteter som gjør det til noe mer enn et kommunikasjonsmiddel. Det er mer litterært, mer følelsesladd, og det kjennetegnes ved at det har noen spesielle egenskaper, som for eksempel meningsfortetning eller meningsforskyvning, flertydighet, rytme og klang.

Kristeva poengterer at poetisk språk er spesielt fordi det er så sterkt preget av den semiotiske dimensjonen. Det er når vi finner det hun kaller *arkaiske spor av preverbale erfaringer* i en tekst at vi kan kalle den litterær. Forfatteren henter fra sine egen forhistories ressurser, noe han har til felles med alle, og som alle kjenner seg igjen i, bevisst eller ubevisst. Han studerer språket og skaper sine helt personlige uttrykk.

Ifølge Kristeva kan også den semiotiske dimensjonen i språket ta helt overhånd og kneble eller ødelegge det symbolske. På den måten kan det kunstneriske språket av og til framstå som fullstendig meningsløst og uforståelig ved sin flertydighet, prosodi og ugrammatikalske framtoning. Det Kristeva her hevder, kan kanskje knyttes til tanken hennes om å skille mellom den positive og den negative narsissismen. Den negative narsissismen er bakgrunnen for at språket tømmes for mening i melankolien. Bale skriver:

”Intonasjon og rytme, den positive narsissismens virkninger, blir et supplement til språkets kommunikative side, mens den negative narsissismens destruktive virkninger hindrer dette.” (Bale, 1997, s 219)

Det er nettopp forholdet mellom den affekten som blir uttrykt i språket og det tomrommet som oppstår i det ødelagte språket som Kristeva kaller allegori. Bale forsøker også å tolke seg fram til hva som skiller de to begrepene allegori og metafor i Kristevas teori. Hun skriver:

”Det later imidlertid til at der metaforen er dynamikk, sublimering, primærprosess og idealisering, er allegorien en erstatning, sublim betydning, tegn, frembringelse eller *artifice*. [...] Mens metaforen er en prosess, er allegorien denne prosessens produkt.” (Bale, 1997, s 220)

3.3.2. Kunsten

Bale skriver videre:

”For Kristeva er kunstverket en allegori over tomheten. Kunst og meningsløshet står i et spenningsforhold til hverandre som en positiv og en negativ pol. Allegoriens karakter av positiv pol kommer av at den er et resultat av sublimering, av metaforisk overføring av affekt inn i språksymbolene.” (Bale, 1997, s 224)

Kunsten representerer altså en form for sublimering og er følgelig en representasjon av melankolikerens kamp mot det symbolske sammenbruddet. Vi får tilgang til den ubeviste, arkaiske bunnen av følelser gjennom det tetiske. Dersom vi vender tilbake til symbiosen og følelsene tar makta fra oss og vi mister språket, er vi syke. Det er det vi kaller en psykisk regresjon. Kunstneren, derimot, aktiviserer sin egen språktilegnelsesprosess ved å fokusere på følelsene og samtidig jobbe seg gjennom språket. Kristeva hevder at kunsten har tre forskjellige sublimerende teknikker; *prosodi*, *polyvalens* og *tilgivelsens psykiske økonomi*.

3.3.2.1. Prosodi

Når Kristeva skriver om språkets prosodi, tenker hun på dets musikalitet. Det er her snakk om språklydenes kvantitet, intensitet, tonalitet og klangfylde. Rytme og allitterasjon er litterære virkemidler det er naturlig å trekke fram her. Kristeva kaller det ”et språk bortenfor språket” (Kristeva, 1994, s 98), og det får en spesiell betydning når all annen logisk oppbygning er brutt sammen i det. Melankolikeren har altså mistet sitt eget språk, men gjennom prosodien kan han gjenskape ”et språk bortenfor språket”.

3.3.2.2. Polyvalens

Den semiotiske erfaringen, Tingen eller tapet, er ofte helt umulig å sette ord på. Gjennom flertydigheten i det poetiske språket skapes et større imaginært spillerom og flere muligheter for å danne godtatte representasjoner. Den melankolske kunstneren får rett og slett flere konnotasjoner å spille på overfor hvert enkelt ord. På den måten blir avstanden mellom melankolikerens indre og språkets ”ytre” mindre eller, i alle fall, overkommelig. Mange kunstnere, slik James Joyce er et godt eksempel på, finner på nye ord. Kristeva bruker Mallarmé som eksempel:

”Oversettelsen prøver å gjøre seg fremmed overfor seg selv, og slik å finne i morsmålet et ”mot total, neuf, etranger a la langue” (et fullstendig, nytt ord, fremmed for språket) (Mallarmé), for på denne måten å gripe det ujevne. Overskuddet av affekter har altså ikke annet uttryksmiddel enn å produsere nye språk, merkelige sammensetninger, ideolekter, poetikker.” (Kristeva, 1994, s 54)

3.3.2.3. Tilgivelsens psykiske økonomi

På grunn av modermordet, som igjen forårsaker følelsen av tap og selvforakt, opplever subjektet en sterk skyldfølelse. Denne skyldfølelsen søker en tilgivelse. Den melankolske må erstatte skyldfølelsen for tapet av moren, eller av Tingen, med noe, og kunsten blir redningen. Det estetiske objektet, kunsten, erstatter nå tapet av Tingen som det som melankolikeren heretter kan rette sin libido mot. Denne kjærligheten til kunstverket erstatter også de destruktive følelsene. Det er selve kunstverket som er tilgivelsen, ifølge Kristeva:

”Skriften er et middel for affektene og fortrenger dem ikke, den antyder en sublimerende utvei, overfører affektene for en annen i et tredje bånd, som er både imaginært og symbolsk. Fordi den er en tilgivelse, er skriften også en forvandling, en overføring, et uttrykk.” (Kristeva, 1994, s 192)

Dødsdriftene kan, ifølge Kristeva, kun i liten grad være representert i kunstverket. Det er bare når dødsdriftene bindes av livsdriftene og sublimeres at de kan bli en del av det estetiske. Kristeva tenker seg at dødsdriftene blir averotisert og formet som representasjon. Gjennom denne sublimeringen kan den melankolske framstille objektet i stedet for å bli angrepet av det. Dersom den melankolske ikke skal bli helt taus eller ta sitt eget liv, må han bli tilgitt. Det foregår ved at moren blir tilgitt, og det er hun som igjen tilgir subjektet.

Kristevas tilgivelse er knyttet til renselse. Hun mener at sublimerert kunst er katharsisk når den oversetter følelser og subjektive erfaringer til symbolske representasjoner. Videre hevder hun at melankolikerens brutte rytme kan få kontakt med omgivelser og språk gjennom litteraturen og på den måten gjenopprette en naturlig og kulturell rytme. Bale skriver:

”Den mani som integreres i det symbolske, har en effekt Kristeva kaller *katharsis*. Det estetiske blir det sted hvor det rituelle har tilflukt. Den estetiske skaperakt, særlig den litterære, men også den religiøse diskursen, muliggjør en reetablering av en rytmisk overensstemmelse mellom organismen og omverdenen, det symbolske: [...] Kristeva etablerer en forbindelse mellom melankoli og *katharsis*.” (Bale, 1997, s 230)

Dersom en følelse gjenoppleves i og gjennom språket, vil både psyken og språket forandres, ifølge Kristeva. Melankolikeren vil oppleve at følelsene gir mening og få et mer levende språk.

Kristevas syn på katharsis henger sammen med måten Aristoteles så på renselse på. Han anså katharsis som en effekt, eller en virkning, av tragedien. Antikkens tragedie skulle i den grad vekke medfølelse og frykt hos tilhørerne at de ville føle seg rensert etterpå. Det var selve handlingsstrukturen i tragedien som førte publikum gjennom de ulike følelsene og fikk dem til å nærmest leve seg gjennom dem. På den måten hevdet Aristoteles at de ville oppleve renselse.

Kristeva begrenser ikke denne renselsesopplevelsen til noen tilhører eller leser. Hun mener at også forfatteren opplever katharsis. Dette henger selvsagt sammen med det tekstteoretiske synet hennes. Og det som renses, er det sublimerende estetiske i teksten, som oftest

representert ved sansbare tegn og former, som for eksempel det musikalske. Det er dette Kristeva kaller for *prosodisk økonomi*. For Kristeva er det ikke bare en følelsesmessig rensetelse som pågår, slik Aristoteles' tilhørere opplevde. Katharsis berører også intellektet i og med at følelsene blir oversatt og får ny betydning i det poetiske språket i den sublimerede, katharsiske litteraturen.

For Kristeva er det viktig å understreke at katharsis er overvunnet melankoli. Det er melankolikerens triumf over smerten, eller som Bale skriver:

”Hennes *katharsis*-begrep innebærer slik at den melankolske lidelse erstattes av musikalsk nytelse.” (Bale, 1997, s 232)

Metaforen i Kristevas tittel, *Svart sol*, er et godt eksempel på ideen om den overvunnede melankolien. Kristeva ser for seg at subjektet dykker ned i mørket og berører de destruktive kreftene og bringer dem opp i lyset. Dermed blir de forvandlet til noe vakkert. For subjektet er ikke lenger moren et forbudt objekt, og tegnene får liv og blir estetiske. Affektene, representert ved melankolien, blir rensset, og effekten er, som Bale peker på, at lidelsen erstattes av nytelse.

Kristeva kobler det psykoanalytiske med det estetiske, men også med det teologiske. For henne er ikke melankolikeren en sannsiger, slik mange andre, blant andre Freud, har hevdet. Melankoli er for Kristeva, ren fortvilelse og tap av mening. Evangeliene i Bibelen med Kristi død og oppstandelse blir for henne en billedlig bearbeidelse av melankolien, og hun overfører teologiske begreper til den estetiske aktiviteten, som for eksempel lidelse og tilgivelse. Guds tilgivelse av menneskene er modell. Slik som menneskene renses for syndene og oppnår Guds tilgivelse gjennom Kristi lidelse, slik renses den melankolske for lidelse gjennom den estetiske aktiviteten. Tilgivelsen ligger altså i selve den estetiske aktiviteten som et kunstverk, for eksempel en tekst, er.

Forholdet mellom lidelse og tilgivelse opptar Kristeva sterkt, og hun har, blant annet, hentet inspirasjon fra Hans Holbein d.y.s maleri ”Der Leichnam Christi im Grabe” (Kristi lik i graven). Det framstiller en høyst menneskelig, lidende Kristus som er tatt ned fra korset, og oppstandelsen lys er totalt fraværende. Kristeva bruker dette maleriet i sine Dostojevskij-analyser der hun understreker sammenhengen mellom lidelse og tilgivelse. Og det er ikke

bare Guds tilgivelse som opptar Kristeva, men også kristendommens fokusering på tilgivelse som ideal mellom mennesker. Tilgivelsen er en gave. Bale skriver:

”Til-givelsen er en gave som forutsetter menneskets identifikasjon med en barmhjertig Gud. Den knytter et bånd av kjærlighet mellom den tilgivende og den tilgitte som opphever og tilbakelegger den mangel døden og melankolien er.” (Bale, 1997, s 243)

Tilgivelsens gave skaper en ny begynnelse. Denne nye begynnelsen blir, ifølge Kristeva, realisert i skriftens tid og i skriveaktens stadig nye begynnelse. Lidelsen blir, som Bale uttrykker det, ”absorbert i det språklige uttrykket” (1997, s 245). I fortsettelsen av det som Bale skriver om Kristeva, trekker hun igjen inn allegorien:

”Den skrift som absorberer affekt i tegnene, er en tilgivelse. [...] Jeg har tidligere trukket frem Kristevas beskrivelse av skjønnheten som allegorisk. Det vil si at den er et hypertegn – det skjønnne er tegnets affektive, ikke-betydende uttrykk. Når Kristeva nå skriver at det ikke finnes skjønnhet utenfor tilgivelsen og fremstiller skriften som tilgivelse, får slik både tilgivelsen og skriften allegoriske kvaliteter. De blir prosesser hvis resultat delvis er allegorisk. Tilgivelsen og skriften absorberer, transformerer og forskyver melankolien, abjeksjonen og lidelsen, samtidig som de slutter seg til det symbolske register. Tilgivelse bekrefter at mening finnes, hevder Kristeva.” (Bale, 1997, s 245)

Den som tilgir, elsker og blir elsket av den som blir tilgitt. Her ligger tilgivelsens dype hemmelighet og gave. I dette ligger også tanken om at den som tilgir seg selv, elsker seg selv. Det er altså viktig for melankolikeren å tilgi seg selv, forsones seg med modermordet, for å kunne akseptere og elske seg selv og finne mening. Denne tilgivelsen finner han i den estetiske aktiviteten, som for eksempel teksten i arbeid.

3.4. Konklusjon

Kristeva legger vekt på at språket ligger latent hos mennesket allerede i den symbiotiske/semiotiske fasen, uttrykt i form av puls, rytme og uartikulerte lyder. Det er disse uttrykkene vi finner igjen i et moderne kunstverks semiotiske språk.

Målet for subjektet er å frigjøre seg fra symbiosen med morssubstansen, som det har et ambivalent forhold til, og utvikle jeget. Det er i denne prosessen det symbolske språket

kommer inn. Barnet utvikler symboler i morens sted. Samtidig er subjektet et splittet subjekt. Det ønsker å gjenoppleve nærværet med moren og kompenserer det med språket, men det søker også symbolsk anerkjennelse hos den andre. Denne splittelsen, og sorgen over tapet av moren, må bearbeides.

Melankolikeren har problemer med dette fordi han ikke klarer å idealisere en tredje part. I stedet fortrenger han tapet og sorgen ved å benekte det, og det fører til at han utvikler sterk skyldfølelse. Denne skyldfølelsen søker tilgivelse gjennom renselse.

Ifølge Kristeva ligger denne tilgivelsen i den estetiske aktiviteten hos et kunstverk, som for eksempel hos en tekst i arbeid. I den sammenheng er både det symbolske og det semiotiske språket viktig, og vi må forholde oss til dem begge. En tekst har både et bevisst og et ubevisst meningsplan. Ved å studere både det symbolske og det semiotiske kan ny mening komme til syne. Målet er å erstatte lidelse med nytelse og finne mening i tilværelsen.

4. Analyse av *Det er Ales*

4.1. Innledning

Hovedhandlingen i boka begynner og slutter på en benk. På denne benken ligger Signe og lar tankene springe hit og dit. Hun mistet mannen sin, Asle, på sjøen for 23 år siden, og nå forsøker hun seg på en slags form for selvterapi. Hun ser tilbake, ser syner, drømmer og fantasierer. I repeterende ”flashbacks” går hun gjennom det som hendte den gangen. Samtidig ser hun hendelser som har råket Asles slekt i tidligere tider. Det er fortellinger om ulykker og tap, sorg og savn. Ulykkene er knyttet til havet. Det er drukning og nestenulykker. I en fabulerende stil, og med stadig skiftende synsvinkler, trer historien, eller skal vi si historiene, fram for oss i all sin vemod og gru.

Signes skyldfølelse som, i stor grad, er knyttet til Asles drukning, som angivelig er et selvmord, søker tilgivelse, eller en form for renselse. Vi blir dratt inn i den suggererende fortellingen gjennom et rytmisk og repetitivt språk, og det kan se ut som om det språklige i teksten fungerer som en slags renselse for Signe idet hun, stotrende og stammende, forteller sin egen fortelling. Dette kan relateres til en Kristeva-inspirert analyse av det poetiske språket i romanen.

I følgende analyse vil jeg altså ta utgangspunkt i Kristevas teorier om det poetiske språket, spesielt representert ved de tre sublimerende teknikkene prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi. Målet er å forsøke å finne spor i teksten som underbygger teorien om at teksten i arbeid er knyttet til katharsis-begrepet.

Jeg finner det unødvendig å sette av et eget kapittel til et utførlig handlingsreferat av boka. Utover det jeg allerede har nevnt innledningsvis, vil handlingen framgå av selve analysen.

4.2. Prosodi

Oppslagsverket *Wikipedia* definerer prosodi slik:

”Prosodi er den delen av lingvistikken som studerer fonologiske fenomen som strekker seg over fleire segment (vokalar/ konsonantar) i ordforma. Eit anna ord for prosodi er dermed *suprasegmental fonologi*, i motsetnad til segmental fonologi, som studerer fenomen knytt til kvart einskild segment. Prosodi omfattar tre ulike emne, trykk, tone og kvantitet (lengde), alle desse er knytt til stavinga.”
(<http://nn.wikipedia.org/wiki/Prosodi>)

Språkforskeren Inger Habbestads definisjon av ordet er noe enklere. Hun skriver at prosodi har med intonasjon og stemmens klang og styrke å gjøre, og det handler om tonelengde og hvordan tonen stiger og synker. Videre skriver hun:

”Prosodi sier noe om hvordan mennesket bruker stemmen i forhold til det å snakke og kommunisere.”
(http://www2.skolenettet.no/skolenettet/data/f/3/09/51/1_802_0/Prosoditrening_-_Inger_Habbestad.pdf)

Ordet prosodi kommer fra gresk *pros* (til, med) og *ode* (sang). I lyrikken snakker man om tekstens rytme og klang. Litteraturforskeren Christian Refsum er en av dem som peker på hvordan rytmiske elementer også i en roman er med på å understreke tematikken i romanen. Han sier for eksempel at det er en form for rytme i prosaen som skal holde leseren fast i en kontinuerlig og sammenhengende tankestrøm:

”Prosaen kan lede bevisstheten under lengre perioder av gangen uten at leseren faller av. Prosaen kan for eksempel, i sterkere grad enn poesien, gi oss denne følelsen av å tenke en annen persons tanker.” (www.vinduet.no/tekst.asp?id=213)

Det Refsum sier her, kan synes å være relevant for denne analysen idet det påvirker hvordan jeg velger å analysere språkets prosodi i romanen. Rytmen i teksten kan sies å være nært knyttet til hele den narrative strukturen. Hele teksten er som en tanke på inn- og utpust, et langt sukk, om en vil, fra hovedpersonen Signe, og bevegelser som skjer i både tid, rom og synsvinkel synes å representere hele hennes skiftende sinn og bevegelse mellom sunt terapeutisk arbeid og dyp psykose.

Når jeg skal studere rytmen i denne prosateksten, er det derfor selve tekststrukturen jeg bør fokusere på. I jakten på rytmen i språket bør rytmen i hele teksten inkluderes. For å kunne si noe om prosodi knyttet til teksten, må det foretas en analyse av rytmen på makronivå først før det sies noe om rytmen på mikronivå. Jeg velger altså, på bakgrunn av det jeg nå har sagt, å knytte hele fortelle teorien, eller narratologien, opp mot dette kapittelet om prosodi. I min narratologiske analyse støtter jeg meg på Petter Aaslestad (1999), og jeg starter på makronivå.

4.2.1. De narrative nivåer

Hva er rammefortellingen, eller nullpunktet, i romanen *Det er Ales?* ”Fortellingen om Signe som ligger på benken,” vil vel de fleste hevde. ”Fortelleren som sitter og ser,” vil noen si. Begge svarene er relevante.

Allerede i starten manifesteres altså denne romanen som et interessant og morsomt studieobjekt. Innledningsvis blir vi trukket inn i en diskusjon om de ulike narrative nivåene som blant andre Aaslestad opererer med; fortelling, historie og narrasjon. Han forklarer forskjellen med å si at *historien* er det *narrative innholdet*, mens *fortellingen* er selve den *narrative teksten*, altså det fortalte. Han skriver videre:

"Narrasjon er definert som *den produserende fortellehandling* og den reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i." (Aaslestad, 1999, s 27)

Allerede det første ordet i romanen innleder altså det Aaslestad kaller ”den episke ursituasjonen” (s 29), nemlig det at ”noen forteller noe til noen”. Hvem denne ”eg”, eller fortelleren, i starten og slutten av romanen er, vil jeg komme tilbake til. La meg bare allerede her slå fast at fortelleren er en størrelse vi må regne med og forholde oss til. På den måten løftes teksten opp ytterligere et abstraksjonsnivå.

Teksten er bygd opp nærmest som en løk med flere skall eller som ringer i vann. Her kan vi se for oss en malstrøm. Dermed er altså tekstens makronivå allerede koblet med det tematiske i den. Ytterst har vi fortellingen til denne ”eg”. Laget eller ringen innenfor består av Signes fortelling. Innenfor der igjen avdekkes Asles fortelling. Innerst i denne ”tekst-malstrømmen” finner vi Asle og hans historie, en historie som ender nettopp under ringer av vann.

Det bør også skytes inn at konteksten rundt teksten, representert ved forfatteren Jon Fosse, leserne, forlagsbransje, medier og kritikere, i tillegg til samfunnet generelt, selvsagt utgjør en instans utenfor det ytterste laget igjen. Jeg skal imidlertid ikke foreta noen funksjonsanalyse denne gang, siden den ikke ville gi noe svar på min problemstilling. Jeg lar derfor denne tråden ligge og velger å analysere kun teksten i seg selv, selv om jeg anser teksten som en tekst i arbeid, noe jeg vil komme tilbake til senere.

Vi har altså å gjøre med en tekst med en tydelig fortellerstemme og mange synsvinkler. Likevel velger jeg å la settingen ”Signe liggende på benken” opptre som fortellingens nullpunkt, eller rammefortelling. Det er hun som opplever og gjenopplever. Og alle disse gjenopplevelsene kan hun rekke å føle i løpet av få sekunder, nærmest på inn- og utpust. Det er denne jevne pusten, den pulserende rytmen eller hjerteslaga, om en vil, som gjenspeiles i fortellingens språk, på både makro- og mikronivå. I takt med Signes pust puster fortellingen, på et vis. Som bølgene som slår mot land, eller tidevannets kretsløp realisert i flo og fjære, beveger språket seg. De narrative nivåene som beveger seg som ringer i vann, anser jeg som en del av dette rytmiske språket. I neste kapittel vil jeg forsøke å vise hvordan dette går fram av teksten.

4.2.2. Fokalisering

Noe av det første som slår meg ved gjennomlesing av romanen, er den tydelige fortellerstemmen og de stadig skiftende synsvinklene. En allvitende jeg-forteller ser inn i tankene til både Signe og Asle, ja, i blant støter vi også på tanker og følelser hos personer som for lengst er døde. Alle disse skiftende synsvinklene skaper et nærmest transparent rom der personene går ut og inn av hverandres tanker og hverandres liv. Tidene flyter i hverandre, og alle historiene og skjebnene blir brettet ut. Vi kan tenke oss at denne aktiviteten foregår inne i Signes hode, som en form for terapi hun trenger for å forstå og forsone seg med det som har hendt, men fortelleren, ”eg”, åpenbarer disse tunge skjebnene for oss lesere og vever oss, på den måten, inn i fortellingene. Jeg vil foreløpig holde fortelleren utenfor og se på hvilke synsvinkler som opptre i romanen.

Den som fortelleren først lar slippe til, er Signe:

”Eg ser Signe ligge på benken der i stova og ho ser på alt det vante, ...” (s 5)

Sytten sider framover er det Signe som har synsvinkelen. Hun snakker med Asle, og han svarer tilbake, men det er hun som ser. Det er gjennom henne vi møter Asle. Vi får nærmest inntrykk av at det er hun som står på scenen og har hovedrollen, og nå har hun den lange innledningsmonologen. Det er Fosse som dramatiker som vises her. Stadig trer et nytt menneske inn på scenen, og vi får en ny monolog i en ny akt. Men kulissene er de samme; et rom i et hus, noen dører og veien ned til sjøen.

Selv om jeg bruker termen ”monolog” her, er ikke det ensbetydende med det Aaslestad kaller ”indre monolog”. Det er fortsatt fortelleren som forteller. Og fortelleren vi har å gjøre med her, er snarere det Stanzel (jfr. Aaslestad, s 84) velger å kalle *personal* forteller. Når vi studerer hvordan synsvinklene opptrer i teksten, er det det Aaslestad, inspirert av Genette, kaller *intern* (i motsetning til *ekstern*) *fokalisering*:

”Ved intern fokalisering sammenfaller sansningscenteret med en av personene, som altså blir det fiktive subjektet for den persepsjonen som formidles i fortellingen.”
(Aaslestad, 1999, s 85)

På de sytten første sidene i romanen, er det altså Signe som opptrer som det fiktive subjektet. På den attende siden glir synsvinkelen nærmest umerkbart over på Asle. Dette skjer så fort at det er vanskelig å oppdage når det skjer, som om det skjer midt i et åndedrag:

”... og ho ser ut vindaugget og ho ser han gå nedover Litlevegen i den der gulkvite huva han har byrja å 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)

Teksten her beveger seg som en bølge fra hennes synsvinkel, der hun står i vinduet og ser ut på han der han går utenfor på veien, og til hans synsvinkel, der han står ute på veien og ser inn på henne igjen, der hun står i vinduet. Dette er et typisk eksempel på hvordan synsvinklene i teksten bølger fram og tilbake som rullende dønninger.

Fjorten sider framover ligger synsvinkelen hos Asle. Her blir det også brukt intern fokalisering, og Asle er her det fiktive subjekt. Og i løpet av disse fjorten sidene får også andre, for lengst avdøde, personer i slekta slippe til. Deres historier blir, nesten umerkelig,

vevet inn i Signes og Asles fortellinger. Selv om vi ikke kan gå helt inn i Ales' tanker og se det direkte fra hennes ståsted, (her blir det nemlig brukt ekstern fokalisering), kan vi likevel ane hvordan hun må ha følt det når sønnen hennes, Kristoffer, holder på å drukne:

”Du må ikkje bli låk for meg, du gode guten, seier ho” (s 35)

Et par sider lenger ut i teksten gjentar hun dette. Her ser vi også noe av det repeterende som er så typisk for hele romanen, noe jeg vil komme tilbake til:

”Så, gode Kristoffer gut, få varmen i deg no, du gode Kristoffer, seier Ales
Så så gode guten, du Kristoffer gut, seier ho
Tenk å ramle på sjøen, så liten og ramle på sjøen, men heldigvis var Ales mor der, du, seier ho” (s 37)

Det er Ales som knytter sammen overgangen fra Asles til Signes synsvinkel igjen:

”... og han ser 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)

På disse sidene, midt i boka, skjer mye på en gang, og det kaotiske ”hendelsesforløpet” blir understreket språklig ved at synsvinklene skifter raskere. Alt etter fem sider ser vi gjennom Asles ”briller” igjen, og han får kun to sider før Signe igjen er den som ser. Mye skjer også på handlingsplan. Sterke hendelser fra fortiden rulles opp. Ulike synsvinkler ser ut til å smelte sammen, og noen steder er det ikke med en gang så lett å se hvem som sier og tenker hva, som i disse eksemplene fra nestenulykken med Kristoffer, der skillet mellom Ales og Signe viskes bort i både tid og rom:

”... og kvinna går raskt over golvet og så set ho guten ned attmed henne på kanten av benken og så dreg kvinna buksa av guten, genseren, heilt naken kler ho guten og så legg ho han ned på benken attmed henne, og kvinna stryk og stryk over ryggen hans” (s 36)

”... og ho ser at Ales reiser seg og ho ser mot Kristoffer som ligg der attmed henne på benken, ...” (s 36)

”og ho ser Ales stryke og stryke over ryggen til Kristoffer og ho ser bort mot vindauget og ho ser seg sjølv stå der og sjå ut vindauget, og alltid står ho der vel, og

kvifor må ho alltid stå der? er det nokon grunn til at ho skal stå der? tenkjer ho 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 armene sine kring han og så held ho Kristoffer inntil seg og så stryk ho nedover ryggen hans og så stryk ho lett over håret hans og så ser ho igjen seg sjølv stå der framfor vindauget og sjå ut, ...” (s 37)

Det skiftet av fokus som vises her, er typisk for hele romanen. Synsvinkelen dreier hele tiden, som om det var en filmskaper som stadig skiftet til ulike kameraer for å fokusere fra ulike vinkler. Disse ulike vinkelpositurane er eksempler på det Aaslestad kaller en *variabel fokalisering*.

Et eksempel på at Signes og Asles synsvinkler smelter sammen, vises der hun igjen ”holder kameraet” og oppdager bålet han har fokusert på, vært opptatt av og kretset rundt mens synsvinkelen lå hos han. Hun står ved vinduet, som hun pleier, og undrer seg på om han kan ha reist ut med båten i uværet:

”nei, han kan ikkje ha gjort det, tenkjer ho, men der, der nede i Fjøra, er det ikkje eit bål ho der ser?” (s 37)

Her, på de midterste sidene i boka, vises altså eksempler på hvordan de ulike personenes blikk smelter sammen i det de ser og oppfatter de samme tingene. De har felles *fokaliseringsinstans*. Slik samles en, fra før av, tilsynelatende, fragmentert, tekst. Personenes fortellinger framtrer som små fragmenter. Det er disse fragmentene som blir plukket opp og satt sammen. Jeg vil komme tilbake til det poenget.

Foreløpig er det den bølgende vekslingen mellom hans og hennes synspunkt som opptar meg. Vi ser gjennom han og så gjennom henne og så tilbake til han igjen. Som en skyttel som går, fram og tilbake, veves fortellingene deres sammen til en felles vev der synsvinklene er trådene, hvilket henleder oppmerksomheten vår over på Roland Barthes’ tekstteori der han nettopp ser for seg teksten som en vev. Signes og Asles historier er vevd sammen. Ja, de er så tett sammenknyttet at de tenker likt, nesten som om de skulle lese hverandres tanker:

”... 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, tenkjer han...” (s 38)

Denne fortettede teksten er et vitnesbyrd om en sterk kjærlighet mellom to mennesker. Vi kan nesten kjenne pusten deres i de dirrende, rytmiske tankesprangene fra han til henne og tilbake

igjen. Som jeg senere forsøker å vise, er et av bildene på kjærligheten deres varmen i ovnen som stadig må holdes ved like. Det er akkurat ved denne ovnsvarmen kameravinkelen igjen dreies. Og Ales flettes inn også her:

”... og så går ho og tar han lett i handa, og ho slepper den med det same, 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, tippoldemor hans, ...” (s 40-41).

Neste gang synsvinkelen skifter, blir også Ales nevnt. Det kan også være interessant å merke seg at nok et symbol på kjærligheten mellom Signe og Asle blir flettet inn, nemlig den genseren hun en gang strikket til han. I replikkvekslingen mellom dem vises omsorgen og varmen. I denne sekvensen er det han som står inne og ser ut av vinduet:

”Men ver då forsiktig, seier Signe
og han går nærmare vindaugget og han prøver å sjå ut og han ser berre mørkret og så
regnet som der legg seg over ruta og han seier at eg går eg då
Ja men kom no snart heim att, seier Signe
Eg skal berre sjå til båten, seier Asle
Og eg er jo godt kledd, veit du, seier han
Det er ein god genser du har strikka, seier han
og han smiler til henne og ho ser han gå ut døra til gangen og late den att etter seg og
ho ser, der ho ligg på benken, seg sjølv bli ståande midt på golvet og kvifor må ho
alltid sjå seg sjølv stå der? tenkjer ho og ho ser Ales set seg opp på kanten av benken
og ho dreg opp kjortelen sin og så tar Ales og legg Kristoffer til brystet...” (s 42-43).

Kroppsligheten i denne sekvensen og nødvendigheten av å se hverandre er noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven, men det kan jo være interessant allerede her å merke seg at Asle har synsvinkelen kun et kort utdrag til i hele romanen, så mister han den. Hvorfor? Fordi han sluttet å fokusere rett? Blikket hans er i ferd med føre han bort. Dette at han nå beveger seg ut av det fastspikrede mønsteret som blikkene fram og tilbake mellom dem utgjør, kan relateres til Derridas *différance*-begrep; det ”innstiftede sporet” som ”frembringer forskjellen” (Lothe, Refsum og Solberg, 1999). I hele den sekvensen der Asle har synsvinkelen for siste gang, ser han andre enn ”henne”. Hun ser ut etter han, men han ser videre nedover og ut på sjøen:

”... og så står ho der igjen og ser ut vindaugget og ho tenkjer at no må han vel snart komme og han tenkjer at du så grov sjøen er no, ...” (s 48).

Han tenker på henne og konstaterer at han er smertelig glad i henne, men han flytter ikke blikket og ser på henne:

”..., og han legg seg på årene, og no får han berre ro bort til der det bålet liksom skal vere, tenkjer han, og no står ho sikkert der framfor vindaugget og ventar på han og han tenkjer at du så glad han er i henne og ho tenkjer at no må ho vel gå og sjå etter han, tenkjer ho...” (s 50).

Etter dette er det Signe som har synsvinkelen ut hele fortellingen. Her kan, imidlertid, et interessant poeng påpekes. I den sekvensen der Signe igjen ”overtar kamera”, tenker hun at hun skal gå og se etter Asle. Dette blir med tanken. I stedet ser hun seg selv i speilbildet i den mørke ruta. Hun vender altså blikket innover mot seg selv, noe som kan antyde både narsissisme og selvterapi. Denne observasjonen lar jeg foreløpig ligge. Jeg vil komme tilbake til dette poenget. Her vil jeg kun fastslå at de skiftende synsvinklene skaper en rytme i teksten. I tillegg opererer teksten ikke bare med ulike synsvinkler, men den insisterer også på at det er viktig å se og bli sett. Og det er ikke helt uvesentlig hvem som ser og hvem en ser. Spørsmålet er hvordan det ytterste skallet i denne teksten skal tolkes. Jeg-personen som ser og hører Signe bør identifiseres. Hvem er fortelleren?

4.2.3. Fortellerstemme

Boka starter altså med en jeg-person som ser Signe ligge på benken, og den slutter med at den samme jeg-personen ”hører Signe seie Kjære Jesus, hjelpe meg du” (s 76). Det er en som sitter på utsiden og ser og hører. Hvem denne ”eg” er, vises ikke tydelig og er følgelig gjenstand for tolkningsmuligheter. Uten omfattende teoretiske forklaringer kan ”eg” antas å være forfatteren, eller han kan til og med opphøyes til å være Gud. Det kan også foretas en snarvei til løsning av gåten idet tittelen på romanen kan utgjøre svaret: *Det er Ales*. Sees problemet derimot i sammenheng med teorien, eksemplifisert ved forfatterens tanker om fortelle teorier, kan svaret fortone seg annerledes.

Hvorfor bruker Fosse ordet ”ser” om fortelleren? Er det for å insistere på at fortelleren også innehar en synsvinkel og dermed har større rett på å få være med i sin egen fortelling? Han er, i mye av det han har skrevet, opptatt av fortellestemmer. Særlig relevant i denne forbindelsen er boka *Frå telling via showing til writing* (1989). Idet han kritiserer Genettes forsøk på å skille mellom fortelleren som den som har stemmen i teksten og den som har fokalisasjonen som den som ser eller opplever, sier han:

”Med ein velkjend begrepsbruk, [...] kan ein seie at den gamle eksplisitt fortalde romanen, den førmoderne, var dominert av *telling*, og hadde den munnlege forteljaren som forelegg, medan den moderne romanen [...] har ein implisitt forteljar og er dominert av *showing*. Med rørsla frå *telling* og til *showing* er ein på veg bort frå den munnlege forteljarens nærvere: den som opplever, er sentrum i teksten, er no ikkje lenger den opphøgde forteljaren, derimot ein eller fleire av personane, dei får seg tillagt *point of view*, som ein gjerne sa, no altså: får seg tillagt fokalisasjon. Likevel er sjølv den moderne implisitte forteljaren oftast tydeleg ein forteljar, dermed ber den også med seg i alle fall rudimentære trekk frå den munnlege forteljaren. Det er først med den postmoderne romanen, då også *showing* blir forlatt eller transcendent, at forteljaren forsvinn eller blir forvandla til skrivar.” (Fosse, 1989, s 155)

Det Fosse her sier, synes å være av interesse i mitt forsøk på å analysere meg fram til hvem som er denne ”eg” som rammer inn romanen. To utsagn synes å være særlig relevante. Det første er at det er en eller flere av personene som opplever, ikke fortelleren. Det andre går ut på at idet den ”opphøyde fortelleren”, som han kaller det, forsvinner, overtar skriveren fortellerens oppgave. Dette er ikke lenger så outrerte utsagn. Det er flere enn Fosse som, slik han gjør i dette kapittelet av boka, støtter seg til Derridas forståelse av språket som skrift. Men for å forstå fortellerstemmen i teksten, er det en nyttig oppdagelse.

For hvem ser og opplever det som blir fortalt av historiene i boka? Er det ikke nettopp Signe? Og hvem skriver Signes fortellinger ned om ikke nettopp skriveren? Her kan det være nærliggende å se på Signe som den psykiatriske pasienten som ligger på terapeutens benk og forteller, mens skriveren er terapeuten som noterer underveis og skriver disse fortellingene ned. I den sammenheng vil det være rett å anta at det er Signe som er ”eg”. Hun ser og analyserer seg selv i det hun ligger på terapeutens benk. Hun blir selv fortelleren, og da er det kanskje ikke til å unngå at hun må flette seg selv inn i fortellingen i første og siste linje. Dette sier også noe om avstanden hun har til sin egen identitet. Hun forteller om seg selv i tredje person. Og selv om hun har alle forutsetninger for å framstille en personal fortelling, vises det hos den deprimerte Signe at hun beveger seg på grensen til det schizofrene. Hun

klarer kanskje likevel å unngå å bli syk fordi hun bruker språket, ordene, i behandlingsprosessen. Kanskje er det også Signe selv som er skriveren. Det står ingenting i boka om at hun er blitt forfatter, men tanken kan ikke utelates helt. Det er til og med stor sjanse for at Signe er forfatteren, noe jeg vil komme tilbake til i kapitlet om naturen som motiv. Dette henleder igjen oppmerksomheten over på alt jeg har skrevet om forholdet mellom melankoli og diktekunst og om Kristevas estetiske teori.

Aaslestad skiller også mellom begrepene *showing* og *telling*, eller *å vise fram* og *å fortelle*. Tydelig inspirert av Barthes, er han opptatt av fortellerstemmens autonomi og peker på at romanen har "mistet status som det selvfølgelige talerør for forfatteren" (s 97). Han slår videre fast: "I sin ytterste konsekvens er forfatteren bare en *leser* av sin egen tekst, på linje med andre lesere." (Aaslestad, 1999, s 97)

Aaslestad ønsker, imidlertid, å skape debatt rundt dette synspunktet. Han peker, blant annet, på at ideen om at en forfatters verk kan sees i sammenheng med hverandre, "rimer [...] dårlig med at en forfatters posisjon ikke er vesensforskjellig fra andre leseres" (s 97). Likevel ser han på forfatter og forteller som to atskilte størrelser og opererer med begrepene *den upålitelige forteller* og *den immanente forfatter*. *Den upålitelige forteller* er en forteller som godt kan komme med upålitelige opplysninger i den hensikt å holde dem tilbake bevisst eller fordi vedkommende ikke vet nok om det han selv forteller. Han er selv deltaker i egen tekst. *Den immanente forfatter* er ikke med i teksten, og Aaslestad skriver: "Begrepet betegner *det litterære verkets samlede norm*" (s 98).

Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse to begrepene, men det bør sies at jeg finner det naturlig å plassere "eg" innenfor *den upålitelige forteller*. Signe er, i høy grad, med i sin egen fortelling, og hun er upålitelig på grunn av den forvirrede sinnstilstanden hun befinner seg i, noe som igjen gjenspeiles i det repetitive, manende og usammenhengende språket. *Den immanente forfatter* sees i de typiske Fosse'ske grepene i romanen. Midt i denne diskusjonen om forfatterens stilling i forhold til det fortalte åpner altså Fosse sin roman med: "Eg ser...".

Når det gjelder talegjengivelse i romanen, finnes både *direkte* og *indirekte tale*, slik som her i samtalen mellom Kristoffer og sønnen Asle:

"Du vil ikkje ut med det, seier Kristoffer

Nja, 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” (s 65)

Senere i denne sekvensen vises et eksempel på *fri indirekte stil*: (Det er min understrekning.)

”og så legg Kristoffer seg på årene og ror utover i Fjorden og Asle går vidare bortover
i Fjøra og båten hans sig så fint bortover” (s 66)

Det kan være uklart hvem som har fortellerstemmen her. Det kan være Asle som synes båten ”siger fint”, men det kan også være fortellerens kommentar, i dette tilfelle Signes. Slik er det gjennom hele romanen. Ulike fortellerstemmer flyter i hverandre, og språket som trer fram, bærer preg av *stream of consciousness*. Dette understreker altså ideen om at det er en oppløst Signe som ligger på terapeutens benk og assosierer, og den fragmenterte tankeprosessen hennes blir skrevet ned direkte, eller hun jobber seg gjennom ordene i det som muligens er hennes egen skriveprosess. Sinnstilstanden hennes gir seg utslag i en ufullkommen syntaks, manende gjentakelser og en stadig forflytning i tid og rom. Dette er gjenstand for videre undersøkelser i neste kapittel.

4.2.4. Narrasjonens plassering

Fortellingen gir en følelse av her-og-nå-gjengivelse. Den blir fortalt i presens og er et godt eksempel på det Aaslestad kaller *simultan narrasjon*. Det gjelder også de tilbakeblikkene Signe har. Fortiden flyter inn i nåtiden, og alt fortelles som om det skjer her og nå, i presens:

”... og ho ser, der ho står i fjøra, at Asle vassar utover og ho ser at han forsvinn under sjøen og ho tenkjer at no må han vel snart komme og ho går ut på Brygga...” (s 68)

”... og ho går innover på Brygga og ho stansar, for der, der borte i fjøra, der brenn det jo eit bål, og kan det vere eit jonsokbål?” (s 69)

Fortellerens viten strekker seg her kun til det spontane. Det kommer ingen etterfølgende kommentar eller forklaring på om dette var et jonsokbål eller ikke. Alt oppleves her og nå, slik Signe gjenopplever her og nå. Hun bearbeider ikke bare ved å fortelle, men hun grenser til det syke ved å være i sin egen fortelling på her-og-nå-planet. Samtidig som fortellingen

kommer fra en syk person, oppleves den likevel så nær gjennom denne simultangjengivelsen at dens troverdighet blir styrket. Fortellingen ånder.

Bare noen få steder brukes en annen tid av verbet enn presens. Slik er det der det kan se ut som om Signe innimellom har klarere øyeblikk, som om hun er i stand til å forsone seg med det som har skjedd:

”... 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, ...” (s 43)

Her er hun også i stand til å tidfeste det som har skjedd mer presist. Det vises i fortsettelsen av teksten. I denne sekvensen trer også stream of consciousness- teknikken tydelig fram idet det ser ut som om fortellingen følger Signes assosiasjoner fram til tidspunktet Asle druknet:

”..., 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, ...” (s 43)

Ideen om fortelleraktiviteten, eller skriveprosessen, som en del av Signes terapi kommer også tydelig fram i fortsettelsen av dette utdraget. Hun forteller noe, men må gi seg, for det oppleves for sterkt:

”..., og ho tenkte at han berre blei lenge der utpå fjorden, tenkjer ho, han kom nok att, men timane dei gjekk, time etter time, nei ho klarer ikkje å tenkje på det, for det er framleis så stor smerte i det, tenkjer ho, ...” (s 43)

I en lang sekvens framover fortsetter fortellingen i preteritum, i det Aaslestad kaller *etterstilt narrasjon*. Signe forteller om samlivet med Asle. Små og store hendelser dukker opp, og det kan se ut som om hun forsoner seg mer og mer med det som har hendt. Jo mer *etterstilt narrasjon* blir brukt, desto mer kan det se ut som om Signe har en mer naturlig og frisk innstilling til det hun har opplevd. Hun er muligens i ferd med å bevege seg ut av psykosen. Rett etterpå er hun imidlertid på god vei inn i den igjen idet Ales igjen er på plass i nåtidsfortellingen. Signe svever mellom fiksjon og virkelighet. På den ene side kan hun stille et selvransakende spørsmål. På den andre side deltar hun fortsatt midt inne i sin egen fortelling. Et godt eksempel på dette vises i det følgende utdraget:

”... og så ser ho mot seg sjølv der ho står framfor vindauget og ser ut, og no kan ho ikkje stå her lenger, tenkjer ho, der ho står framfor vindauget, ho kan ikkje berre bli ståande her framfor vindauget, 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, ...” (s 46)

Da jeg tidligere kom inn på de narrative nivåer i teksten, hevdet jeg at de ulike fortellingene lå utenpå hverandre som skall på en løk. Aaslestad kaller disse skallene for hierarkiske nivåer. Sett i lys av Aaslestad, blir jeg-personens fortelling første nivå, Signes tredjepersonsfortelling blir andre nivå, og Asles fortelling, også i tredjeperson, blir tredje nivå. Dersom tankereferatet ”båten hans sig så fint utover” (s 66) plasseres hos den lille sjuåringen Asle, er dette også et eksempel på en fortelling på tredje nivå. Nok et eksempel på en fortelling i form av et tankereferat av forlengst avdøde personer på tredje nivå, kommer til syne hos noen som opplever sterk sorg, nemlig Brita og Kristoffer: (Det er min understrekning.)

”... og både mannen og kvinna ser mot guten og han snur seg mot dei, og han ser med så store auge mot dei, ...” (s 52)

Det bør sies at disse tankereferatene kan stamme fra fortelleren på første eller andre nivå, men nettopp denne uklarheten viser hvor kompleks denne teksten er. Det kan også hevdes at Signes fortelling fra benken er på et annet nivå enn Signes fortelling fra posisjonen hun har ved vinduet. I så fall blir Signes fortelling fra vindusplass på samme nivå som Asles fortelling, nemlig på tredje nivå. I tillegg kan benken sees på som en benk utenfor selve fortellingen, nemlig benken hos terapeuten, men den kan også inngå i fortellingen som en benk som har stått i huset i ualminnelige tider, en benk både Signe og Ales har ligget og hvilt på. Her kan en se for seg en gammel utslagsbenk i stua, kanskje også der Signe sitter og skriver. Sånn sett kan fortellingene fra benken sies å være på både første, andre og tredje nivå. Og i og med at teksten starter med rammefortellingen ”Eg ser..”, kan det hevdes at selve narrasjonen går inn som en del av historien.

4.2.5. Tid og rom

Det er vanskelig å si noe om tidsaspektet i denne romanen uten å knytte det til rommet. Når det gjelder Signes prosjekt, er ikke dette knyttet til et kronologisk handlingsforløp fra A til Å,

slik det ofte er i en del romaner. Samtidig er ei hel slekts historie vevet inn i tekstens rom. Det kan sies at det er Signes kretsing rundt sin egen situasjon i møte med rommet rundt henne, både det spatiale og det temporære, som er den bærende komposisjonen i romanen. Det bringer oss til Bjarne Markussens artikkel ”Romanens rom” i *Edda* nr 1, 2001. Han sier blant annet:

”Mens den gammeldagse romanhelt var en person som satte seg fore å realisere et prosjekt, er dagens romanpersoner ofte fremstilt som famlende og utprøvende i sitt møte med omgivelsene. Dette innebærer en fokusering på situasjon fremfor suksess, og på prosesser fremfor prosjekter.” (Markussen, 2001, s 70)

Markussen tar utgangspunkt i Mikhail Bakhtins begrep *kronotop*, som han betegner som den konkrete sammenføyningen av romanens tid- og romdimensjoner. Videre støtter han seg til en rekke artikler av den danske litteraturforskeren Frederik Tygstrup som opererer med uttrykkene *det levde rom* og *tekstens betydningsrom*. Begrepet *det levde rom* henter han igjen fra den tyske fenomenologen Elisabeth Ströker. Hun forklarer dette rommet som det rommet ethvert menneske befinner seg i i dagliglivet, og Markussen supplerer:

”Det levde rommet er ikke et rom subjektet står ”overfor”, men et rom det lever ”i”. Det levde rommets struktur er relativ til måten subjektet forholder seg til omgivelsene på.” (Markussen, 2001, s 72)

Ströker innfører begrepene *stemningsrommet*, som har med individets opplevelse av stedet å gjøre, *aksjonsrommet*, som er knyttet til dets bevegelser og ulike prosjekter, og *anskuelsesrommet*, som har med selve betraktningen å gjøre, en betraktning som er både ”distansert” og ”reflektert”, i følge Markussen (s 72). *Stemningsrommet* inneholder ingen form for retning, slik de to andre rommene gjør. I *aksjonsrommet* er retningen knyttet til individets handlinger, og i *anskuelsesrommet* kan vi tenke oss en *forgrunn* og en *bakgrunn*, altså som en form for komposisjon. I begge de to siste regner man med individet som et kroppslig subjekt som alt annet utgår fra. Det er disse tre rommene som, i følge Tygstrup og Markussen, skildres i *tekstens betydningsrom*:

”Slike rom kan litteraturen skildre på en detaljert måte. Den kan knytte en ting til en følelse, en tanke, en handling. Og det gjør den ved å filtrere virkelighetsinntrykkene og koble dem sammen på komposisjonsplanet – eller i tekstens betydningsrom.” (Markussen, 2001, s 73)

Tygstrup er videre inspirert av de franske filosofene Gilles Deleuze og Félix Guattari når han forsøker å dele tankens ulike plan inn i tre; *filosofiens immanensplan*, der oppgaven går ut på å skape begreper, *vitenskapens referanseplan*, der man forsøker å skape funksjoner, og *kunstens komposisjonsplan*, der oppgaven er å skape sansninger. Markussen oversetter ordet *sansninger* med ”en sammensetning av persepter og affekter, som er en slags objektivisering av reelle persepsjoner og følelser i det kunstneriske materiale” (s 73). Videre peker han på de tre måtene Deleuze og Guattari, og dermed Tygstrup, hevder kunsten setter sammen disse sansningene på, nemlig gjennom *vibrasjon*, hvilket er den enkleste form for sansning, *favntak*, som går ut på at to sansninger griper helt inn i hverandre, og *tilbaketrekning*, som betyr at sansningene skilles fra hverandre igjen.

Her kan det være av interesse å minne om at den bølgebevegelsen som vi får inntrykk av at Tygstrup forsøker å få fram her, som altså skapes gjennom vekslingen mellom *vibrasjon*, *favntak* og *tilbaketrekning*, understreker riktigheten av å plassere romdimensjonen under overskriften prosodi. Tygstrups poeng er at gjennom de ulike formene for sansning har subjektet mulighet til å finne seg selv i rommet, ikke bare i tiden, og utvikle en *kronotopisk identitet*, en dannelse av identitet som, i følge Markussen, ”ikke bare er knyttet til suksessen fra fortid til fremtid, men som også er knyttet til situasjonen og de omgivelsene individet befinner seg i” (s 74). Og han fortsetter:

”Kjernen i den kronotopiske identitetsdannelsen er altså en utveksling mellom jeget og omgivelsene, hvor bestemte ting og situasjoner blir elementer for selvforståelsen. Dette impliserer en avventende holdning, som vi finner i mye moderne litteratur.”
(Markussen, 2001, s 74)

I artikkelen tar Markussen også opp spørsmålet om hvorvidt den postmodernistiske litteraturen er historieløs. Han viser til Helge Rønnings bekymring for at bevisstheten om det han kaller *samfunnets store historie* er i ferd med å forsvinne til fordel for *individets lille historie*. Men med støtte i artikkelforfatteren Erik Skyum-Nielsen taler Markussen for at disse to historiene kan kombineres. Han skriver:

”Orienteringen mot rommet medfører ikke historieløshet, men en annerledes tilgang til historien. Den gir seg til kjenne gjennom sine utkrystalliseringer i de umiddelbare omgivelsene, uten å være underlagt forestillinger om historiens ”store linjer”.”
(Markussen, 2001, s 75)

Det Markussen tar opp i sin artikkel, om både *tekstens betydningsrom, kronotopisk identitet og fortidens utkrystalliseringer i de umiddelbare omgivelsene* er naturlig å knytte til Fosses roman. Signe tar i bruk både det konkrete, det mentale og det tomme rom i sin kamp for å finne tilbake til seg selv. Og bearbeidelsen hennes av sin egen sorg og måten hun forteller seg gjennom den på, kan sees i lys av det Markussen skriver helt avslutningsvis:

”Det utvikles fortellingsformer som i større grad makter å fange opp ikke bare kompleksiteten i senmodernitetens livsverden, men også kroppens uro og sinnets små, men ikke desto mindre viktige rystelser.” (Markussen, 2001, s 83)

Det konkrete *aksjonsrommet* i ”Det er Ales” minner om en ”titteskap”-scene på et teater. Personene beveger seg, på en måte, innenfor et avgrensa rom. Den første scenen er utstyrt som ei stue med få kulisser. Det er en benk og et bord der, en vedovn, ei vedkasse og et vindu på den ene veggen. Det går to dører ut på sidene; den ene til kjøkkenet, den andre går ut til gangen. Stua vi ser inn i, er i et gammelt hus. Den har panel på veggene. Her vises den Ibseninspirerte dramatikerens Fosse og tydelige forbindelseslinjer til dramaet hans *Ein sommars dag* fra 1998. Samtidig setter ideen om at handlingen foregår på en teaterscene i gang videre assosiasjoner. Personene, og spesielt Signe, føler at livet ikke er virkelig. Det er tomt og ”på liksom”. Jeg vil komme tilbake til dette.

Så foregår det et scenskifte. Handlingen går for seg i et nytt avgrensa, konkret rom, nemlig utenfor huset. Det som kan sees her, er blant annet en husvegg med et vindu det kommer lys ut fra, en stor og en liten vei ned mot sjøen, ei brygge og fjorden utenfor. Personene beveger seg, som i bølgebevegelse, mellom disse scenene, eller avgrensa rommene, og de går umerkelig ut og inn gjennom dører.

Samtidig som det vises til konkrete handlinger i konkrete rom, aner vi et transparent, imaginært rom med mange utganger og glidende overganger mellom scenskiftene. Personene, både levende og avdøde, beveger seg nesten som i drømme, eller som spøkelser, ut og inn mellom scenene. Det er Signes univers som åpnes for innsyn. Det er i hennes mentale rom det skjer, i den terapeutiske prosessen. Og tekstens romlighet understreker hennes flyktende tanker og stadig tilbakevendende uro og angst i det hun forsøker å bearbeide det hun har opplevd. I dette rommet finnes ingen imaginære grenser.

Sceneskiftene går, som sagt, i bølgebevegelser, omtrent som tidevannsbølger som stadig øker på og slår lengre og lengre inn mot stranda. Handlingen starter på benken i stua. Gjennom Signes blikk zoomes det utover i stua, mot vinduet og videre ut av vinduet. Døra ut til gangen kommer til syne i det hun ser seg selv komme inn gjennom den. Stadig flyttes blikket fram og tilbake fra benken, ut i stua, tilbake til benken, ut av vinduet og inn i stua igjen og tilbake til benken. Utenfor vinduet åpner det seg et landskap med en vei ned til ei fjære med ei brygge. Bak fjorden reiser det seg et fjell. Ei vestlandsk fjordbygd tar form. Og når handlingen har foregått der ute en stund, legges den inn igjen til stua og benken. Her er det både Signes og Asles blikk som fungerer som kamera.

Slik veves rommet, både det spatiale og det temporære. For det er ikke bare det stedlige rommet som avsløres i stadig større bølgebevegelser, men også det historiske rommet. Og ytterst i ”den historiske bølgen” er Ales. Ved hjelp av retrospeksjon gis det innblikk i forhistoriske handlinger, og de ulike tidene smelter sammen slik de ulike synsvinklene gjør. Hendelser som er knyttet til Signes og Asles samliv veves inn i dette temporære rommet sammen med drukningsøyeblikket og fortalt tid. Samtidig flettes hendelser som er knyttet til både Asles besteforeldre, oldeforeldre og tippoldemor inn. Det kan hevdes at *fortidens utkrystalliseringer* veves inn i de *umiddelbare omgivelsene*. Historien verdsettes høyt, men det kan synes som om det temporære rommet er begrenset av det spatiale. Alle tidligere hendelser er knyttet til den vestlandsbygda som blir presentert. Og igjen: Det er i Signes imaginære rom dette foregår.

Det er sansningen av det konkrete rommet som holder det mentale rommet sammen for Signe, det hun husker og det hun ser. Blikket står sentralt. Det hun klarer å feste på netthinna, er bevart. Ved å forsøke å samle trådene, søker hun mening i tilværelsen, og slik kan hun kanskje unngå psykosen. Hun tviholder på de konkrete hendelsene, ja, for så vidt også alt som er substans i, for å skape en form for mening. Jeg vil i et senere kapittel vise hvordan substans, og spesielt det kroppslige, har betydning i Signes forsøk på å tilgi seg selv. Her vil jeg bare konstatere at hun setter fragmentene sammen til en meningsbærende helhet. Dersom hun ikke klarer det, vil hun miste forstanden og kun se inn i mørket, slik Asle gjør. Hun har en jobb å gjøre for ikke å havne inn i det tomme rommet hun noen ganger ser inn i. Den jobben går ut på å plassere seg selv på ”scenen” for å fortelle sin egen historie:

”, ... og med det same er ho tilbake i det tomme, tenkjer ho og ho ser mot døra til gangen og den opnar seg og så ser ho seg sjølv komme inn...” (s 5)

Signe har vekslende hell i prosjektet sitt. Dette understrekes i teksten gjennom det transparente rommet hun beveger seg i. Noen ganger er hun på vei ”ut”, mens hun like etterpå klarer å ”karre seg inn” igjen og se seg selv og den konkrete benken hun ligger på. På den måten er rommet i teksten med på å reflektere den ustabile sinnstilstanden hun befinner seg i. Her kommer den støtvide fortellingen hun kun klarer å framføre fragmenter av gangen av, til syne.

Det skal nevnes at denne ute- og inneproblematikken også gjenspeiler Asles sinn. Han drømmer seg vekk fra den innestengte og trykkende atmosfæren han opplever i huset han har arvet, bygda han er en del av og det ekteskapet som begrenser friheten hans. Han opplever at kommunikasjonen mellom dem har gått i stå, og hverdagen føles tom og meningsløs. Han savner nærheten. Den eneste form for kroppslig nærhet han får, ser ut til å være symbolsk, nemlig i form av å ta på panelet i gangen, ”og det er nesten som om han no tar på eit menneske, ...” (s 39). For Asle er fjorden der ute, fjella og himmelen et uttrykk for friheten. Slik vandrer både han og Signe hvileløst mellom ute og hjemme, og Asle velger til slutt den store, ”frigjørende” handlingen å ta sitt eget liv. Han velger seg bort fra det innestengte rommet og ut i det store, utenforliggende, tomme rommet, både i konkret og abstrakt forstand.

Den franske filosofen Gaston Bachelard er også opptatt av rommet. Dersom vi mennesker tenker tilbake på erfaringer vi har gjort i barndommen, mener han de stort sett vil være knyttet til det romlige, til substans, gjennom sanseerfaringer. Han sier blant annet:

”The image is created through co-operation between real and unreal, with the help of the functions of the real and the unreal.” (Bachelard, 1994, s 58)

Historikeren og samfunnsviteren Michel Foucault, også fransk, er inspirert av Bachelards tanker. Han skriver om Bachelards filosofi om *de indre rommene*:

”Bachelards store livsverk har liksom fenomenologenes beskrivelser lært oss at vi ikke lever i noe tomt eller homogent rom, men tvert imot i et rom som er ladet med egenskaper og et rom som kan være hjemsoekt av skinnbilder. Det rommet vi først oppfatter, rommet som tilhører våre drømmer og lidenskaper, beholder i kraft av dette likesom iboende egenskaper – dette rommet er snart lett, eterisk, gjennomiktig, snart dystert, knudret og trangt. Det er et rom som snart er på høyden, på høyfjellstoppene,

snart tvert imot i dypet, i søla – et rom som flyter som rennende vann, eller det kan ligge fast, størknet som en stein eller skinnende som krystall.” (Foucault, 1999, s 4)

Denne beskrivelsen kunne vært en direkte skildring av Signes mentale rom og kan omfattes av det Markussen kaller *stemningsrom*. Jean-Pierre Richard er også inspirert av Bachelard idet han forsøker å finne strukturer i tekster som speiler subjektets møte med verden omkring. Men når det er sagt, så er det *det ytre rom* Foucault vier størst plass i sin artikkel. Her skiller han mellom det han kaller ulike *plasseringer*. På den ene siden har vi *utopiene* som han omtaler som ”plasseringer som ikke har noe sted i virkeligheten” (s 5). På den andre siden har vi det han kaller for *heterotopier*. De definerer han som ”virkelige steder, steder som utretter noe, steder som er trukket opp ved selve samfunnsdannelsen, men som likevel er motplasseringer, en type virkeliggjorte utopier i hvilke de sanne plasseringene, alle de virkelige plasseringene som man kan finne i kulturen, er tilstede, bare i omstridt og omsnudd form; en slags steder som er utenfor alle steder men som likevel faktisk kan lokaliseres.” (Foucault, 1999, s 5)

I denne beskrivelsen kan selve den titteskap-scenen som utgjør personenes handlingsrom, plasseres, eller, hvis man bruker Markussens terminologi; *aksjonsrom*. Foucault sier videre at at det mellom *utopien* og *heterotopien* er noe han kaller en *mellomliggende erfaring*, og her bruker han speilet som eksempel. Markussens *anskuelsesrom* kan relateres til dette. Vinduet brukes mye i teksten for å skape et gjennomskinnelig, transparent rom. Når det derimot er mørkt ute, ser ikke personene ut gjennom vinduet, men de ser seg selv. Vinduet fungerer som et speil. Signe ser seg selv i speilet i ren narsissistisk ånd, noe jeg kommer inn på i kapittelet om blikket. Her vil jeg bare igjen minne om Tygstrups idé om å finne seg selv i rommet og å utvikle det han kaller *kronotopisk identitet*.

Den lille romanen av Fosse bærer i seg rom på mange plan, og tiden som fenomen må underkastes rommet. Foucault er inne på den samme tanken idet han skriver:

”I alle fall mener jeg at samtidens bekymring i bunn og grunn gjelder rommet; antakelig mye mer enn den gjelder tiden. Tiden får antakelig ikke oppmerksomhet som annet enn en lek med alle mulige fordelinger av elementer man kan spre ut over rommet.” (Foucault, 1999, s 3)

Hvorfor vier jeg så stor del av oppgaven min til rommet? Kanskje ligger forklaringen i det Bale peker på idet hun siterer Kristeva, nemlig at tiden opphører å eksistere for melankolikeren. Tilbake finnes bare rommet:

”Fordi de narsissistiske mekanismene i så høy grad preger melankolikeren, oppløses ikke bare språkets, men også tidens sekvensialitet for ham eller henne. Å avvise talen er å avvise tiden ”Ettersom tiden vi lever i er vår diskurs’ tid, fører melankolikerens fremmede, langsomme eller forsvunne tale til at han lever i en desentrert temporalitet. Den flyter ikke, vektoren før/etter styrer den ikke, dirigerer den ikke fra en fortid mot et mål.” (Kristeva, 1987, s 70-71) For melankolikeren er ikke tiden teleologisk. Han er bundet til det som var, og det forgangne øyeblikket fjerner temporalitetens horisont.” (Bale, 1997, s 225)

Selv om det Bale her skriver nærmest gjør det uinteressant å studere tiden i Fosses tekst, og selv om jeg anser tiden for å være en del av rommet i romanen, kan det selvsagt sies noe om det tidsmessige i det Aaslestad kaller *hurtighet* og *frekvens* i teksten. Jeg vil se nærmere på dette i det følgende, selv om jeg velger å ikke vie det så stor plass som jeg har gitt romdimensjonen. Foreløpig konkluderer jeg dette kapittelet med å presisere at alle forflytningene i de ulike former for rom i teksten, er med på å skape rytme i den.

4.2.6. Hurtighet og frekvens

Det ytterste skallet i fortellingen, rammefortellingen, eller fortellingens null-punkt, om en vil, er, som sagt, jeg-personen som ser og hører Signe. Det skjer i løpet av et øyeblikk, slik det tar et øyeblikk å utsi ordene ”eg ser” og ”eg hører”. Vi har her å gjøre med det Aaslestad kaller en *scene*, der fortellingens tid er like lang som historiens tid. Det er flere slike *scener* i teksten, eksemplifisert ved episoden der Ales redder Kristoffer fra å drukne:

”... og ho rykker Kristoffer over bryggekannten
Nei du er meg ein fin ein, du, seier Ales
Ser eg bort frå deg ein augneblink, spring du lukst
på sjøen, seier ho
Du er ikkje til å tru, seier ho
Nei at det går an, seier ho
og Ales lyfter Kristoffer, som brått byrjar å skrike av full hals, opp og ho pressar han mot brystet sitt, og så går ho fort bortover mot Naustet” (s 34)

Signes opplevelse fra benken kan også oppfattes å være en *scene*. Når det gjelder ordene *ho ser*, tar de også kun et øyeblikk å utsi, akkurat som det at hun ser kun rommer et øyeblikk av historien.

Velger en, derimot, å se på hele teksten som et øyeblikks innskytelse eller tanke i Signes hode, hvilket også kan sies å være jeg-personens fortelling i rammefortellingen, og ikke bare de fortellingene som starter med ”ho ser”, kan det sies at teksten er en eneste lang *pause*. I *pausen* er fortellingens tid uendelig, av Aaslestad markert med en n , og historiens tid er lik 0. Resultatet er altså det som kalles et *utvida øyeblikk*. Historiens øyeblikk her er når Signe ligger på benken og tenker en tanke. Fortellingen er uendelig i den forstand at den bærer i seg hele slektas fortellinger, selv om den her er kortet ned på 76 sider. Og selv om disse fortellingene også er historier og en dermed kunne bli fristet til å mene at teksten er en gedigen *ellipse* der fortellingens tid = 0 og historiens tid er uendelig, altså det motsatte av *pause*, vil det riktigste være å anse teksten som en lang *pause* der historien går ut på at Signe ser seg selv i en kort og flyktig tanke og fortellingen er manifestert i en roman på 76 sider.

Det at hele teksten kan anses som en *pause*, utelater ikke muligheten for at det finnes både *referater* og *ellipser* inne i fortellingen igjen. I et *referat* er fortellingens tid kortere enn historiens tid:

”... ho går oppover Stigen, og no har regnet og vinden auka på...” (s 70)

I en *ellipse* er, som sagt tidligere, fortellingens tid lik 0, mens historiens tid er uendelig:

”... den gulkvite huva han plar å gå med, ...” (s 71)

Det finnes mange eksempler på alle de fire hovedformene av rytme som jeg har nevnt over, men det er likevel *pausen* som er det mest spesielle kjennetegnet når hele teksten belyses under ett. Her vil jeg skyte inn en interessant digresjon. *Pause* har jo også med rytmen i musikken å gjøre. Ett av musikkuttrykkene som angir *pause*, er, fra gammelt av, ordet *Sela*. Vi finner det igjen i salmene i Bibelen. Det står innimellom enkelte av versene. Når dette tegnet var markert, skulle koret som sang salmen, stoppe opp, løfte blikket og se på dirigenten. Og hva blir ordet *Sela* bakvendt? Jo, det blir *Ales*! Eller, sagt på en annen måte: Det er *Ales*.

Pause blir også brukt i et viktig avsnitt i boka der Ales er nevnt, et avsnitt som, på en måte, angir et vendepunkt. Dette er midt inne i Asles fortelling, som jo, som sagt, er en del av Signes fortelling:

”og han ser, der han står i Litlevegen, at Ales kjem gåande oppover mot han, med Kristoffer pressa mot brystet, kjem ho gåande, og med det svarte håret tjukt kring andletet, og dei store auga hennar, og Ales går så fort ho kan på dei korte føtene, og så den forskræmde skrikinga til Kristoffer, og så dette mørkret, og denne vinden, og regnet, og no må han snart komme seg i hus, tenkjer han, for han kan då vel ikkje bli ståande i Litlevegen og ikkje gå inn i sitt eige hus, der han heile sitt liv har budd, i Gamlehuset der heime, tenkjer han 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, det er ho som han der ser skunde seg om nova, med det svarte håret sitt langt nedover ryggen, og med den smale hofta si, dei korte tynne beina. Det er Ales. Det er tippoldemor hans, vel tjue år gammal, tenkjer han, ...” (s 35-36)

Dette avsnittet synes å være et viktig vendepunkt på mange måter. Ales er i ferd med å gå forbi Asle. Han ser ryggen hennes. Det er også her de fleste punktumene i teksten er, og det er her tittelen på boka blir gjentatt. Historiene smelter sammen like etterpå, der Kristoffer ligger på benken ved siden av Signe idet Ales stryker han over ryggen. Denne formen for sammensmelting mellom historier skjer flere ganger her midt i boka og utgjør, på den måten, et vendepunkt. Det er som om én stor bølge slår mot land fra fortellingens begynnelse og velter ut mot avslutningen igjen. Slik må nødvendigvis Signes følelser også bølge. Fortellingen bølgjer med følelsene hennes i det hun arbeider seg gjennom det vanskelige traumet.

Noen ganger går Signe inn i psykosen, mens andre ganger klarer hun å tenke klart. Det siste gjør hun, noe jeg har pekt på tidligere, blant annet, der fortellingen om Asles drukningsulykke framstilles i preteritum og får *referats* form:

”..., 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, og ho tenkte at han berre blei lenge der utpå fjorden, tenkjer ho, han kom nok att, men timane dei gjekk, time etter time, nei ho klarer ikkje å 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?” (s 43)

Referatet fortsetter slik en stund til før hun med ett går inn i psykosen igjen og står foran vinduet og venter på han igjen, i presensform. Her vises altså hvordan *rytmevariasjonene* i teksten understreker Signes skiftende sinn og følelser. Det samme kan hevdes når det gjelder *frekvensen*. Jeg vil se hvordan *frekvens* blir representert i teksten.

Aaslestad opererer med fire ulike frekvensformer; den *singulative* som uttrykker enkelthandlingene, den *iterative* der det som pleier å skje blir fortalt en gang og dermed danner et slags bakteppe for enkelthandlingene, den *anaforiske* der, svært forenklet sagt, det som skjer flere ganger blir fortalt like mange ganger, og sist, men ikke minst, den *repetitive* der en hendelse i historien blir gjentatt flere ganger. Det er denne repetitive frekvensformen som er typisk for romanen, slik det er i det meste av Fosses diktning.

Gjentakelsene er med på å understreke følelsene hos den angstfylte, urolige Signe der hun, etter at Asle er død, vandrer rundt i huset, fra benken på kjøkkenet til vinduet i stua og tilbake igjen, og stadig gjentar for seg selv fortellingen om det tragiske hun har opplevd. Men den repetitive stilen pløyer dypere enn det. Det er de suggererende gjentakelsene som gir signal om at Signe beveger seg på kanten av det psykotiske. Det er lett å se henne for seg som pasient ved en psykiatrisk klinikk. Der vandrer hun hvileløst rundt, gnir seg i hendene, legger seg ned for deretter å reise seg opp igjen, og med flakkende blikk vandrer hun rundt i ring mens hun utstøter hese lyder idet hun forsøker å fortelle terapeuten sin historie. Samtidig har hun problemer med det fordi hun er fanget i sin egen fortelling. Dette kan for øvrig også trekkes enda lengre. En kan se for seg Signe som sitter og skriver, tygger på blyanten og sliter med ordene i skriveprosjektet sitt. Her kommer det altså til syne hvordan rytmen i teksten henger sammen med hovedpersonens språk og mangel på sådan.

Her faller det naturlig inn å minne om Kristevas teori om det semiotiske språket. Både kunstneren og den psykotiske prøver å gjenfinne det tapte språket ved å benytte seg av det semiotiske språket, for eksempel rytme, men hos den psykotiske har den semiotiske dimensjonen tatt helt overhånd og stengt for den symbolske.

Janss og Refsum sier i boka *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning* (2003) at rytme er veksling mellom betont og ubetont vokal. Det de her skriver, kan relateres til åndedrettets ut- og innpust, selve tegnet på liv. Det er også med på å understreke hvordan rytmen i språket og i teksten representerer de ulike gjentakende livssyklusene, som fødsel og død i både

menneskekroppen og i naturen for øvrig. Det jeg før har sagt om personenes bevegelser i tid og rom og bølgebevegelsene som kommer til syne i de ulike synsvinklene i teksten, henger nøye sammen med tekstens repetitive frekvens.

4.2.7. Gjentakelser

Det er gjentakelser på både makro- og mikroplan i romanen, og gjentakelsene har både en språklig og en innholdsmessig dimensjon. Den franske filosofen Jacques Derrida hevder at det er det iterative, både gjentakelse og forskjell, som avgjør språkets, og dermed hele tekstens, karakter. Han mener at dersom man skal gjenkjenne språk, må det bestå av gjentatte tegn. Samtidig er konteksten ny hver gang tegnet brukes. For Derrida er det ”forskjellen, forskyvningen, gjentakelsen, erstatningen som skaper mening.” (Melberg i: Kittang m.fl., 1991, s 72) Derridas teori er knyttet til den nietschianske tanken om at forskjeller er en form for gjentakelse. Nietzsche utformet sin repetisjonsteori som en reaksjon på Platons teori om at gjentakelser fordrer å være identiske, eller mimetiske.

Den amerikanske filosofen J. Hillis Miller tar utgangspunkt i forskjellen mellom Platons og Nietzsches repetisjonsteorier når han skiller mellom de identiske gjentakelsene og gjentakelsene som utløses av forskjellene. Han er også opptatt av at gjentakelsene opptrer i både større og mindre skalaer. Han skriver:

”On a small scale, there is repetition of verbal elements: words, figures of speech, shapes or gestures, or, more subtly, covert repetitions that act like metaphors, [...]. On a larger scale, events or scenes may be duplicated within the text, [...]. Motifs from one plot or character may recur in another within the same text, [...]. A character may repeat previous generations, or historical or mythological characters, [...] ... an author may repeat in one novel motifs, themes, characters, or events from his other novels.” (Hillis Miller, 1982, s 1-2)

Hillis Miller inkluderer intertekstualitet i begrepet gjentakelse. I fortsettelsen i denne drøftingen går han så langt at han sier at tegn i teksten også kan være gjentakelse av konteksten rundt, altså livet selv, og ikke bare en gjentakelse av andre tegn, slik mange andre har påstått. Aaslestad, på sin side, legger denne diskusjonen til side og er mer opptatt av at de repetisjoner som måtte opptre i en tekst, kommer an på leserens *fortolkning*. Han skiller

mellom *markert* og *umarkert* repetisjon og sier at det er opp til leseren og hans abstraksjonsnivå å oppdage om noe er repetisjon eller ikke.

Ole Karlsen er opptatt av den repeterende skrivemåten og gjentakelsen i Fosses litteratur. I sin Hillis-Miller -inspirerte artikkel i *Edda* nr 3, 2001, ”Ei uro er kommen over meg”, som er en analyse av gjentakelsesmotivet i Fosses *Naustet*, oppsummerer han med at det finnes gjentakelser på fem plan i teksten, nemlig det han kaller ”det metaforiske, det narratologisk/kompositoriske, det ”personeringsmessige”, det tematiske og det stilistisk-rytmiske.” (Karlsen, 2000, s 268) Jeg velger å trekke inn momenter fra Karlsens artikkel når jeg nå skal gjenfinne gjentakelser i teksten.

På mikronivå opptrer gjentakelsene hyppig i romanen *Det er Ales*. Det vises tydelig i det stilistisk-rytmiske. Og i gjentakelser i språket trer også de innholdsorienterte gjentakelsene fram, særlig på det ”personeringsmessige” plan, som Karlsen velger å kalle det (s 268). I en endeløs, monoton og manisk taleflom strømmer ordene ut, som en elv, uten stans. Den skrevne teksten har et muntlig preg. Signes, eller fortellerens, ordflokk opptrer som skrift, eller, som Karlsen påpeker; talen blir både en del av og et supplement til skrifta. Det er Derridas skriftbegrep som ligger til grunn for en slik tolkning. Signes taleflom manifesteres i en utbredt bruk av *stream-of-consciousness*-teknikk, og det er de samme ordene som gjentas. Før jeg forsøker å vise hvordan dette fungerer på setningsnivå, vil jeg hente eksempler fra ordnivået i teksten.

4.2.7.1. Gjentakelser på ordnivå

Det er de hverdagslige, korte og konkrete ordene som går igjen i romanen. De er tilsynelatende skrellet for metaforisk innhold. De nærværende **verbene** *ser* og *tenkjer* gjentas som et suggererende bilde på Signes perseptuelle og mentale arbeid. Disse verbene kombineres ofte med de personlige **pronomenene** *ho* eller *han*. De to pronomenene blir gjentatt flere ganger på hver side, ja, enkelte steder på hver eneste linje. Det er ofte ikke noe opphold mellom de to pronomenene, og de opptrer nærmest som identiske tegn. Samtidig utgjør *han* og *ho* to motpoler, som to bordtennis-racketer som slår pingpong med ordene de har mellom seg. På den måten framtrer de også som forskjeller, og det er når *ho*, knapt merkbart, går over i *han*, og motsatt, at det skjer en bevegelse i handlinga. En kan tenke seg at

en berøring mellom de to setter i gang en *vibrasjon*, noe som igjen fører til *favntak* og *tilbaketrekning*, jamfør Tygstrup. Fra de korte, hverdagslige ordene *ho ser* og *han ser* settes svingninger i gang som skaper stadig større bølgebevegelser, ikke bare på det språklige plan, men også på det semantiske.

Av de **adjektivene** som blir gjentatt i romanen, er det de mørke, dystre fargene som går mest igjen, sånn som *svart* og *mørk*. Jeg vil komme tilbake til selve fargesymbolikken, men allerede her er det på sin plass å nevne at repetisjonen av disse triste fargene er med på å skyggelegge selve bakteppet i romanen. Adjektivene har en metaforisk dimensjon idet de understreker det tungsinnet personene i romanen er hjemsoekt av, og gjentas de nok ganger, vil vi, som lesere, også vikles inn i denne triste sinnsstemningen.

Mange av **substantivene** som blir gjentatt i teksten, er konkrete, men de har også et metaforisk og ”personeringsmessig” plan (jfr. Karlsen, 2000, s 268). Det er konkrete som *hår*, *genser*, *panel*, *båt* og *ved* som går igjen. I tillegg er det substantiv som har en lutrende, lys og varmende effekt som blir gjentatt, som for eksempel *bål* og *ild*. Senere vil jeg vise hvordan Signe klamrer seg til disse konkrete gjenstandene for å holde fast i virkeligheten. Hele prosjektet hennes synes å være avhengig av i hvilken grad hun klarer å holde grep om bildet av disse konkretene. Gjenstandene får et semantisk innhold. Derfor må de gjentas. Samtidig bevisstgjør teksten, i det den gjentar ord som inneholder materialitet, om at livet er forgjengelig og at døden er til stede i livet. Døden er, som Karlsen uttrykker det, ”innskrevet i tid” (s 275).

Det er interessant å se på hvordan gjentakelsene av konkretene først er identiske i store deler av romanen, men hvordan de endres mot slutten og skaper det Karlsen, inspirert av både Derrida og Hillis Miller, kaller ”gjentakelsens forskjellsskapende funksjon” (s 273). Denne teorien blir tydelig representert i romanen gjennom de stadig gjentatte sekvensene der både Signe og Asle stryker hendene sine over panel og ved og hår, og der Signe, helt i slutten av romanen, stryker over sin egen kropp. Situasjonene blir altså både gjentatt og variert gjennom hele romanen. Her finner jeg det naturlig å sammenligne teksten med et musikkstykke som inneholder variasjoner over det samme tema.

4.2.7.2. Gjentakelser på setningsnivå

På **setningsnivå** opptrer også mange uttrykk igjen og igjen. Noen blir repetert så mange ganger at man skulle tro de var faste uttrykk. Mange av dem understreker Signes monotone hverdag, som for eksempel ”ho ser, der ho ligg på benken” (s 13) og ”ho ser seg sjølv stå der framfor vindauget” (s 17). Gjentakelsen av uttrykket *ho ser seg sjølv* er selvsagt, i tillegg til å være en rent språklig gjentakelse, også metaforisk, i det den understreker teorien om den narsissistiske melankolikeren og ideen om Signe som går gjennom behandlingen ved å se seg selv. Setningene i romanen er stort sett lange og parataktiske. I stedet for punktum bindes de ofte sammen med konjunksjonene *og* eller *men*, eller de deles kun med komma der det grammatikalsk riktige ville vært å sette punktum. Det er dette som gir den *stream-of-consciousness*-teknikken som får fram ideen om at Signe jobber seg *gjennom ordene*.

I **replikkevekslingene** i romanen brukes stort sett anføringsordet *seier*. Som på en teaterscene sier personene hele tida noe til hverandre, sender ord fram og tilbake. Disse monotone replikkene understreker personenes følelse av avstand og mangel på kommunikasjon. De kverner på det samme, og ordene de sender hverandre er innholdsløse og fattige. Det at de opplever seg selv stå på en scene og delta i et slags ”liksom-liv”, styrker tomhetsfølelsen. Om denne ambivalensen mellom mening og mangel på mening skriver Unni Langås:

”Fosses dramaer iscenesetter en suggestiv drift mellom mening og meningsløshet, hvor språket blir den synlige og skjøre membran mellom stoffet og intetheten.”
(Langås i: *Edda* nr 3, 1998, s 210)

Langås er opptatt av det hun kaller *angstens språk* i Fosses dramatikk. Dette språket mener hun er fullt av gjentakelser, rytme, klang og taushet. Personene stotrer og stammer, snakker i ufullstendige setninger eller med enstavelsesord, de snakker med seg selv eller er fullstendig tause. Her siterer hun den franske forfatteren og filosofen Maurice Blanchot: ”[...] vilken banal sats som helst vittnar om den förtvivlan som finns i språkets djup, ...” (Blanchot, 1992, s 20) Inspirert av Blanchot og Kristeva knytter Langås *angstens språk* til tapsmotivet, og hun peker på hvordan tapet av menneskelig nærvær, for eksempel av en tilstedeværende mor eller far, kan rokke ved det eksistensielle for et menneske. Karlsen følger opp denne tanken og sier at det har foregått en dreining i Fosses forfatterskap de senere årene mot det han kaller ”en religiøs-mystisk dimensjon” (Karlsen, 2000, s 277).

Karlsen avslutter artikkelen sin med noen tanker rundt Fosses drama *Ein sommars dag* fra 1998. Det han her skriver, har stor relevans for min analyse siden handlingsforløpene i dette dramaet og romanen *Det er Ales* er omtrent identiske. I begge tekstene står ei kvinne ved vinduet og ser ut etter mannen, Asle, som druknet seg selv på sjøen. Karlsen skriver:

”Sentralt i dette står Asle, ektemannen, en isolert særting som så mange av Fosses mannspersoner, i dobbel forstand faderløs, desillusjonert, kun manisk opptatt av sjøen og det å fiske, i båten på vannet, som ved de stadige gjentakelsene får en dyp mytisk betydning.” (Karlsen, 2000, s 278)

Og, hele tida med Langås’ begrep om intethet for øyet og med henvisning til personen Vidme i Fosses romaner *Melancholia I og II*, fortsetter han å skrive om den monologen kona angstfullt framfører i *Ein sommars dag*:

”... og her ser vi hvordan den repetitive skriveteknikken mantraaktig, manende, bibelskbesvergende beskriver et ”intet som er mer enn intet”; den repeterende skriveteknikken fører oss i små bevegelser mot det Vidme kaller ”bråe augneblinkar” med ”glimt av det guddommelege”. Slik aner vi den negative mystikers sekulariserte og sekulariserende religiøsitet, ...” (Karlsen, 2000, s 278)

Langås avslutter sin artikkel om den negative mystiker slik:

”I egenskap av symbolske meningssystemer er Fosses dramatik en estetisk håndtering av en angstens og tomhetens tematikk. Også i forfatterens skrift, om aldri så negativ, finnes derfor både negasjonen og en henvendelse som er en negering av den rene negativitet.” (Langås, 1998, s 210)

Det bør også nevnes hvordan det rent teknisk visuelle i Fosses tekst er med på å understreke det rytmiske. Dette gjelder spesielt replikkene. De består av så korte linjer at de raskt kan forveksles med dikt. Dette kan relateres til det jeg allerede har sagt om den stotrende og usammenhengende kommunikasjonen mellom Signe og Asle. Det visuelle understreker altså både språk og tematikk. Her vises igjen Fosse som dramatiker. Slik som replikkvekslingen framstår i det følgende, slik blir de også framsagt i dramaene hans:

”Du står der du ja, seier Signe
og han snur seg mot henne og ho ser at mørkret
også er i auga hans
Eg gjer visst det, ja, seier Asle
Det er ikkje mykje å sjå på der ute, seier Signe
Nei ingenting, seier Asle

og han smiler til henne
Nei berre mørkret, seier Signe
Berre mørkret ja, seier Asle” (s 8)

Når det skal sies noe om gjentakelser i romanen *Det er Ales*, bør det nevnes at de samtidig er stilistisk-rytmiske, metaforiske og det Karlsen, med bakgrunn i Fosse, kaller ”personeringsmessige” (s 274). Språkets ufullstendige syntaks som på en repetitiv måte flyter gjennom teksten, henger nøye sammen med personenes sorg- og tapsproblematikk som får tankene til å kretse i bane, og de, tilsynelatende, konkrete og alminnelige ordene som gjentas, har en dobbel klangbunn. Dette kan også sies å være tilfelle når det gjelder det narratologisk/kompositoriske i teksten og det tematiske som går igjen i denne og andre tekster.

4.2.7.3. Gjentakelser på det narratologisk/kompositoriske nivå

På **det narratologisk/kompositoriske nivå** er teksten også full av bølgende repetisjoner. Det vises spesielt i det jeg allerede har skrevet om vekslingen i synsvinkler i romanen, men også i andre momenter, som for eksempel i de narrative nivåer. Jeg velger her å trekke fram bildet av løken igjen. De ulike lagene innover i løken representerer de forskjellige narrative nivåene. Det er kanskje her de beste eksemplene på Derridas oppfatning av gjentakelse, kommer til syne, nemlig den gjentakelsen som vises i forskjellene. Hver hendelse er unik, men sett på bakgrunn av andre hendelser, er den ene, unike, på sitt vis, også en gjentakelse av de andre. Teksten gjentar seg selv hele veien, men stadig bringes det inn noe nytt som forflytter fortellingen ut i neste ”løklag”, eller ut i et nytt narrativt nivå, og driver den ”framover”. Det er ikke riktig å si at det er noen framdrift i en lineær handling her, siden fortellingen mangler en sådan. Det kan snarere hevdes at framdriften skjer innenfor tekstens rom, hvor det settes i gang en bevegelse utover i narrasjonens ”malstrøm”, som en slags ”vei ut”.

Som et morsomt apropos kan denne veien ut sammenlignes med en oppvåknet hinduists bevegelse ut av gjenfødelsens sirkel på vei mot nirvana. Denne digresjonen kan igjen knyttes til Kristevas bilde av den overvunnede melankolien, nemlig en bevegelse fra lidelse mot nytelse. Her vises altså et viktig kompositorisk poeng som knytter det språklige opp mot det tematiske, eller også det symbolske opp mot det semantiske. Gjentakelsens sirkelbevegelser som ender i en vei ut, kan forstås som et bilde på renselse eller en dypere innsikt og forståelse,

noe jeg vil komme tilbake til i kapitlene om polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi. Her vil jeg kun se på hvordan ”veien ut” kommer til syne i teksten.

I det første eksempelet jeg vil trekke fram, kretser Asles tanker rundt bølgene som, i lyset fra bålet, slår mot fjæresteinene. Med ett oppdager han noe nytt, nemlig en menneskeskikkelse i bålet:

”... og i lyset frå bålet ser han Fjordens bølger slå som alltid mot steinane i Fjøra, eller han ser ikkje bølgene, tenkjer han, han ser berre sjøen som kjem inn over steinane og som trekker seg attende frå steinane, att og fram rører sjøen seg, væter steinane, dreg seg attende, tenkjer han og han stansar og han blir ståande og sjå på dei våte steinane der i lyset frå bålet, og så ser han mot bålet og der inne i bålet, er det ikkje som ein lekam er der? eit menneske?” (s 29)

Nedenfor følger flere eksempler på den samme gjentakelsesteknikken. I det første noterer jeg meg at det som skaper dette ubestemmelige ”nye” i teksten, og som er den *différanzen* som skaper forskyvning og bevegelse, er et spørsmål, slik det også var tilfelle i forrige eksempel:

”... men no må ho vel snart gå og sjå etter han, tenkjer ho, for ho kan ikkje berre stå slik, her framfor vindaugget, og han kan vel ikkje ha drege ut i båten sin i dette vëret? eller kan han det? nei, han kan ikkje ha gjort det, tenkjer ho, men der, der nede i Fjøra, er det ikkje eit bål der ho ser?” (s 37)

Bålet blir, som sagt, nevnt flere ganger i romanen, og for hver gang de ser på det, oppdager personene noe nytt, her i form av en ny tanke, men stadig stilt som et spørsmål:

”... og ho går innover på Brygga og ho stansar, for der, der borte i fjøra, der brenn det jo eit bål, og kan det vere eit jonsokbål? og er det ikkje to gutar som står der kring bålet?” (s 69)

Noen steder i teksten kombineres dette nye momentet ”ut”, som jeg velger å forstå det som, med skifte av synsvinkel:

”... og ho ser, der ho ligg på benken, seg sjølv igjen gå bort til vindaugget og ho ser seg sjølv stille seg opp og så står ho der igjen og ser ut vindaugget og ho tenkjer at no må han vel snart komme og han tenkjer at du så grov sjøen er no, og du så stor floda er, ...” (s 48)

De ulike formene for gjentakelser blir altså brukt i teksten for å skape en bevegelse i sirkler som inneholder slik sentrifugalkraft at teksten på nytt og på nytt slynges ut og forflyttes til stadig videre plan. Den vibrasjonen som da oppstår, skaper bølger som utvides og får teksten til å leve, også på makronivå. På makronivå er denne teksten nemlig også full av gjentakelser, særlig i Signes vandring i det konkrete og det imaginære rommet.

Det finnes imidlertid også gjentakelser i et større tidsperspektiv, idet slektsledd etter slektsledd opplever omtrent lignende hendelser. De har mye til felles, de bor i samme bygda, kjenner på mange av de samme følelsene og opplever mye av det samme. Historiene gjentar seg, men samtidig er hver hendelse unik. Det gjelder for eksempel de forskjellige drukningsulykkene. Mens Signes Asle valgte å drukne, var fortidens navnebror utsatt for en utilsiktet ulykke. Foreldrene, Kristoffer og Brita, prøvde å redde han, men de klarte det ikke. Samtidig var det lettere for dem å forsones seg med det som hadde skjedd fordi det var en ulykke og fordi de fikk en grav å gå til. Nestenulykken der Ales redder Kristoffer fra å drukne, er også en gjentakelse med en stor forskjell, nemlig at Kristoffer overlevde. Her vises kanskje det tydeligste eksempelet på at to kontrastive hendelser egentlig er gjentakelser.

4.2.7.4. Gjentakelser i tematikk

På **det tematiske planet** er det ikke vanskelig å finne eksempler på gjentakelse, i verken tekst, kontekst eller intertekst. Det er naturlig å komme mer inn på det tematiske under kapitlene om polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi. Her vil jeg kun peke på gjentakelsene som kommer til syne i det tematiske.

Innenfor teksten går havet og bølgene igjen som motiv. Det samme gjør rommet, slekta og bygda. Tematisk henger disse motivene sammen med en ute- og hjemmeproblematikk, på den ene siden tilhørrelse og på den andre siden fremmedfølelse. De har også med nærhet og mangel på nærhet og mening og tap av mening å gjøre. Skyld og tilgivelse er også sentrale tematiske passasjer, og teksten insisterer på å utgjøre en form for renselse mot en sublim innsikt og forståelse. Sorgen og tapet er gjennomgående tema, men størst av alt er den forsonende kjærligheten.

Dette er ei bok om å leve eller å dø, om å være eller ikke være. Her er det naturlig igjen å minne om det jeg før har skrevet om ånd og materie og om Kristevas teori om morsbinding og tapet av moren. Tematisk sett gjentar romanen seg selv, både tekstuel og kontekstuel, i og med at veldig mye kretser rundt ulike dualismer, i såvel romanen som livet selv. Sånn sett er de ulike temaene i romanen det Hillis Miller kaller *fordoblinger*. Samtidig kan det kanskje sies at språket i teksten er en gjentakelse av det tematiske.

Når det gjelder hovedpersonen Signe, er hun en fordobling av både andre kvinner i romanen, kvinner generelt i samfunnet og kvinnelige psykiatriske pasienter spesielt. Og når det gjelder den trygge, sterke Ales og den omsorgsfulle, alltid nærværende, bestemoren til Asle, er de fordoblinger av mange uunnværlige kvinner som lever og har levd, men de kan også sees på som fordoblinger av kvinner som ikke finnes, spesielt mødre som ikke finnes. Både Asles og Signes mødre er totalt fraværende i boka og utgjør dermed representasjoner av Kristevas ”tapte mor”.

Samtidig som det finnes gjentakelser innad i teksten, er denne romanen en gjentakelse av tekster som er skrevet før, både av samme forfatter og av andre. Det er nødvendig å se på hvordan romanen plasserer seg **intertekstuel**. I den sammenheng kunne jeg skrevet uendelig mye om en lang rekke tekster som er gitt ut i ulike sjangrer og av ulike forfattere, men jeg må begrense meg til å konsentrere meg om noen få, kun for å eksemplifisere de områdene intertekstualiteten forekommer på. Det er også en mulighet å oppfatte Signes antatte skriveprosjekt som en fordobling av Fosses, men den hansken lar jeg ligge. Jeg nevner det kun for å peke på hvor mange repeterende lag som gjør denne teksten til den sammenfiltrede veven den er.

4.2.7.5. Intertekstualitet

Når det gjelder Fosses egen produksjon, er det meste gjentakelser av enten tematisk eller språklig art. I mange av romanene hans dreier det seg om personer som er utskudd i samfunnet eller som strever med livet og vekker sympati hos leseren. Det gjelder for eksempel den ensomme, ordløse hovedpersonen i *Naustet* (1989), den narkomane kvinneskikkelsen i romanen *Bly og vatn* (1992) og den sinnsforvirrede melankoliker og maleren Lars Hertervig i *Melancholia I* (1995), for å nevne noen. Helt fra den første romanen

hans *Raudt, svart* kom ut i 1983, har Fosse vært opptatt av mennesker i krise på et eller annet vis. Det er mennesker som opplever angst, sorg og tap. Det handler om tap av mening og tap av liv. Sånn sett er romanen *Det er Ales* en tematisk gjentakelse av de fleste av Fosses øvrige romaner.

Fosse er oppvokst i Hardanger, tett ved sjøen, og det kommer til syne i nesten alt han har skrevet. Vestlandsnaturen har stor betydning i bøkene hans, og sjøen er til stede i stort sett alle, slik den også er i *Det er Ales*. Den vesle bygda ved fjorden er som oftest et naturlig innslag i romanenes rom, noe jeg vil komme tilbake til. Likevel synes det å være en ørliten dreining når det gjelder det temporære rommet i *Det er Ales* i forhold til andre romaner. Slehta kan nemlig synes å ha fått større betydning her enn i det Fosse tidligere har skrevet.

Sjøen har tatt flere liv i Fosses tekster. Dramaet *Ein sommars dag* (1998) er nok den teksten som ligner mest på romanen *Det er Ales*, både innholdsmessig og tematisk. I begge tekster forsvinner en mann, ved navn Asle, på sjøen. Og kvinnene som står rundt kan sees på som fordoblinger av hverandre, både innad i tekstene og intertekstuelte. Meningstap, skyld og tilgivelse i forbindelse med selvmordet er en tematisk rød tråd i begge tekstene.

Selvmondsforsøk er, imidlertid, tema i flere romaner. Det opptrer allerede i hans første roman, *Raudt, svart* (1983). Noe annet som vises i denne romanen, og som er et gjennomgangstema i mye av det Fosse har skrevet, er musikken. Og musikken, som oftest rocken, henger igjen sammen med den taktfaste rytmen i språket. Sånn er det for eksempel i *Stengd gitar* (1985), der ei ung kvinne forlater ungen sin seint om kvelden for å følge etter en rockemusiker og i *Naustet* (1989), der jeg-personen klimprer på gitaren for å få fred for den uroen han kjenner på.

Havets og musikkens rytme er altså et stadig tilbakevendende motiv i Fosses romaner. Slik er det også med naturens og kroppens, ja, selve livets rytme. Og dette gir seg til kjenne i det repetitive språket med dets gjentakelser, ufullstendige syntaks og dvelende pauser. Det er ikke bare i romanene til Fosse dette går igjen. Aller tydeligst kommer det kanskje fram i lyrikken og i dramaene hans. Diktene består av en suggererende repetisjon som, for så vidt, også finnes hos mange andre moderne og postmoderne lyrikere. I dramaene bærer språket preg av avhogde replikker og pauser. Espen Stueland har kalt språket i Fosses dramaer for et *forsnakkelses-språk*. Han skriver:

”Også i dramatikken er det møtene mellom personer som står i fokus, og det betones at møtene kan være så sterke at de forandrer personene, at uvissheten om hvorvidt man har blitt forstått og forstår hverandre plager menneskene i en slik grad at de kastes ut i nye forsøk på å forstå. Det å ikke vite engasjerer et nytt språk, et slags *forsnakkelses*-språk. Det er også et hverdagslig språk som får fram intensjonene bak det som blir sagt; på en slik måte at de tilsynelatende minst ladde ordene i språket vårt kan framstå som *symptomer* på alvorlige livshemmigheter som er umulige å språkliggjøre. Det lille som sies er så ladd, underkommuniserer alt det som ikke er mulig å få sagt. Det er i arbeidet med *stemme*, med måten noe blir sagt på, at Fosse har fått til noe helt uvanlig.” (Stueland, 1999, s 2)

Jeg har allerede nevnt de visuelt korte linjene i replikkvekslingene i Fosses romaner. Det er kanskje nettopp i replikkvekslingene vi aller tydeligst ser de språklige forbindelseslinjene mellom de ulike sjangerne hos Fosse.

Fosse har en helt spesiell stil. Han har ikke så mange metatekstuelle innslag som vi finner hos en del postmoderne forfattere. Han rendyrker det enkle, hverdagslige og repetitive språket i langt større grad enn mange av sine samtidige. Stream-of-consciousness, noe Stueland kaller ”bevissthetens skrik” (1999, s 1), er hans merkevare. Personene i tekstene hans arbeider seg gjennom sorg, angst og kriser gjennom det rytmisk suggererende og repetitive språket. Det er vanskelig å finne norske forfattere i vår samtid som bruker dette virkemiddelet i like stor grad som Fosse, i alle fall med like vellykket presisjon. Fosse trekker også Gud inn i tekstene sine i en tid da Gud, i følge Nietzsche, er død.

Likevel er det mulig å plassere Fosse i en litterær kontekst. I kapittelet om melankoliens historie har jeg pekt på hvordan Fosses tekster, rent tematisk, stiller seg i rekken av litteratur som er skapt opp gjennom historien. Vi kan se tematiske forbindelseslinjer til både antikken og norrøn tid. Jeg skal ikke gjenta meg selv, men kun peke på at disse forbindelseslinjene er en del av gjentakelsesproblematikken i denne analysen.

Sammenligner vi forfattere av litt nyere litteratur, nemlig den klassiske, med Fosse, finnes det også likhetstrekk. Igjen er det lettest å finne intertekstualitet i tematikken. Dette er som oftest knyttet til sorg og melankoli og, i stor grad, tap av mening. Geir Kjetsaa sier i forordet til Dostojevskijs *Brødrene Karamázov*:

”Å kreve at Dostojevskij skulle gi et ”tilstrekkelig” svar på det ondes problem ville være det samme som å kreve en løsning av selve verdensgåten. Men hvis vi betrakter hans svar som et ”kunstnerisk bilde”, vil vi neppe kunne avvise det som mislykket.

Det er bare ved å *elske livet* at mennesket kan fatte livets mening, lyder dikterens svar. Vi må åpne oss for livet og la det tale til oss.” (Kjetsaa i: Forordet til Dostojevskij, 1992, s 10)

Det var altså maktpåliggende å finne mening, da som nå. Det som kanskje er enda mer interessant, er at Dostojevskij knyttes til renselsesproblematikken gjennom kristendommens dualisme; død og oppstandelse. Det er å anta at det er derfor Kristeva har ansett tekstene hans som et interessant analyseobjekt. Kjetsaa skriver videre:

”I *Brødrene Karamázov* viser Dostojevskij hvordan det onde kan bli utgangspunkt for det godes vekst. Boken viser oss ikke bare livet som forfall, men også som *gjenoppstandelse*. Av stor betydning er her bokens epigraf: ”Sannelig, sannelig sier jeg eder: Hvis ikke hvetekornet faller i jorden og dør, blir det bare det ene korn; men hvis det dør, bærer det megen frukt.” (Joh. XII, 24) I disse ordene ligger sikkert romanens hovedidé.” (s 10)

Av norske klassikere som er nevnt i forbindelse med Fosse, er Ibsen den som går igjen. Det er særlig i det dramaturgisk tekniske at de to er sammenlignet. Siden dette er mest aktuelt i forbindelse med Fosses dramaer, og min analyse dreier seg om en roman, vil jeg ikke bruke mer tid på denne forbindelseslinjen her. Jeg synes likevel det bør nevnes når intertekstualitet er tema.

En som det, derimot, bør settes av litt mer plass til, er han som blir sett på som vår første, og mest betydelige, norske modernist, nemlig Tarjei Vesaas. Fosse har tydeligvis hentet mye inspirasjon fra hans tekster, både språklig og tematisk. Vesaas’ romaner og noveller handler også ofte om personer med urolige sinn som opplever fravær og meningstap. Det fragmenterte livet kommer til syne i et fragmentert språk i tekstene hans, i form av sanselige gjentakelser og negasjon. Slik er det, for eksempel, i romanen *Båten om kvelden* (1968).

Grunnen til at jeg nevner spesielt den romanen, er fordi vi også her møter et menneske som har en terapeutisk vinkling på sitt eget skriveprosjekt. Det er det estetiske som utgjør selve tyngdepunktet i romanen, ikke selve historien. Boka er av mange blitt oppfattet som en selvbiografi av Vesaas, selv om den kun inneholder fragmenterte stykker av en oppvekst. Den er i alle fall selvrefleksiv, i den forstand at den handler om skriveren selv og hans eget prosjekt og betingelsene for å skrive. Sånn sett egner den seg ypperlig for en dekonstruktiv analyse. Det kan også knyttes en Kristeva-inspirert tolking til romanen idet den inneholder den voksnes møte med både seksualitet og noe guddommelig. Den knytter seksuelt begjær og

orgasme opp mot innsikt og forståelse om Guds eksistens, altså en slags oppvåkning både på det kroppslige, det estetiske og det religiøse plan, det sublimе øyeblikk som kan relateres til Kristevas estetiske teori og renselsesbegrepet.

Både Vesaas' og Fosses roman inneholder elementer av lys og mørke, syner og hallusinasjoner og kan muligens forsvares å leses allegorisk. Framfor alt inneholder tekstene, imidlertid, en taushet og blindhet og en form for negasjon i alt som er der, men som forsvinner igjen, hos de flyktige, urolige sinnene som utgjør romanenes hovedpersoner. Og det er den store uroen som representeres i det repetitive språket hos Fosse.

I 1998 ga psykologen og forfatteren Finn Skårderud ut ei bok han kalte nettopp *Uro – en reise i det moderne selvet*. Boka er en vandring i ytre og indre landskap og i ulike livsskjebner. Skårderud, som til daglig jobber med, blant annet, mennesker med spiseforstyrrelser, er opptatt av det utilstrekkelige terapeutspråket i behandling av mennesker med psykiske lidelser. Han peker, blant annet, på gjensidighetsforholdet mellom melankoli og kunst, idet han forsøker å framstille melankoliens kulturhistorie på et lettfattelig vis. I den forbindelse kommer han inn på tenkere som både Freud og Kafka med flere. Boka er et eksempel på at terapeuter av vår tid er opptatt av språk, hvordan det reflekterer moderne menneskers urolige sinn og hvordan følelser som skyld og skam kan gjenkjennes i språk, men også leges gjennom det, representert ved det estetiske språket. Jon Geir Høyerstens artikkel i *Tidsskrift for Den norske lægeforening*, nr 24, 2005, er nok et bevis på at norske leger vier tid til teorier om sammenhenger mellom depresjon og psykiske lidelser og skjønnlitteratur. Det som gjør Skårderuds bok interessant, er at han forsøker å la det språklige i boka avfotografere noe av den rastløsheten som preger moderne mennesker, en rastløshet som også preger mye av dagens skjønnlitteratur.

Jeg kan ikke komme inn på alle de forfatterne som gir ut bøker i dag og som, på et eller annet vis, kan settes i sammenheng med Fosses forfatterskap, enten tematisk eller språklig. Veldig mange av dem skriver om triste livsskjebner og om melankoli, hver på sitt vis. Skal vi likevel trekke fram en nordisk forfatter som kanskje kan sies å være en av de beste til å beskrive tragiske skjebner og dypt tungsinn, må det vel være Per Olov Enquist. Bøkene hans er preget av pessimisme og en skarp kritikk av den pietistiske kristendomspraksisen. Samtidig er de fulle av kjærlighet og tilgivelse, og mange av personene i romanene reddes av kunsten, enten det er gjennom litteratur eller musikk.

Kombinasjonen av sorg, religion, litteratur og musikk finnes også i tekster av landsmannen Göran Tunström, representert ved romanen *Juleoratoriet* (1983). Her spiller religionen, imidlertid, en mer positiv rolle. En del norske nåtidsforfattere er også opptatt av disse temaene, som for eksempel Lars Saabye Christensen og Lars Amund Waage. Språklig er det, muligens, Øystein Lønn som i størst grad kan minne om Jon Fosse med sine suggererende repetisjoner.

I både lyrikk og drama finnes det selvsagt også tekster som kan sammenlignes med Fosses. Det som, imidlertid, særpreger Fosse, er at han kombinerer alle disse sjangerne og at de er knyttet til hverandre på et helt spesielt vis, både språklig og tematisk. I den senere tid har det dukket opp en lang rekke lyrikere som skriver i samme enkle stil som Fosse og som godt kan sies å lage det Claes Gill kaller ”god kunst” i en artikkel jeg fant på Gyldendal forlag sine nettsider i anledning av at Fosse fikk Gyldendal-prisen for 1999:

”Eg hugsar Claes Gill i ein debatt sa at vilkåret for god kunst var kontakt med ”den store banalitet”. Er det noko som særpregar Fosses dramatikk, er det nettopp ein tett, tett kontakt med det enkle, banale – og basale – i tilværet: lengt, kjærleik, sjalusi, angst, symbiotiske forhold mellom foreldre og barn, gjerne repetert i symbiotiske kjærleiksforhold mellom mann og kvinne; lengt etter nærleik avløyst av aggresjon, ja, hat, kjærleik og død, liv og død, slikt som gjev stoff både til melodrama og til kunst, og som Fosse gjer til kunst i rytmar, i repetisjonar, spelet mellom det vikande og det komande, talen og teinga, røyster, musikk.”
(http://www.gyldendal.no/new/default.asp?ID_Publisher=0&ID_Channel=2629&ID_Category=&ID_Article=3600)

Jeg velger å la dette utdraget avslutte mitt avsnitt om gjentakelse i form av intertekstualitet. Herved avslutter jeg også kapittelet om gjentakelse generelt. Mange gjentakelser på makronivå kunne vært nevnt, med hensyn til både intertekstualitet og kontekst i et videre perspektiv. Kapittelet om melankoli dreier seg, imidlertid, om noe av dette, og jeg har ikke tenkt å repetere det. Å skulle peke på alle de gjentakelser vi finner i livet selv, som for eksempel sorg og savn, kjærlighet og død og alt det andre Fosse har bakt inn i denne lille teksten, er en helt umulig oppgave. Det som jeg, imidlertid, ønsker å understreke, er at den rytmen som gjentakelsene skaper i teksten, og som er en del av det poetiske språket, er en manifestasjon av rytmen i tid og rom, i slekters gang, i naturens kretsløp og i vår egen puls. Det er den samme rytmen som, ifølge Kristeva, er et av de leddene som fører til sublimering og en ”bemektigelse av Tingen” (i: Bale, 1997, s 220). I det neste kapittelet vil jeg komme nærmere inn på hvordan tekstens polyvalens er med i den samme prosessen.

4.2.8. Konklusjon

I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvorfor det kan forsvares å knytte prosodibegrepet til hele den narrative struktur. Rytmen og musikaliteten i teksten finnes i alle de språklige faktorene som skaper bevegelse. De tilsynelatende umotiverte bevegelsene, eller vibrasjonene, som sammenfiltres, er aktive i den prosessen det er å flette sammen teksten til en vev. Disse vibrasjonene finnes i alle ledd i den narrative strukturen, så vel i de narrative nivåer og narrasjonens plassering og i de ulike synsvinkler og fortellerstemmer som i gjentakelser i tid og rom.

Signes skiftende sinnstilstand som svever et sted mellom meningstap og mening, fravær og nærvær, destruerer og fragmenterer hverdagspråket. Men ved hjelp av prosodien, som finnes i rytmen og musikaliteten i tekstens narrative struktur, kan hun finne fram til "et språk bortenfor språket" (Kristeva, 1994, s 98), finne mening og overvinne melankolien.

4.3. Polyvalens

Ordet *polyvalens* er satt sammen av forstavelsen *poly-* som betyr flere- eller mange-, og *valens* som har med verdi å gjøre. En kan altså se for seg at teksten inneholder flere verdier, representert ved de ulike betydningene eller konnotasjonene som oppstår. Selve ordet *polyvalens* er hentet fra kjemien og har å gjøre med stoffenes evne til å binde seg til kjemisk til andre stoffer, men det brukes nå også i andre faglige sammenhenger, som for eksempel i nettsidene til *Fagbladet Forskningspolitikk* (nr 3, 1995) der artikkelforfatteren Knut H. Sørensen hevder at *polyvalens* har med ”evnen til å fungere i team” å gjøre idet den er ”knyttet til innsikt i begrensninger i eget fagområde og i evne til å forklare sin spesialitet til andre.”

http://fagbladet.nifustep.no/fagbladet/innhold/redaksjonsarkiv/nr_3_1995/den_nye_tverrfaglig_heten_fra_polyteknisk_generalist_til_polyvalent_spesialist

Dersom en forsøker å finne en nærmere forklaring på hva ordet *polyvalens* inneholder, er det vanskelig å finne svar i vanlige oppslagsverk. Ordet knyttes stort sett til Kristevas teori om *flertydigheten* i det poetiske, eller semiotiske, språket. Det er Carin Franzén (1995, s 145-146) som bruker uttrykket ”flertydighet” eller ”mangetydighet” (s 145), eller også ”meningens mangfold” (s 146), i sin utlegning av Kristeva.

Når meningen i språket skal studeres, må det foretas en semantisk analyse. Semantikk er beskrivelse av språkets innhold. Det er altså selve innholdet i språket som må studeres, og ut fra det må det foretas en betydningsanalyse. Det er dette jeg skal forsøke å gjøre i det følgende idet jeg undersøker betydningen av et utvalg motiver som framgår av teksten; blikket, fargene sett i sammenheng med lys og mørke, og naturen. Det er disse motivene jeg mener i størst grad understreker det tematiske i teksten.

Blikkmotivet henger nøye sammen med fokaliseringsbegrepet jeg har skrevet en del om i kapitlet om prosodi. Jeg står derfor i fare for å gjenta meg selv. Målet er, imidlertid, å fokusere mer på de semantiske forholdene denne gang og se hvordan blikkene endrer karakter.

Når det gjelder kapittelet om fargesymbolikk og lys og mørke, er jeg klar over at jeg har hentet vel mye fra Biedermanns symbolleksikon. Dette er bevisst. Jeg synes en del forklaringer her er interessante og går rett inn i tematikken i teksten. Jeg kunne kanskje, med fordel, ha delt opp dette kapittelet i farger på den ene siden og lys og mørke på den andre. Jeg har likevel valgt å sammenholde disse momentene på bakgrunn av Goethes teori om at farger og lys står i et bestemt forhold til hverandre, og de henger sammen rent semantisk. Dersom jeg ikke hadde omtalt dem sammen, ville jeg også måttet gjentatt meg selv en del.

Naturmotivet synes å henge sammen med rombegrepet i teksten, og igjen står jeg i fare for å gjenta meg selv. Jeg innser også at rommet kanskje i større grad burde inngått som en del av betydningsanalysen. Jeg forsvarer likevel å behandle rommet under kapittelet om prosodi, fordi jeg mener det er bevegelsene og forskyvningene i rommet som er det mest interessant å studere i den sammenheng. Her vil jeg kun bruke rombegrepet som en forklaring av naturens, og da spesielt fjordbygdas, rom, og dermed nok en gang knytte det til det tematiske. I den sammenheng støtter jeg meg på en artikkel av Lars Sætre. Jeg avslutter kapittelet med noen tanker rundt romanens tittel.

4.3.1. Blikket

De to verba som blir mest repetert i romanen, er *å sjå* og *å tenkje*. Begge disse verba er aktive i en bevisstgjøringsprosess. Hva slags bevisstgjøring foregår i romanen? For å forstå det, må det først undersøkes hvordan verba blir brukt.

Hva er det de ulike personene i romanen ser på? I første linja i teksten ligger Signe på benken og ”ser på alt det vante” (s 5). Tilsynelatende ser hun kun på det trivielle, konkrete hverdagslivet sitt, inventaret i huset og naturen utenfor. Det som fanger blikket hennes her, er ”det gamle bordet, omnen, vedkassen, det gamle panelet på veggene, det store vindauget mot fjorden” (s 5). Dette er ikke uvesentlige ting for Signe. De kan alle knyttes til Asle. De konkrete hverdagsgjenstandene er også meningsbærende for henne på en annen måte. De utgjør trygge, faste rammer som holder henne fast så hun ikke forsvinner inn i en psykotisk tilstand, bort fra seg selv og sin egen virkelighet.

”... , 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, og veit ho kva dag det er i dag? tenkjer ho, ja det er vel ein torsdag, og det er i mars månad, og året det er 2002, ja så pass, det veit ho jo, men kva dato det er og slik, nei det kjem ho ikkje på, og kvifor skulle ho no vel det? kva har vel det å seie? tenkjer ho, likevel kan ho framleis vere trygg og tung i seg sjølv, ...” (s 5)

Alt er i ferd med å flyte bort for Signe, akkurat som blikket flyter rundt i rommet. Hun ser på det meningsløse, rutinepregede livet og har, blant annet, mistet oversikten over hvilken dato det er. Men hun tviholder på hverdagslivet sitt for ikke å miste seg selv helt. Samtidig ser hun på alt dette ”utan å sjå” (s 5), hun er ”tilbake i det tomme” (s 5), og så entrer hun selv den scenen hun ligger og ser på.

4.3.1.1. Det voyeuristiske blikket

Som jeg pekte på i kapittelet om prosodi, går blikkene i ulike retninger i teksten, som et ledd i å veve tekstveven. Samtidig kan det sies at blikkene er forskjellige. For det første vises det som i moderne litteraturteori blir kalt *det voyeuristiske blikket*. Det er det blikket som ser ut, som iakttar sine omgivelser, ofte eksemplifisert ved blikket som rettes mot en scene eller en medieinstans, som for eksempel en TV-skjerm. I teksten kan det voyeuristiske blikket relateres til den imaginære scenen personene opptrer på.

Rommet i teksten er utstyrt som en teaterscene med mange dører, og hele tida går det personer ut og inn av disse dørene. Som jeg har pekt på tidligere, er det dramatikerens Fosse som iscenesetter disse personenes liv og historie. Men Signe iscenesetter også selv sitt eget liv. Og når hun ligger på benken og ser, er det altså hun selv som dukker opp i første scene i første akt i romanen. Hun er selv med i dette skuespillet. Og utenfor henne igjen er denne jeg-personen som kan oppfattes som fortelleren Signe og som har rettet blikket mot den samme scenen.

Scenene ved vinduet er spesielt relevante i forbindelse med det voyeuristiske blikket. Asle og Signe ser hverandre ofte gjennom vinduet. Nesten hele tida er det mellom dem, som en TV-skjerm, som rammer inn livet deres. Livet blir som på film; ikke virkelig, men fylt av fravær og ironi. Samtidig skaper glassruten avstand mellom dem. De føler altså distanse til sine egne liv og til hverandre. Kjærtegn er også umulig gjennom en glassrute, og de blir ganske utilnærmelige overfor hverandre.

Signe hadde, mens Asle levde, et brennende ønske om at han skulle se henne. Men dette var tydeligvis den største sorgen i ekteskapet deres, det at de ikke så hverandre:

”...og om han no berre kunne snu seg mot henne, berre kunne seie noko til henne, tenkjer ho, berre seie eit eller anna, men han blir ståande, som om han ikkje eingong har merka seg at ho er kommen inn...” (s 8)

Samtalen som følger dette utdraget er ekteskapeleg tomt snakk om ingenting, kun for å fylle tomrommet mellom dem og den meningsløse tilværelsen. Og Asle mistenkeliggjør Signes motiv for å ”la kjeften gå”:

”Men kvifor spør du, seier Asle
Eg spurde berre, seier Signe
Ja, seier Asle
Eg meinte ikkje noko med det, eg berre spurde,
seier Signe
Ja, seier Asle
Eg berre står der ja, seier han
Det er vel ikkje alltid at ein meiner noko med det ein
seier, vel, seier han
Nesten aldri gjer ein vel det, seier han
Ein seier berre noko, eit eller anna, slik er det, seier
Signe
Det er jo slik, seier Asle
Ein må jo seie noko, seier Signe
Det må ein, seier Asle
Det er så det, seier han” (s 8)

Signe føler stadig at Asle overser henne. Han har sagt at han vil dra ut på sjøen denne kalde og forblåste novemberkvelden, og hun prøver å få han fra det med et forsiktig ”i dag igjen” (s 10), men han overser henne: ”og han svarer ikkje” (s 10). Her er det snakk om å ikke se hverandre, men teksten handler også om å ikke se i betydningen å forstå. Forståelsen kan relateres til det som blir kalt *det visjonære blikket*.

4.3.1.2. Det visjonære blikket

Det visjonære blikket har altså med evnen til å se framover, og å forstå, å gjøre. Signe forstår ikke Asle, og hun innser det selv. Hun forstår ikke hva som kan være så forlokkende med fjorden om høsten: ”nei, ho skjønner det ikkje, tenkjer ho, ...” (s 11). De to framstår som

veldig forskjellige, med ulike behov. Han er sky og tilbakeholden overfor andre mennesker, mens hun liker å se og bli sett av andre. Hun innrømmer at det er hun som ønsket å bo på dette ensomme stedet ved fjorden sammen med Asle. I starten har det vel også vært godt. De var forelska og hadde nok med hverandre, hun strikket genser til han, en genser han bruker ”når det er kaldt”. Men så sniker ensomheten seg innpå henne etter hvert som årene går og de glir mer og mer fra hverandre. Hun forstår han mindre og mindre, ja, hun begynner å bli flau over han og hva bygda mener:

”... og han kjenner seg så utilpass, det kan jo alle sjå, tenkjer ho, og kva er det med han? tenkjer ho, ...” (s 11)

Signe liker heller ikke båten Asle fikk bygd til seg. Hun synes den er for liten, brun og stygg. Hun stiller på en måte spørsmålstegn ved det han står for, hele verdigrunnet hans, kanskje. Han ser verdi i at Johannes i Vika bygde båten hans. Historien og røttene betyr noe for han, det å høre til i et bygdesamfunn. Hun ønsker seg vekk fra dette og devaluerer bygdesamfunnets verdier.

Selv om Signe i korte glimt ser Asle bedre, som for eksempel da hun ser han med ”den gamle gulkvite huva” (s 21), og selv om det ikke er noen tvil om at de to er glad i hverandre, er det hjerteskjærende å se hvordan Asle kjærtegner det brune panelet i gangen i stedet for å gå inn og kjærtegne Signe. Han har tidligere sammenlignet seg selv med ”fint, elda treverk” (s 23), så for så vidt er det kanskje seg selv han kjærtegner og forsøker å trøste:

”... og han legg den eine handa flat mot veggen, og han kjenner vel at veggen seier 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, tenkjer han og han stryk, og nesten er det vel kjærteikning i strykinga, med fingrane over det brune gamle panelet...” (s 39)

Dette utdraget stiller spørsmålstegn ved kjærlighetsevnen hos de to personene, i alle fall evnen til å vise kjærlighet. Dermed henger det også sammen med følelsen av skyld. Signe føler skyld, nå som Asle er død, fordi de ikke maktet bedre å vise hverandre at de var glad i hverandre. Samtidig gir all den selvspeilingen vi er vitne til, uttrykk for narsissistisk kjærlighet. Her vises to forfrosne sjeler som skriker etter å bli sett fordi de er i ferd med å miste seg selv, begge to. Et viktig prosjekt blir dermed nettopp å finne seg selv. Dette kan relateres til *det refleksive blikket*.

4.3.1.3. Det refleksive blikket

Jeg har allerede påpekt at vinduet kan fungere som en skjerm. Er det, imidlertid, mørkt ute, fungerer vinduet som et speil for den som står inne. Signes blikk er, i stor grad, rettet mot henne selv, der hun står inne og stirrer mot den svarte vindusruta. Denne selvspeilingen kan relateres til myten om Narcissus, som altså ble så forelsket i sitt eget speilbilde at han druknet i det.

Det er antagelig seg selv også Asle ser der han står foran vinduet og ser ut. Men Signe som kommer inn, ser han ikke så godt som han gjør. Hun synes han går i ett med mørket utenfor:

”...ho ser, der ho står på golvet, at han står og ser rett 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 der utanfor går han, tenkjer ho, ja så i eitt med mørkret går han at ho då ho opna døra og gjekk inn først ikkje la merke til at han stod der, ...” (s 6)

Når det røyner på i livet, når en kjenner på ensomhet og lengsel og ikke ser mening, eller ”når det blir kaldt”, ser en vel ikke så godt andre rundt seg som en ser seg selv. Både Asle og Signe tumler med sin egen sorg og vender blikkene innover i seg selv når det egentlig hadde vært til mer hjelp for dem å se hverandre. Og når de ser på hverandre, speiler de seg i hverandres blikk. De er vel også så vant med å se hverandre at de ser ”utan å sjå”. Det er først nå etter at Asle er død at Signe begynner å se han på ordentlig:

”..., men likevel er det jo slik, tenkjer ho, at det nesten er som om ho, då ho kom inn og såg han stå der, såg noko uventa, og det er jo merkeleg, for slik står han jo så ofte, der framfor vindaugget, berre at ho til vanleg ikkje ser det, tenkjer ho, eller ho ser det, men ho legg berre ikkje merke til det liksom, for også det, at han står der, er vel ein vane blitt, som det meste anna, ...” (s 6)

4.3.1.4. Det orfiske blikket

Signe minnes første gangen de så hverandre. Det er ikke tvil om at dette var den store, altoppslukende kjærligheten som Francesco Alberoni skriver om i boka *Eg elsker deg* (1979). Han sier at vi forelsker oss når vi er klare for å endre oss, og vi forelsker oss i den som representerer noe nytt og bringer oss framover. Forelskelsen kommer som et lynnedslag, i

brøkdelen av et sekund, og vi blir fullstendig bergtatt. Dette er den siste handlingen i en leiteprosess. Vi opplever en mangeltilstand, og personene vi forelsker oss i, kommer i rette øyeblikk og løser våre eksistensielle problemer. Vi velger den som får oss til å vokse og sette nye ting ut i livet.

”... , han var hos henne, frå den første gongen ho såg han komme gåande, og så såg han mot henne, og ho stod der berre, 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 sist 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, ...” (Alberoni, 1985, s 45)

Alberoni sier videre at det er perioder i livet en ikke er i stand til å bli forelsket:

”Ein slik periode er under ein depresjon. Den deprimerte kan ikkje forelske seg fordi ho ikkje har livskraft, ikkje tilstrekkeleg ønske om å leve og oppleve, ikkje har von” [...] ”Den andre situasjonen der vi ikkje kan forelske oss, er når vi alt er forelska.” (s 35)

Det er ikke tvil om at det er depresjonen som forstyrrer følelsene hos Signe og Asle. På den måten er de kommet inn i en vond sirkel som det er vanskelig å komme ut av. De ser ikke veien ut, de ser ikke hverandre, de ser kun sin egen sorg. Dette kan relateres til myten om Orfeus og Eurydike, som jeg har vært inne på i avsnittet om melankoli og litteratur. Orfeus' sorgtunge blick på Eurydike idet hun forsvinner ned i dødsriket har blitt gjenstand for mange tolkninger. Maurice Blanchot sammenlikner opplevelsen av litteratur med Orfeus' blick, idet denne opplevelsen også kan oppfattes som en forsvinning. Blanchot kaller denne forsvinningen ”den andre natt”. (<http://foreninger.uio.no/boygen/blanchot.html>)

I sine, mer eller mindre bevisste, terapeutiske prosjekter, eller prosjekter for å gripe en form for mening, ligger Signe der på benken, og Asle går på veien og ser bakover i tida. Begge ser slektninger som har levd og som har hatt betydning for dem på forskjellig vis. Disse flashbackene dukker opp som lysbildeframvisninger i begges tanker. Personene sees gjennom vinduet, de kommer ut av dører og inn på ”scenen”, de beveger seg mellom hovedpersonene i boka, både ute og inne, og enkelte steder får de et kroppslig nærvær som innimellom kan minne om gjenferd. Både Ales og Besta blir skildret ganske konkret i sine hverdagslige gjøremål:

”... og ho dreg opp kjortelen sin og så tar Ales og legg Kristoffer til brystet og han gaper og gaper og så finn han brystvorta og så syg han og syg han...” (s 43)

”... og Besta reiser seg, tar tallerkenen hans og han tar det tomme glaset...” (s 75)

Dette viser altså hvordan Signes blikk fanger inn hallusinasjoner. Det er derfor grunnlag for å si at hun beveger seg i et eksistensielt fravær. Samtidig forsøker blikket hennes å fastholde nærvær gjennom det konkrete og kroppslige i situasjonene. Blikket er vesentlig i Signes terapi. Orfeus’ blikk er melankolikerens blikk. Det er fullt av sorg og fortvilelse idet det forsøker å mane tilbake den han elsker. Det orfiske blikket kan også sammenlignes med Signes blikk. Hun forsøker å mane Asle tilbake ved stadig å se han for seg. Samtidig forsøker hun å restituere mening ved å projisere mening inn i de konkrete gjenstandene.

4.3.1.5. Blikket – speilingen, innsikten og nåden

Signe ser altså seg selv. Og hun ser på Asle, som igjen står ved vinduet og ser ut på mørket. Blikkene går fra den ene til den andre, og personene har også evne til å se tilbake, se en annen vei, se innover i seg selv og utover i intet. De ser uten å se, ut i det tomme, og de strever hele tida med å styre blikkene slik at de ser mot det eller den som kan skape mening. De mørke, sorgtunge blikkene flakker hvileløst rundt og forsøker å få øye på hverandre.

Romanen handler så absolutt om å bli sett. Her er sorg over ikke å bli sett. Det er mange forsøk på å se, både seg selv, den andre og meningsskapende personer og gjenstander. Men det er også en tekst om å se i betydningen å forstå, forstå seg selv og hverandre, og å forstå de store mysteriene i livet. Det handler altså om en form for åpenbaring. Det er grunnlag for å benytte en religiøs metaforikk. Blikket fastholder noe kroppslig, men innsikten vedkommende får gjennom blikket, er knyttet til en form for oppvåkning. Denne oppvåkningen er et sublimt øyeblikk, og den sublime opplevelsen virker rensende i seg selv. Renselse henger igjen sammen med tilgivelse. Og det er tilgivelse Signe trenger, noe jeg vil komme tilbake til.

Helt til slutt vil jeg bare påpeke at blikket ofte blir forbundet med nåden. Det henger sammen med bildet av Guds blikk på menneskene og derfor knyttet til noe metafysisk, åndelig, utenforstående. Livet får mening, tida stopper opp, alt blir stille, også naturen, når Guds øyne

hviler på skaperverket. En kan også se for seg at det er dette nådefulle blikket som redder Signe: ”Eg ser Signe...” (s 5)

4.3.2. Fargesymbolikk og ilden som motiv

4.3.2.1. Svart og grått mørke

Et relevant studieobjekt er hvordan farger, lys og mørke blir brukt i romanen. **Svart** mørke går igjen som en slags klangbunn. De fleste personene har svart hår, Asle har svart genser, utenfor den mørke vindusruta ser Signe ”det tunge nesten svarte mørkret” (s 6) og fjorden som er ”grå og svart og utan farge” (s 10). Alt er mørkt, og Signe tenker om Asle at den svarte genseren hans går i ett med den svarte vindusruta: ”han er mørkret, mørkret er han” (s 6). Innimellom går det svarte over i grått: ”så mykje har det lysna at Himmelen i sitt gråe og svarte kan sjåast, og det dimt gråe Fjellet på den andre sida av Fjorden kan no også sjåast, ...” (s 13).

Svart og **grått** blir i dagliglivet, som oftest, ansett som lidelsens, sorgens og dødens farger, og de blir ofte brukt for å symbolisere tomhetsfølelse og melankoli. Svarte sørgebånd og svart begravelsesantrekk er to skikker som er med på å understreke den oppfattelsen. Det kan være på sin plass å minne om at ordet melankoli er satt sammen av de greske ordene ”melaina”, som betyr nettopp svart, og ”kholé”, som betyr galle. Denne teorien, som tar utgangspunkt i den greske filosofen Hippokrates’ lære om de fire kroppsvæsker, har jeg behandlet mer inngående i kapitlet om melankoliens historie.

I Biedermanns symbolleksikon (1992) står det å lese om fargen svart:

”Svart er som sin motpol hvit en farge som symboliserer det absolutte. I dybdepsykologien er svart fargen for ”fullstendig ubevissthet, for nedsynking i mørke, i sorg. I Europa er svart en negativ farge... Den svartsmuskete mannen, det mørke huset, den svarte slangen – alt sammen dystre og håpløse ting” (f.eks. i drømmen. E. Aeppli).” (Biedermann, 1992, s 375)

Det er ikke noen overraskelse at svart knyttes til håpløshet og sorg. Det er også enkelt å forstå hvorfor svart er gjennomgangsfargen i Fosses roman. Men i fortsettelsen kommer

Biedermann med en interessant opplysning: ”Til de ktoniske (underjordiske) gudene ble det ofret kullsvarte dyr, ...” (s 375). Dette kan sees i sammenheng med Ales’ svartsvidde smalahover i teksten. Svart har med ofring og bot å gjøre. Biedermann peker på nettopp dette i det han videre skriver, noe som igjen kan relateres til Ficinos teori om ånd og materie og hans oppfatning av at refleksjon av lys er et tegn på guddommelig nærvær:

”Svart er også negasjonen av jordisk forfengeligheit og prakt og er derfor blitt prestekjølens farge. Ut fra dette har svart også blitt konservative, kirkelig orienterte partiers farge. Sorgens og botgjøringens svarte farge er samtidig et løfte om den kommende oppstandelsen, da den via grått skal lysne til hvitt.” (Biedermann, 1992, s 375)

Denne kontrasten mellom **mørke** og **lys** dukker ofte opp i teksten, ofte i forbindelse med Asle. Hans beskrivelse av selve livet viser den tunge depresjonen han befant seg i:

”det tunge tette urørlege svarte livet elles kan vere, ...” (s 23).

Men akkurat som bevegelsene hans fram og tilbake på Litlevegen er, slik bølger følelsene hans mellom svart mørke og små lysglimt. Han aner innimellom de tyngste stundene at livet kan ha lyse sider:

”..., og så blir bålet mindre, blir til berre ein loge, som blafrar svakt i vinden og i mørkret og så vidt kan sjåast ein eller annan stad i det tunge mørkret, og tungt som han sjølv er mørkret, tenkjer han, og tett er mørkret, det er no berre eit mørker, ein svartleik, og så kan ein loge så vidt sjåast, og så ikkje meir, for så er det svart, men så er logen der igjen, og fleire logar, ...” (s 26)

4.3.2.2. Lys og ild

De første lysglimtene som vises i romanen, er lyktene fra bilen på veien som kan ”lyse opp eit vegstrekk” (s 6). Siden er lysglimtene representert ved bålet som både Signe og Asle ser ved fjorden, flammene fra både bålet og vedovnen, ”himmelens rørsler mellom grått og kvitt” (s 14) og dagslyset som innimellom siver inn: ”... det er ganske så mørkt, sjølv no, ja når det er på det lysaste, seier ho...” (s 20). Kontrastene mellom lys og mørke kommer også til syne gjennom forskjellene mellom mørket ute og lyset i vindusruta inne. Men det er som om Asle ikke vil konfronteres med lyset, men være omslutta av mørket sitt, noe som muligens kan

tolkes som et frampek om at han selv velger å gå i døden. Han utsetter prosjektet, men vi aner at det vil komme:

”... 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, i lyset der inne i stova, står ho, heilt synleg, og ser ut, så han vil ikkje snu seg, han vil ikkje sjå mot henne, han vil berre gå seg ein tur utover Storevegen, det er ikkje dagen for å dra ut på Fjorden i dag, det blæs for mykje, og det er ikkje eingong skikkeleg lyst no når det er på det lysaste, og snart legg mørkret seg igjen over alt, tenkjer han, så han får halde seg på land i dag, tenkjer han, ...” (s 22)

Biedermann skriver om lyset:

”Lys, et symbol for det guddommelige som er spredt over hele verden – også som symbol for det åndelige element som etter mørkets opprinnelige kaos gjennomstrømmet verdensaltet og jagde bort mørket. Lys og mørke er det viktigste dualistiske systemet av polære krefter, og lyset symboliseres ofte av den kraftigste lysbringeren, solen.” (Biedermann, 1992, s 245)

Han peker videre på hvordan de kristne skilte mellom et slags urhistorisk lys og lyset fra sola:

”Også innen det jødisk-kristne området har lyset en egenkvalitet og oppfattes ikke som en utstråling fra solen. Ifølge Bibelens skapelsesberetning var Guds første manifestasjon å skille lys og mørke fra hverandre, mens solen og månen først senere ble hengt opp som ”lys” på himmelhvelvingen. På denne måten avgrenset man bevisst sin religiøse forestillingsverden fra de ”hedenske” nabofolkenes dyrking av solguden.” (Biedermann, 1992, s 245)

Ild er et viktig motiv i *Det er Ales*. Biedermann skriver:

”Som et tilsynelatende levende element som både fortærer, varmer og lyser, som kan volde smerte og medføre døden, er ilden symbolsk mangetydig. Ofte er den et hellig symbol for hjemmets arne (jfr. de ildvoktende jomfruene i det gamle Roma). Den kan symbolisere inspirasjon og den hellige ånd som i form av ildtunger begeistret apostlene i den første pinsehøytiden. Å tenne en ny ild ved begynnelsen på et nytt år har vært en sakral handling (oldtidens Mexico). På den annen side har ild også negative aspekter: som i helvetes ild, ødeleggende ildebranner, den himmelske ildens ødeleggende lynnedslag og den vulkanske ilden fra jorden indre.” (Biedermann, 1992, s 188)

Ilden er altså både lys- og varmekilde, og den kan sees som et symbol på hjemmets trygge arnested. Det er kanskje dette siste som representeres i teksten gjennom Signes forhold til ovnsilden. Her bør det skytes inn at ovnen også kan relateres til en persons ”prøvelser og lidelser” (Biedermann, 1992, s 287). Dette har igjen sammenheng med Signes forsøk på å

konfronteres med det vonde. Først ser Signe på Asle som ser inn i flammene i ovnen. Hun ser også inn i flammene og minnes at han ba henne holde liv i dem. Å holde liv i flammene i ovnen kan også sammenlignes med å holde liv i kjærligheten mellom dem. Flammene som dør ut blir derfor et av kjennetegnene på hennes svik, det at hun ikke holdt ut. Hun kan ikke tilgi seg selv dette sviket, at hun ikke lenger kunne representere dette trygge arnestedet for Asle og at kjærligheten var i ferd med å slukne:

”no må ho berre gå inn og få lagt meir ved i omnen, tenkjer ho, for varmt må det vere i huset når han kjem heim, no må ho berre gå inn og så må ho legge godt i omnen, tenkjer ho, for det må ikkje slokne, det må vere godt og varmt i stova når han kjem heim frå sjøen, ...” (s 73)

Samtidig som ild er et symbol på noe trygt, lyst og varmt og på nytt håp, kan det altså også, ifølge Biedermann, symbolisere død og ødeleggelse. Og det som kanskje viser denne dobbeltheten tydeligst, er synet på ilden som et lutringssted. Biedermann forsøker å forklare hvorfor ilden blir sett på som symbol for renselse:

”Ilden er det eneste av alle ”elementene” som mennesket selv kan forårsake. Derfor har ilden vært et tegn på det gudelignende mennesket. Ifølge mange myter (fra oldtidens Hellas og fra Polynesia) tilhørte ilden fra begynnelsen av gudene, og den kom i menneskehetens besittelse først gjennom et tyveri. Derfor kan ilden være ”en rensende flamme” som tilintetgjør det onde og utsletter heksers og andre demoniske skapningers kroppslige eksistens. Ifølge katolsk tro renses den sjelen fra syndens skamfleck i skjærsilden, parsismen (Zoroasters/Zarathustras lære) holder den hellig.” (Biedermann, 1992, s 188-189)

Bålet på stranda fungerer som en lyskilde for Asle der han vakler nedover i mørket. Det virker som ei fyrlykt han kan styre etter. En interessant digresjon er at første gang han ser bålet, ser han det ”nedanfor Naustet” (s 25). Fosse har tidligere gitt ut en roman som heter *Naustet*. Der representerer naustet, blant annet, et barndoms paradisi, et lite hus som hovedpersonens lengsler er knyttet til, også de erotiske lengslene. Dette kan i boka *Det er Ales* være med på å henlede oppmerksomheten på Asles lengsel etter det trygge i barndommen og ungdommen, det som har vært av gode følelser mellom han og Signe, også de erotiske. Men dette blir kun spekulasjoner.

Bålet skifter stadig farge. Det har for det meste røde og gule flammer, varme farger, akkurat som den gulhvite lua Asle har arvet fra bestemora si, den røde handleveska hennes og den røde topplua han hadde som gutt. Rødt og gult blir brukt som kontraster til det svarte i

romanen. Biedermann karakteriserer rødt som ”blodets og livets varme farge” (s 324), og han skriver videre:

”Generelt mener man at rødt er aggressivt, vitalt, kraftfullt og beslektet med ilden, og kan antyde både kjærlighet og strid på liv og død. For innadvendte og melankolske sinn er fargen påtrengende og frastøtende.” (Biedermann, 1992, s 324)

4.3.2.3. Rødt, gult, hvitt og lilla

Rødt blir ofte oppfattet som kjærlighetens farge, men det blir også forbundet med kraft og energi, mot og vilje. Det røde er blodet som flyter i årene, kjærligheten og det sangvinske temperamentet. Biedermann skriver:

”I den tradisjonelle kristne kunsten var rødt fargen for Kristi og martyrenes offerblod, for inderlig kjærlighet (f.eks. på yndlingsdisippelen Johannes’ klær) og Den hellige ånds flammer ved pinsetid.” (s 324)

Både rødt og svart kan altså knyttes til ofring, og denne koblingen mellom rødt og svart har Fosse brukt før. Debutromanen hans het nettopp *Raudt, svart*. Den romanen handler også om en mann i krise, som opplever sterk opprørstrang og som har angst og går med selvmordstanker.

Den andre varme fargen som kommer til syne i bålet, **gult**, forstås ofte som solas farge. Den representerer lys, varme og energi. Biedermann peker på mange sider som gult kan symbolisere. Han skriver, idet han innimellom henviser til Goethes fargelære:

”Gult var i gammelkinesisk symbolikk løssjordas farge og dermed et symbol for ”midtens sted”. I sin fargelære kalte Goethe det gule ”en glad, munter og myk farge. Men den går ofte over i noe ubehagelig. Ved den minste oppblanding blir den verdiløs, uskjønn og skitten.” Vanligvis tolereres bare en lett nyanse i rødt som man mener gjør gulfargen ”varmere”. Grelle gultoner forbindes i folkelig symbolikk med misunnelse og sjalusi. Formodentlig henger dette sammen med den antikke, men helt opp til vår tid utbredte læren om de fire kroppsvæskene. Ifølge denne læren var den gule gallen (gresk chole) forbundet med den ”koleriske” mennesketypen. For øvrig oppfattes det gule oftere som solfarge: Den er med sin tvetydighet ”den fargen som kjennetegner den lettantennelige intuisjonen, anelsene, teften, knyttet til en særpreget solkraft, inntrengende og belysende” (Aeppli).” (Biedermann, 1992, s 145)

Bortsett fra flammene i bålet, er det bestemoras lue som har fått gulfargen i romanen. Men de to gulfargene er forskjellige. Flammene er varmgule, blandet med rødt:

”..., og fint brenn dei gule og raude logane i mørkret, ...” (s 29)

Gulfargen på lua til bestemora er blandet med hvitt. Om hvitfargen skriver Biedermann:

”Hvitt kan enten oppfattes som ”slett ingen farge” eller som den fullkomne foreningen av alle spektrets farger, som symbol for den ennå upåvirkede og uforstyrrete uskylden i urtidens paradisi eller som det rensede menneskets endelige mål i og med gjenopprettelsen av denne tilstanden. I mange kulturer går prestene i hvitt, eller mer generelt i ufargete klær som symbol for renhet og sannhet. Nydøpte kristne bærer hvite klær, og iført slike klær avbildes også de rettferdiges sjeler etter den ytterste dag. Forklaring, herlighet og himmelvei er symbolverdien i pavens hvite drakt.”
(Biedermann, 1992, s 176)

Biedermann peker videre på at **hvitt** også har negative sider på grunn av likblekheten. Her nevner han eksempler som hvite hester og hvite spøkelser som kan symbolisere døden.

I Bestas gulhvite lue, som kanskje kan minne om en helgenglorie, kan det synes som om det er de positive sidene ved de to fargene som smelter sammen. Det er en kombinasjon av midtens steds, nemlig solas, glade og muntre gule farge som representerer lys, varme og energi og det hvites uforstyrrede uskyld som representerer renhet, sannhet og himmelvei. Det er ikke noen overraskelse at lua Asle har arvet fra bestemora, er nettopp gulhvit. Besta var godheten selv, varm og sann. Det var hun som tok seg av Asle, ga han varme og kjærlighet, og hun ser ut til å ha vært et forsonende og romslig menneske. Dette er borddekkingsepisoden i romanen et godt eksempel på, noe jeg vil komme tilbake til. Når Asle går med den gulhvite lua på hodet, fungerer det som en slags selvforsoning, som om en legger hånden sin på hodet hans og gir han tilgivelse og velsignelse. Signe, på sin side, synes lua er stygg. Kanskje tillater hun ikke Asle denne uforbeholdne tilgivelse? Det er vanskelig å tilgi en som velger å dø fra en.

Dersom rødt og gult blandes, noe en kan tenke seg skjer når flammene slikker oppover i et bål, oppstår fargen **oransje**. Det er en farge som ofte symboliserer livsglede. Bålet Asle ser der framme, representerer i alle fall noe godt som han forstår at han bør nærme seg. Signe ser det samme bålet. Og hva skjer midt inni bålet? Jo, en slags offerhandling, eller lutringsprosess. Ales svir av smalahover i bålet, noe jeg kommenterer i et annet kapittel. Og

Asle synes han ser en kropp inni bålet. Er det Kristusskikkelsen han ser? Eller er det seg selv eller Signe? Hva er det som brenner? Er det ikke nettopp båten til Asle og veden i ovnen, - altså noe som ellers i romanen blir brukt metaforisk om kroppen? Jeg vil følge opp den tråden i neste kapittel. Det som foreløpig kan konstateres, er at bålet godt kan sies å være et religiøst symbol. I det gamle testamentet i Bibelen møter Moses på en brennende busk ute i villmarka, en busk som kan symbolisere Gud. Og bålbrenning var en vanlig straff under inkvisisjonen.

Når både Asle og Signe ser et bål ”midtfjords” (s 50), kan det selvfølgelig være soloppgangen de ser. De er antakelig i ferd med å bli drevet til vanvidd av sine egne grublerier, begge to. Det kan, imidlertid, også tenkes at det, rent symbolsk, er en Gud som kommer dem i møte, en Gud som soner og forsoner. Etter hvert blir bålet de ser, **lilla**. Rett før de får øye på det lilla bålet, har han tenkt at ”du så glad han er i henne” (s 50), og hun har tenkt at ”no må ho vel gå og sjå etter han” (s 50). De gjør, på en måte, opp regnskap i forholdet sitt, og de ”bestemmer seg for”, eller de konstaterer en visshet om, at de er glad i hverandre. Signe klarer muligens også å forsoner seg med tanken på at Asle er forsvunnet. Det lilla bålet opptrer nemlig etter at hun har hatt en lang ”monolog” der hun, i preteritumsform, innser at Asle er død:

”... , tenkjer ho, der ho står framfor vindauget og ser ut i mørkret, og at ho er slik, at ho alltid må stå her framfor vindauget, tenkjer ho og ho ser ut i mørkret og ho ser eit bål, der midtfjords, eit lilla bål, no er der eit lilla bål midt i mørkret der ute i fjorden, tenkjer ho...” (s 50)

Lilla er fargen for mystikk, anger og bot. Biedermann skriver:

”Fiolett, fiolens farge, er en blanding av blått og rødt og symboliserer tradisjonelt åndelighet i forening med oppofringens blod. Innen liturgien forbindes den med botsgang og selvransakelse.” (Biedermann, 1992, s 113-114)

4.3.2.4. Blått og grønt

Selv om gult, rødt og lilla er varme og glade farger, er det likevel **blått** og **grønt** som framtrer som de gladeste innslaga i romanen. I lyriske beskrivelser av sjøen utgjør kombinasjonen av blåfargen og alliterasjonen glad poesi:

”... kanskje kan det vere glede i det om sommaren, å dra ut på Fjorden, når Fjorden er blenkjande blå, når den glitrar i blått, då kan det jo verke freistande, når sola skin på Fjorden og den er roleg og alt er blått i blått, ...” (s 10)

”... men om våren, om sommaren, då er det jo annleis, då kan alt saman vere som blått og skinande grønt og då kan Himmelen og Fjorden stå mot kvarandre og begge vil vere det blåaste blåe, og begge kan glime om kapp, ...” (s 15)

I Goethes farge teori er blått og gult kontrastfarger, og han karakteriserer, imidlertid, blått som den fargen som ”står mørket nærmest” og gult som den fargen som ”står lyset nærmest” (Holtmark, 1991, s 160). Gult er altså koblet opp mot lyset og blått mot mørket. Blått har også i andre sammenhenger blitt ansett som et uttrykk for en representasjon av mørke, og det har i diktekunst, og kanskje spesielt musikk, blitt knyttet til melankoli. Uttrykkene *blues*, *blåtoner* og *to feel blue* er bare noen eksempler. Når omslaget på Fosses roman er helt blått, er det ikke en tilfeldighet. Blått er melankoliens farge, slik svart og grått er det. Samtidig gir blåfargen uttrykk for noe mer. Når vi hviler blikket på det blå omslaget, får vi en følelse av melankolsk lengsel, men samtidig håp og ro. Blått har mange nyanser av betydninger.

”Blått,” sier Biedermann, ”er den fargen som framfor andre symboliserer alle åndelige ting. I motsetning til rødt virker det blå ”svalt” og stemmer de fleste mennesker til ettertanke. Dybdepsykologer forbinder det med ”sjelelig avspenning, med en mild, bekymringsløs og likevektig livsholdning”. Blått er himmelens farge og ble i det gamle Egypt assosiert med himmelguden Amon (Amon-Ra).” Videre siterer han G. Heinz-Mohr som kaller blått ”den dypeste og minst materielle fargen, sannhetens medium, den forestående tomhetens gjennomskinnelighet: i luften, vannet, krystallen og diamanten” (s 51) og P. Portal som mener blått er ”tegnet for menneskers udødelighet” (Biedermann, 1992, s 51).

Blått uttrykker altså noe harmonisk og himmelvendt. Grønt står også for harmoni idet det blir ansett som håpets farge. Håpet er lysegrønt, sier vi ofte. I tillegg er det en farge som ofte symboliserer framgang og vekst. Dette nevner også Biedermann, samtidig som han peker på at grønt også kan ha en negativ, ”giftiggrønn” side (s 143). Slik grønnfargen blir representert i romanen, kan det se ut som om det er den lysegrønne, gode fargen for vekst og håp som trer fram.

Innimellom øyner altså personene i romanen håp og en åndelig ro. Og disse følelsene er ofte knyttet til naturen, som den grønne våren, blåskjell, den blinkende sjøen og fjellet med

himmelen over. Signe forsøker å gripe det konkrete, håndgripelige i livet for ikke å forsvinne inn i psykosen. Asle strever med å fange inn noe meningsbærende som kan ta bort angst og fremmedfølelse. Dette finner de i naturen. Samtidig er det vel ikke noe som representerer det konkrete hverdagslivet så godt som Besta, den trofaste, gamle kvinnen, med den blå kåpa og den gulhvite lua. Hun er altså det mennesket i romanen som representerer renhet, sannhet og åndelig ro samtidig som hun framstår som høyst kroppslig og konkret. Hun er den som kombinerer himmel og jord. Ånd og materie møtes i henne. Asles bestemor kunne han alltid regne med. På sitt stillferdige og rolige vis var hun en person som utstrålte trygghet. Ved å forsone seg med livet og seg selv ga hun fast grunn under føttene for flere. Lykken ligger kanskje nettopp i denne koblingen mellom ånd og materie. Gjennom å gripe et her og nå i materien finner en kanskje den åndelige sannhet.

4.3.2.5. Brunt

Det er vel ingen farge som representerer materie bedre enn **brunt**. Selv om brunt kan stå for fruktbarhet og frodighet, er det som oftest brukt som symbol på forråtnelse og død. Blandes alle farger i en fargeskala, vil blandingen opptre som brunt. Biedermann peker på at brunt er jordas farge og skriver:

”For psykologen framstår den beskjedne, brune fargen som ”varm, rolig, moderlig, nær det enkle og håndgripelige” (Aeppli).” (Biedermann, 1992, s 55)

Hva har fått brunfarge i romanen? Båten til Asle er brun. Panelet i gangen er brunt. Det samme er jorda de begraver Asle i. Og han ligger i ei trehvit kiste. Trehvitt slekter på brunt, men er lysere i leten. Det er altså organisk materiale som har fått brunfarge i romanen. Organisk materiale er forgjengelig, men samtidig er det det som gjør liv til liv. Det er materialiteten i det konkrete livet vi bærer i oss, har i hverandre og i oss selv, som vi bør gripe før det er for seint. Det er kanskje det Asle tenker der han står og stryker på panelet i gangen:

”kvifor er han vel slik? tenkjer han og han legg den eine handa flat mot veggen, og han kjenner vel 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, tenkjer han, nesten som om noko blir sagt, slik noko blir sagt ein når ein tar på eit menneske, tenkjer han og han stryk, og nesten er det vel kjærteikning i strykinga, med fingrane over det brune gamle panelet...” (s 39)

I stedet for å kjærtegne hverandre og trøste hverandre i det uutholdelige livet, kan det se ut som om Signe og Asle forsvinner inn i hver sin taushet og dype ensomhet. Det er dette de ser begge to og som er så tragisk for dem begge, men de klarer ikke å gjøre noe med det og komme ut av mønsteret før det er for seint. Det er kanskje det vante og enkle hverdagslivet Signe lengter tilbake til når hun tenker: ”..., det var jo så roleg og brunt og langsomt alt, i dag tidleg, ...” (s 47)

Kristoffer ble også lokket av ”den fine brune nesten svarte båten” som lå og duppet ”midt i alt det blåe” (s 34), så han holdt på å drukne da han bøyde seg ut over bryggekannten. Men Ales lot ”smalahove smalahove vere” (s 34) og reddet han. Hun fikk han i hus og gned varme inn i han. Der var det altså kroppskontakten fra en snarrådig mor som reddet han.

Romanen tar opp et eldgammelt tema, nemlig forholdet mellom motpolene ånd og materie. Fargesymbolikken i teksten understreker denne polariteten. Hva redder oss fra å tape mening i tilværelsen, en tilværelse som er full av sorg og savn idet mennesker vi er glad i, ja hele slekter, dør? Er det det organiske livet vi har rundt oss og i oss, altså mennesker og natur? Eller er det en utenforliggende sannhet, en Gud, kanskje i form av en Kristusskikkelse? Og hva skaper tilgivelse og forsoning hos en forhutret, hjemløs sjel? Må en renselse til, her symbolisert ved ilden? Fargene i teksten understreker i alle fall noe av det samme som blikket gjør, nemlig nødvendigheten av å få innsikt i tilværelsens gåte. Dette symboliseres også i naturbegrepet, noe det følgende kapittelet vil vise.

4.3.3. Naturen som motiv

Naturen kan synes å ha en viktig symbolsk effekt i romanen. Den fungerer som en del av det rommet personene beveger seg i. Den innestengte fjordbygda er bare en liten utvidelse av det trange rommet Signe beveger seg i inne i huset og som er med på å understreke følelsen av å være innelukket. Signe lukker seg inne i huset idet hun har angst for den overveldende naturen, mens Asle gjemmer seg i naturen fordi han er folkesky og usikker. De er innestengt med hverandre, og hver for seg er de innestengt med sine egne sorger og følelser.

Dette innelukkede er også med på å understreke behovet for å stege ut, ta et skritt lenger og få innsikt og forstå, som igjen henger sammen med blikket som motiv. Lars Sætre skriver noe om dette i sin analyse av dramaet *Ein sommars dag*, som jo ligner på *Det er Ales* innholdsmessig. Han knytter fjordbygda til det rommet som sees av blikket gjennom det innramma vinduet og søker utsyn. Samtidig sier han noe om dette rommets uforanderlighet og hvordan lidelsen hos personene er knyttet til en sanselig kverning innenfor dette stillestående hverdagsuniverset:

”Det dei ser, er støtt det same og forandrar seg aldri: Det er veggen, naustet, brygga, fjorden, bølgiene, stormen og stilla, mørket og kulden over naturen. Og kvar gong karakterane rettar seg mot livsverda si på denne måten – nettopp for sjåande å forstå den og kva som skjeddde i den – er det det samme som blir sansa.” (Sætre, 2004, s 258)

Jeg har allerede sagt mye om rommet i kapittelet om prosodi, og jeg har også forsøkt å peke på hvordan det henger sammen med blikkmotivet. Signe har, ut fra en liksom-verden, utsyn mot bygda utenfor. Det er dette Sætre velger å kalle ”fjordbygdsideologi” (s 260). Signes tilstand kaller han ”hallusinatorisk realisme” (s 260), og utsynet hun har ut, mener han er ideologisk. Det eneste som kan redde personene som er innestengt i dette fastlåste som denne utkantbygda representerer, er det som befinner seg lengre ute, for Signes del byen, kanskje, med en større kulturell åpenhet, og for Asles del naturen. Her kan en kanskje se for seg at Signe er en skrivende forfatter som lengter mot kulturelt likesinnede slik at hun kan realisere sitt skriveprosjekt, mens Asle søker tilflukt i det han kjenner best, nemlig naturen. Den interessekonflikten, eller det ideologiske gapet, som er mellom dem, har jeg forsøkt å si noe om i kapittelet om blikket, siden det har med å se og forstå hverandre å gjøre.

Det er framfor alt havet Asle lengter mot og tiltrekkes av. Det er også det som blir ”redningen” hans til slutt. Bildet av Asles kropp som lar seg synke ned i havet, har mange forbindelseslinjer. Sætre peker på hvordan Asle, som er et bilde på ”det naturaliserte mennesket” (2004, s 260), bare kan bli tatt tilbake og reddet av naturen, i dette tilfelle fjorden, selv om det også medfører at han blir enda mer ødelagt og lidende idet han dør. Han sammenholder videre materialiteten i kropp og natur i teksten med de formene for materialitet som de Man og Hillis Miller finner hos Kant, og som han velger å sammenfatte i de tre begrepene ”material vision”, ”the materiality of inscription” og ”the materiality of actual history”. (Sætre, 2004, s 263) Jeg skal ikke dvele ved Sætres artikkel, men det er interessant å peke på at de tre typene materialitet han nevner har med blikket, tegnenes inskripsjon i

menneskelivet og det temporære rom å gjøre. Sånn sett kan materialiteten i Asles kropp og den naturen han flykter i, eller også reddes av, settes i sammenheng med alt jeg tidligere har skrevet.

Asles neddykking i havet henleder, imidlertid, oppmerksomheten også over på andre teorier, for eksempel Derridas skriftteteri og Kristevas' katharsis-begrep. Derrida skriver:

”Å la kroppen falle, det er til og med oversettelsens hovedenergi. Når den restituerer en kropp, er den poesi.” (I: Bale, 1997, s 252)

Teksten, representert ved det poetiske språket, er det gravkammeret det skrivende subjektet må dykke ned i for å kunne gjenoppstå i ny, rensset drakt og igjen skape ny poesi. Dette kan igjen relateres til Signes renselsesprosjekt, idet hun søker tilgivelse ved å dykke ned i ordene. Som en oppstanden Kristus, søker hun også en oppvåkning og ny innsikt gjennom en sublim renselse. Gravmetaforikken kan også benyttes om Asles drukning. Han opplever, imidlertid, ikke noen gjenoppstandelse. Signe venter og venter på han, men han kommer ikke tilbake etter tre døgn, slik Kristus gjorde. Hun venter forgjeves idet havet forblir hans grav.

Motpolene ånd og materie kan sies å bli representert i motpolene Signes og Asles virkelighetsoppfatning. Samtidig kan løsrivelsen fra Tingen, subjektets tapte mor, og dermed en overvinnelse av melankolien, se ut til å lykkes ulikt for de to. Asle søker tilbake til Moder Jord. Signe kunne også latt seg synke inn i materialiteten ved, for eksempel, å flykte over fjellene og inn mot byen. Men hun velger den vanskeligste veien, nemlig å bli værende og søke tilgivelse gjennom ordenes renselse. Jeg vil i neste kapittel se nærmere på hvordan Kristevas renselsesbegrep blir representert i teksten for muligens å kunne avgjøre i hvor stor grad Signe lykkes i å overvinne melankolien. Helt til slutt i dette kapitlet om polyvalens vil jeg, imidlertid, si noen ord om tittelen på romanen.

4.3.4. Tittelen

Fosse ga først ut romanen *Det er Ales* på tysk. Den fikk da tittelen *Das ist Alice*. En sammensmeltning av de to titlene kan relateres til det tyske uttrykket ”das ist alles”, på norsk:

”det er alt”. Orda ”det er” har Fosse brukt før, blant annet i diktet *Hund og engel* fra *Dikt* (1992). Et utdrag lyder sånn:

det er der heile tida
som eit press bak og bort frå det som er
Det er, usynleg, i det som er
Eg kallar det ein engel
som er ny kvar gong
eller eg kallar det ei meining
som også er ny kvar gong
Det er ikkje språk, men det er i alt språk (I: Stueland, 1996, s 167)

I diktet kan det se ut som om ordet ”det” bærer i seg tid og rom og all verdens dybder: ”det er der heile tida”. Det blir også relatert til mening, konkretisert gjennom en engel, og til negasjonen i språket: ”Det er ikkje språk, men det er i alt språk”. Espen Stueland peker på dette og skriver videre:

”Ordet *det* er totalt promiskuøst, fordi *det* heile tida har ulike referansepunkt, som eit transittfelt. Ein kan med ein viss rett at pronomenet *det* er det mest fleirtydige ordet: Det kan romme alle andre ord, ...” (Stueland, 1996, s 169).

Ordet ”det” er altså alt. Es ist alles. Sammen med verbet ”er” utgjør ”det” en væren, en form for mening og svaret på alle livets gåter. Samtidig bærer det i seg alle ord, og dermed alle tekster og skriveprosesser. Det er ikke en hvilken som helst tittel Fosse har gitt denne romanen. Og hvis ”det” er en engel, da gis også Asles tippoldemor Ales en opphøyd posisjon gjennom tittelen; *Det er Ales*.

4.3.5. Konklusjon

Jeg har forsøkt å peke på noen av de momentene som er med på å understreke tematikken i denne romanen. Jeg vil hevde at det semantiske innholdet som ligger innbakt i de ulike motivene peker mot en anstrengelse for å oppnå renselse. Både blikket, fargene, ilden og naturen har med dualismen mellom ånd og materie å gjøre. Spørsmålet er bare om renselsen, og dermed også tilgivelsen, finnes i enten ånd eller materie.

Det er ikke sikkert teksten gir noe svar på dette. I sin endeløse streben for å finne mening i tilværelsen, søker Signe og Asle i både det åndelige og det materielle. Til slutt kan det,

imidlertid, se ut som om de søker tilgivelse på hver sin måte; Asles redning blir naturen, mens Signe kan synes å søke en åndelig utgang. Det er dette motsetningsforholdet mellom ånd og materie som innleder mitt neste kapittel om *tilgivelsens psykiske økonomi*. Det er nemlig nøye forbundet med Kristevas *katharsis*-begrep.

4.4. Tilgivelsens psykiske økonomi

Kristeva hevder at sublimert kunst er katharsisk når den oversetter følelser og subjektive erfaringer til symbolske representasjoner. Gjennom sublimert kunst kan den melankolske framstille abjektet i stedet for å bli angrepet av det. Hun ser på katharsis som overvunnet melankoli, en forvandling av smerte til triumf. Ordet katharsis kommer fra gresk og betyr ”renselse” eller ”lutring av sjelen”. (<http://www.dokpro.uio.no>)

Ordet katharsis henleder også oppmerksomheten på *katharene* (”de rene”), en religiøs kjetterbevegelse som dominerte det religiøse og politiske liv i Sør-Frankrike, Nord-Italia og Nord-Spania på 1100-1200-tallet. De ble møtt med sterk motstand fra den katolske kirke, og det var dem kirkens første korstog var rettet mot. Katharenes lære minte mye om gnostikernes ved det dualistiske synet på ånd og materie. Materien, deriblant seksualitet, ble sett på som ond og skapt av djevelen, og målet var å slippe fri fra materien. Det gjorde de ved askese og meditasjon, noe de arvet fra gnostikerne. Ordet gnostisisme kommer fra det greske ordet gnostikos som betyr erkjennelsesevne. Gnostikos er utledet av gnosis som betyr erkjennelse, viten eller innsikt. Døden var for katharene en forløsning, for i døden hersker ikke lenger materien over ånden.

Katharsis og motsetningsforholdet mellom ånd og materie er nøkkelbegrep når jeg nå skal forsøke å analysere hvordan skyld og tilgivelse blir representert i teksten og muligens finne svar på om Signe og Asle klarer å tilgi seg selv. Materien knyttes for det meste til det kroppslige, mens ånden knyttes til erkjennelse. Det er derfor naturlig å studere tilgivelsens psykiske økonomi ved å se på hvordan sammenhengen mellom kropp, erkjennelse og tilgivelse kommer til syne i romanen og hvordan dette forholdet manifesteres i det poetiske språket.

4.4.1. Skylden

Skylden er knyttet til mange forhold i romanen. Samtidig som Signes skyld henger sammen med melankolien, og dermed morstapet og identitetsdannelsen, sliter hun også med skyldfølelse i forbindelse med Asles selvmord. Dette er helt vanlig hos personer som opplever

at mennesker som står en nær, tar sitt eget liv. Hun bebreider seg selv at hun ikke fikk stoppet Asle i å reise ut på sjøen den natta han forsvant, samtidig som hun innser at hun burde vært mer sammen med han, mer nær han og følt mer samhørighet. Nå er det for sent:

”... , men aldri, eller nesten aldri, blei ho med han, sjøen var ikkje noko for henne, tenkjer ho, og kanskje skulle ho ha vore med han oftare? og hadde ho vore med han den kvelden, så hadde det kanskje aldri skjedd? då hadde han kanskje vore her no?” (s 16)

Signe og Asle har, som jeg før har pekt på, hatt ulikt syn på hva som gir livet verdi. Han var opptatt av historiens og slektas verdier, slik det kommer fram i diskusjonen mellom dem om båten hans er brukelig eller ikke. Når Signe nå forsøker å bearbeide sorgen, ville det ikke være så merkelig om det, blant annet, er diskusjoner som dette hun minnes og sliter med skyldfølelse for:

”Men kunne du ikkje heller ha fått deg ein større båt, ein tryggare båt, seier Signe
Eg har ikkje lyst på nokon ny båt, seier Asle
Kva er det med den der båten, seier Signe
Eg kjende han som bygde den, og han bygde den til meg, seier Asle
Han bygde båtar heile livet sitt han som bygde den, og så bygde han ein til meg, seier han
Eg gjekk og såg på båten medan han bygde den, seier han
Ja, seier Signe
Ja, det hugsar du jo, seier Asle
Det er jo slik, det, seier Signe
Han Johannes i Vika bygde båten ja, seier Asle
Det var det han heitte ja, seier Signe
Johannes i Vika, det blei han kalla, seier Asle
Og no er det fleire år sidan han døydde, seier han
Åra går fort, dei ja, seier han” (s 18-19)

På den ene side føler Signe at hun burde støttet Asle og hans verdisyn. På den annen side mener hun at hun burde ha innsett at han var i ferd med å miste grunnen under føttene og stoppet han før han rakk å ta sitt eget liv. Hun framkaller Asle, slekta og historien for, om mulig, å gripe noe av hans verdier og holde fast på dem for å kalle han fram igjen, forsones med han og finne tilbake til det de hadde sammen før. På den måten finner hun også tilbake til seg selv. Hun lar Asles verdier, og dermed han selv, hjelpe henne gjennom sorgen. Samtidig, ved at hun stadig dveler ved, og lar tankene kretse rundt, tragedien og tiden før, straffer hun seg selv for det som har skjedd.

Signe og Asle kan synes å ha hatt ulikt syn på flere sider ved livet. Kommunikasjonen mellom dem har vært ganske dårlig til tider, og de har, som sagt, hatt problemer med å forstå hverandre. Som i mange andre ekteskap, fylles den monotone hverdagen med tomt, meningsløst snakk. Orda i seg selv blir et forsøk på å fylle tomrommet, og ”kjeften går”, som jeg har pekt på tidligere. Fosses tekst får fram den hverdagslige monotonien og sårheten som oppstår når kommunikasjonen ikke fungerer mellom de to som skulle vært hverandre nærmest. Det er den sårheten som Signe føler ved det at de kommuniserte så dårlig, hun nå sliter seg gjennom. Men aller verst er det kanskje at de var så forskjellige.

Det kan se ut som om Signe plages av skyldfølelse for at hun hadde muligheten til å prøve å forstå Asle bedre mens han levde, men at hun forkastet den muligheten. Samtidig prøver hun å lette sin egen samvittighet ved å legge noe av skylden for den dårlige kommunikasjonen over på han. Han hadde like mye ansvar som henne i forholdet mellom dem.

”... og ho ser handa hans mot dørklinka, som ei lita nøling, ei dveling, og skal ho til å seie noko? eller er det han som skal til å seie noko? men ingen av dei seier noko og så pressar han dørklinka ned” (s 12)

Senere i teksten kommenterer Signe selve kommunikasjonen direkte:

”..., 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, ...” (s 17)

Signes bunnløse sorg uttrykker seg gjennom stadig skiftende følelser. De skifter fra sykkelig selvbekredtelse til sinne og bekredtelse av mannen hun var glad i, og innimellom opplever hun små glimt av forsoning. For å holde ut, trøster Signe seg også av og til med en liten livsløgn:

”..., men der er då ingen ting vondt dei imellom, alt er godt, dei er jo dei beste venner som tenkjast kan, dei to, ...” (s 13)

Hvordan skal Signe klare å tilgi seg selv til slutt og ikke føle skam og skyld på grunn av Asles suicidale handling, men også på grunn av hennes melankolske grunnholdning? Tilgivelsen kan synes å være knyttet til det kroppslige.

4.4.2. Kropp, erkjennelse og tilgivelse

4.4.2.1. Kropp og identitet

Det kroppslige i en roman henger sammen tekstens rom. I psykoanalysen, og i drømmetydning spesielt, er det vanlig å betrakte kroppen som et hus med mange rom. Sigmund Freud var opptatt av dette. Andre psykoanalytikere peker også på kroppen som det rommet der identitetsdannelsen foregår, og mange litteraturforskere er opptatt av forholdet mellom rom og kropp.

Litteraturstipendiat ved Høgskolen i Agder, Nora Simonhjell, skriver om nettopp denne koblingen i sin avhandling om *den destruerte kroppen* i noen nye norske romaner. Hun skiller mellom a) *den romlige kroppen* som skal forstås som kroppen som en romlig, fysisk størrelse og det rommet kroppen er en del av, nemlig omgivelser og situasjoner og b) *kroppen som et rom for erindring*, altså et sted der hukommelse og minner foregår. Dette siste rommet er ikke en fysisk størrelse, og den skiller ikke mellom tid og rom. Det første rommet, altså den romlige kroppen, mener hun er festet til tid.

Simonhjell nevner spesielt fem områder det blir fokusert på når man studerer hvordan kroppen blir representert i litteraturen, nemlig selvforståelse, identitetsdanning, sosiale strukturer, kjønnsproblematikk og maktforhold. Det er særlig de to, eller tre, første momentene jeg mener har størst relevans i min tolkning. Gjennom en forståelse av kroppen kan vi forstå oss selv og utvikle vår egen identitet i forhold til våre omgivelser. Det er rommet i oss og rundt oss det blir interessant å studere. Litteraturforsker og forfatter Toril Moi skriver om kroppen at den er ”en fundamental situasjon fordi den er grunnlaget for min erfaring av meg selv og av verden” (Moi, 1998, s). Hun bygger igjen på teoretikere som Simone de Beauvoir og Maurice Merleau-Ponty som hevder at det er nettopp gjennom kroppen at selve personligheten blir formet og bevisstheten vår dannes.

Her er det naturlig igjen å minne om Ficino og Benjamin som pekte på hvordan kropp og materie, sett i forhold til ånd, henger nøye sammen med raseri og tungsinn og sykkelig melankoli. Melankolikeren er knyttet til det jordiske, kreaturlige, men i og med at den

melankolske også er en sannsiger, løftes intellektet hans fra det kroppslige mot det åndelige. En persons kontakt med gjenstandsverdenen rundt setter i gang en rytme, i følge Benjamin, en rytme som altså gjenspeiles i Fosses roman.

Jeg minner også om at Dürers stikk *Melancholia 1* ofte blir brukt som et bilde på motsetningen mellom den jordiske gjenstandsverdenen og den åndelige, og vanitas-motivet som følger i kjølvannet. Den sykelige melankolien knyttes opp mot selvfordobling og selvbetraktning og, i og for seg, mot selvforståelse og identifikasjonsmekanisme generelt. Denne koblingen finner vi hos både Freud og Kristeva, og de legger altså vekt på den orale fasen. Når jeg skal forsøke å finne representasjoner av kroppen i Fosses roman, er det naturlig å minne om Kristevas teori om abjeksjonen og også peke på morsbrystet som motiv i tillegg til at det studeres hvordan melankolien kommer til uttrykk gjennom materien. Jeg konstaterer altså at all stofflighet, i særdeleshet kroppen, er et interessant analyseobjekt sett i forhold til de psykoanalytiske, identitetsdannende og melankoliteoretiske prosessene som foregår. I det følgende vil jeg studere hvordan kroppen kommer til syne i teksten og hvilke kroppsdelene som blir brukt.

4.4.2.2. Hender, hår og øyne

Asles hender blir ofte beskrevet:

”... og ho ser handa hans mot dørklinka, ...” (s 12)

Bestas hender er gode, beskyttende hender:

”... og så tar Besta og legg to fingrar over dei kalde fingrane hans... [...] og han kjenner dei stive og litt kalde fingrane til Besta over sine fingrar og han vil ta handa til seg, men han torer det ikkje, ...” (s 28)

”... ho ser at den gamle kvinna har lagt to krøkte fingrar over den vesle handa hans...” (s 71)

Det er flere gode hender i teksten. Ales' hender stryker over Kristoffers rygg for å få varmen i han når han akkurat har holdt på å drukne. Dette blir gjentatt flere ganger:

”... og så set Ales seg ned på kanten av benken og byrjar igjen å stryke og stryke over ryggen til Kristoffer, stryke og stryke over ryggen hans...” (s 36)

I Biedermanns symbolleksikon (1992) kan vi lese at det å ”røre ved noe eller noen med hånden, kan være en del av en berøringsmagi”(s 181), noe som igjen er knyttet til å ”innvie noen og overføre sin egen kraft til den innviete” (s 181). Dette kan relateres til kirkens velsignelsesritual med prestens hånd på hodet til den som velsignes. Biedermann peker også på at i tidlig middelalder var hånden et symbol for de fem elementene som var en del av verdensbildet den gang. I kristen sammenheng er Kristus ansett som Guds høyre hånd. I Fosses tekst ser vi at hendene ofte blir kombinert med rygg eller hår. Det er en eller annen som stryker over en annens rygg eller hår. Håret er kanskje den delen av kroppen som blir gjentatt flest ganger i teksten, og da ofte i kombinasjon med andre kroppsdelar. Kombinasjonene hender, hår og øyne går igjen.

Om håret skriver Biedermann at ifølge gammel folketro er det her livskraften sitter. Man trodde at håret fortsatte å vokse selv etter at en person var død. Dette kan relateres til legenden om Olav den Hellige eller historien om Samson i Bibelen. Sistnevnte hadde styrken sin knyttet nettopp til håret. Samtidig peker Biedermann på at blant nasareerne i gammeltestamentlig tid var det å la håret gro forbundet med ”nomadelivets renhet” (s 184), og han skriver videre:

”Også botferdige og profeter som levde utenfor sivilisasjonen (f.eks. Johannes døperen og de egyptiske ørkenmunkene), lot håret vokse fritt. Svært langt hår, som skjulte hele kroppen, var hos botferdige kvinner som den legendariske Maria Aegyptica, et sinnbilde på et liv der man hadde vendt verden ryggen og som krevde at man ga avkall på fine klær, men likevel skjulte legemet sitt.” (Biedermann, 1992, s 184-185)

Håret er altså i en del sammenhenger knyttet til botsgang. Samtidig er det interessant å peke på at håret, i tillegg til neglene, utgjør de døde cellene på kroppen. Dette bare som en spennende parentes idet jeg vil se på hvordan håret kommer til syne i teksten.

Asle har langt, svart hår:

”... han står og ser ut i mørkret, med det svarte lange håret sitt, ...” (s 6)

Signe har grått hår, men det var også svart før, og også det er langt:

”, ... og ho ser så gammal ut der ho ligg, så sliten, og håret hennar er ganske grått blitt, men framleis er det langt, ...” (s 21)

I et mørkt og sorgtungt avsnitt i boka, nemlig der Brita og Kristoffer har mistet sønnen sin, Asle, i en drukningsulykke, blir dette lange, svarte håret skildra hos begge, som et bilde på den svarte sorgen som klistrer seg på dem og som de har vanskelig for å komme ut av. Her smelter hårene deres sammen som et slags klimaks i all denne sorgen:

”... og kvinna, ho har svart tjukt langt hår, [...] og der, på Stigen frå Naustet, ser ho ein mann, lang og smal, hengslete, og med svart langt hår, med pistrete svart skjegg, [...] og den eine sida av det lange håret hans har lagt seg framfor andletet [...] og det svarte lange håret hans har falle nedover håret til Brita og nedover Asle og dei berre står der, urørlege, medan tida går, ...” (s 55-56)

I uttrykket ”medan tida går” kommer vanitas-motivet til uttrykk. Alt er forgjengelig og forgjeves, ingenting har betydning lenger for de to sørgende foreldrene, slik Signe også opplever mangel på mening. Samtidig er det lett å henlede oppmerksomheten mot Ficino og Benjamin og deres tanker omkring den melankolske som løfter blikket fra materie mot ånd i det neste utdraget om Brita og Kristoffer. Selv om Brita ikke forsoner seg med tapet, løfter hun håpefullt blikket for om mulig å søke trøst i noe utenfor seg selv. Trekkes den teorien litt lenger, kan det hevdes at Brita søker mot noe åndelig. Her kan det være en morsom digresjon å henlede oppmerksomheten mot en Gud som teller hodehårene våre i Bibelen, selv om det kanskje er å trekke det litt for langt. Det kan i alle fall konstateres at ånd og materie blir koblet og at forsoning er et viktig motiv i hele romanen:

”... og Brita står der, framoverbøyd, med det lange svarte tjukke håret sitt hengande nedover Asle Han lever, seier Brita og Brita ser opp, gjennom håret sitt, mot Kristoffer Nei han er død, seier Kristoffer [...] og Brita svarer ikkje, blir berre ståande der som før, med det lange svarte håret hengande ned framfor auga Asle er død, seier Kristoffer Asle lever, seier Brita” (s 56-57)

Flere steder i romanen smelter altså hår og hender sammen. Det skjer når noen stryker noen over håret, som trøst. Signe og Kristoffer stryker og stryker nedover håret til Brita, samtidig. Slik krysses tid og sted. Rommet smelter sammen i Britas hår. Det samme skjer der Ales stryker over Kristoffers hår etter nesten-ulykken. Etter hvert er det ikke bare Ales som stryker, men også Signe. De to personene smelter sammen i tid og rom:

”... og ho ser Ales stryke og stryke over ryggen til Kristoffer og ho ser bort mot vindauget og ho ser seg sjølv stå der og sjå ut vindauget, og alltid står ho vel der, og kvifor må ho alltid stå der? er det nokon grunn til at ho skal stå der? tenkjer ho 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 armene sine kring han og så held ho Kristoffer inntil seg og så stryk ho lett over håret hans...” (s 37)

Sekvensen der Kristoffer og Signe stryker over Britas hår viser at Kristoffer, med det gode, forsonende navnet, nemlig en som bærer Kristus, bruker bare ei av hendene til å stryke og trøste. I den andre handa bærer han fortsatt bøtta med fisk, som et tegn på at livet må gå vidare. Det var med handa han ga bort den lille lekebåten som skulle bli årsak til at Asle druknet, og det er med handa han mottar takken fra Asle og hans hender. Her kan det nevnes at Asles hender igjen blir synlige når han strekker dem over vannet i det han holder på å drukne.

Selv om det kan se ut som om Kristoffer klarer å la livet gå vidare, opplever han også det meningsløse i dette jordbundne, forgjengelige livet:

”..., han går bortover i Tunet, sakte, steg for steg, og fiskane i hanken dinglar frå side til side, og det er som om Kristoffer for kvart eit steg skal sige saman og bli som den jord han går på, ...” (s 57)

Materien kommer nær i Asles begravelse:

”..., og så står dei der og ser ned mot den brune jorda...” (s 58)

Men som om teksten ønsker å tydeliggjøre dualismen mellom ånd og materie, fortsetter dette utdraget med et nærmest religiøst opprop. Det er Ales som siterer Bibelen:

”... og så opnar ytterdøra til Gamlehuset seg og ei gammal kvinne kjem ut og stiller seg opp på tunhella og Kristoffer ser mot henne Han er faren, Asle no ja, du Gamle-Ales, seier Kristoffer Må ikkje stå slik, seier Gamle-Ales Herrens vegar er uransakelege, seier ho Han har det godt, Asle, no, han er hos Gud i Himmelen, så ikkje sorgje, de, seier ho Ikkje sorgje, de, seier ho Det finst ein god Gud, seier ho...” (s 58)

Det Ales deretter gjør, er også interessant:

”og Gamle-Ales tar den eine handa si, med dei stutte krumma fingrane, opp til auget og ho stryk med sida av peikefingeren langsetter auget Ein god Gud, seier ho” (s 58)

Det har skjedd en gang før at noen har berørt et øye med fingrene, nemlig der Ales står og svir smalahover på bålet. Da er det Kristoffer som liten gutt som stikker fingeren i saueøyet:

”... 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 pressar den mot augeloket og så dreg han det ned framfor auget. Og så står Kristoffer der og ser mot auget.” (s 33)

Det er i denne sekvensen vi finner flere punktum også. Og det er her tittelen på boka blir gjentatt, ”Det er Ales” (s 32). Så bør vel dette forstås som en viktig begivenhet i fortellingen. Ales sier til Kristoffer:

”... vil du no verkeleg sitje der og sjå mot desse ullete blodete smalehova, du som kan sleppe, ...” (s 33)

Tankene går igjen til Ficino og Benjamin, til Dürers trykk og alt som er blitt sagt om ånd og materie. Ales er inne på noe. Kristoffer bør ikke stirre seg trett på materie, han som ikke behøver det. Han er lys og lett til sinns i forhold til all melankolien vi møter hos andre personer i teksten. Han, Kristoffer, den som bærer Kristus, den som bærer forsoneren, har ingen grunn til å dvele ved det kreaturlige. Skjønt, kreaturlig, kanskje er det nettopp i form av offerlam at sauene er viktige i denne historien. Samtidig er øyet et viktig motiv her. Både Ales og Kristoffer stryker langs et øye.

Øyne opptrer altså sammen med hender. Ofte kombineres også øynene med hår. I større eller mindre grad dekker personenes hår til øynene deres. Etter å ha mistet sønnen sin står Brita ”med det lange svarte håret hengande ned framfor auga” (s 57), men samtidig sies det at hun rett etterpå ”ser opp og igjennom det lange håret sitt” (s 57). Det er øynene som brukes i en oppvåkingsprosess og som har evnen til å se inn i seg selv og samtidig inn i en guddommelig sfære og på den måten skape både innsikt og utsyn. Øynene er, ifølge Biedermann, ”menneskets viktigste sansorgan som symbolsk alltid forbindes med lys og ”åndelig syn” (s 445). Her skiller Ales seg ut. Hun har også tjukt, svart hår, men de store øynene hennes sees godt likevel:

”... og med det svarte håret tjukt kring andletet, og dei store auga hennar, [...] med det svarte håret sitt langt nedover ryggen, ...” (s 35)

4.4.2.3. Munnen, brystet og orgasmen

Rett før den sekvensen i boka der Signe, i preteritumsform, forteller om drukningulykken og dermed i et glimt forsoner seg med at det faktisk har skjedd, kommer en helt spesiell form for kroppslig nærkontakt til syne, nemlig en mor som ammer barnet sitt. Det er Ales som legger Kristoffer til brystet:

”... og ho dreg opp kjortelen sin og så tar Ales og legg Kristoffer til brystet og han gaper og gaper og så finn han brystvorta og så syg han og syg han og ho ser at Ales stryk nedover det svarte håret hans...” (s 43)

Dette kan relateres til Kristevas teori om morsbinding og abjeksjon. Moren og barnet representerer et trygt og harmonisk bilde. Barnets orale behov blir tilfredsstilt gjennom sugingen. Sinnet er i likevekt en stakket stund. Men hvordan kommer brystet til syne senere i teksten. Jo, vi møter det igjen i avslutningssekvensen i boka der Signe beføler 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...” (s 75)

Her dukker Signes forvirrede sinnstilstand igjen opp. Subjektet Signe sørger over tapet av Tingen og søker tilbake til moren gjennom morsbrystet. Samtidig søker hun løsrivelse fra objektet idet hun flytter hendene fra brystene ned mot skrittet for gjennom orgasmen å få kontakt med det sublime:

”... 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 beina, lèt handa ligge der, ...” (s 75)

Den bevegelsen Signes hender foretar over kroppen, danner et korsmønster. Soningsbehovet vises i den korsbevegelsen Signe utfører her idet hun onanerer. Kropp og tilgivelse smelter sammen i denne lille avslutningssekvensen. Og hva skjer parallelt? Hvem ”ser” Signe mens hun ligger på benken og ”korser seg” mot sin egen orgasme? Jo, det er Besta som gir Asle et godt måltid mat. Også det er, i høyeste grad, et kroppslig behov som blir tilfredsstilt. Og det kan også minne om en soningshandling, nemlig nattverden. På denne måten smelter kroppen og dens tilfredstilte behov sammen med soningen og tilgivelsen. Signe sliter med skyld og skam, ikke bare i forbindelse med Asles selvmord, men også en iboende identitetskrise som er typisk for melankolikere generelt. Her i avslutningen av sin egen fortelling forsøker hun å tilgi

seg selv og forsone seg med det som har skjedd. Soning og forsoning går i ett. Og det religiøse motivet kommer sterkt inn mot slutten, som et åndelig perspektiv i motsetning til det jordiske, i det Signe sier som siste replikk i boka:

”Kjære Jesus, hjelpe meg du” (s 76)

Boka starter i første person med pronomenet ”eg”, en jeg-person som ser seg selv, og den avslutter i andre person med ”du”. Kanskje klarer Signe å frigjøre seg fra psykosen og rette blikket fra seg selv, og for så vidt også Tingen, og over på verden rundt seg og ”den andre”. Det kan i alle fall se ut som om hun får et forklarelsens lys idet hun korsner seg og beføler seg selv med sine egne, trøstende hender og gjennom orgasmen opplever katharsis og er i kontakt med det sublime. Hun løfter da også blikket mot noe guddommelig, nemlig den rensende og tilgivende Kristus.

4.4.2.4. Den forgjengelige kroppen og Kristus

Signes, om enn ubevisste, terapeutiske prosjekt går ut på å unngå psykosen ved å ”bite seg fast i” substansen i sin egen fortelling. Den prosessen henger nøye sammen med hennes forsøk på å tilgi seg selv. Hun framkaller konkrete bilder og følelser, ja, innimellom så konkrete at det nærmest lukter sagmugg av historiene. Og det kroppslige kommer tydelig fram i enkelte sekvenser av romanen, som i den forbindelseslinjen som blir skapt mellom panelet på veggene, og ved og annet treverk generelt, og den menneskelige huden:

”... og han legg den eine handa flat mot veggen, og han kjenner vel 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 nå tar på eit menneske, tenkjer han, nesten som om noko blir sagt, slik noko blir sagt når han tar på eit menneske, tenkjer han og han stryk, og nesten er det vel kjærteikning i strykinga, med fingrane over det brune gamle panelet og så høyrer han steg og han tar handa til seg ... (s 39)

Flere steder i romanen kommer denne forbindelsen mellom hud og ved, eller muligens mellom hele menneskets egenskaper og treverk, til syne igjen. Båten som Asle får av Kristoffer, er ”kvit og fin i treverket” (s 53), og i bålet er det ”som om berre litt hunved brenn” (s 71). Det blir altså kommentert at alt treverk ikke er like godt, som et bilde på menneskets utilstrekkelighet og forgjengelighet, forårsaket av syndefallet. Som om det skulle

gå gjennom en skjærsild, og dermed en renselse, brenner alt dette treverket i en eller annen sammenheng. Veden brenner i ovnen, og båten brenner på sankthansbålet. Og midt i bålet er det altså at Asle synes han ser et menneske:

”... og der inne i bålet, er det ikkje som ein lekam er der? eit menneske? tenkjer han, midt der inne i bålet ser han eit skjeggete andlet og så byrjar skjegget, det er både grått og svart, å brenne, og det lange gråe og svarte håret er òg i brann og han ser auge stire rett inn i bålet og noko i auga blir som drege opp av logane og spreidd som røyk ut i den kalde lufta og han ser auga og andleta er ikkje å sjå, dei er ikkje andlet, dei er berre som grimasar, og kroppane er ikkje å sjå, og så ser han auga få som røyster og det er som ei uling han høyrer, først ei uling, frå eitt auge, og så ei brei uling, frå mange auge, ...” (s 29)

Her vises altså igjen hvordan bålet fungerer som lustringssted. Og renselsen ser ut til å bli manifestert gjennom kroppsliggjøringen av en kristusskikkelse. Det er offerlammet som, ved sitt blod, rensar menneskene fra all skyld. Bildet som blir brukt i Bibelen, er at menneskenes kroppar ikler seg Kristi kropp. Her er vi ved kristendommens innerste vesen; den kroppsliggjorte Kristus som renselses- og soningssymbol i den hensikt å ikle menneskene tilgivelsens gave.

4.4.3. Konklusjon

Ifølge Kristeva henger tilgivelsen sammen med det forhold at subjektet klarer å løsrive seg fra den affekten som tapet av moren fører til og utvikle jeget. Han retter sin libido mot andre objekter, blir tilgitt av moren og tilgir dermed seg selv. Klarer han ikke det, vil han utvikle sterk skyldfølelse. Gjennom det estetiske kan han, imidlertid, være gjenstand for en sublim renselse og oppnå tilgivelse. Det kan se ut som om Signe klarer å tilgi seg selv nettopp fordi hun jobber seg gjennom det poetiske språket og retter sin libido fra et jeg til et du.

Samtidig er det grunnlag for å hevde at tilgivelsen henger sammen med både materie og ånd, og kanskje helst sammensmeltingen av dem. Det er i denne sammensmeltingen at dødsdriftene bindes av livsdriftene og sublimeres, noe Kristeva hevder er nødvendig for at de kan bli en del av det estetiske. Materie og ånd står i et avhengighetsforhold til hverandre, og det ene kan ikke utelukke det andre. Forsøker en å frigjøre seg fra en av dem, går det en ille, slik det gjør med Asle. Klarer en å forene dem, slik det kan se ut som om Signe makter å gjøre

idet hun lar kropp og ånd smelte sammen, fører det til en renselse gjennom den sublimen nytelsen, og resultatet er tilgivelse.

Uttrykket ”tilgivelsens psykiske økonomi” henspeiler også på tanken om at det er intellektet som blir tilgitt, ikke bare følelsene. Signe ser ut til å klare å dukke ned i mørket, berøre de destruktive kreftene og bringe dem fram i lyset idet hun oppnår økt innsikt og forståelse. Gjennom det som kan se ut som skriveprosessen, eller i alle fall fortelleprosessen, hennes, klarer hun å forvandle de mørke kreftene til noe vakkert. Det ser positivt ut for Signes utvikling, sett i lys av at hun søker innsikt i det åndelige, vender lidelse til nytelse og smerte til triumf gjennom det poetiske språket og muligens klarer å tilgi seg selv og overvinne melankolien.

Asles skjebne er muligens større gjenstand for diskusjon enn Signes. Det kan hevdes at også han oppnår renselse gjennom den forløsningen døden representerer, sett i lys av katharenes lære om at materien ikke lenger har makt over ånden når en dør. Døden er en befrielse, og han oppnår også tilgivelse gjennom den renselsen døden innebærer. Samtidig kan en velge å legge vekt på det faktum at han lar seg senke i Moder Jord. Det kan synes som om han ikke har klart å løsrive seg fra Tingen, men søker tilbake til den. Dette blir hans ulykke. Han klarer ikke å overvinne melankolien, og selvmord blir hans tragiske utgang.

5. Avslutning

I denne oppgaven har jeg forsøkt å peke på hvordan Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori, og spesielt det poetiske språket, kommer til syne i Jon Fosses roman *Det er Ales*. I analysen har jeg vært spesielt på utkikk etter begrepene *prosodi*, *polyvalens* og *tilgivelsens psykiske økonomi*.

Det jeg mener å ha oppdaget, er, for det første, at det er grunnlag for å si at den rytmen, eller musikaliteten, som prosodi innebærer, henger sammen med hele den narratologiske strukturen i teksten. Jeg velger altså å forholde meg til et utvidet språkbegrep som også omfatter narrasjon. Prosodien understreker det tematiske i romanen, som for eksempel Signes mentale tilstand.

For det andre har jeg funnet mange konnotasjoner i teksten, både på ordnivå og på handlingsnivå, som skaper en flertydighet. Denne flertydigheten, eller polyvalensen, leder også fram mot tekstens tematikk, som for eksempel melankoli, tap og sorg, men også skyld og tilgivelse.

Dette henger igjen sammen med den tredje oppdagelsen ved analysen, nemlig at tilgivelsens psykiske økonomi nærmest er det tematiske. Dette er det en bok om skyld og tilgivelse, og Signes mentale tilstand, som er forårsaket av tap og sorg, er knyttet nettopp til denne dualismen.

Jeg har også oppdaget spor av de historiske drøftingene rundt melankoli i denne teksten. Spesielt mener jeg at motsetningsforholdet mellom ånd og materie er svært synlig. Sånn sett har det vært viktig å skaffe seg oversikt over melankoliens historie, like viktig som det har vært å få kjennskap til Julia Kristevas melankoliteori og hennes litteraturteori.

Språklig har denne teksten vært en nytelse å jobbe med. Samtidig som den kan sies å være en manifestasjon av Kristevas teorier, er den også et godt eksempel på strukturalistiske og dekonstruktive tekstteorier, representert ved både Barthes, Genette, Derrida, Hillis Miller og Fosse selv. Det har derfor vært nødvendig å repetere også disse teoriene, mest som bakgrunnsstoff.

Det må understrekes at jeg har valgt en måte å lese denne romanen på. Den kunne sikkert ha vært lest på andre måter enn det jeg har gjort, med andre, enten litterære eller språklige, vinklinger. Nå som jeg er ferdig med oppgaven, aner jeg en del passasjer i teksten som det kunne være interessant å studere videre på. Jeg har, imidlertid, måttet foreta noen valg, og besvarelsen, slik den foreligger, er et produkt av et forsøk på å finne svar på problemstillingen. Det mener jeg å ha lykket med.

Helt avslutningsvis vil jeg bare understreke at det ikke har vært mitt prosjekt å finne svar på Signes og Asles skjebner. Det har likevel ikke vært til å unngå at jeg har måttet drøfte litt rundt denne problematikken. Det er fordi jeg oppfatter form og innhold i romanen som en tett knyttet enhet. Det er vel også en av grunnene til at denne teksten har vært så interessant prosjekt å jobbe med.

6. Litteratur

6.1. Primærlitteratur

Fosse, Jon: *Det er Ales*. Oslo: Det norske Samlaget, 2004.

6.2. Sekundærlitteratur

Her oppgir jeg all sekundærlitteratur som har vært nyttig i arbeidet med oppgaven, også den litteraturen jeg ikke direkte refererer til.

6.2.1. Andre skjønnlitterære verk av Jon Fosse

Fosse, Jon: *Dikt*. Lyrikk. Oslo: Det norske Samlaget, 1992.

Fosse, Jon: *Melancholia 1*. Roman. Oslo: Det Norske Samlaget, 1995.

Fosse, Jon: *Natta syng sine songar. Ein sommars dag*. Skuespill. Oslo: Det Norske Samlaget, 1998.

Fosse, Jon: *Naustet*. Roman. Oslo: Det norske Samlaget, 1989.

Fosse, Jon: *Prosa frå ein oppvekst*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1994.

Fosse, Jon: *Raudt, svart*. Roman. Oslo: Det norske Samlaget, 1983

Fosse, Jon: *Stengd gitar*. Roman. Oslo: Det norske Samlaget, 1985.

6.2.2. Annen anvendt litteratur

Alberoni, Francesco: *Eg elsker deg* (1996). Oversatt av Steinar Lone. Oslo: Det norske Samlaget, 1997.

Alberoni, Francesco: *Forelsking og kjærleik* (1979). Oversatt av Steinar Lone. Oslo: Det norske Samlaget, 1985.

Bachelard, Gaston: *The poetics of space. The classic look at how we experience intimate places*. (Boston: Beacon Press, 1994)

Bale, Kjersti: *Om melankoli*. Oslo: Pax Forlag A/S, 1997.

Barthes, Roland: "Tekstteori." I: Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H: *Moderne litteraturteori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1993.

Biedermann, Hans: *Symbolleksikon*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S, 1992.

Blanchot, Maurice: "Orfeus Blick." I: Engdahl (red): *Blanchot. Essäer*. Lund: Kykeon, 1990

Burton, Robert: *Melankoliens Anatomi (The Anatomy of Melancholy, 1621)*. Oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax forlag, 1994.

Derrida, Jacques: *Writing and Difference* (1967). London: Routledge Classics, 2002.

Fehr, D. og Hareide, J.: *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing. Essays*. Oslo: Det Norske Samlaget, 1989.

Foss, Gunnar (red): *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Oslo: Høyskoleforlaget, 2005.

Foucault, Michel: "Forskjellige rom. Heterotopier eller steder som snur hverdagen på hodet." ("Des espaces autres", 1967.) I: *Sosiologisk Årbok* nr. 2. Oslo: Universitetsforlaget, 1999.

Franzén, Carin: *Att översätta känslan. Julia Kristeva*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag, 1995.

Freud, Sigmund: "Jeget og detet" (1923). I: Svare, Helge (red): *Filosofiske tekster*. Oslo: Pax forlag, 1998.

Haug, Kirsten Molle: *Det poetiske språket. En lesning av Jon Fosses roman Melancholia 1 i lys av Julia Kristevas psykoanalytiske teori.* Hovedfagsoppgave. Kristiansand: Høgskolen i Agder, 2000.

Hillis-Miller, J: *Fiction and Repetition. Seven English Novels.* Oxford: Basil Blackwell, 1982.

Holtmark, Torger: *Goethes farvelære.* Oslo: Ad Notam Forlag A/S, 1991.

Høyersten, Jon Geir: "Legen, skjønnlitteraturen og den psykiatriske pasienten." I: *Tidsskrift for Den norske lægeforening*, nr 24. Oslo: Den norske Lægeforening, 2005.

Janss, C. og Refsum, C.: *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning.* Oslo: Universitetsforlaget, 2003.

Johannsen, Iljitsch: *Jeg tror, om denne jord tar ende.* I: Elseth, Egil: *Men hvorfor finnes ropet? Tvil og tro i nordisk lyrikk.* En antologi. Oslo: Den norske Bokklubben A/S, 1985.

Karlsen, Ole: "Ei uro er kommen over meg. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten" i: *Edda* nr 3, 2000.

Kittang, Atle: *Ord. Bilete. Tenkning.* Oslo: Gyldendal, 1998.

Kittang, Linneberg, Melberg og Skei: *Moderne litteraturteori. En antologi.* Oslo: Universitetsforlaget, 1993.

Kittang, Linneberg, Melberg og Skei: *Moderne litteraturteori. En innføring.* Oslo: Universitetsforlaget, 1991.

Kjetsaa, Geir: "Forord" i: Dostojevskij, Fjodor: *Brødrene Karamásov I* (1880). Oversatt av Olaf Broch. Oslo: Den norske Bokklubben, 1992.

Kristeva, Julia: *Svart sol. Depresjon og melankoli* (1987). Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax forlag, 1994.

Langås, Unni: "Intet er hans stoff." I: *Edda* nr 3, 1998.

Lehmann, Niels: ”Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker.” I: Foss, Gunnar (red): *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Oslo: Høyskoleforlaget, 2005.

Lid, J. og Lid, D.: *Norsk flora* Oslo: Det norske Samlaget, 2005.

Liestøl, Knut og Moe, Moltke: *Norske folkeviser til skolebruk*. Oslo: Jacob Dybwads forlag, 1971.

Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U.: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997.

Markussen, Bjarne: ”Romanens rom. Teoretiske perspektiver med eksempler fra Jarvoll, Kjærstad, Ørstavik og Lønn.” I: *Edda* nr 1, 2001.

Melberg, Arne: ”Poststrukturalisme og dekonstruksjon.” I: Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A. og Skei, H.: *Moderne litteraturteori. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 1991.

Moi, Toril: ”Innledning” til: Kristeva: *Svart sol*. Oslo: Pax forlag, 1994.

Skårderud, Finn: *Uro – en reise i det moderne selvet*. Oslo: Aschehoug, 1998.

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

Sætre, Lars: ”Wie die Dichter es tun. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein sommars dag*.” I: Fehr, D. og Hareide, J.: *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2004.

Vesaas, Tarjei: *Båten om kvelden*. Roman. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1968

Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori*. Oslo: LNU og Cappelen, 1999.

6.3. Nettadresser

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

http://fagbladet.nifustep.no/fagbladet/innhold/redaksjonsarkiv/nr_3_1995/den_nye_tverrfaglig_heten_fra_polyteknisk_generalist_til_polyvalent_spesialist

<http://foreninger.uio.no/boygen/blanchot.html>

http://www.gyldendal.no/new/default.asp?ID_Publisher=0&ID_Channel=2629&ID_Category=&ID_Article=3600

http://www2.skolenettet.no/skolenettet/data/f/3/09/51/1_802_0/Prosoditrening_-_Inger_Habbestad.pdf

<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=213>

<http://nn.wikipedia.org/wiki/Prosodi>

Sammendrag av masteroppgaven

Inger Lise Asdal

”Språk og tilgivelse. En lesning av Jon Fosses roman *Det er Ales*.”

Masteroppgave ved Institutt for nordisk og mediefag
Høgskolen i Agder, våren 2007

Problemstilling

Jeg ville studere Fosses roman *Det er Ales* i lys av Julia Kristevas psykoanalytiske litteraturteori, spesielt med henblikk på den estetiske teorien. Prosjektet gikk ut på å finne representasjoner av prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi i romanen. Samtidig ville jeg forsøke å finne ut hvordan melankoliteori generelt er representert i teksten.

Valg av teori

Jeg valgte å ta utgangspunkt i melankoliteori og Kristevas psykoanalytiske litteraturteori. Hennes teori om de sublimerende grepene i kunsten; prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi, har dannet utgangspunkt for disposisjonen i analysen. I kapittelet om prosodi har jeg brukt begreper fra narratologisk teori, representert ved Petter Aaslestad, som utgangspunkt for disposisjonen. Jeg har også hatt nytte av tekstteori, deriblant Jon Fosses egen.

Gjennomføring

Starten på oppgaven er en presentasjon av melankoliens historie. Spesielt har jeg viet oppmerksomhet til forholdet mellom melankoli og kunst, og da særlig forholdet mellom melankoli og litteratur. Deretter presenterer jeg Kristevas melankoliteori og hennes psykoanalytiske litteraturteori. Selve analysen går ut på å finne spor av prosodi, polyvalens og tilgivelsens psykiske økonomi i teksten og, gjennom ulike drøftinger, komme fram til en sammenheng mellom språk og innhold.

Konklusjon

Jeg mener å ha oppdaget at den rytmen, eller musikaliteten, som prosodi innebærer, henger sammen med hele den narratologiske strukturen i *Det er Ales*. Prosodien understreker det tematiske i romanen. Jeg har også funnet mange konnotasjoner i teksten som skaper en flertydighet. Denne flertydigheten leder også fram mot tekstens tematikk, som for eksempel melankoli, tap og sorg, men også skyld og tilgivelse. Dette henger igjen sammen med den tredje oppdagelsen ved analysen, nemlig at tilgivelsens psykiske økonomi nærmest er det tematiske. I tillegg har jeg oppdaget spor av de historiske drøftingene rundt melankoli, spesielt dualismen ånd og materie, i teksten. Jeg mener å ha påvist en klar sammenheng mellom språk og innhold i romanen.