

Masteroppgåve i nordisk språk og litteratur

Fakultet for humanistiske fag
Høgskolen i Agder - Våren 2006

Fjernare og stadig nærmare

Nærvær og fråvær i Jon Fosses lyrikk

Jon Olav Sørhaug

Jon Olav Sørhaug

Fjernare og stadig nærmare

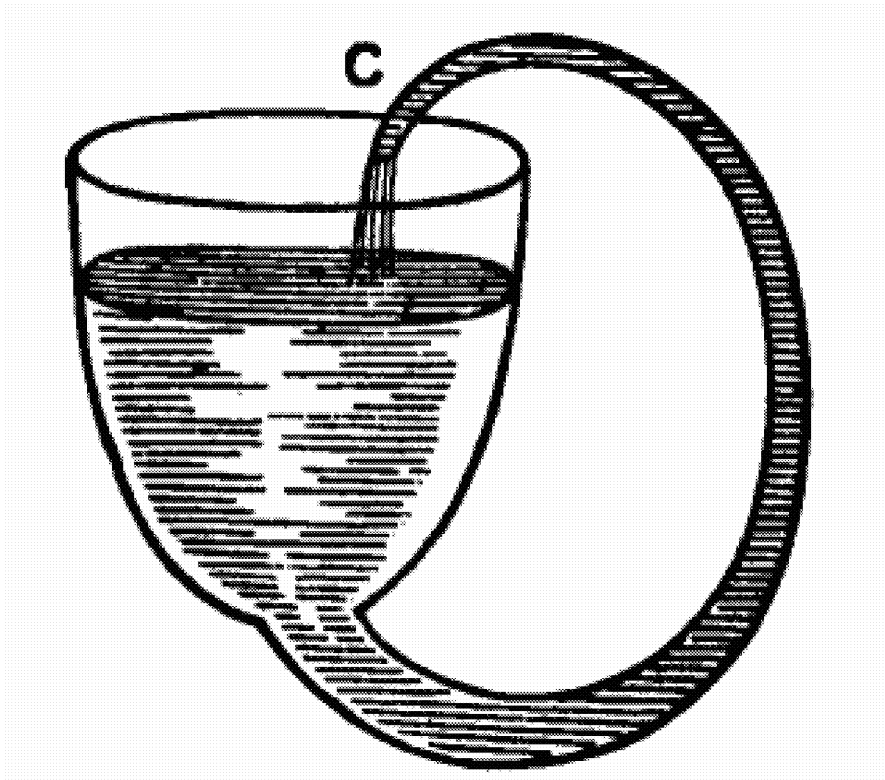
Nærvær og fråvær i Jon Fosses lyrikk

Masteroppgåve i nordisk språk og litteratur

Høgskolen i Agder

Fakultet for humanistiske fag
Institutt for nordisk og mediefag

2006



FORORD

Takk til alle som har bidratt til dette arbeidet. Sjølv om det er mitt namn som står under det, så hadde det ikkje verken blitt slik det er blitt – eller gjort ferdig, for den saks skuld - utan hjelp frå dykk alle. Sjølv om det å skrive er ein einsam aktivitet, så er det miljøet eg har hatt rundt meg av lesarar, samtalepartnarar og inspiratorar vore av uvurderleg verdi.

Først og fremst er det Andreas G. Lombnæs ved Høgskolen i Agder som skal ha takk. Takk for dei uteljelege nærlesingane av tekstane mine, for dei inspirerande kommentarane og dialogane undervegs i arbeidet, og for å gjort meg merksam på detaljane både i mine og i Jon Fosses tekstar; dei små og essensielle byggjesteinane, som heile reisverket kvilar på.

Ein stor takk går også til Ole Egerberg, for dei ekstraordinære evnene til å gjere litteraturteori tilgjengeleg, og for gode metodiske råd både i forkant og i etterkant av dette arbeidet. Eg må også få takke mine gode venner Thoralf Fagertun, Øyvind Rangøy og Tor Arne Haugen for verdifulle innspel undervegs. Jon Fosse og forleggaren (Det Norske Samlaget) har også vore veldig hjelpsame, og fortener å bli nemnt her.

Det hendte at Jon Fosse eingong på ein pressekonferanse, etter stadig tilbakevendande spørsmål om kven han rekna som målgruppa si, litt fleipete svara at han skreiv for Gud. Eg må vel seie at eg skriv for dykk som eg har lista opp ovanfor her, og for deg som no held denne teksten i handa. Men eg trur også det er Ein som har gitt meg desse hendene å skrive med. Og det er vel også noko å vere takksam for, i ei slik stund.

Kristiansand, mars 2006

Jon Olav Sørhaug.

INNHALD

Innleiing	5
Fosse-resepsjonen som motivasjon for dette prosjektet.....	6
Teoretiske og metodiske føresetnader.....	9
Tida, rommet og subjektet.....	13
Merknader	14
I. TIDA	15
Ordets og tidas bevegelse.....	16
Samanslyngd tid	19
Augeblinken og fråværet av nærvær	22
Tid og gjentakning	25
Gjentakingas rytme	28
Oppsummering	37
II. ROMMET	39
Rommet i ”Strandebarm, Hardanger”	40
Kroppen som dobbelte rom	45
Når husværet opnar seg.....	49
Vindauget, rommets transparente grense	54
Frå liv til død til liv igjen	58
Oppsummering	64
III. SUBJEKTET	65
Det splitta subjektet.....	66
Subjektet i stille og drift.....	74
Ei re-etablering av subjektet.....	80
Oppsummering	87
Avslutning	89
Litteraturliste	93
Jon Fosses bibliografi	98

INNLEIING

Mange møter Jon Fosses litteratur i teateret. I dag er forfattere frå Hardanger ein av våre mest kjende samtidsdramatikarar både innanriks og utanriks. Skodespela hans har blitt sett opp på rundt 200 scener i nærmare 45 forskjellige land (Økland 2005), og han er vår mest spelte dramatikar etter Henrik Ibsen. Men det var som romanforfattar han debuterte i dei tidlege 1980-åra, og var fram til langt ut på nittitalet først og fremst kjend som prosaist. Men spesielt etter at han begynte å skrive drama har han vist seg som ein særleg allsidig forfattar. Blant sine meir enn 40 bokpublikasjonar (anno mars 2006) har han i tillegg til romanar og skodespel også publisert kortprosa, forteljingar, barnebøker, essaysamlingar og lyrikk.¹

Og det var gjennom *lyrikken* Jon Fosse og det litterære universet hans møtte meg. Før eg hadde lest ein påverknadsfull åttitalroman som *Naustet* eller eingong høyrte om det banebrytande teaterstykket *Nokon kjem til å komme*, så hadde eg lest alle dei (hittil) fem diktsamlingane hans. Utan å gå for mykje inn i dei subjektive omstenda som farga møtet mitt med Jon Fosses dikt - som til dømes at eg sat og bladde mellom dikta i dei første fire samlingane hans på ein grasplen vend mot fjorden ein stad på vestlandet, eller at den seinaste diktsamlinga hans, *Auge i vind*, vart lest for første gong på toget mellom Oslo og Kristiansand - så kan eg seie at det var noko uhandgripeleg ved desse dikta, og at eg samstundes opplevde dei som veldig sanselige. Ikkje berre iscenesette dikta hans tog og fjordar på, for meg, heilt nye måtar, men det var noko som både fascinerte og utfordra ved ”det ubestemmelige i dette bestemmelige, det ubegrensede i dette avgrensede”, slik Ingrid Nielsen formulerer det i ein av dei første prenta artiklane vi har om Jon Fosses lyrikk (Nielsen 1995: 10). Ein slik romleg ambivalens og språkleg turbulens skulle kunne vere eit godt utgangspunkt for eit større studium av Jon Fosses lyrikk, tenkte eg. Og så var ideen til denne avhandlingskapitlet skapt.

Men vegen frå idé til ferdig produkt kan vise seg å vere både smal og lang. I denne innleiinga skal eg forsøke å risse opp ein grov topografi over det landskapen eg har vandra i gjennom arbeidet med denne avhandlingskapitlet. Eg vil seie nokre ord om resepsjonen av Fosse-litteraturen, om dei teoretiske og metodiske føresetnadene for avhandlingskapitlet, og til sist litt om den tematiske disposisjonen av oppgåvas tre hovudkapittel.

¹ Jon Fosses bibliografi kan lesast i sin heilskap som vedlegg til sist i denne oppgåva.

Fosse-resepsjonen som motivasjon for dette prosjektet

Jon Fosses litteratur har fått stor merksemd både i akademia og i media elles. Dei aller fleste nyare publikasjonane hans blir omtala i dei store avisene ved utgjevnaden, og uroppføringane av skodespela hans like så. Det har allereie blitt gitt ut bøker, essaysamlingar og antologiar om dramatikken hans, og berre sidan 1994, det året han debuterte som dramatikar, har forfattarskapen hans vore emne for meir enn 20 hovud/masteroppgåver ved dei norske universiteta og høgskolane. På oppslag i nasjonalbibliotekets artikkeldatabase NorArt får du (anno mars 2006) heile 70 oppslag på artiklar i norske tidsskrift som omtalar forfattarskapen til Jon Fosse. Så på same måte som den litterære produksjonen hans er i stor aktivitet, er studia av forfattarskapen det også. Det seier seg sjølv at å ta omsyn til Fosse-respesjonen til punkt og prikke i denne avhandlinga, det går ikkje. Det er først og fremst det eg vurderer som interessant i høve til prosjektet mitt om Jon Fosses lyrikk, som eg her raskt skal skissere.²

Sjølv om Jon Fosse debuterte så tidleg som i 1983, så var det først etter at han vart kjend som skodespelforfattar at merksemda om forfattarskapen i akademia auka. Stordelen av artiklane om Fosses litteratur er då også publisert frå midten av 1990-talet og utover. Om ein nyttar hovud/masteroppgåvene som målestokk, så kan ein også sjå ei dreining i studieemna frå stort sett berre romanstudium på 90-talet, til at annankvar master/hovudoppgåve som er publisert dei siste seks åra har dramastykka hans som studieobjekt (og den andre halvparten er altså framleis romanar). I dei litterære tidsskrifta utgjer studia av Fosses dramatikkk godt over halvparten av artiklane som er skrivne dei siste åra. Det er så langt gitt ut fire større bokpublikasjonane som handlar om Jon Fosses forfattarskap (Stueland 1996, Andersen 2004, Foss (red.) 2005 og Zern 2005). Tre av desse bøkene er utelukkande konsentrert om Jon Fosse som dramatikar. Men den først utgjevne av dei er skriven av lyrikaren Espen Stueland, og her er vi vitne til ei omfattande og grundig lesing av dei første tre lyrikksamlingane til Jon Fosse. Stuelands bok er rett nok ein einsam svale, ikkje berre som bokpublikasjon, men også generelt i Fosse-respesjonen. For berre nokre få av tidsskriftartiklane og *ingen* hovud/masteroppgåver har hatt Jon Fosses lyrikk som sitt primære emne. Og akkurat det er litt merkeleg. For Fosses dramastykke, som ser ut til å vere det mest interessante studieobjektet i dag, har store likskapar med lyrikken. Det kan vi til dømes sjå når den danske teaterforskaren Niels

² Kriteria mine for dei bidraga til Fosseforskinga som eg held meg til her er ikkje krystallklare. Bidraga er delvis vald ut etter kor spennande titlar artikkelforfattarane har gitt dei, delvis kva dei omtalar (titlar på Fosses verk, sjangrar), delvis etter kor og kven som har publisert dei, og delvis vald ut på intuisjon. Eg ser heilt bort frå bokmeldingane av Jon Fosses lyrikksamlingar i media, av di det berre er dei seinaste to diktsamlingane (og i eigentleg forstand berre den siste) som har blitt bokmeldte. Og eg har ikkje satt meg inn i den utanlandske resepsjonen av forfattarskapen.

Lehmann listar opp dei viktigaste kjenneteikna ved Jon Fosses dramatik (Lehmann 2005: 146f):

1) den rytmiske gentagelse af replikker, der er så korte, at de hyppigt ender som anakolutter, og som befinner sig så tæt på grænsen til det intetsigende, at de paradoksalt nok bliver usædvanligt udtryksfulde, 2) de svagt aftegnede og kun delvist individualiserede karakterer, hvis fortid enten er fraværende eller fortøner sig i en tåge af gådefuldhed, og endelig 3) forekomsten af en elementær suspense, hvormed Fosse tilfredsstillende vort *narrative* behov – uden dog af den grund at komme vort *meningsbegær* i møte.

Korte og tydingstette utsegn med innhaldsmessig turbulens, utydelege og historielause subjekt, narrativ utsetjing – alle desse trekka finner ein att både i moderne epikk og ikkje minst i lyrikken. I tillegg til desse kan vi leggje til at mange av replikkane i Jon Fosses dramastykke ser ut til å vende seg mot tilhøyraren snarare enn mot dei andre rollekarakterane på scena, og den monologiske dimensjonen fører i somme stykke også til at utsegna grensar opp mot lyrisk deklamasjon.³ Ikkje minst blir samhøyrsla mellom dramaforma og lyrikken gjort tydeleg når vi legg merke til at alle replikkane i eit Fosse-stykke (på papiret) er sett opp med versedeling, altså med ujamn høgremarg.

Men det er ikkje berre slik at det er dramastykkane som orienterer seg mot lyrikken. Slik litteraturkritikaren Tom Egil Hverven ser det, er det også ein bevegelse den motsette vegen. For Hverven står lyrikksamlingane og dikta til Jon Fosse fram som ”den staden der dei grunnleggjande endringane i forfattarskapen først kjem til syne”. Det kan sjå ut til at Fosse gjennom lyrikken testar ut idear og formuleringar som seinare blir inkorporert i prosa- og dramastykkane hans: ”Lyrikken hos Fosse blir ei slags ryggrad, eit nervesentrum i tekstane hans, med trådar som forgreinar seg utover i dei andre verka” (Hverven 1999: 69). Det blir difor *dobbel grunn* til å studere Jon Fosses lyrikk. Ikkje berre fordi diktsamlingane er forsømte studieobjekt, men også fordi det føregår noko i dikta som grunnir og plantar element ut i resten av Jon Fosses forfattarskap. Kva dette *noko i dikta er*, kan denne masteravhandlinga i sin heilskap sjåast på som eit forsøk på å forstå.

Om vi les overskriftene og titlane over noko av det som er skriva om Jon Fosses forfattarskap dei seinaste åra, så vil vi sjå ein fellesnemnar. Det er den *språklege ubalansen* mellom det som blir sagt og det som ikkje blir sagt i Jon Fosses tekstar som stadig blir

³ Eit eksplisitt døme på dette, som i den greske tragedien vart kalla *parabasis*, finn vi i skodespelet *Ettermiddag* (2000). Først og sist i stykket kjem Den gamle mannen kjem inn på scena og les opp frå eit manuskript han har med seg i ei mappe. Denne karakteren har ikkje noko direkte å gjere med dei andre karakterane i stykket, og han kan ikkje plasserast i høve til dei på ei konfliktakse/i ein aktantmodell. Det han les er, slik eg ser det, lyrikk. Også i mange andre av Fosses drama vender replikkane seg til publikum, til dømes når Den eldre kvinna i *Ein sommars dag* (1998) fell inn i ein lang monolog medan ho opnar vindauget og ser ut av det, eller når Mora i skodespelet *Mor og barn* (1997) innleiingsvis spør sonen sin om han har vore og besøkt ho nokon gong der ho no bur, før ho rett etterpå seier at det veit ho jo at han ikkje har vore. Slike retrospektive replikkar er meir retta mot tilhøyrarane av stykket enn mot karakterane i det, vil eg hevde.

tematisert. Hovudoppgåvene som er skriva om Fosses litteratur har fått titlar som *Romanen som taus musikk* (Ekern 2000), *Forsøk på å beskrive det sublimе i Jon Fosses dramatik* (Sulesund 2001) eller *I samtale om det useielege* (Hove 2002). Typiske artikkeltitlar har vi også i ”Det namnlause” (Jakobsen 1997), ”Intet er hans stoff” (Langås 1998) eller ”Forsvinning og fastholdelse” (Wærp 2002). Den språklege ubalansen som så mange identifiserer hos forfattaren blir rett nok forsøkt forklart på ulike måtar. Lars Sætre skriv, med utgangspunkt i Fosses romanar, at ”Jon Fosse si prosaform kan stundom gi minningar om Virginia Woolf og andre banebrytande modernistar” (Sætre 2002: 217). Forholdet mellom Fosse og andre modernistiske forfattarar blir ofte påpeikt. At Fosse debuterte på 1980-talet plasserer han også i ein nordisk litteraturepoke der den såkalla metapoetikken var eit dominerande trekk. Tekstane skulle ikkje lenger berre skildre røyndomen gjennom fiksjonen, men også fiksjonen i fiksjonen; tekstane var medvitne sin eigen status som tekst. Og forholdet mellom fiksjonen, røyndomen og teksten ser då også ut til å vere noko som blir tematisert i Jon Fosses tekstar, om ein skal tru bidraga i Fosse-resepsjonen. Unni Langås skriv at ”Fosses dramatik er en vedvarende konfrontasjon med det negative – intet er hans stoff. Hans dramaer iscenesetter en suggestiv drift mellom mening og meningsløshet, hvor *språket* blir den synlige og skjøre membran mellom stoffet og intetheten.” (Langås 1998: 210). Og i ein nyare artikkel som omhandlar Fosse-oppføringar på internasjonale scener, skriv Therese Bjørneboe at ”Jon Fosses dramatik er utfordrende på et samtidig scenespråk”, mellom anna fordi ”stykkenes ’innhold’ [er] intimt forbundet med stykkenes ’form’. Pauser, brudd og gjentakelser skaper strukturer som fungerer mer metaforisk suggerende enn replikkene, som hver for seg ofte ikke utsier stort.” (Bjørneboe 2003: 103). Dette særtrekka var vi også inne på med Lehmanns utsegn ovanfor, og for så vidt også i mi eiga svimling i møtet med Jon Fosses lyrikk. Men kva tydingar er det som trer fram frå denne språklege ubalansen mellom ”mening og meningsløshet”, slik Langås formulerer det? Teologen Rolv Nøtvig Jakobsen skriv at ”[k]anskje er det som skjer i desse skodespela, ikkje ei utforsking av eit tema, men ei utforsking av sjølve språket?” Og dette knyt han så til *mystikken*: ”For all mystikk, all tenking som gjer bruk av ord som det *ordlause* eller det *uutseielege*, handlar i stor grad om språket sine grenser.” (Jakobsen 1997: 229). Forholdet til det religiøse er også Tom Egil Hverven inne på, når han i etterordet til Fosses samleutgåve *Dikt 1986-2000* identifiserer trekk ved desse dikta som del av ein større vestleg tradisjon med band til den *negative mystikken*, der Gud berre kan setjast namn på gjennom negativt formulerte paradoks.⁴ Hverven skriv at

⁴ Det må leggst til at dette også er ei lesing som Jon Fosse isceneset sjølv. I essaysamlinga *Gnostiske essay* finn

”Fosses verker [...] beveger seg på grensen mellom tro og oppgitthet. Slik bryter de med den hegemoniske ’teologiske’ ateismen som har regjert det kulturelle klimaet i Norden i etterkrigstida” (Hverven 2001: 257). Og frå å ha omtalt Fosses ”konfrontasjon med det negative” som ”intet” (Langås 1998: 220), forklarar Langås i ein nyare artikkel at den språklege ubalansen i Fosses drama også har noko med det guddommelege å gjere: ”På grensen mellom språk og språkløshet undersøker [dramastykket] *Barnet* med andre ord muligheten for et guddommelig nærvær, samtidig som det med sine modernistiske og dekonstruktive trekk oppløser dette nærværet i differens” (Langås 2004: 228).

Den språklege ubalansen, talen og togn, det meiningsfulle og det meiningsløyse, dannar i Jon Fosses tekstar ei førestelling om eit nærvær, ein tilstand her-og-no, som kanskje kan identifiserast som eit guddommeleg nærvær, men som på same staden og i same stunda blir oppløyst ”i differens” - altså i eit frambringande *vekselspel* mellom dette nærværet og eit fråvær, som til ein kvar tid både står i motsetnad til og samstundes konstituerer nærværet. Dette *vekselspelet* byr oss ein innfallsvinkel til Jon Fosses tekstar som vi i det følgjande skal bringe ut frå den spesifikke tematikken i skodespelet *Barnet* for å nytte den på Fosses forfattarskap generelt, og lyrikken spesielt.

Teoretiske og metodiske føresetnader

I dikt nr. 14 i Jon Fosses første diktsamling, *Engel med vatn i augene*, er det ei barndomstid som blir skildra.⁵ Skildringa rissar opp eit bilde der både heimen, naturen og foreldra trer fram som sett gjennom barnets fantasifulle auge. Men sansinga av den ”tapte” barndomstida er ikkje ein nostalgisk tilbakeskodande idyll som blir brakt fram på ny gjennom diktet. For sjølv om det er *barndommen* som blir skildra i diktet, seier diktet like mykje om den vaksne skrivaren som skildrar barndomstida. Det ser vi når teksten avsluttast på denne måten (Fosse 1986: 31):

Stadig fjernare, bort. Fjernare
og stadig nærmare.

Barndommen og den tida barndommen representerte blir gjort nærverande i diktet. Men dette nærværet blir danna gjennom eit fråvær og ein avstand i tid, rom og mellom subjekt. For det er utelukkande gjennom den vaksnes distanse til barndomen at skildringa kan tilegnast. Det er i tida og rommets gap mellom då og no at sjølv sansinga oppstår. Og i dette gapet blir det

vi ei rekkje tekstar der forholdet mellom kunsten og religiøsiteten blir tematisert, til dømes i det mykje siterte uttrykket frå essayet ”Anagogia”: ”Litteraturen blir den sekulariserte verdas mystikk. Forfattaren blir den sekulariserte verdas asketiske mystikar” (Fosse 2004b: 78)

⁵ Dette diktet skal bli sitert i sin heilskap og tolka i eit seinare kapittel.

danna eit subjekt, som må seiast å opphelde seg *både* i ei pågåande notid, der diktet blir skrivne eller artikulert, og *samstundes* også i ei avslutta fortid, som diktet og artikulasjonen eksplisitt rettar seg mot. På denne bakgrunnen blir det tilsynelatande paradokset ”Fjernare / og stadig nærmare” gjort forståeleg.

Med dette paradokset som døme ønskjer eg å gjere lesaren av denne avhandlinga merksam på nokre av dei utfordringane som oppstår i møte med Jon Fosses lyrikk, og eg vil difor føreslå nokre teoretiske og metodiske inngangar til desse utfordringane. Det er nemlig ofte ord og frasar i denne forfattarens litteratur som vender seg på denne måten i paradoksale og motsetnadsfulle uttrykk. Om ein som litteraturanalytikar går fram på tradisjonelt nykritisk eller formalistisk vis, for å ”avsløre” diktets tematikk gjennom å studere det autonome diktets kunstgrep og struktur, vil det by på problem. Ein kan stille spørsmålsteikn ved om desse dikta i det heile tatt aktualiserer ein tematikk som kan formulerast på ein eintydig måte, eller om dei ikkje snarare demonstrerer korleis språket er av ein karakter som motset seg endeleg bestemming. Utgangspunktet mitt er at Jon Fosses dikt, med døme i det vi såg på ovanfor, talar med ein polyfon og mangefasettert stemme. Om ein då skal forsøke å seie noko om desse dikta, må ein ta omsyn til dei språklege implikasjonane som blir reist av paradoksa, oksymerona, kiasmane og dei motsette parallellkonstruksjonane;⁶ det er særeigne karakteristika ved Jon Fosses dikt som kallar på ei forklaring *ut over* å skildre det reint formelle.

Med bakgrunn i Langås-sitatet ovanfor, identifiserte vi *vekselspelet* mellom det fjerne og det nære som eit vesentleg trekk ved Jon Fosses forfattarskap. Den retoriske konstruksjonen vi såg demonstrert i diktutdraget ovanfor dannar førestilling om nettopp eit slik vekselspel. Konsekvensen av å studere spelet mellom motsetnadsfulle uttrykk blir at eintydige definisjonar av kva det er som føregår i diktet, ikkje let seg formulere. Men *bevegelsen* mellom motsetnadene kan ein likevel seie noko om. Det er ein bevegelse mellom opposisjonar vi (som Langås) kan kalle *differans*.⁷

Omgrepet differans har vi frå den fransk-algeriske filosofen Jacques Derrida. Derridas forfattarskap tok til i siste halvdel av 1960-åra, og han er kjend for å vere ein av dei

⁶ Desse retoriske figurane blir forklara og eksemplifisert undervegs i analysane i dei tre hovudkapitla i denne avhandlinga.

⁷ *Differans* er ei fornorsking av Derrida-omgrepet *différance*, som kjem frå det franske ordet for skilnad, *différence*. Omskrivinga består i at han har bytta ut bokstaven e med a, ein skilnad som ikkje blir tydeleg i talen, men berre i skrifta. Med det ønskjer Derrida å framheve at skrifta er like (eller kanskje til og med meir) opphavleg enn talen, som tradisjonelt har blitt forstått som skriftas utgangspunkt.

teoretikarane som vendte dei rådande oppfatningane i språk- og litteraturvitskapane over i *poststrukturalismen*. Derrida kritiserte påverknadsfulle teoretikarar i fenomenologien og strukturalismen for å ta utgangspunkt i eit førestilt sentrum eller opphav i språket. Språket er derimot av ein karakter som *motset seg* opphav av eitkvart slag, meiner Derrida. Språket er ikkje på nokon måte fylt med meining,⁸ men produksjonen av meining i språket blir gjort mogeleg gjennom opposisjonar. Til dømes er tale og skrift eller nærvær og fråvær slike opposisjonar. Men den eine av dei to kan ikkje haldast for å vere meir opphavleg eller primær enn den andre, meiner Derrida. Han finn det høgst mistenkeleg at både språkvitskapane, den vestlege teologien og filosofihistoria alltid har gitt det eine av dei to omgrepa hierarkisk dominans over det andre. Til dømes har talen tradisjonelt blitt sett på som den primære og nærverande språkytringa, medan skrifta har blitt sett på som talens representasjon, og då noko sekundært og utleidd. Mykje av Derrida sitt arbeid, spesielt frå den første delen av forfatterskapen hans, har gått ut på å problematisere den hierarkiske strukturen i forholdet mellom opposisjonar (Derrida 1970: 49):

Med vekslende og væsentligt truet held synes denne bevægelse [talens privilegium ovenfor skriften - JOS] at have stræbt, som mod sin *telos*, efter at indfatte skriften i en sekundær og instrumental funktion: som oversætter af en fuldt ud *nærværende* tale (nærværende for sig selv, for sit signifié, for tilhørem, selve betingelsen for dette nærvær som tema i almindelighed), som en teknik i sprogets tjeneste, som *talerør* eller tolk for en oprindelig tale, som selv er unddraget fortolkning.

For om det skulle vere eit opphav for opposisjonspara, består dette opphavet i at dei to alltid dannar opposisjon til kvarandre. Det er differansens gjerning. Og den eventuelle referansen eller meininga som vi tillegg ord som tale og skrift eller nærvær og fråvær er nettopp eit *tillegg* av meining. Orda har ikkje noko meining *per se*, men dannar stadig meining på grunn av (og ikkje på tross av) språkets differans. Fråværet av eit bestemt opphav (som kan definere den eine av opposisjonane som meir primær enn den andre) fører då til at det tradisjonelle forholdet mellom nærvær og fråvær må tenkast heilt om. I staden for å definere nærværet som primært i og fråværet som sekundært, må opposisjonspara snarare sjåast på *i eit gjensidig spel* med kvarandre (Derrida 2001: 157):

Spillet er nærværets af-brydelse. Et elements nærvær vil altid være en betydningsbærende, udskiftelig henvisning indskrevet i et system af forskelle og sammenkædninger. Spillet er altid fraværets og nærværets spil, men hvis det skal tænkes i sin radikalitet, må det tænkes før alternativet nærvær/fravær; væren må tænkes som nærvær eller fravær fra og med spillets mulighed og ikke omvendt.

⁸ Omgrepa "meining", "tyding", "innhald" og "referanse" vil alle bli brukt på ein relativt fri måte om det vi i lingvistisk forstand kallar *signifikatet*. Eg er klar over at denne bruken av lingvistiske uttrykk ikkje er ideell, og at den i terminologisk forstand blandar saman ord frå ulike konnotasjonsfelt. Når eg likevel gjer det, så er det fordi omgrepa blir brukt om kvarandre både i primærmaterialet mitt, og i ein del av sekundærstoffet.

Det er differansen som bringer fram ”et system af forskelle og sammenkædninger”, differansen er ”spillet mulighed”, det som set i gong og held ved like opposisjonar som nærvær og fråvær. Det er dette spelet som er meiningsdanningas utgangspunkt og vilkår. Og det er særleg i *skrifta* at differansen blir gjort synleg, meiner Derrida. Å nytte dette språk-filosofiske perspektivet som eit underliggjande synspunkt i denne avhandlinga vil kunne vere med på å forklare dei paradoksale og motsetnadsfulle uttrykka vi møter i Jon Fosses lyrikk.

Ein annan som arbeider i og med skrifta, er den norske forfattaren Paal-Helge Haugen. I ein av tekstane sine har han formulert nokre ord om korleis ein som skriv også opplever at meiningsdanninga i språket blir farga av dette spelet mellom nærvær og fråvær (Haugen 2002: 348f, mi utheving):

Ein kan kanskje seie at poetisk praksis også inneheld eit utopisk aspekt, ved at den freistar å etablere ein tilstand av opning andsynes verden, der også noko som ikkje lar seg språkleg kodifisere, kan passere gjennom språkitteret som flukturende og aldri heilt fikserbare område av potensiell mening. [...] I den poetiske praksis vil ein alltid, meir eller mindre tydeleg, skrive seg inn mot eit umarkert felt der dei språklege kodane blir drenerte for sine muligheter til meiningsdanning. Språket skyv seg inn mot dette tause feltet, mot stillheten og ikkje-meininga. I lykkelege augneblink kan poeten oppleve språket som ei osmotisk hinne, som tillet ikkje-kodifiserbare storleikar å passere inn i teksten, og gi seg til kjenne som ei uro eller ei sprekk-danning i den koda meiningsproduksjonen. I slike augneblink opplever poeten, konkret og direkte, realiteten i det som Umberto Eco siktar til når han hevdar at det sagte i teksten alltid er gjennomvove av det ikkje-sagte. *Poeten opplever at det nærverande er omgitt av store rom av fråvær, og at den realiserte skrifta heile tida peikar mot dette fråveret.*

Også hos Haugen er språket sett på som eit spel mellom nærvær og fråvær. Språket blir likna med eit ”gitter”, ei ”hinne” eller noko ”flukturende”, ein både rørleg og gjennomiktig storleik. I skrifta, og i den poetiske praksisen som er nært knytt til skrifta, tenker Haugens seg eit *utanfor* som trengjer seg på det som er *innanfor*. Det som blir skrive blir då påverka av eit fråvær, som er noko ikkje-språkleg, noko ikkje-sagt. Og nettopp i den rørsle som oppstår mellom skriftas nærvær som fylde av mening og fråværet som språkets og meningas negasjon, spilar ”den poetiske praksis” seg ut. Poesien er kjenneteikna av å vere fleirtydig, og for å opne seg mot stadig nye tydingar. Det er noko av det som gjer den gode litteraturen slitesterk gjennom lang tid. Og slik Haugen tenker det, blir denne stadig nye produksjonen av ”potensiell mening” knytt til eit spel mellom nærvær og fråvær, og det er eit spel som alltid allereie er i gong i skrifta. Også Jon Fosses lyrikk er ein slik poetisk praksis, og dikta hans må sjåast på som spenn-ande, opne og meiningspotente – i ei rørsle *mellom* eit nærvær av mening og ikkje-meiningas fråvær; dikta er medvite deltakande i differansens spel.

Når vi i det følgjande skal sjå nærmare på Jon Fosses lyrikk, er det dette spelet mellom nærvær og fråvær som skal styre merksemnda vår. Gjennom ei nærlesing av nokre av forfattarens dikt skal vi, med utgangspunkt i dei synspunkta eg har skissert ovanfor, sjå korleis *tid*, *rom* og *subjekt* er storleikar i Fosses dikt, som på den eine sida dannar eit *nærvær* i skrifta,

mens dei på den andre sida også blir gjennomtrengd av dette *nærværets* omkringliggende *fråværet*. Vi skal forsøke å seie noko om kva tydingar som opnar seg i nærværets ”sprekkdanning” mot fråværet i Jon Fosses lyrikk, og noko om korleis desse opningane blir motivert.

Ein kan sjølvsagt tenke seg mange måtar å gjennomføre eit slikt studium på. Med Derridas differans som folie for danninga av nærvær og fråvær i Jon Fosses lyrikk kunne ein gjennomføre ein omfattande dekonstruksjon av desse tekstane, der den eine opposisjonens dominans over det andre blir forsøkt løyst opp, slik Derrida med fleire har praktisert det. Det skal eg ikkje gjere. Eg ønskjer å vise korleis Jon Fosses tekstar alltid allereie er strukturert som eit spel mellom opposisjonar, der det som er ”fjernare” kjem ”stadig nærmare” – slik diktet vi såg på ovanfor meldte. Framgangsmåten min er i all hovudsak nykritisk, med einskilde dekonstruktive avstikkarar. Eg ønskjer å analysere Jon Fosses lyrikk gjennom å identifisere dei formelle og innhaldsmessige kunstgrepa desse tekstane demonstrerer, for på den måten å seie noko om det spelet som føregår i dikta. Men som nemnt ovanfor, vil denne framgangsmåten ikkje vere heilt tilfredsstillande i møte med paradoksale uttrykk som ”Fjernare / og stadig nærmare”. Difor vil eg også bringe inn Derridas og Haugens tankar om nærværet og fråværet som gjensidig konstituerande og utfyllande storleikar - og med det som utgangspunkt sjå på meininga i dikta som ”uferdig” og i stadig produksjon. Utover i analysane vil også fleire ulike tenkarar bli brakt på banen, sitert og forklara undervegs. Eg prøver å gjere kvar analyse og kvart delkapittel så sjølvberande som mogeleg - men det største utbyttet av denne avhandlinga vil nok den få som les alle analysane, delkapitla og kapitla i samanheng med kvarandre.

Tida, rommet og subjektet

Eg har valt å disponere dette arbeidet over tre hovudkapittel. I kvart av kapitla blir Fosse-dikta lest og analysert ut frå bestemte tematiske føringar. Desse er kalla *Tida*, *Rommet* og *Subjektet*. Noko av utfordringa med å dele inn avhandlinga slik er at dei fleste Fosse-tekstane vi skal sjå på er relativt avgrensa i bruken av motiv. Dei motiva som er spesielt interessante å sjå på i dette prosjektet, går att frå dikt til dikt. Det vesle diktutdraget vi såg på ovanfor kan til dømes *både* seiast å vere ei iscenesetjing av tida, men også lesast som ein bevegelse mellom rom og mellom ulike subjekt. Slik sett kunne diktet ha vore plassert i kva kapittel som helst av dei tre eg har delt avhandlinga inn i. Når eg likevel har delt dei ulike dikta mellom desse tre hovudkapitla er ikkje med naudsyn av tematiske, men av *praktiske grunnar*. Inndelinga er gjort slik for å unngå at analysane blir overlag lange, og for å skilje frå kvarandre dei ulike iscenesetjingane av nærvær og fråvær i Jon Fosses lyrikk.

Kapittel I – *Tida* – dreier seg om å analysere nokre av Jon Fosses dikt med særleg blick på det som har med tid å gjere. Her skal vi identifisere tida som intervall, og sjå på korleis det timelege også verker inn på det språklege uttrykket i Jon Fosses dikt.

I kapittel II – *Rommet* – undersøker vi korleis dei litterære romma blir danna i Jon Fosses lyrikk. Vi skal sjå korleis konkrete rom som hus og kroppar blir danna med transparente grenser, og korleis metaforiske rom, som livet og døden, opnar seg mot kvarandre. Det er alltid noko *utanfor* som infiltrerer eller trengjer gjennom det som er *innanfor* i desse dikta, og denne gjennomtrenginga skal vi sjå på som eit uttrykk for at nærværet og fråværet smittar over i kvarandre i Jon Fosses lyrikk.

Kapittel III – *Subjektet* – er kanskje det mest komplekse av dei tre hovudkapitla. Her skal vi forsøke å sjå korleis nærværet og fråværet i Jon Fosses lyrikk er med i subjektsdanninga i desse dikta. Subjektet er då eit subjekt som er der, fiksert i skrifta, medan det samstundes er eit subjekt i stadig forandring, ein ikkje-tekstleg storleik. Med bakgrunn i eit motivstudium av bølga og stilla skal vi også knyte dette subjektet til driftsprosessar, og sjå korleis desse prosessane både verker til å danne subjektet og til å løyse det opp, i same stunda som det blir danna på ny og re-etablert som subjekt i ein alltid uløyseleg syklus.

Merknader

Illustrasjonen bak tittelbladet er ”Boyles framstilling av uendeleg bevegelse” – ein figur som er gitt namn etter den irske naturfilosofen Robert Boyle (1627-1692). Bildet av den sjølvfyllande flasken er ofte brukt for å illustrere logiske paradoks.⁹ Reproduksjonen av illustrasjonen eg har prenta her er utan kjent opphav. Posterbilda av den polske kunstnaren Rafal Olbinski på side 48 er avbilda med tillating frå opphavsmannen.

Sitata under kapitteloverskriftene er (i rekkjefølgje) sitert frå Herakleitos 1997: 175, Fosse 2004b: 65 og Ibsen 1991: 203. Elektronisk tilgjengelege referansar eg nemner undervegs, både med og utan artikkelforfattar, gis full lokalitet i litteraturlista. Bibelsitat frå Det gamle testamentet er sitert frå *Bibelen*, medan sitat frå Det nye testamentet er frå *Det nye testamentet 2005*.

⁹ I realiteten kan ei slik rørsle ikkje vere ved av eiga kraft – det ville i så fall vere eit brot med dei termodynamiske naturlovene. Den sjølvfyllande flasken er eit tankeeksperiment, og den kan berre framstillast som ein *figur*. Sjølv om dei sykliske figurane vi skal identifisere i Jon Fosses dikt også kan seiast å vere illusoriske konstruksjonar, så meiner eg at illusjonen likevel ikkje berre er ”dikt og forbannet løgn” - slik Peer Gynt, i ei svak stund, sverja på. Illusjonen er *meir* enn som så. Litterære konstruksjonar vil i ein viss forstand alltid vere umoglege tankeeksperiment. Og å skrive om det umoglege, tenkjer eg, er også noko av det som karakteriserer litteraturen. Fascinasjonen vi har for den gode litteraturen, og forandringa den øver på oss som les den, finst nettopp her – i *det førestilte*; kor det umoglege blir mogleg, kor ein alltid kan halde den tømmande flasken full.

I. TIDA

Det vilar i omvandling
Herakleitos

I den vestlege kulturen vår har dette med tid tradisjonelt blitt kopla til notid; presens. Det er i notidas augeblink at målestokken for all tid tar sitt utgangspunkt, det er i presens ein som menneske er til. Ut frå denne notida kan ein så leie ut dei tre tider, slik Augustin så tidleg som i år 398 formulerte det (Augustin 1997: 50):

Det er tre tider, nærvær av det forgagne, nærvær av det nærværende, nærvær av det fremtidige. Disse tre slags tider er nemlig i sjelen, og annesteds ser jeg dem ikke. Nærvær av det forgangne er erindring, nærvær av det nærværende er oppmerksomhet (iakttagelse), nærvær av det fremtidige er forventning.

Når Jon Fosse skildrar fortida eller notida i dikta sine skulle ein vente han skildrar dette som eit nærvær av ”det forgangne” eller eit nærvær av ”det nærværende”. Men i Jon Fosses dikt kan vi ikkje sjå ei slik privilegering av nærværet. I dikta hans er notida, framtida og fortida like mykje dominert av eit fråvær som av nærværet. Dei ulike tidene blir knytt saman i ei felles, samanslyngd tid. Med det blir ikkje berre eit eventuelt nærvær av notid problematisert, men også *ordets nærverande meining*. I dette kapitlet skal vi forsøke å sjå korleis *tida* er eit kontinuum og korleis tidas rørsle også er ei meningsutsetjande rørsle på språket i Jon Fosses lyrikk.

Ordets og tidas bevegelse

I Jon Fosses dikt kan vi ofte sjå korleis tilsynelatande motsette uttrykk blir satt i samband med kvarandre. I enkelte av dikta hans kan vi også identifisere korleis desse motsetnadene blir danna som motsetnader mellom ordet som ein fiksert storleik og ordets tyding som noko ubunde og rørleg. Men det kan sjå ut til at desse to posisjonane ikkje med naudsyn utkonkurrerar kvarandre; tida og ordet *står saman* i ei felles rørsle. I det følgjande skal vi sjå litt korleis dette kjem til synes i Jon Fosses dikt.

Heilt sist i diktsamlinga *Auge i vind* finn vi eit langt dikt, som over fleire sider reflekterer over forholdet mellom menneskelivet, tida, og dei orda vi nyttar for å seie noko om slikt (Fosse 2003: 58f):¹⁰

Eit menneske er her
og så er det borte
i ein vind
som forsvinn
innover
og møter steinens rørsler
og blir til meining
i alltid ny einskap

¹⁰ På grunn av lengda på diktet har eg sett det naudsynt å gjere eit utdrag. Eg har valgt å ta med dei delene av diktet som er mest interessante i samanhengen vår.

av det som er
 og det som ikkje er
 [...]

frå eit opphav
 der lyden bar meininga
 før ordet delte seg
 og sidan aldri forlét oss
 Men det er
 i all fortid og det er i all framtid
 og det er
 i noet
 som ikkje finst
 i si forsvinnande grense
 mellom det som har vore
 og det som skal kome
 Det er uendeleg og utan avstand
 i den same rørsle
 [...]

i endelaus avgrensing Slik eg lar det bli borte
 i tydelege nærvær
 i forsvinnande rørsle
 og går rundt i dagen
 der tre er tre
 der stein er stein
 der vind er vind
 og der ord er ubegripeleg einskap
 av alt som har vore
 av alt som blir borte
 og slik blir verande
 som forsonande ord

I dette diktet har vi ei rekke motiv som kan seiast å ha med rørsler å gjere. Og meir eksplisitt blir *mennesket* og *språket* (ordet) kopla til rørsler. I dei første linjene er det ”Eit menneske” som ”er her / og så er det borte / i ein vind”. Det er ein vind som tar ”bort” mennesket frå ”her”, altså bort frå det nærverande, livet i noet. Denne vinden blæs ikkje *på* mennesket, men den blæs *inne* i det: ”innover / og møter steinens rørsler”. Slik sett kan vinden forståast som ein timeleg bevegelse mennesket *har i seg*, som ei slags indre, biologisk tid.

Men det er også eit anna motiv som knyt seg til mennesket: steinen. Inni mennesket ser det også ut til å vere stein – eller rettare sagt ”steinens rørsler”. Steinen skulle ein tenkje seg er vindens motsette parallell. Og steinen er noko *fast*, handgripeleg. Men her er den også ein del av ein bevegelse: vi gjentar: ”steinens rørsler”. Også steinar kan bevege seg, om dei blir satt i rørsle av vinden (kanskje slik vinden skaper bølger som flytter steinane på havbotnen, eller slik vêr og vind får steinar til å rase ned frå fjellet). Når både vinden og steinen er *rørlege motiv*, blir det poengtert at *alt* er i rørsle.

Desse motsette parallellismene, som vi kan sjå mange døme på i Jon Fosses lyrikk, har ein kiastisk struktur: AB|BA, der den første delen blir sett i likskap med den siste, men ikkje

gjennom ein spegling av likskap (slik parallellismen som retorisk figur gjer det), men gjennom ein motsetnadsrelasjon. Det er derfor vi kallar dei motsette parallellismar.

Frå å ha skildra mennesket, vinden og ”steinens rørsler”, er det dei meir abstrakte uttrykka ”ordet” og ”meining” som er diktets dominerande motiv i det følgjande. ”Meining” i Jon Fosses dikt må også forståast som noko som er i forandring, noko som er ”i alltid ny einskap / av det som er / og det som ikkje er”. Også dette er ein motsatt parallellisme, der orda ”er” og ”ikkje er” blir sett saman i éin figur. Tilværet motset seg stillstand, det er alltid i skiftande rørsle mellom ”er” og ”ikkje er”. Denne paradoksale bevegelsen mellom ordas motsette predikat er det som skaper mening, kan det synast som om diktet seier.

Eit ord står for noko, eit innhald, ei mening. Vanlegvis er det slik vi tenkjer oss ordas og språkets funksjon i det daglege. Men i den følgjande delen av diktet blir ordets nærverande mening problematisert. Det er forholdet mellom *ordet* og *tida* som skaper forvirring. Ein gong (”frå eit opphav”) var det ein einskap mellom lyd (som ordet) og meininga (som tyding av ordet) – men så skjedde det at ”ordet delte seg”.

Etter framferda til den strukturelle lingvistikken i dei moderne vitskapane, blir språkteiknet sett på som todelt mellom ei uttrykks- og ei innhaldsside. På den eine sida har vi lyden, eller den grafiske representasjonen av ordet, og på den andre sida har vi ordets mogelege innhald. Men no blir ikkje dette innhaldet lenger sett på som noko stabilt. Det ser likevel ut til at Fosse tenkjer seg eit ”opphav” der dette teiknet var samla, før det vart delt. Og at det er ein parallell mellom dette opphavlege, og den måten ordet fungerer på i skrifta no. I diktet står det også om ordet at det er ”i all fortid og det er i all framtid / og det er / i noet / som ikkje finst”. Med det kan det kan sjå ut som om ordet (eller i vidare forstand *språket*) er noko som står *utanfor* tida.

Dei neste fem verselinjene etter desse må sjåast på som ei gjentaking av den same observasjonen. Grensene mellom det Augustin kalla ”det forgangne”, ”det nærværende”, og ”det fremtidige” er i Fosses dikt forsvinnande grenser, ”uendeleg og utan avstand / i den same rørsle”. Når subjektet, i den siste delen av diktet, for første (og einaste) gong blir uttalt, så heiter det berre at: ”eg lar det blir borte”. Verken subjektet eller språket held desse tidene på plass, men lar differansen spele ut skilnadene: ”i tydelege nærvær / i forsvinnande rørsle”. Det ”tydlege nærvær” i notida er altså like mykje ei ”forsvinnande rørsle”.¹¹

Men frå desse observasjonane om ordet som noko ubestemmeleg og rørleg, følgjer det tre einskapleggjerande uttrykk: ”tre er tre”, ”stein er stein” og ”vind er vind”. Her er det det

¹¹ Dette er også teaterkritikaren Leif Zern inne på: ”I Fosses verd finst det ikkje noko slikt som ’no’. Tida deler seg opp i dei små delkomponentane før og etter.” (Zern 2005:122).

motsette som blir vektlagt, orda blir forsøkt gitt ei endeleg bestemming. Og denne einskapen skildrast som ein ”ubegripeleg einskap”.

På den eine sida framhevast då ordets status *som ord*, som ord som står for noko og på den måten representerer ein einskap, eit nærvær av meining. Men på den andre sida er det ein ”einskap / av alt som har vore / av alt som blir borte”. Verken tre, stein eller vind er konstante storleikar; vinden og naturkreftene pregar treet og steinen og forandrar dei. Å seie at ”tre er tre” og ”stein er stein” blir då ei implisitt sjølvmotseiing. Tinga er aldri dei same. Men det er desse tinga mennesket som ”går rundt i dagen” (i kvardagen?) held seg til.

Samanslyngd tid

Meiningsdanninga i språket identifiserer vi, med bakgrunn i Fosses dikt, som ei rørsle bort frå endeleg tyding, endeleg bestemming. Men eitkvart forsøk på å formulere noko i skrift blir då også eit brot med denne stadig utsetjande meiningsdanninga. For når ein skriv, så må jo orda i skrifta referere til noko, dei kan ikkje vere ubestemmelege. I skrifta er det eit slikt rørleg forhold mellom ordas umiddelbare nærvær, og eit omkringliggjande fråvær. Vi skal her forsøke å sjå på forholdet mellom desse to som ein timeleg bevegelse i ei *samanslyngd tid*.

I forfattarens lyrikkdebut, *Engel med vatn i augene*, kan vi sjå korleis eg-et blir dratt mellom notida og fortida (Fosse 1986: 29ff):

I
Toget i hjarta er langt
som vinden, langt
som eit svart tre. Mor mi har
vind i oransje plastbytter. Ho vaskar
golvet med erfarne rørsler. Far min
har hovudet under armen og plystrar
etter stjernene
med augene. Eg vil heim der

angsten er mold i føtene, der
radioen osar forsonande av brun saus
til orgelmusikk
kvar søndags formiddag, der
fjorden pustar gjennom dei modne pærene.

II
Stadig fjernare, bort. Fjernare
og stadig nærmare.

Lengselen tilbake til ei (tapt) fortid er eit kjend litterært topos, som Fosse ikkje er den første (eller siste) til å diskutere i dikt som dette. Men måten diktet beveger seg mellom det vaksne og det barnlege på gir grunn til å lese det nærmare.

Diktet tar til med eit togmotiv. Ein kan kanskje sjå føre seg eit menneske som ser ut av eit vindaug i toget, og ser nedover langs eit langt, svart tog, som beveger seg på langs, lik vinden. Men dette toget er ”i hjarta”. Slik blir forholdet mellom det som er *utanfor* og det som er *innanfor* snudd om. Om ein ser på det ytre togmotivet som noko som er inne i hjartet, kan ein kanskje sjå på det som eit tidsmotiv, som markerer bevegelse bort frå noko som var; i denne samanhengen bort frå barndommen. Toget transporterer eg-et bort frå det heimlege. Slik står dei siste orda i denne avdelinga som eit kontrasterande ønske om å *vende tilbake*: ”Eg vil heim”. Mellom desse to utsegnene teiknast det opp eit bilde av barndomsheimen og foreldra der: ”Mor mi” og ”Far min”. Begge to foreldra er kjenneteikna av rørsle. For mora er det rørsler som går nedover, mot golvet. Ho er i aktivitet, med ”vind” (som metafor for vatn) ”i oransje plastbytter”. Der ho er i gong med fysisk arbeid, har far ”hovudet under armen”, og han er retta mot det som ligg *utanfor*, han ”plystrar / etter stjernene / med augene”. Det er ei *stigande* rørsle. Når eg-et har ”[t]oget i hjarta”, ei rørsle på langs, så ser vi at *alle tre* lengderetningane - oppover, nedover, på langs – er representerte i denne første avdelinga av diktet. Med dei tre karakteranes ulike rørsler bort frå det nærverande kan vi sjå at diktet demonstrerer ei *spreiing*, både av tid (barndommen, vaksenlivet) og rom (nært, fjernt).

I den andre versegruppa beveger dei leikande metaforane med plystring og vind i bøtter seg over ei meir alvorstyngta skildring av ein angst. Eg-ets angst blir metaforisert til ”mold i føtene”. Mold er eit sentralt motiv i mange av dikta i dei første diktsamlingane til Jon Fosse – og ofte blir motivet brukt i samband med døden og kroppens forgjengelegdom.¹² Det er difor grunn til å tru at den spreinga som i første avdelinga er ein bevegelse bort frå det nærverande også kan ha noko med livets tidslege bevegelse mot døden å gjere. Denne bevegelsen minnar eg-et om at ein sjølv er dødeleg.

Frå denne mortale angsten blir omgjevnadene i og rundt barndomsheimen skildra: ”radioen osar forsonande av brun saus” og ”fjorden pustar gjennom dei modne pærene”. Kulturelle og religiøse element i diktet: radioprogramma med orgelmusikk, søndagsmiddagen - blir kontrastert med naturen, det som omgir huset. Der innomhusmotiva blir kopla til *brunfargen*, er naturen utanfor *grøn* (pærene – og kanskje også fjorden). Kontrasten mellom brunt og grønt er også naturens eigen kontrast, knytt til blomstringa om våren og sommaren,

¹² Til dømes i diktsamlingas første dikt blir morbildet knytt til mold: ”Ho held meg i handa / Mor har mold i håret og / langt borte / ropar ho namnet mitt”. Dette diktet kan sjåast i samband med Tarjei Vesaas kjende elegi ”Ein stille arm”: ”Mors stille arm / når langt utover / gravkammeret i Vinje. / I sol, / toreslag / og frost” (Vesaas 1970: 93). Her er dødsmotiv et direkte uttalt. Vi kan også trekke ein parallell til Den Norske Kyrkjias gravferdsord: ”Av jord er du kommet – til jord skal du bli”, sitert nesten ordrett frå Forkynnerens bok (3:20) i Det Gamle Testamente, ei bok som også tematiserer korleis tida på jorda er noko som er satt av Gud og som ikkje kan kontrollerast eller styrast av menneska.

og rotninga om hausten og vinteren. Sjølv om eg-personen ”vil heim”, så er det likevel ikkje noko idylliserande eller vedvarande bilde av barndomsheimen som blir teikna opp.

I del II av diktet ser vi nok eit døme på ein motsett parallellisme: ”Stadig fjernare bort. Fjernare / og stadig nærmare”. Den spreiaende bevegelsen vi identifiserte i første delen av diktets blir her poengtert på ny. Viss vi ser på denne delen av diktet i ein forklarande relasjon til den første, så blir den paradoksale opplevinga av barndomsheimen meir forståeleg. Det er grunn til å tru at diktet seier noko om korleis barndomsopplevingane ikkje kan gåast forbi, ikkje kan transporterast bort. Dei vil være nærverande også gjennom sitt (tidslege, romlege) fråvær. Barndomen kjem tilbake til vaksenlivet, akkurat som ein i vaksenlivet stadig kjem tilbake til barndommens erfaringar. Også i dette diktet ser vi korleis grensene mellom dei ulike tidene blir oppløyst. Diktet demonstrerer ei utanfortid, i ei både spreiaende og samlande rørsle.

Eitt av den modernistiske litteraturens viktigaste verk det siste hundreåret kan vel seiast å vere Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Også dette verket dreier seg om korleis avstanden i tid mellom forteljarsituasjonen og det fortalte er med på å konstituere framstillinga av ein barndom og ein oppvekst. I ein romanserie over sju band reflekterer ein isolert forteljar over livet sitt frå barnetid til vaksentid, med store kronologiske sprang fram og tilbake i historia. Ein av mange som har latt seg inspirere av dette verket er den tyske litteraturvitaren og filosofen Walter Benjamin. I essayet ”Til billedet af Proust” skriv han (Benjamin 1996: 80f):

I forrige århundrede fandtes der i Grenoble – jeg ved ikke om det finnes endnu – et værtshus med navnet ”Au Temps perdu”. Også hos Proust er vi gæster, der under det svajende skilt træder over en dørtærskel, hvor evigheden og rusen venter os. [...] Den evighed, som Proust åbner aspekter af, er den sammenslyngende, ikke den grænseløse tid. Hans sande interesse gælder tidsforløbet i dets mest reale, det vil sige dets mest sammenslyngende skikkelse, der intetsteds hersker mere uforstilt end, indefra set, i erindringen, og i det at ældes, udefra set. At forfølge modsætningen mellem erindringen og ældelsesprocessen vil sige at trænge ind i hjertet af Prousts verden, ind i sammenslyngningens univers.

Er det ”modsætningen mellem erindringen og ældelsesprocessen” som også er på spel i Jon Fosses tekst? Tidsperspektivet i diktet ligg i alle fall i den avstanden som oppstår mellom barndomsopplevinga og den livstolkinga som eg-et som vaksen (på ny) opplever. Det er nettopp denne avstanden som knyt dei to tidssfærane saman. Med det kan vi også seie at Jon Fosses dikt tematiserer diktets tid som ei samanslyngd tid; ei tid der fortida, framtida og notida blir opplevd i eit uløyseleg samband med kvarandre.

Når tidene på denne måten blir vove inn i kvarandre blir fråværet av barndomen gjort (på ny) nærverande. Tida som blir skildra i dikta hans er ei samtid, eit nærvær farga av fråværet, ei tid der alle tidene knytast saman. Gjennom denne estetiske konstruksjonen blir det

også skapt eit illusorisk samanfall mellom *vår tid* (som lesarar) og *diktets tid*, som kan minne om den nærværsskapande tida Jan Inge Sørbo identifiserer i kyrkjias bruk av ”den gode salmen” (Sørbo 1999: 30):

I den gode salmen flyt tidene saman, slik at det som skjedde i bibelsk tid, blir nærværande i kyrkjerommet når vi syng om det. Dette er jo hovudtanken i gudstenesta i det heile; i dåpen blir vi samtidige med og innvevd i Kristi død og oppstode, i nattverden sit vi til bords med Jesus og apostlane på ny; vi går inn i deira tid, og dei kjem inn i vår.

Men det nærværet vi finn i Jon Fosses dikt er ikkje eit nærvær i Sørbos forstand, det er eit nærvær som er medvite illusorisk. Den vaksne går inn i rolla som barn, men held samstundes fast avstanden til barndomen i barndomsminnet og nærleiken til den gjennom vaksenlivet. Samtida oppstår ikkje som nærleik, men gjennom ein avstand; når det ”stadig fjernare” kjem ”stadig nærmare”.

Augeblinken og fråværet av nærvær

I dei to dikta vi har sett på ovanfor kan vi identifisere tida i Jon Fosses dikt som ei samanslyngd tid, der alle tidene er til stades samtidig. Gjennom denne samanslyngde tida blir også den potensielle meininga i diktet utsett. Vilkåret for å hevde noko slikt finn vi mellom anna i den utstrakte bruken av motsette parallellismar, der ordas ”einskap” og deira ”forsvinning” (slik vi hugsar det frå gjennomgangen i første delkapitlet) blir satt i samband med kvarandre i ei forandrande, men likevel stabil rørsle. I dette delkapitlet skal vi sjå nærmare på eit dikt som kan forklare kva eg meiner med det.

I tredje diktsamlinga til Jon Fosse, *Hund og engel*, kan vi lese dette diktet, som viser til tida som ei kontinuerleg og uavslutta rørsle (Fosse 1992: 22):

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 (som når
to blikk møtest og latter
brått er der så er latteren borte
og igjen er alt forskjellig
og igjen er det der), kanskje
kjenner vi det ikkje
sjølv om det er
(som englar og gamle hundar)
Ein kan le av det
Då er ein, brått, midt inne i det
som hadde ein alltid vore der
Før det igjen forsvinn
Det er hos det glade barnet

Det er hos det gråtande barnet
(og aldri har eg sett det så tydeleg
som i det rolege ansikt den døde har)

Vi skal leggje merke til at den einaste frasa som ikkje blir innleidd med kapitalisering i dette diktet, er den første. Kva er det som er ”det”, som ”er der heile tida”? Er det noko som er utelate frå diktet? Det er i alle fall tale om eit ”det” som ikkje let seg skildre i anna enn kontradiktoriske termar. På same måte som i det førre diktet vi såg på, er det avstanden ”bort” som blir nytta som basis for å definere det som ”er der” – altså det nærverande.

Ein kan kanskje tenkje seg at ”det” er språkteiknet, som er i rørsle seg mot stadig nye tydingar. Det stadig nyskapande blir i alle fall poengtert i metaforen ”ein engel / som er ny kvar gong” og i utsegna ”ei meining / som også er ny kvar gong”. Tilhøvet til språket blir også poengtert i dei neste linjene: ”Det er ikkje språk, men det er i alt språk”. Med latteren som døme er ein freista til å tru at det vidare er noko *lydleg, rytmisk* i det språklege uttrykket som blir tematisert. Reint fysiologisk er latter ein gjentakande krampe i taleorgana. Det lydlege i språket peikar mot språkets ikkje-meiningsberande uttrykk. Men likevel må vel latteren *tyde noko* – ingenting tyder ingenting. Latterens tyding er forskjellig frå gong til gong og avhengig av konteksten den oppstår i. Men kanskje enno sterkare enn den kontekstuelle meiningsskapinga blir det poengtert at latteren er *forbigående*. Om ein ler av at ”igjen er alt forskjellig / og igjen er det der” så ”er ein, brått, midt inne i det / som hadde ein alltid vore der / før det igjen forsvinn”. Det er noko som skyver alt ”bort frå det som er”, slik det stod innleiingsvis. Det stadig forsvinnande og forbigående blir illustrert av dei motsette parallellismane ”englar og gamle hundar”: ”det glade barnet” / ”det gråtande barnet”.

Engelen og hunden er svært komplekse karakterar i Fosses litterære univers, og vi skal ikkje gå inn i detalj på dei her. Men dei kan lesast som motsetnadene til kvarandre; hunden som eit driftsvesen, og engelen som ein transcenderande overjordisk karakter. Men denne konstallasjonen er ikkje noko dominerande trekk i dette diktet. Similen mellom ”Det” som ”er der” og ”(englar og gamle hundar)” er satt i parentes, gjort til noko underordna. Konjunksjonen *og* i ”(englar *og* gamle hundar)” (mi utheving) kan forståast som vel så tydingsfull som dei orda konjunksjonen bind saman. Parentesen nemner *både* engel *og* hund. Det er ei *veksling* mellom motsette figurar, og denne vekslinga understrekar utsetjinga av definitiv meining i diktet.

Ei slik veksling har vi også i diktets siste linjer. Her står det om ”det rolege ansikt den døde har”. Ansiktet representerer mangelen på liv, det som ikkje finst hos det livlause mennesket. Men ansiktet uttrykker også noko gjennom å paradoksalt nok vere blotta for liv:

”aldri har eg sett det så tydeleg”. Meiningas vilkår blir på denne måten brakt fram gjennom ikkje-meininga. I desse linjene blir det demonstrert, det som Paal-Helge Haugen meinte med at ”det nærverande er omgitt av store rom av fråver, og at den realiserte skrifta heile tida peikar mot dette fråveret.” (Haugen 2002: 349). Det er *gjennom døden*, som presentert gjennom den døde, at den levande sansar livet.

I desse frasene ser vi at diktet også dreier seg om *tid*. Tida er overgangane frå latter til ikkje-latter, frå gråt til glede og frå liv til død. Tida er nettopp av ein slik karakter som er stadig pågåande og alltid påverkande, men utan at den let seg stanse eller fiksere på noko sett. Tida utfører sine timelege forandringar *nonstop*. Og den endelege tidas gjerning er opphøyet av alt liv: ”i det rolege ansikt den døde har”. Men også i denne ”rolege” representasjonen av døden ”er det der”. Det ”det” som diktet tematiserer kan dermed heller ikkje seiast å vere tida, men snarare dei vilkåra vi har for det timelege; tidas frambringning, dei ”brå” overgangane mellom det som var og det som skal kome.

Noet (som i det første Fosse-diktet vi såg på ovanfor vart kalla eit no som ”ikkje er” (Fosse 2003: 58)) har tradisjonelt blitt identifisert med *augeblinken* som metafor. I den danske filosofen Søren Kierkegaards tenking er augeblinken eit sentralt element: ”’Øyeblikket’ er et billedlig uttrykk og forsåvidt ikke så enkelt å ha med å gjøre.” skriv han i *Begrepet Angst* (Kierkegaard 2005: 80). Men for Kierkegaard er det nettopp dette biletleg uttrykket som gjer det mogeleg å tale om tid i det heile: (op.cit.: 82):

Øyeblikket er det tvetydige i hvilket tiden og evigheten berører hverandre, og hermed er begrepet *timelighet* satt, hvor tiden bestandig avskjærer evigheten og evigheten bestandig gjennomtrenger tiden. Først nå får den omtalte inndeling sin betydning: den nærværende tid, den forbigangne tid, den tilkommende tid.

Kierkegaard nytter her Augustins inndeling av dei ulike tidene (som ”nærværende”, ”forbigangne” og ”tilkommende”). Augeblinken, notida, er ikkje noko som er ei tid i eigentleg forstand, men ein metafor for å *avskjere* tida; eit *kryssing* eller eit brot mellom det timelege og det ævelege. Er ”det rolege ansikt den døde har” eit slikt brot, ei slik avskjering av tida? Det representerer i alle fall ei utanfortid. Men den som ser på den dødes ansikt, den som sansar det, er *i tida*. Så snart ein er ”midt inne i det / som hadde ein alltid vore der” så blir tidas bevegelse igjen poengtert: ”Før det igjen forsvinn”. Tida er på denne måten skildra som uhandgripeleg, som alle menneske likevel på sett og vis må helde seg til.

Også Jacques Derrida hevdar at augeblinken må forståast som eit biletleg uttrykk, når han i avhandlinga *La voix et le phénomène*, frå 1967, går i møte med det han identifiserer som

ein (feilaktig fundert) nærværsmetafysikk¹³ i den tyske filosofen Edmund Husserls fenomenologi. Der Husserl identifiserer augeblinken som eit kjeldepunkt som menneskets opphavlege *sjølv* springer ut frå – nyttar Derrida Husserls tenking til å vise korleis den stadig pågåande tida demonstrerer at språket organiserer seg etter ein struktur som *motset seg ein endeleg sisteinstans*. Tida er eit språkleg uttrykk (ein metafor) for den kontinuerlege rørsle som både motset seg opphav i språket, og samstundes *er språkets vilkår; tida er differans* (Derrida 1997: 90f, 93):

Intet *nu* kan sikkert isoleres som øjeblik og ren punktualitet. Husserl ikke alene erkender dette [...], men hele hans beskrivelse følger med en uforlignelig smidighed og finesse de originale modifikationer af denne ureducerbare udstrækning. [...] Ideen om oprindeligt nærvær og, generelt, om ”begyndelse”, om ”absolutt begyndelse”, selve *principium*, henviser altid, i fænomenologien, til dette ”kilde-punkt”. Selvom tidens strøm er ”udelelig i tidsrum, som kunne være for sig selv, og udelelig i faser, som kunne være for sig, i punkter af kontinuiteten”, så har ”et immanent tidsobjekts strømningsmodi en begyndelse, et så at sige kilde-punkt”. [...] Man opdager således meget hurtigt, at nærværet af det perciperede nærværende kun kan komme til syne som sådan, for så vidt det *kontinuerligt slutter sig sammen* med et ikke-nærvær og en ikke-perception, nemlig den primære erindring og forventning (retention og protention). Disse ikke-perceptioner føjes ikke til, ledsager ikke *eventuelt* det aktuelt perciperede nu, men deltager uundgåeligt og essensielt i dets mulighedsbetingelse.

Nærværet går saman med fråværet, det fortidige med det framtidige. At det som ”er der heile tida” ikkje får noko endeleg bestemming i Jon Fosses dikt, kan tyde på at diktet er medvite korleis augeblinken, forstått som nærvær, ”kontinuerligt slutter sig sammen med et ikke-nærvær” i tidas alltid pågåande rørsle. Og at dette ikkje-nærværet (differansen) både bringer fram det som ”er der heile tida” og samstundes er eit ”press bak og bort frå det som er”. Slik ser vi korleis Fosses dikt, ved å knyte både desse motsette parallellismane saman (glad/gråtande, latter/død) også demonstrer korleis tida ikkje kan forståast med utgangspunkt i augeblinken. Tida må snarare forklarast med utgangspunkt i *vekslinga* mellom fortid og framtid.

Tid og gjentakning

”Man kan inte stige ner två gånger i samma flod” (Herakleitos 1997: 187). Slik lyder eitt av fragmenta frå den førsokratiske greske filosofen Herakleitos’ (tapte) lære. På ein måte er elva éi og den same, men på ein annan måte er den det ikkje. For straumen av vatn bringer heile tida ny, frisk væske frå fjellet og gjer elva ”ny”. I dette sitatet blir tilværet og tida sett på som noko syklisk og prosessuelt. Den sykliske tidsoppfattinga tar utgangspunkt i elva, men kunne

¹³ Nærværets metafysikk er av Derrida og fleire identifisert som eit grunnleggjande (og feilaktig) trekk ved den vestlege filosofien, teologien og historieskrivinga. Det er først og fremst trua på ein direkte og alltid nærverande tilgang til meining i språket, som (blant andre) poststrukturalistane har forfekta (en.Wikipedia.org: Metaphysics of presence).

like gjerne vore ytra om dei stadig vekslande og alltid tilbakekommande årstidene (eller døgna, jordas ferd rundt sola, for den saks skuld). Men tida prosessuelle gjerning forandrar også omgjevnadene som blir utsett for den. Med Herakleitos døme ser vi at tida må forståast som eit paradoks. For på den eine sida er tida ei gjentaking, noko stadig kontinuerleg (tida som straum), og på den andre sida er tida eit *brot* på denne gjentakingsstrukturen; ei *forandring* (at straumen aldri er den same).

Dette paradokset er det den nordamerikanske litteraturforskaren Joseph Hillis Miller poengterer som forholdet mellom *platonsk* og *nietzscheansk* gjentaking (Miller 1982: 4ff). Den platonske gjentakinga kan ein identifisere som repetisjonar som søker ein ideell einskap mellom gjentakinga og det som gjentakinga gjentar (til dømes at elvestraumen alltid er den same), medan den nietzscheanske gjentakinga er doblingar som berre *minner* om kvarandre og som difor må seiast å vere unike, ny-skapte uttrykk (at elva alltid er ny). Hillis Millers tese er at alle typar repetisjonar i tekstar på eit paradoksalt vis *både* kan identifiserast som platonske kopiar men *også* som nietzscheanske nyskapingar. Denne doblinga mellom det einskaplege og den timelege bevegelsen bort frå einskap kan vi også sjå i Jon Fosses litteratur. Vi var inne på det i den første diktanalysen, der notida vart satt opp mot ordets ”ubegripeleg einskap” (Fosse 2003: 59). Og bevegelsen bort frå denne einskapen kan vi til dømes sjå i dette diktutdraget (Fosse 1992: 48):

eg ser ei bølge
og eg tenkjer at alt er bevegelse
eg vil ikkje vite kva det betyr
midt i all betydning
som bevegar seg og betyr

Der Herakleitos nyttar elva som metafor, er det i Fosses litteratur ofte eit vestlandsk (kyst)landskap skildra, der fjorden og bølgiene på havet er gjentakande motiv. Men både Fosses bølger og Herakleitos’ ”flod” blir brukt til å uttrykke tidas paradoks som noko som både er gjentakeleg og også nyskapande. Den tanken som leiast ut av synet av bølga er ”at alt er bevegelse”. Fosses bevegelse er ein forandrande bevegelse, som bringer tydinga (”betydning”) bort frå det nærverande. Men denne tanken ser også ut til å opplevast som skremmande eller utfordrande, på ein negativ måte: ”eg vil ikkje vite kva det betyr”. Peiker tidas (og meiningsdanningas) prosessuelle karakter mot det endelege fråværet, døden? Det seier kanskje dette diktet noko om (Fosse 1992: 16):

Det går og går
og alle dei døde er med oss
også dei døde går og går
i oss
går og går
alt går og går

dei døde som er forsvunne
dei døde som berre nesten er forsvunne
og alt går og går
og alt som finst
det går og går
fuglane flyg på himmelen
fisken søm under vatnet
vi går og går
alt går og går

Det kompositoriske prinsippet som styrer framstillinga av dette diktet er *gjentakingar*. Vi kan telje i alt seksten gjentakingar av ordet ”går” på diktets femten verselinjer. Og orda ”går og går” blir då gjentatt åtte gonger. Den ubestemte innleiinga ”*Det går og går*” blir utvida i ein stigningsrelasjon til å uttrykke at ”*Alt går og går*” (mine uthevingar) utover i diktet.

Ei populær barnegåte lyder slik: kva er det som går og går og aldri kjem til døra? No er ikkje *klokka* noko uttalt motiv i dette diktet, men at det handlar om *tida* som går - *det* vil vel ikkje vere ein kontroversiell påstand? I dei andre Fosse-dikta vi har sett på i dette kapitlet er det jo også tidas rørsler vi har sett på. Men der vi ovanfor har sett korleis tida i Jon Fosses dikt er nært knytt til den kontinuerlege nyskapinga av meining, kan det her sjå ut til at tidsperspektivet gjer uttrykka nærmast *statiske*. Det som ”går og går” *held på plass* det verande. Det som talar for ei slik tolking er at gjentakingane i dette diktet er *tautologiar*. På same måte som dei motsette parallellismane vi har sett mange døme på i andre Fosse-dikt, så er også tautologien ein omsluttande, kiastisk figur. Men der dei motsette parallellismane nyttar gjentakinga som ei gjensidig omvendt utfylling, demonstrerer tautologien ei gjentaking som seier *det same*.¹⁴ Tautologiens ambisjon er å lukke seg om seg sjølv. Vi var inne på denne skilnaden i det første diktet som vart gjennomgått i dette kapitlet. Der fant vi einskapleggjerande utsegn som: ”tre er tre”, ”stein er stein” og ”vind er vind”. Her vart desse bestemt av diktet som ”ubegripelig einskap”, noko vi tolka som eit uttrykk for at språket *både* viser vidare til stadig nye tydingar, men samstundes også har ein grunnfesta ”einskap” for at skrifta skal kunne fungere som skrift. Men i dette diktet er det ordet som gjentas i tautologiens form *eit verb*: ”går”. Og dette verbet knyt an til bevegelse og aktivitet. Den (på)gåande aktiviteten er gjennomgåande i heile diktet og blir poengtert særst tydeleg mot slutten, i merismen ”fuglane flyg på himmelen / fisken søm under vatnet”.¹⁵ Implisitt er alt i mellom ”fugl” og ”fisk” også i rørsle. Og dei gjentakande uttrykka i diktet er også vekslande, vi har ei

¹⁴ Det å seie det same er då også den etymologiske tydinga til det greske ordet *tautologia* (Eide 1999: 131).

¹⁵ Ein merisme (av gresk *epimerizein*, 'fordele') er ein figurleg framstilling med ambisjon om å omslutte ”alt” mellom sine to polariserte ytterpunkt. Vi kan sjå døme på det i Petter Dass kjende linjer: ”Høyen hall og dypen dal skal vike, jord og himmel falle skal tillike”- altså at *alt* skal tre til sides.

rekke nesten-anaforar, der orda ”går og går” gjentas med litt ulike bestemningar: ”og alt går og går”, ”også dei døde går og går”. Gjentakningane blir dermed *likevel vekslande*, dei ulike forteikna bryt opp dei identiske uttrykka, og nærmar seg nietzscheanske gjentakningar snarare enn platonske.

Også døden, som ”alt går og går” mot, er underlagt tidas differans: ”også dei døde går og går”. Skiljet mellom det som er levande og det som er dødt blir med det uklårt. Og omtrent midtvegs ut i diktet blir desse (levande) døde knytt til ei *forsvinning*. Dei døde som går og går er på veg ”bort frå det som er”, slik vi hugsar det vart ordlagt i diktet ”det er der heile tida”. Men dei er ikkje heilt borte, ”dei døde som berre nesten er forsvunne”. At dei døde er ”i oss” kan også tydst som at dei levande ber med seg dei døde, i minna sine, eller som ein slags inkarnasjon av noko slag.

I romanen *Morgon og kveld* skildrast det korleis den gamle fiskaren Johannes døyr. Sjølv veit han ikkje at han døyr, før han møter venen Peter, som har fått ”litt kropp tilbake” for å førebu Johannes på å reise ut frå denne verda og over i den neste (Fosse 2001a: 114). Slik kan vi kanskje også lese ”dei døde som berre nesten er forsvunne” i dette diktet. Dei døde er også, til ein viss grad, deltakande i livet på den jorda, mellom ”fuglen på himmelen” og ”fisken [...] under vatnet. Men samstundes gjer bruken av ordet ”forsvunne” lesaren nysgjerrig på om det er noko *utanfor* ”alt som går og går” – eit mogeleg opphøyr av tida, ein stad å forsvinne *til*? Det fortel ikkje dette diktet noko om, men er eit moment vi skal vende tilbake til mot slutten av dette kapitlet.

Gjentakingas rytme

Den pågåande bevegelsen som gjentakningane i Jon Fosses dikt demonstrer, kan også identifiserast som ein rytme. Og *rytmen* er kanskje det som denne forfattaren har vorte mest kjend for, i alle fall om ein ser på resepsjonen av prosastykka hans. Svært ofte er det det lydlege i skrivestilen hans som blir poengtert.¹⁶ I Fosses tekstar er rytmen både det som driv lesinga framover, men den systematiske gjentakninga av dei same orda (som vi ovanfor identifiserte som tautologiar) held også handlinga tilbake. Rytmen demonstrerer på denne måten det vekslande spelet vi har identifisert mellom stillstand og rørsle, mellom ideell

¹⁶ Til dømes kan vi sjå korleis ein av Fosses kollegaer og forlagskonsulentar, Ragnar Hovland, skriv om dette i ein av dei nyare artiklane om Jon Fosses forfatterskap i prosa: ”Dei fleste som har lese Fosse, vil meine å ha eit slags inntrykk av korleis ein Fosse-tekst ser ut, gjentakningane, sirklinga rundt same ord, setningar og motiv, nølinga, tilbakevendingane. Altså rytmen. Altså poesien” (Hovland 2005: 7f).

likskap og ny-skaping i gjentakningane. Vi skal i den avsluttande delen av dette kapitlet sjå litt nærmare på denne rytmen.

Allereie i debutromanen *Raudt, svart* kan vi sjå korleis gjentakninga er noko som blir kopla til tid. Hovudmotivet i denne boka er ei vekkjeklokke som tikkar og tikkar. Denne vekkjeklokka opplevast trugande av hovudpersonen i boka, og klokka blir ein stadig tilbakevendande gjenstand undervegs i historia. Den stadig pågåande tida, slik han ser urvisarane flytte seg mekanisk på klokka, skaper etterkvart ein panikk hos han (Fosse 1983: 46):

Han sit og ser dei komme nærmare, høyrer den jamne vesle sekundtikkinga frå vekkjeklokka på hybelen, langt borte, midt i vibrasjonane, høyrer han tikkinga frå den raude metallkalde vekkjeklokka, medan visaren står på stolryggen framfor han, bykser, står bak han. Han ser den svarte visaren i floget, kjenner eine visaren røre ved håret hans. Han snur seg ikkje. Lar berre visaren hoppe. Og angst har han ikkje. Ikkje angst. Han held seg nærmast råd er til tikkinga, og no tikkar det ikkje utanfor han, no tikkar det i han, ei jamn tikking i kroppen, som er tydeleg å høyre, som hans eigne hjerteslag, tikkar det. Angst har han ikkje.

Hovudpersonens gjentakande fasthalding av at han ikkje har angst, må vi vel forstå som det nett motsette. I dette utdraget er det grensene mellom han som subjekt og omgjevnadene (den tikkande klokka) som blir utfordra. Han identifiserer seg sjølv metaforisk med tida; og gjennom denne identifikasjonen oppstår det ein nærmast mekanisk gjentakningstvang. Den ytre og den indre tikkinga går saman, hjerteslaga hans blir som ei indre klokke, ei uroleg og alltid pågåande rørsle – som nærmast imiterer ei bombe, ein granat eller noko som kva tid som helst kan sprengje. Når vekkjeklokka i *Raudt, svart* stoppar opp mot slutten av romanen, kan det sjåast på som eit frampeik eller ein psykologisk motivasjon for å løyse seg ut av denne gjentakningstvangen. Og på dei siste sideblada i boka kan vi sjå at han forsøker å ta livet sitt, stanse si eiga biologiske klokke.

Forfattarens andre roman, *Stengd gitar*, kom ut to år seinare. I denne boka er repetisjonen på ordnivå atskillig meir dominerande enn i debutromanen. Her følgjer vi den unge kvinna Liv gjennom ein heil dag der ho har låst seg ute frå leilegheita si. Inne i leilegheita ligg det vesle barnet hennar. Den stengde døra mellom ho og barnet bringer fram ein psykotisk reaksjon. I forsøket på å finne ut kor vaktmeisteren bor, slik at han kan låse ho inn i leilegheita si, driv ho lenger og lenger bort frå klokka si (Fosse 1993a: 9):

eg går bortover gangen. kvifor sluttar ikkje døra smelle att? eg tar i dørklinka, og eg veit at eg har gløymt igjen nøkkelen inne. ungen er åleine bak den stengde døra. låst dør. sprinkleseng. ungen ligg og grin i den brunmåla senga. grin, berre grin. døra smell igjen. ingen har sett meg, eg er åleine, er trygg. og den svarte gitaren sender breie fargar gjennom kroppen, sterke fargar. eg svel den vesle syrepisen. lys i alle fargane. brune auger. og det mjuke vatnet. mor? kvar er du? ser du ikkje fargane? ei dokke heng i ein taustump, i enden av senga. og ungen grin. han er åleine. hugsar du dokka, mor? det brune lange håret mitt er flokete, og eg må komme meg inn til ungen. skunde meg.

Som lesar er det vanskeleg å ikkje bli uroa av den tragiske handlinga som utspeler seg gjennom boka. Repetisjonen skaper undervegs ei nærmast uthaldeleg narrativ utsetjing: vil ho få låst seg inn til barnet eller ikkje? Dei tallause repetisjonane av einskildord skaper ein musikalsk rytme i språket. Denne rytmen er med på å forsyne det narrative begjæret vi som lesarar har for å lese romanen til endes, samstundes som gjentakningane også har ein suspenseverknad, dei held historietida tilbake som ein strikk heilt til den nærmar seg det breistande punktet. Når alle sideblada er til endes ser vi at avstanden mellom mor og barn framleis er like fatal. Ho vender til sist tilbake til den stengde døra, og blir sitjande der, medan ho gjenopplever på ny og på ny korleis døra slår att bak ho. Den stadige tilbakevendinga til situasjonen der kvinna høyrer døra slå att, kan tyde på at ho er i sjokk. Ho høyrer døra slå igjen og igjen. På den måten vender ho tilbake til den hendinga som innleier romanen. Gjentakningane kan slik også sjåast på som forsøk på å fiksere augeblinken der døra slår att. Hovudpersonen står på denne måten fram som bunde i ei fortidig hending ho ikkje kjem seg ut av, på same måte som hendingane ho opplevde som rusmisbrukar også grip inn i historias notid. For kvart minutt ho framleis ”er” i fortida, blir barnets framtid mindre sikkert. Slik kan den kvinnelege hovudpersonens fortid også avgjere barnets framtid. Tidene grip inn i kvarandre.

Denne kontrasten mellom det fortidige og det framtidige har vi vore inne på i fleire av Fosses dikt, kanskje tydlegast i ”Toget i hjarta er langt” ovanfor. Men frå at gjentakningane (med døme frå dei første to Fosse-bøkene ovanfor) konnoterar noko psykotisk og tvangsmessig, får gjentakningane og den rytmen dei skapar i den seinare delen av Fosses litterære produksjon *metafysiske implikasjonar*. Det kan vi sjå eit døme på med dette diktet, frå diktsamlinga *Auge i vind* (Fosse 2003: 12ff):

AT DET STÅR

I

så høyrest
i kvelden
eit larmande tog
i heile si vide rørsle
så høyrest
i dagen
ei lysande natt
større enn hus må den vere
så kjem då
frå skuggar og kveldar og tre

ei skimring

av dagen den klåre

2

og vi går tilbake
og kler oss
så fint som vi kan
og opnar
den våtaste vinden
og lyser den fram over natta Eg går

gjennom vindar og dagar og år Eg høyrer det kome
eg høyrer det går Eg kjenner min visdom og veit eg forstår
Eg bøyer meg over og ser at det står Eg høyrer og høyrer
og gir meg med det For eg berre ser
at lyset det lyser
og dagen den går

3

ei demring
forklarer sin kjærleik
og lyfter sitt lange hår

og eg ser at det kjem og eg ser at det går

og eg står i min galskap
og berre forstår

Tittelen på dette diktet kan vi lese som ein motsatt parallell til diktet ”det går og går”, som vi såg nærmare på ovanfor. Også i dette diktet er det noko som går: ”eg ser at det kjem og eg ser at det går”. Og slik blir forholdet mellom gjentakinga som fasthalding og rørsle på ny stadfesta. Men her munnar dette forholdet ut i ein slags metafysisk overskridande bevegelse. Det er forholdet mellom denne transcenderande bevegelsen og diktets rytme vi skal sjå nærmare på i det følgjande.

Gjentakingsfigurane i dette diktet er av fleire ulike slag. Den passive verbforma ”høyrast” blir gjentatt fleire gonger i del 1, aktivforma ”går” og ”ser” blir gjentatt i andre og tredje delen. Einskildord som ”kveld”, ”natt”, ”lys”, ”vind”, ”forstår” går også att gjennom heile diktet. Men den mest dominerande gjentakinga i diktet er knytt til det lydlege i diktet. Det demonstrerer ein påfallande regelmessig rytme. Denne rytmen følgjer ikkje versedelinga, men om ein les diktet høgt vil ein merke at første avdelinga er bygd opp rundt eit metrum som gjentar fire daktylar etter kvarandre og avsluttar med éin spondé. Daktylen er kjenneteikna ved éi trykktung staving (markert ”-”) og to påfølgjande trykklette stavingar (markert ”x x”), medan spondeen er to trykktunge etter kvarandre (markert ”- -”).

Om vi forsøker å omplassere verselinjene på langs etter dette metret, vil den første delen av diktet sjå om lag slik ut:

0	1	2	3	4	5	6	7
x	- x x	- x x	- x x	- (x)	- x x	(-) - (x x)	- -
så	høyrest / i	kvelden / eit	larmande	tog / i	heile si	vide	rørsle
så	høyrest / i	dagen / ei	lysande	natt /	større enn	hus må den	vere
så	kjem då / frå	skuggar og	kveldar og	tre / ei	skimring / av	dagen den	klåre

Parentesane i verséføtene markerer at metret ikkje blir følgt til punkt og prikke, men det er likevel nok til at vi kan snakke om ein konstruksjon over eit fast meter. Vi ser at opptakten (0) og dei første 3 ½ verséføtene er nøyaktig like lange. I verséfot 4 og 6 er det nokre skilnader mellom dei (lydleg omplasserte) linjene av diktet, medan daktylane i verséfot 5 og spondeane i verséfot 7 er dei same. I tillegg til denne faste rytmikken er det også sterk lydlikskap (assonans). Dei trykktunge stavinga vekslar mellom ”tronge” øy-, -e og å-lydar; ein lydlikskap som også går på tvers av (dei metriske) verselinjene.

Den andre delen av diktet er organisert etter eit tilsvarande mønster som ovanfor, men med ei veksling mellom tre og fire verséføter, slik denne oppstillinga viser:

0	1	2	3	4
x	- x x	- (x x)	- (-) (x x)	- (x x x)
og	vi går til	bake /og	kler oss / så	fint som vi kan
og	opnar / den	våtaste	vinden	
og	lysar den	fram over	natta	
Eg	går/gjennom	vindar og	dagar og	år
Eg	høyrer det	kome /eg	høyrer det	går
Eg	kjenner min	visdom og	veit eg for	står
Eg	bøyer meg	over og	ser at det	står
Eg	høyrer og	høyrer /og	gir meg med	det
For	eg berre	ser		
at	lyset det	lyser / og	dagen den	går

Ein indikasjon på dette lesemønsteret finn vi i diktets bruk av kapitalisering. Frå den tredje (metriske) verselinja og heilt ned til den sjette ser vi at alle byrjar med stor forbokstav, som for å poengtere leserytmen.

I den siste delen av diktet er også rytmen dominerande daktylsk, med den same lydlikskapen som i dei to første:

0	1	2	3	4	5	6
x	- x x	- x x	- x x	- (-) (x x)	- -	- x
ei	demring / for	klarar sin	kjærleik / og	lyfter sitt	lange	hår / og
eg	ser at det	kjem og eg	ser at det	går / og		
eg	står i min	galskap og	berre for	står		

I denne delen av diktet går det frå seks, til fire, til tre og ein halv verséfot. Gjennom denne gradvise ”nedtrappinga” blir diktet avslutta.

Skaleringa viser at diktet på langt nær er komponert over eit gjennomgåande eller fast meter, men at det er daktylsk, og at verséføtene følgjer eit visst mønster, om ikkje anna så i

alle fall i to-tre-fire-fem-seks linjer av gongen. Kva har dette metret å tyde for diktets tematikk? Er det motiv her som svarer til den regelmessige daktylske rytmen i diktet?

Toget kjenner vi att også frå forfattarens første diktsamling, jf. analysen av diktet ”toget i hjarta er langt” ovanfor. I dette diktet blir ikkje toget nytta for å markere ei retning bort (og tilbake) til barndomen/ barndomsheimen, men for å illustrere og danne den gjennomgåande rørsla i diktet. Om vi tenker oss til eit gammalt dampande tog, er lett å høyre for seg korleis den regelmessige lyden når lokomotivet trekker togsettet framover. På same måten driv leserytmen sjølv diktet fram for lesaren. Den tung-lett-lette daktylske rytmen i diktet minnar ein om lyden av eit slikt tog. Dei ”tronge” øy/i/e-lydane kan kanskje også assosierast med den høge tonen i lyden av eit slikt gammalt togsett. Diktet opnar då også med ei stadfesting av høyrsla: ”så høyrrest / i kvelden / eit larmande tog” (mi utheving).

Det neste som ”høyrrest” er ”i dagen ei lysande natt”. Dette er eit påfallande uttrykk, dagen og natta er jo motsetnader, og kva kan det tyde å ”høyre” ei ”natt”? Slike retoriske konstruksjonar kallar vi *oksymeron*, etter det greske ordsamansetninga *oxymoron*, beståande av orda ”skarp” (*oxy*) og ”dum” (*moros*) (Eide 1999: 100). Oksymeronet er kjenneteikna av logiske motsetnader. Oksymeronet dannar ei slags sjølvmotseiing, og denne kallar på forklaring. Ein kan i dette dømet bli leia til å tru at det ikkje er ei konkret natt som skildrast (til dømes som ei natt i måneskinn, ei ”lysande natt”), men ei natt som uttrykk for ein abstrakt tilstand som vi assosierar med mørke eller fråvær av lys. Men her er jo nettopp lyset poengtert. I (kvar)dagen sansar det lyriske subjektet eit fråvær av lys, som er fylt av lys. Dette er ei omsnuing av uttrykk som gjer at ordas mogelege referanse mellom eit uttrykk og eit innhald blir broten opp. Språket oppheld seg her ved uttrykkets yttergrense, der orda står fram som ”ubegripeleg einskap”, slik forfattere uttrykte det i det første diktet vi såg på i dette kapitlet. På same måte som tautologien vender oksymeronet det språklege uttrykket mot seg sjølv, i ein lukkande kiasme. Ein kan kanskje forstå dette uttrykket som eit antispråk, som bidrar til å bringe tydinga av orda ut av fatning, og som set motsetnadene i spel med kvarandre. Det er nettopp *vekselspelet* som blir poengtert her.

Men vi skal sjå at dette samspelet mellom dagen og natta også kan sjåast på som ei slags erkjenning, ei *forsoning av motsetnader*. Frå lyden av ”ei lysande natt” beveger sansinga seg over i ”ei skimring / av dagen den klåre”. Og med uttrykk som ”kvelden” og ”natt” kan ein i overført forstand tenkje på livskvelden, altså den delen av livet kor døden er kommen ein nær. At ei ”lysande natt” er ”større enn hus” gir likevel ikkje umiddelbart meining, etter dette resonnementet. Men i Fosses litteratur er huset som motiv ofte staden der menneska går

bort.¹⁷ Uttrykket kan med det forståast som ei ny tøyning av grenser, denne gongen grensene mellom liv og død. Og med oksymeronet ”ei lysande natt” blir det også poengtert at i denne (mørke) livskvelden er det også rom for eit *syn*: ”ei skimring / av dagen den klåre”. Liksom døgnets sykliske bevegelse fører natt mot dag, kan også livskvelden tenkast på som overgangen til ein dag etter dagen; tradisjonelt forstått som *himmelriket*. Refleksjonen over dette tar då utgangspunkt både i det ”larmande” togsettet – som ei påminning om at livet beveger seg mot noko, mot ein slutt – men i det mørke også ein differans: ”frå skuggar og kveldar og tre / ei skimring”. Vekselverknaden mellom opposisjonspara lys og mørke får med det ein eskatologisk undertone; grensene for språk og tilvære er ikkje berre tøya, men *overskride*.

Den andre delen av diktet innleiast med eit ”vi” som ser ut til å førebu på seg på ein fest: ”og vi går tilbake / og kler oss / så fint som vi kan”. Kva ”vi går tilbake” *frå* eller *til* blir ikkje nemnd i diktet. Men i fortsetjinga går det fram at dei pyntar seg og opnar ei flaske eller eitkvart som blir metaforisert med ”den våtaste vinden”. Ein blir kanskje leia til å tenkje på ei flaske champagne eller slikt noko som skummar og brusar litt. Denne aktiviteten blir så poengtert som ein opplysende aktivitet: ”og lyser den fram over natta”. Også her er det eit vekselspel mellom lys og mørke, slik vi såg det i det i oksymeronet ”lysande natt” i første avdelinga av diktet. Om det er ei flaske som lyser opp mørkret, så kan ein kanskje også tenkje den som ein parallell til hobbiten Frodos magiske alveflaske, som hadde sitt formål i å lyse opp i mørke og skremmande stader, i J.R.R.Tolkiens *The Lord of the Rings*. Er det eit dødens *vorspiel* vi er vitne til her? Livet kan i alle fall sjå ut til å vere påmint i lys av døden.

Frå dei siste to orda i den første avdelinga (av del 2) går vi-et over til eit ”eg”. I denne avdelinga av diktet er den metriske regelmessige rytmen skjerpa, og markert med kapitalisering og ein cesur som markerast med eit mellomrom. I tillegg til den meir regelmessige rytmen, er det også innslag av enderim (”år”, ”går”, ”står”). Parallelt med denne formmessige poengteringa av rytmen, ser det også ut til å vere ein rytmisk semantikk her: ”Eg går / gjennom vindar og dagar og år Eg høyrer det kome / eg høyrer det går”. Desse linjene minnar sterkt om diktet ”det går og går” som vi såg nærmare på ovanfor. Det prosessuelle og

¹⁷ Ofte døyr det menneske i Jon Fosses tekstar, og nesten alltid døyr dei heime i husa sine. Det skjer både i *Blod, steinen er* (1987), i forteljinga ”Og så kan hunden komme” i *To forteljingar* (1993b), i *Melancholia II* (1996a), i *Sonen* (1997a), i *Natta syng sine songar* (1998b) og i *Morgon og kveld* (2001a). Den andre staden dei døyr, er på havet (i *Naustet* (2001b), i *Ein sommars dag* (1998b), i *Dødsvariasjonar* (2002) og i *Det er Ales* (2004)). Det er hittil berre to Fosse-tekstar som skildrar menneske dø på eit sjukehus (*Barnet* (1997a) og *Sa ka la* (2005)). I Jon Fosses dikt er også huset ofte knytt til død og forgjengelegdom, men i dikt som ”Han som budde i det blåe huset” (frå *Nye dikt* (1997b)) og dikt 6 i *Hundens bevegelsar* (1990) er også huset sett på som noko som ”overlever” menneska; ein felles heim både for dei som lever no og for dei som levde før. Meir om *hus* i neste kapittel.

timelege ved livet blir poengtert her. Linjene kan lesast som ein metonymisk utviding av det faste uttrykket "livet går sin gang". Frå denne høyrseobservasjonen leier eg-et ut ein "visdom" som stadfestar at eg-et "veit eg forstår". "Visdom" og "forstå" blir på denne måten liknande uttrykk. Men i den neste verselinja av diktet trekkast *synet* fram igjen. Frå å ha dreidd seg om det som "høyrest" eller det "eg høyrer", så er det no noko som eg-et "ser": "Eg bøyer meg over og ser at det står". Å bøye seg impliserer også å stoppe opp. Verbet "står" kan ha forskjellige tydingar her. I samband med toget som diktets innleiande motiv, representerer det at toget "står" ein stillstand, ei mangel på rørsle. Men "står" kan også forståast som skrift, at noko *står* skrive. Det er grunn til å tru at dette er eit vesentleg punkt i diktet, sidan den same formuleringa også går att i tittelen på diktet. Om vi skulle tolke det som ein metapoetisk referanse, kan vi kanskje seie at det som står, står det skrive om i dette diktet. Dobbelttydinga av ordet "står" dannar i dette diktet ein *katakrese*, forstått som ein metafor der ordas bruksområde rettar seg analogt mot noko som språket *manglar* ord for (Eide 1999: 84f). At skrifta "står" impliserer at den er fiksert, stillestående, *i augeblinken*. Men som vi har sett, både i dette diktet, og i mange andre av analysane ovanfor, er augeblinken ein problematisk storleik. For både skrifta og det som skrifta skulle tale om er timeleg, i bevegelse. Det ser også ut til å vere noko av erkjenninga i denne delen av diktet: at "lyset det lyser / og dagen den går". "At det står" er slik lest ein motsatt parallellisme til den innsikta, den "visdom", som blir uttalt gjennom den same teksten. Det som står på spel i diktet er at *alt er i rørsle*, og det er dette *at ingenting står* som det står skrive om i diktet – for å seie det på ein vanskeleg måte. Katakresen "at det står" blir både stadfesta og oppløyst i same stunda, og slik ser vi at katakresen også nærmar seg paradokset og oksymeronet som figur.

Vi kan leggje merke til at det blir knytt ein metaforisk relasjon mellom eg-et i denne andre delen og toget i den første delen av diktet. No er det *eg-et* som "går / gjennom vindar og dagar og år". I dei neste verselinjene av diktet nyttar eg-et *både* høyrselessansen og synet: "Eg høyrer og høyrer / og gir meg med det For eg berre ser / at lyset det lyser / og dagen den går". Synet blir skildra gjennom tautologien "lyset det lyser" og forklara som at "dagen den går". At eg-et "høyrer og høyrer / og gir meg med det" kan tolkast som at synet *stoppar* høyrsele. Eg-et gir seg med å høyre, og *synet* tar over.

I den siste delen av diktet blir dette synet eksemplifisert i ordelag som kan minne om avslutninga i første delen ("ei skimring av dagen"). Skimring rimar med ordet "demring" (halvmørker, grålysning), som i denne delen av diktet blir nytta som ei "forklaring" av ein "kjærleik" og noko som "lyfter sitt lange hår". Sjølv om vi i kvardagsspråket i dag nyttar ordet *forklare* først og fremst i tydinga *gjere greie for*, så kan det også i eldre språkbruk tyde å

gjere skinnande, eller å lyse opp noko, slik vi har sett motivet har blitt brukt med ulike tydingar gjennom alle tre delane i diktet; i første delen som eit tog som gir ”ei skimring / av dagen”, i andre delen som ei flaske som lyser ”fram over natta”. I denne siste delen av diktet er ”forklare” også knytt til kjærleik som ”lyfter sitt lange hår”, og med denne av-sløringa ser vi at ”forklare” også blir nytta i tydinga *erklære, gjere kjend*. Også det er ei tyding som kan førast tilbake til eldre bruk av ordet, og til det tyske opphavsordet *verklärens* opphavlege tyding.¹⁸ At demringa ”lyfter sitt lange hår” kan sjåast på som ein metafor for at nattemørket glir unna og gir rom for dagen. Men hårmotivet er også noko som knytast til forelsking, kjærleik og seksualitet elles i Jon Fosses litteratur.¹⁹ Og det denne demringa forklarar er ”eg ser at det kjem og eg ser at det går”. Innsikta omfattar ei timeleg rørsle, i den motsette parallellismen: ”kjem” / ”går”. Dette blir så identifisert som ein slags ikkje-visdom: ”min galskap”, og til sist står det at eg-et ”berre forstår”. Frå ”står” til ”forstår” kan man ane eit ordspel; å stå føre noko, eller å ”stå-seg-i-hel”; å for-stå.

Synet i diktet blir ei rekkje gonger kopla til lyd. Forståinga blir kopla til rørsle (”det som går”). Natta blir kopla til skimring av lys og demring av dag. I følgje mange kritikarar beveger Jon Fosse seg med slike uttrykk mot ein religiøs diskurs der motsetnader blir sett på som føresetnader for å kunne seie noko om Gud eller ævelegdomen i det heile.²⁰ Denne kallar vi *apofatisk* eller *negativ teologi*. Allereie i dei første kristne kyrkjelydane ser det ut til å ha vore ei oppfatning av at Gud er å nå gjennom heilt andre kanalar enn ”verdast visdom”.²¹ Den visdomen som diktet viser til, er ein visdom der motsetnader møtar kvarandre; ein visdom blir identifisert med ”galskap”. Og denne visdomens galskap har, som vi har sett, også med forholdet mellom tida rørsle og skriftfestinga å gjere. Skriftfestinga og togets/tidas/livets

¹⁸ Desse ulike tydingane av ordet ”forklare” har eg henta frå oppslag i *Ordbog over det danske sprog 1700-1950* (Ordbog.dk: Forklare).

¹⁹ Til dømes er det ”hår” som knyt saman gutens forelsking i ei jente på skolen med farens utroskap, i forteljinga ”Lines hår” i *To forteljingar* (1993): ”Har det med hår å gjere? seier eg. [...] Ja, seier faren min. Det visste eg. Lines hår. Om kveldane ligg eg og tenkjer på Lines hår og håret hennar er på ein måte inne i kroppen min.” (Fosse 1993b: 122) Det er også hår som kjenneteiknar dei erotisk tiltrekkande opplevingane eg-personen har med jenter, både i romanen *Raudt, svart* (1983: 130-131) og i *Naustet* (2001b: 58). I dikt 6 i lyrikksamlinga *Engel med vatn i augene* (1986: 16f) blir motivet kopla til seksuell aktivitet på ein utvitydig måte: ”sprutar eg hår / utover mot øya, eit kvin / mellom harde brystvorter / og hendene mine [...] Eg sprøyter sæd i englar / fulle av sæd”.

²⁰ Dette var vi også inne på i resepsjonshistorikken innleiingsvis i denne avhandlingen.

²¹ Slik vi kan lese hos Paulus: ”Om nokon av dykk meiner seg å vera vis i denne verda, lat han då bli ein dår, så han kan bli verkeleg vis. For visdomen i denne verda er dårskap i Guds auge” (1.Kor 3:18-19a). Denne tradisjonen har vorte vidareutvikla og formulert gjennom påverknadsfulle tenkarar som Dionysis Areopagitten (i det tredje hundreåret), via den tyske mellomaldermunken Meister Eckhart og vi ser den hos mange forfattarar i dag, mellom anna i samtidslyrikaren Steinar Opstads bøker.

rørsler står i eit kontrasterande forhold til kvarandre. Slik lest kan også dette diktet forståast som ei tematisering av det problematiske forholdet mellom ordas "einskap" og den stadige meiningsutsetjinga deira, slik vi har sett det i dei fleste av dikta ovanfor. Skrifta blir teikna ned, "festa" til papiret, vi seier om ordet "at det står". Men samstundes er skrifta i ei tolkingsmessig, innholdsmessig rørsle, alltid på veg mot nye meiningar, i ei stadig forandring, der den beveger seg mot det som ligg utanfor det umiddelbare tydingsområdet. Skrifta er både nærverande meaning og fråvær av den. Og denne rørsla er det som står på spel i både dette og mange andre av Jon Fosses dikt.

Vi hugsar korleis Derrida formulerte at den tidslege kontinuiteten bryt opp notida og augeblinken som eit illusorisk, førestilt nærvær (i delkapitlet "Augeblinken og nærværets fråvær" ovanfor). I Derridas tenking er det ikkje ei notid som blir definert som nærvær i forhold til fråværet av notid i dei andre tidene, men derimot *spor* av nærværet i fråværet og vice versa. Og nettopp dette sporet smittar ikkje berre nærværet med fråværet, men også *tida* med *rommet*, som vi kan sjå i dette sitatet: (Derrida 1997: 114f)

Da sporet er det levende nærværs fortrolighedsforhold til det uden for det selv, åbningen udadtil generelt, mod det uegentlige osv., *er betydningens tidslighed fra start "rumlighed"*. Så snart man anerkender rumlighed som "interval" eller forskel og som åbning mod det udenfor, er der ikke længere noget absolut indre, det "ydre" har sneget sig ind i den bevægelse, hvorved ikke-rummets indre, det der kaldes "tid", viser sig, konstituerer sig og "præsenterer" sig. Rummet er "i" tiden, det er tidens rene gåen uden for sig selv, det er tidens væren-uden-for-sig-selv som relation til sig selv. Rummets udvendighed, udvendigheden som rum, overlejrer ikke tiden, den åbner sig som rent "udenfor" "i" tidsliggørelsens bevægelse.

I differansen er tida og rommet som omgrep uskiljelege frå kvarandre. På same måte som tida er forstått som eit kontinuum (ei samanslyngd tid) og motset seg no-tida/nærværet som noko endeleg fiksert, så er også rommet i ein timeleg bevegelse mellom det som er innanfor og det som er utanfor. Vi kan såleis også lese den transcendentale bevegelsen i Jon Fosses dikt som ein bevegelse både i tid og i rom og samstundes som ein bevegelse *ut* over desse sansingskategoriane. Gud er jo nettopp identifisert som noko som ikkje er i det verande, men i det som er *utanfor*. "Rummets udvendighed" blir på denne måten ein kontinuerleg forskyving mellom *det indre* og *det ytre* som vi i det neste kapitlet av denne avhandlinga skal sjå blir skildra som *opnande rom* i Jon Fosses lyrikk. Vi skal flytte merksemda frå den samanslyngde tida som ein omsluttande kiasme (og med alle dei språklege implikasjonane det fører med seg) til rommets *opnande* bevegelse.

Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett nærmare på kva tydingar vi kan gi *tida* i Jon Fosses lyrikk. Det tradisjonelle utgangspunktet for fastsetjinga av alle former for tid, er notida, augeblinken.

Men noet er noko ”som ikkje finst”, blir det uttalt i dikt av Jon Fosse. I staden er det det prosessuelle, tidas rørsle, som blir tematisert.

Tida blir i Fosses tekstar framstilt som eit kontinuum. I diktet ”Toget i hjarta er langt” blir tida reflektert over som ei rørsle *frå* vaksenlivet og *til* barndomen og barndomsheimen. Men minna over ei (tapt) fortid blir også *til*, så å seie, på grunn av denne rørsle. Det blir uråd å skilje barndomen og det som høyrer til i vaksenlivet frå kvarandre. Diktet reflekterer med begge desse tidene. Tida kan då sjåast på som ei *samanslyngd* tid, der både fortida, notida og framtida møter kvarandre i ein felles figur.

I dikt som ”det er der heile tida” blir den samanslyngde tida skildra ved hjelp av ei rekkje parallellismar. Desse kan lesast som vekslinga mellom det nære og det fjerne, det fikserte og det rørlege. Og denne vekslinga er i Jon Fosses lyrikk sett på som eit *vilkår* for all framtreiding av tid. Nærværet og fråværet konstituerer kvarandre gjensidig. Med bakgrunn i skilnaden mellom platonisk og nietzscheansk gjentakning kan vi også forstå vekslinga mellom nærvær og fråvær som ei veksling mellom ideell likskap og nyskaping. Tautologiske figurar er med på å danne førestillinga om at gjentakningane er identiske kopiar av kvarandre. Men like mykje er gjentakingsfigurane i Jon Fosses dikt prega av motsetnadsrelasjonar, der nettopp vekslinga mellom opposisjonar er det som set gjentakingsstrukturen i rørsle, og på den måten produserer noko nytt. Slik må språket også sjåast på som noko både fiksert og rørleg.

Avslutningsvis har vi sett på eit lengre dikt frå Jon Fosses seinaste diktsamling. Gjennom sin tung-lett-lette daktylske leserytme veks diktets form og innhald saman til ein uløyeleg storleik. Toget er eit dominerande motiv i diktet, og gjennom togets ”larmande” bevegelse minnar det subjektet i diktet på korleis alt det verande ”går og går”. Men sjølv om denne tidsligheita i tilværet blir tematisert som ein stadig pågåande prosess, så kan ein også identifisere ein skriftproblematikk i kontrasten mellom det som ”går” og det som ”står”. Verbet ”står” kan, i tillegg til å markere stillstand, også forståast som eit katakretisk uttrykk for skrifta; at noko står skrive. Men katakresen negerer det som i diktet elles blir presentert som ein ”visdom”; at alt er i rørsle. Skrifta blir framheva som *både* fiksert og rørleg på ei og same tida. Katakresen nærmar seg oksymeronet, den logiske motsetnaden i uttrykk som ”lysande natt”. Og desse uttrykka, som oppheld seg ved språkets grenser for kva det kan – og ikkje kan – seie noko om, beveger også dikta mot ein religiøs diskurs, der det metafysiske blir implisert gjennom logiske motsetnader.

Med bakgrunn i Derridas differanstenking kan vi også sjå denne timeleg differensierande bevegelsen i språket som ein *romleg bevegelse*. Og nettopp *rommet* i Jon Fosses lyrikk er det vi skal sjå nærmare på i neste kapitlet av dette arbeidet.

II. ROMMET

I god litteratur finst ikkje-staden.
Jon Fosse

I romanen *Morgon og kveld* døyr den gamle fiskaren Johannes. Men sjølv veit han ikkje at han er død. Ein dag han står opp kjenner han seg merkeleg lett i kroppen, maten og røyken smakar ikkje, og omgjevnadene rundt huset ser så annleis ut for han. Når den døde venen Peter kjem for å hente hovudpersonen Johannes over til ”andre sida” går det etterkvart opp for han at han er død (Fosse 2001a: 113f):

Eg fekk litt kropp tilbake, slik at eg kunne hente deg, seier Peter
Men no skal vi to gå i gavlbåten og så skal vi reise, seier han
Kvar skal vi reise? seier Johannes
Nei no spør du som om du framleis var i live, seier Peter
Ikkje til nokon plass? seier Johannes
Nei der vi no skal, det er ikkje nokon plass, og difor har den heller ikkje noko namn, seier Peter
Er det farleg? seier Johannes
Farleg nei, seier Peter
Farleg er eit ord, det finst ikkje ord der vi skal, seier Peter
Er det vondt? seier Johannes
Det finst ikkje kroppar der vi skal, så vondt finst ikkje, seier Peter
Men sjela, gjer det vondt i sjela der? seier Johannes
Det finst ikkje deg og meg der vi no skal, seier Peter
Er det godt å vere der? seier Johannes
Det er verken godt eller vondt, men stort og roleg og litt sitrande, og lyst, om eg no skal seie det med ord som ikkje seier så mykje, seier Peter

I litterære tekstar er det mange måtar å danne rom på. Geografiske stader, husvære, og ikkje minst kroppen – er typiske konstruksjonar av rom. Vilåret for slike rom er *grensene*. Ein kan ikkje tenkje seg til eit hus utan at det har tak og vegger som skil det som er utanfor frå det som er innanfor. Men i kvardagstalen nyttar vi også ordet rom til dømes om (verds)rommet; eit rom som tilsynelatande er utan grenser i det heile tatt.

I *Morgon og kveld* blir det skildra korleis fiskaren Johannes er i rørsle mellom metaforiske rom som livet og etterlivet. Når vi kjem til Jon Fosses lyrikk, vil vi også her sjå ei tilsvarande rørsle mellom ulike rom, både konkrete og metaforiske. Dei romma som blir danna i Fosses dikt blir også løyst opp, gjennom at dei *opnar seg* frå det som er og mot det som ikkje er. Det er denne opninga av rom vi skal sjå nærmare på i dette kapitlet.

Rommet i ”Strandebarm, Hardanger”

I essayet ”Det litterære rom” forsøker den danske litteraturvitaren Frederik Tygstrup å seie noko om kva det er som kjenneteiknar danninga av rom i litterære verk. I følge framstillinga hans er det ikkje berre *skildringar* av bestemte rom eller stader i teksten som dannar litterære rom – det er det nesten aldri, meiner han: ”Den fortløbende strukturering af teksten bliver en fortløbende *produktion* av rumlighed, ikke en *fremstilling* af rum, men en *produktion* af relationer, som har en rumlig karakter.” (Tygstrup 2000: 173, mi utheving). Med det retter han fokuset mot den stadig pågåande språklege meiningsdanninga i skrifta, og korleis denne

står i samband med oss som sansar den. Det er indre semantiske relasjonar i tekstens struktur, og gjennom desse blir rom danna. Men litteraturens rom har ikkje berre med tekstens struktur å gjere, den vender seg også mot det Tygstrup kallar *det erfarte* eller *levde rommet* – eit fenomenologisk omgrep for det som skjer når rommet trer fram for mennesket, gjennom sansinga. Desse to forholda verkar saman, slik vi kan sjå her, i ein av Tygstrups definisjonar på litteraturens rom (op.cit.: 181):

Litteraturens rom aftegner sig i en bevægelse frem og tilbage mellem erfaringens og anskuelsens rum på den ene side og tekstens betydningsrum på den anden, mellem den situerede erfaring af verden og de indre semantiske relationer i teksten, som kan (re)konstruere sansningens komplekse rum. [...] Teksten kan kun repræsentere et rum ved at konstruere et system af relationer, der modsvarer det levede rums konstruktion af anskuelsen, og teksten kan kun konstruere et rum i dens egne indre system af relationer, hvis dette rum forstås som en objektiveret anskuelse.

Det litterære rommet er ikkje noko som ein gong er blitt sansa og så skriven ned, men noko som i si nedskrivning er i ein kontinuerleg romdannande aktivitet. Og denne aktiviteten tar til ved *relasjonar*, til dømes ved at orda i ein tekst står i visse samband med kvarandre; tak, veggjar, utanfor, innanfor – slike ord er med på danne førestillinga om eit hus, til dømes. Sjølv om eit ord som ”lesar” ikkje blir brukt i Tygstrups teori, kan vi kanskje seie at det er lesaren som re-systematiserar tekstens immanente relasjonar og skaper seg ei førestilling om *rommet* i litteraturen ved både å systematisere dei tekstlege relasjonane og på same tida kople desse saman med sin eigen (levde, sansa) erfaring av rom.

Når vi les Jon Fosses litteratur dannar vi oss også eit bilde av det rommet den føregår i. I dette delkapitlet skal vi sjå nærmare på korleis litterære rom kan bli danna i denne forfattarens dikt, og korleis desse romma både er konkrete og metaforiske rom, med usikre grenser. Vi skal sjå på eit dikt som er namngitt etter forfattarens heimstad: (Fosse 1997b: 22):

STRANDEBARM, HARDANGER

pæretre og aldrande båtar i tre som
lek og som må ausast, men
etter nokre dagar i sjøen lek båtane mindre
og til slutt lek dei berre litt, endå så gamle båtane er og
då er det berre regn
som må ausast or båtane

og naust bygde av plankar, umåla, morknande
og med store tunge ujamne heller på taket som
heng på skeive og kan ramle ned kva tid som helst, men
aldri ramlar dei vel ned (eller nesten aldri, sjølv har eg
aldri sett ei helle ramle ned eller ligge nedramla i fjøra), ei kyrkje

midt i bygda, med ein gravplass rundt, i jorda der
ligg mange eg kjende godt
då dei var i live, før dei vart døde

Eit forsøk på å danne seg eit bilde av det litterære rommet i denne teksten tar til i forholdet mellom tittelen på diktet og resten av det. Om ein ser på diktet med både det formelle og det semantiske for auge vil ein sjå at stadfestinga²² av "Strandebarm, Hardanger" blir gradvis forskyvd etterkvart som ein les seg nedover i diktet. Denne forskyvinga går frå den konkrete, namnfesta staden ("Strandebarm, Hardanger") og mot generelle og metaforiske rom.

Diktet tar til med ei heilt bestemt namnefesting av diktets levde rom, og det første ordet er "pæretre". Dyrking av pærer er noko som primært blir gjort på vestlandet, og dette underbyggjer røyndomseffekten som knyter diktets litterære rom til Hardanger. Dei neste motiva i diktet har med båtar og havbruk å gjere. Det er "aldrande båtar [...] i sjøen" og "naust [...] i fjøra". Dette er også noko som er typisk for ei vestlandsbygd som Strandebarm, men det kunne kanskje like gjerne vore skrive om ei kystbygd i Nord-Noreg, til dømes. Det siste ordet i den andre avdelinga er "kyrkje". Kyrkjer er noko ein finn i alle bygder i Noreg, så her blir perspektivet brått utvida frå det spesifikt vestnorske. Det konkrete motivet i den siste avdelinga er "gravplass" – og her må vi vel seie at perspektivet er utvida frå det primært norske (eller vestlege) til alle lands kulturar som samlar dei døde menneskekroppane på ein felles stad. Diktet folder seg med det ut i ei opnande rørsle; frå det spesifikke "Strandebarm, Hardanger", via vestlandske og norske motiv og til det meir generelle bildet av ein gravstad, "heimen" til dei "eg kjende godt då dei var i live, ført dei vart døde". Med dette kan vi seie at Strandebarm, Hardanger, som tekstens levde rom, blir mindre og mindre tydeleg etterkvart som ein nærmar seg slutten på diktet. Den konkrete staden i diktet opnar seg opp mot det rommet som omsluttar den, kan vi kanskje seie. Frå skildringane av vestlandsk kultur og natur beveger diktet seg mot ein meir fundamental og grunnleggjande storleik; døden.

I den første versegruppa i diktet er det tre og vatn som er dei sentrale motiva. Den første linja skildrar pæretre og båtar. Desse to motiva kan sjåast i samanheng med kvarandre, til dømes i ein råvare-produkt-relasjon, eller i ein natur-kultur-kontrast, der treet blir nytta som materiale for å byggje båten med. Båten er noko menneska har bygd, pæretreet har naturen sjølv foredla.²³ Men fellesnemnaren for desse to er altså *tre*. I dei neste verselinjene blir det andre leiemotivet, *vatnet*, skildra. Vatnet står på den eine sida i ein kontrastrelasjon til treverket; båtens oppgåve er jo nettopp å halde vatnet ute, slik at menneska kan halde til *på*

²² Omgrepa "rom" og "stad" blir tidvist brukt synonymt om kvarandre. I denne samanhengen forsøker eg å skilje mellom "stad" som ein avgrensa geografisk eller topologisk storleik, medan "rom" er stad i ein vidare forstand, som volum eller utstrekning.

²³ Det kan rett nok innvendast at pæretreet, som frukttre for hausting er ein mutasjon (med frukt som ikkje opnar seg for å spreie frøa sine), som menneska har tatt vare på og avla fram.

vatnet utan å være *i* det. Men samstundes er treverket (som pæretreet) *avhengig* av vatn for å fungere. Det skildrast ”båtar i tre som / lek og som må ausast, men [...] til slut lek dei berre litt”. Når båten blir satt på sjøen og kjølen kjem i vedvarande kontakt med vatnet, sveller treverket ut og fyller att sprekkar som kan leie vatnet inn. Vatnets inntrenging i båten gjer paradoksalt nok at båten held seg flytande. Slik blir båten på den eine sida *truga* av vatnet (fyllast den heilt opp, vil den jo sige til botns) medan den i same stunda får sin funksjon (eller sin form, kunne man kanskje seie, i den aristoteliske tydinga av ordet) nettopp på grunn av det same vatnet. Denne vekselverknaden mellom båten og vatnet kan vi også kalle ein *osmose*.²⁴ Når båtkjølen er ferdig svella, tar osmosen slutt, og regnvatnet er det einaste som ”må ausast or båtane” for å halde dei flytande.

Når vi les dette diktet, dannar vi oss eit litterært rom der vi mogelegvis ser føre oss ein liten båt som ligg og duppar på fjorden. Båten sin posisjon er mellom vatnet som er under den (og trugar med å trengje inn nedanfrå) og vatnet som er over den (som himmelen trugar med å sleppe ned i form av regn). Dette rommet kan vi også kjenne att i mytologiske skapingsforteljingar frå den semittiske kulturen. Både gjennom illustrasjonar på steinskiver (mellom anna frå Egypt og Mesopotamia) og gjennom munnleg traderte tekstar (til dømes Bibelens opphavsforteljingar) blir det danna eit bilde av verda som ein ordna masse, ståande på søyler som held den oppe frå kaoshavet som trugar under den, og frå himmelen over den. Himmelen vart i desse opphavsmytane sett på som beståande av vatn, på same måte som havet. I teologen Terje Stordalens eksegese av den bibelske opphavsforteljinga skisserer han det litterære rommet slik (Stordalen 2003: 46):

Om vi følger verdensbildet i Gen 1, finnes fortsatt urhavet og kaos *utenfor* den himmelhvelvingen som Gud spente opp, altså utenfor den ordnede verden. Det er fortsatt vann både ”over” og ”under” hvelvingen (se 1:6-8). I fortellingen om Noa ser vi hva som skjer når vannet ”nedenfra” stiger opp fra kildene og vannet ”ovenfra” trenger ned gjennom himmelens vinduer (Gen 7:11). Da går verden under. Guds ordnede verden er altså fortsatt truet av navnløse ødeleggelseskrefter.

No er ikkje Jon Fosses båtar noko ordna landmasse, men dei oppheld seg også i dette rommet mellom vatn og vatn, på same måte som landmassen i dei semittiske opphavsmytane. Med denne interteksten kan vi då sjå båten som eit kosmosmotiv, kontrastert (*og i samvirke*) med dei kaoskreftene som trugar med å senke den til botns.

I den andre versegruppa av ”Strandebarm, Hardanger” er det trekonstruksjonane *på land* som blir skildra; ”naust” og ”kyrkje”. Det er spesielt naustet som får merksemd gjennom denne delen av diktet. Samhøyrsla med båten og pæretreet blir framheva allereie i den første

²⁴ Statkraft.no definerer osmose slik: ”Osmose er transport av vann fra et område med høy konsentrasjon av vann gjennom en semipermeabel membran (veldig tynne lag av et materiale som tillater noen stoffer å komme gjennom) til et område med lavere vannkonsentrasjon.” (Statkraft.no: Hva er osmose?).

linja: nausta er ”bygde av plankar”. Med verbet ”bygde” blir den menneskelege aktiviteten poengtert, og råvare-produkt-relasjonen, som vi var inne på ovanfor, blir forsterka. Med utfyllingane ”umåla, morknande / og med store tunge ujamne heller på taket” blir det samstundes danna eit bilde av desse nausta som gamle (på same måte som båtane, i den tredje linja i første versegruppa) og forfalne. Dei hellene som ”heng på skeive” på taket av nausta, er også eit sentralt motiv her. I likskap med naustets veggar av tre, er hellene også laga av eit element frå naturen; *stein*. På same måte som (det svella) treverket i båten beskyttar den frå å ta inn vatn, beskyttar hellene på nausttaka mot regn. Slik plankane som utgjer naustet som eit avgrensa rom er ”umåla, morknande” så er også hellene på taket på veg til å ”ramle ned kva tid som helst” i fjøra. Fjøra, kan ein kanskje tenkje seg, består av steinar som havet skyljar opp på stranda. Og den vinden som set havets bølger i gong, må vel seiest å vere den same som eventuelt blæs ned hellene frå taka på naustet. Men subjektet, eg-et, som skildrar dette, har ”aldri sett ei helle ramle ned eller ligge nedramla i fjøra”. Nausta er på veg mot ei oppløysing, mot ei tilbakeføring av elementa til naturen, men dei er (tilsynelatande, for eg-et) stivna i ei uferdig hending. På denne måten kan det litterære rommet som dannast gjennom desse motiva minne om eit fotografi. Handlinga og tidas gong er stansa opp i ei *stille*. Slik hellene heng ”på skeive og kan ramle ned kva tid som helst”, slik heng også dei to orda ”ei kyrkje” på kanten av denne versegruppa.²⁵ Her ser vi at dei formelle tekstlege relasjonane står i eit samspel med diktets *levde rom*. Plasseringa av desse to orda er med å byggje opp lesarens førestilling av ein kant. Man kan kanskje tenke seg at dei to orda er på veg ned i den neste versegruppa.

Om vi legg båten og huset saman, ser vi at dei representerer kvar sine motsette kvelvingar. Båtane har ein kjøl som vender ned, nausta og kyrkja har tak som vender opp mot himmelen. Mellom desse to kvelvingane er det subjektet og dei levande menneska i diktet oppheld seg. Slik ser vi at desse tremotiva også utgjer ein *merisme*. Og utanfor det rommet merismen rissar opp, finst det ein trugande død. For i den siste versegruppa er motiva flytta innover frå havet og fjøra til ”midt i bygda”, der det ligg ”ein gravplass”. Og ”i jorda der / ligg mange eg kjende godt”. Bakken, og jorda, representerer eit fysisk skilje mellom dei levandes og dei dødes stad. Det er ikkje berre ein avstand i tid som skil subjektet i diktet frå ”då” og ”før dei var døde” og til den notida som diktet tar sitt utgangspunkt i. Det er også ein avstand *i rom*. Eg-et kjenner dei ikkje lenger, fordi dei ikkje lenger er deltakande i dei rommet

²⁵ Denne observasjonen krediterer vi Tom Egil Hverven (Hverven 2001: 257).

som har blitt danna i diktet, dei er *utanfor* det. Om dette *utanfor* reknast for å vere eit kaos (i motsetnad til bygdas ordna kosmos) går ikkje fram av diktet. Men avstanden er der.

Dei litterære romma i dette diktet er både konkrete, som hus og båtar – men også metaforiske, som livet og døden. For ein kan ikkje seie at døden er fråverande i det litterære rommet som diktet dannar. Alle motiva i diktet er skildra *i eit forfall*, i ein bevegelse mot si eiga oppløysing. Romma blir rett nok (framleis) oppretthaldt som rom, med distinkte grenser mellom det som er innanfor og det som er utanfor. Båtane blir aust for vatn, og hellene heng enno på taka. Eg-et er (enno) ikkje saman med dei andre ”eg kjende godt”, som no ligg i grava. Men vatnet og vinden trugar heile tida med å tilbakeføre elementa til naturen. Vatnet vil trengje inn i båten. Vinden og regnet vil føre hellene ned frå taket, og saman med dei andre steinane i fjøra. Og denne forandrande bevegelsen vil også føre det levande subjektet i diktet saman med dei andre som ligg i jorda på gravplassen. Det er vatnet som gjer at treverket i båtane svellar, men det er også vatnet som skal haldast ute. Slik ser vi at vatnet fører saman dei konkrete romma; husa og båtane med det metaforiske, u-formelege rommet som er utanfor; kaoskreftene, utslettinga, i siste instans døden. Om treverket dannar ei konkret grense mellom *innanfor* og det metaforiske *utanfor*, blir funksjonen til vatnet både å helde oppe desse grensene (vatn for at treverket skal svelle, regnvatn for vokster av tre), men også å utslette dei (rotne treverket opp). Gjennom osmosen trugar vatnet med å oppløyse grensene, føre romma saman til eitt. Slik ser vi at dei litterære romma i Jon Fosses dikt blir satt i samband med kvarandre, romma *smittar*.

Kroppen som doblande rom

I mange av Jon Fosses tekstar blir *kroppen* tematisert. Kroppen er også noko som kan sjåast på som eit rom, og meir enn halvparten av kroppen er som kjend vatn. Også i kroppen som rom er vatnet noko som ikkje berre skal haldast ute, men noko som også konstituerer den, som gir kroppen form. I diktet ovanfor såg vi korleis vatnet vart knytt til rørsler; inntrenging i båten, nedfall frå himmelen. På same måte blir også kroppen i Jon Fosses lyrikk sett i bevegelse, og den representerer ein bevegelse *bort* frå det værande. Det er denne bevegelsen vi skal forsøke å identifisere i det følgjande.

Vi skal sjå på eit lite dikt som tematiserer eg-et som rom (som kropp), *i* og under påverknad av dei romma (omgjevna) eg-et inngår i og er ein del av. Det er dikt nr. 11 i *Hundens bevegelsar* (Fosse 1990: 19):

I
Når hjarta er ein måne
i kvelden
er regnet også der
og forteljinga
i kroppen
er fjellas
linjerørsle
langs himmelen
der inne

II
eg får ikkje sove
trøttheten er
som laust gras
i kroppen

Dette diktet tar til med å knyte to element frå to ulike sfærar saman. Hjarta er noko ein forbind med kroppen, og månen er noko ein forbind med himmelrommet. Desse to elementa blir her satt i metafor med kvarandre. Allereie i diktets første linje kan vi altså sjå at *to rom møtast*; eit organ frå kroppen som (i utgangspunktet) er eit avgrensa, konkret rom, møter månen som ein himmellekam i eit uavgrensa rom. Verdsrommet er jo som kjend ekspanderande og utan nokre ytre grenser (som vi kjenner til, i alle fall). Ikkje berre møtast to ulike rom i denne metaforen, men to ulike *tydingar* av rom møter også kvarandre; rom som avgrensing og rom som *opning*, grenseløyse.

Hjarta er eit tradisjonelt og mykje brukt motiv, som ofte blir assosiert med kjærleik eller liv av noko slag. Det kan forståast både som eit symbol (i den "tradisjonelle" tydinga av ordet), eller til dømes også som ein indre metonymi for mennesket.²⁶ Men i denne samanhengen skal vi tenke hjarta i ein mindre overført, meir kjøttleg, konkret forstand. Om ein ser føre seg eit hjartes form (som det faktiske organets form) og månen, så har jo desse to ein viss synleg likskap med kvarandre. Sjølv om månen er rund og hjartet er meir elliptisk, så kan dei minne om kvarandre. Metaforen er i retorikken rekna som ein sprangtrope av di dei to elementa som møter kvarandre i det metaforiske uttrykket ofte er henta frå vidt ulike sfærar. Det er dei også her, men samstundes har dei noko i den visuelle forma til felles. Metaforen nærmar seg metonymien.

Det er fleire motiv i teksten som kan assosierast med både *indre* (innomkropplege) og *ytre* storleiker (i naturen, på himmelen). Mot slutten av den første avdelinga heiter det at forteljinga i kroppen minnar om "fjellas / linjerørsle / langs himmelen / der inne". At kroppen

²⁶ Hjartet er ein indre metonymi, på same måte som *ansiktet* i Jon Fosses dikt ofte blir nytta som ein *ytre* metonymi for eg-et – sjå t.d. det ekspresjonistiske dikt nr. 10 i første diktsamlinga: "tar tak i mitt eige ansikt, strekker / ut fingrane / grip om ansiktet, huda skrik [...] Eg høyrer det er hol i skriket / Ein gapande munn ser seg sjølv" (Fosse 1986: 24f).

ber på ei forteljing, kan vi tenkje oss som noko abstrakt; mennesket blir definert som summen av dei hendingane det har opplevd. Men denne ”linjerørsla” kan også sjåast på som noko meir bokstavleg - ein ryggrad. Om ein ser føre seg ein liggande kropp, og at denne kroppen er eit slags landskapsmaleri, der kroppen er transparent mot det som er *utanfor* den (eller motsett: at naturen utanfor tar stad *inne* i kroppen), så gir denne tolkinga meining. Ryggrada vil då vere som ei fjellrekke som deler kroppen (og landskapet som kroppen dannar) på langs. Over ryggrada vil då hjartet ”henge”, likt ein ”måne / i kvelden”. Det indre i kroppen blir på denne måten eit ytre rom; eit sanseleg landskap med ein fjellkjede og ein måne i bakgrunnen. Dette motivet minnar om bilde den polske kunstnaren Rafal Olbinski har mala, og ved å samanlikne tematiseringa av det indre og det ytre i Fosses dikt med eit par av Olbinskis bilde, blir også tolkinga av kroppen i Fosse-diktet som eit liggande landskapsbilde gjort enno meir sanseleg.

I bilda *Waiting* og *Cindarella* (sjå neste side) kan vi sjå korleis menneskas indre tar form av ei natt, med ein måne sentralt plassert – i det eine bildet er den på hjartetts plass, i det andre bildet på kjønnet. Desse kvelds- eller nattmotiva blir satt i kontrast som noko indre i menneskefigurane mot den ytre dagen som omgir dei. I Olbinskis maleri er det også ein *bevegelse* i det indre, framstilt som ein båt (i *Waiting*) og ei hestevogn (i *Cindarella*) som er på veg *gjennom* kroppen. Denne bevegelsen kan vi også sjå i ”fjellas linjerørsla” i Jon Fosses dikt; identifisert som ”forteljinga / i kroppen”. Ei forteljing er jo også knytt til bevegelse, til ein serie av hendingar. Denne må vi forstå som subjektets forteljing, hendingane i subjektets liv – og det er desse hendingane som utgjer ryggrada (eller ”fjella”) i subjektets kropp; forteljingane held kroppen saman. På denne måten blir ikkje berre det ytre (som månen, fjella, himmelen) knytt til det indre, men det er også ei språkleg verksemd til stades som konstituerer subjektet. Subjektet er forteljinga om sitt liv, synast dette diktet å seie.

Men denne ”kvelden” kan også lesast i overført tyding. På same måte som det lyriske blikket i ”Strandebarm, Hardanger” enda opp ved gravstaden, kan vi også sjå på denne kvelden som eit dødsmotiv, som *livskvelden*. Det blir tydelegare om vi ser den første avdelinga av diktet i samband med den siste. Her heiter det at ”eg får ikkje sove / trøttheten er / som laust gras / i kroppen”. Sjølv sagt kan dette forståast som ei skildring av korleis kroppen blir uroleg og slapp på same tida når hjernen ikkje klarar å kople ut, når ein ikkje får sove. Men på den andre sida konnoterer det lause graset hausting, slåttonn. Trøttheita kan såleis både tenkast som kroppens førebuing på ei natt etter dagens slit, men også som *lekamens* haust – eit analogt uttrykk med *livskvelden*. For på same måte som graset skal haustast og bli til ”laust gras”, slik deltar også kroppen i naturens syklus, den er forgjengeleg. Kroppen som rom og omgjevnadene rundt og i kroppen grip inn i kvarandre som doblande rom.

Når husværet opnar seg

Dei tekstane vi så langt har sett på har kontekstuellet plassert seg i geografiske landskap ute. Men i langt dei fleste Jon Fosse-tekstane er det *huset* som er det umiddelbart framtrédande rommet. Det er ofte i ei stue eller i eit kjøkken at dialogane og monologane i forfattarens dramastykke tar til. Og dødsfalla (som vi i ein fotnote i det førre kapitlet påpeikte), anten det er i romanar eller i skodespel, tar nesten *alltid* stad innomhus. Også fleire av forfattarens dikt skildrar, eller byggjer opp førestillinga om eit hus. I desse husa er det menneska lever, eller har levd. Men husas vegger er ikkje berre konkrete grenser for menneskeleg tilvære, det er også ting som kan tyde på at desse grensene blir infiltrert av noko ytre (som båtens treverk blir infiltrert av vatn i ”Strandbarm, Hardanger”, som kroppens transparens einer kropp og natur i ”når hjarta er ein måne”). I dette delkapitlet skal vi forsøke å sjå nærmare på korleis grensene for husværet opnar seg frå det som er innanfor og mot det som er utanfor.

Til å begynne med kan vi sjå på eit utdrag frå det svært lange diktet ”Han som budde i det blåe huset”: (Fosse 1997b: 47)

Eg ser, når eg ser på det blåe huset, der det inntil nyleg
budde ein mann eg har kjent frå eg var liten, at mørkret
ikkje er mørker, at lyset ikkje er lys
At livet ikkje er liv
og døden ikkje død Eg ser det blåe huset, der han budde, han
som døydde denne vinteren
og eg ser at lyset ikkje er lys
og mørkret er ikkje mørker Eg blir roleg då eg ser
at lys og mørker ikkje finst Eg blir så roleg då eg samstundes ser
at sjøen og fjella og himmelen og dei tomme romma finst
og at ikkje noko finst
For dei døde finst ikkje noko
Alt er der, og blir borte

Diktet tar til med eg-ets blikk på eit hus, ”det blåe huset, der det inntil nyleg budde ein mann eg har kjent”. Det blåe huset representerer eit rom som ikkje lenger er fylt med menneskeleg liv. Frå blikket på dette (tomme) husværet blir det så utleia ein refleksjon som tar form av ei rekkje antitesar: ”at mørkret / ikkje er mørker, at lyset ikkje er lys / At livet ikkje er liv / og døden ikkje død”. Desse antitesane kan lesast som det motsette av dei tautologiane vi såg på i det førre kapitlet. Der tautologiane forsøker å fikserer eit førestilt nærvær, peiker antitesane bort frå dette nærværet. Når ”lyset ikkje er lys” og ”livet ikkje er liv”, er det *fråværet* av ordas referanse, som blir vektlagt.

Frå desse motsetnadsfulle uttrykka blir den same tråden spent ut på ny og gjentatt, med ein liten variasjon. Det forteljast at han som budde i det blåe huset ”døydde denne

vinteren”. Så blir dei to første antitesane rekna opp på ny, men denne gongen i motsett rekkjefølgje: ”eg ser at lyset ikkje er lys / og mørkret er ikkje mørker”. Med bakgrunn i desse uttrykka blir det skildra ei kjensle som av eg-et erfarast som ”roleg”: ”Eg blir roleg då eg ser / at lys og mørker ikkje finst / Eg blir roleg då eg samstundes ser / at sjøen og fjella og himmelen og dei tomme romma finst / og at ikkje noko finst”. Her blir det altså hevda at dei omkringliggende naturelementa ”sjøen og fjella og himmelen og dei tomme romma finst” samstundes som ”at ikkje noko finst”. Vi har å gjere med eit oksymeron, ein logisk motsetnad. Det er noko som finst samstundes som det ikkje finst. Dette synet blir så knytt tilbake til refleksjonens utgangspunkt; huset og den døde: ”For dei døde finst ikkje noko / Alt er der, og blir borte”. Det *menneskelege* er der ikkje lenger, og med det menneskeleges forsvinning, forsvinn også opposisjonane mellom liv og død, mørke og lys – som er opposisjonar mennesket nyttar seg av i sin omgang med verda. Men når mennesket er *borte*, forsvinn også behovet for å skilje ordas motsetnader frå kvarandre. Døden opphever differansen.

Vi var i det førre kapitlet inne på forholdet mellom Jon Fosses lyrikk og negativ mystikk, der gudsnærværet berre kan opplevast gjennom ein avstand, og gjennom negerande uttrykk. Det er dei same språkgrepa som blir satt her, men mogelegvis ikkje med den same metafysiske ambisjonen. Det er det verande *her-og-no*, det umiddelbare rommet som eg-et befinn seg i, som blir samstundes danna og oppløyst når eg-et blir satt i samband med tida og dødens forandrande kraft. Med utgangspunkt i *huset* (der det budde nokon som no er død) blir det etablert eit rom som har breistande grenser – og dette gir seg utslag i dei språklege antitesane ”at livet ikkje er liv / og døden ikkje død”. Livet og etterlivet, som også må forståast som *rom* i Fosses litterære univers, har ikkje vasstette skilje (i ordets doble tyding, jf. båten og taka som held på plass/slepp inn vatn i ”Strandebarm, Hardanger”).

Mot slutten av diktet ser vi at eg-et – frå å vere subjektets blick på det blåe huset – no har blitt gjort til ein samanfallende figur mellom det sansande eg-et (som ser på huset) og den døde (som budde i huset): (op.cit.: 50)

eg ser ikkje nokon annan stad som ikkje finst
der eg no kan gå
Men eg seier at eg trur at ein annan stad må finnast
For eg er ein annan stad
Eg er ikkje her
Eg forbyr meg sjølv å vere her
Eg er i det stadig skiftande blåe
Eg er farganes stadige skiftingar
Eg er i minna etter dei døde
Eg er ikkje her
eg vil ikkje vere her
Eg trivst ikkje, orkar ikkje, klarer ikkje vere her

Eg har gått min veg

Men kvifor skulle eg-et ”ikkje vere” viss det er slik at eg-et ”er ikkje her”? Eg-et både er og ikkje er, på same tida. Og på same måten som i diktet ”det går og går”, som vi såg på i det førre kapitlet, er det også her ein død ”som berre nesten er forsvunne” (Fosse 1992:16). Den døde er framleis til stades, men det rommet han er til stades i, kan ikkje endeleg bestemmast. Slik fiskaren Johannes reiser ut på sjøen og ut av livet, i romanen *Morgon og kveld*, er eg-et i dette diktet på veg mellom ”her” og ”ein annan stad”. Og i dette rommet, som kanskje kan identifiserast som eit *mellomrom*, mellom livet og døden, inngår den døde i ei syklisk veksling (i naturen?), som ”farganes stadige skiftingar” og hos dei gjenlevande, ”i minna etter dei døde”. Men denne doble tilsynekomsten - halvt usynlege, halvt synlege - er ikkje noko som blir omtala i positive vendingar: ”Eg er ikkje her / eg vil ikkje vere [...] Eg har gått min veg”. Slik ser vi korleis diktet moglegevis også tenker med den folkelege (overtruiske) oppfatninga at dei døde kan *vere att* i verda, som gjenferd som ikkje enno har funne vegen ut av livet.

Med utgangspunkt i *huset* som eit konkret, skildra rom i teksten opnar den seg altså mot eit ikkje-fysisk mellomrom, som ikkje kan tilbakeførast til nokon bestemt stad, men som berre kan identifiserast gjennom oksymerona”[at] lyset ikkje er lys / og mørkret er ikkje mørker”.

Huset som rom er også typisk for forfattarens dramastykke. I det første skodespelet Jon Fosse skreiv, *Nokon kjem til å komme*, tar ikkje berre mesteparten av handlinga stad i eit gammalt hus, men dette huset representerer også draumen om ein ubryteleg einskap mellom mannen og kvinna (Fosse 1996b: 10f):

HO

No er vi komne til huset vårt
Til huset vårt
der vi skal vere saman
Du og eg åleine
til huset
der du eg skal vere
åleine saman
Langt borte frå dei andre
Huset der vi skal vere saman
åleine
i kvarandre

HAN

Huset vårt

HO

Huset som er vårt

HAN

Huset som er vårt
Huset der ingen skal komme
No er vi komne til huset vårt
Huset der vi skal vere saman
åleine i kvarandre
Dei går vidare langsmed huset

Men dei er ikkje åleine. Det viser seg at huset dei har kjøpt har tilhøyrt besteforeldra til seljaren, som er den einaste naboen i nærleiken. Både gjennom dei gjenstandane som minner om eit anna menneske i huset, og ved at naboen trengjer seg på og vil inn, blir den førestilte symbiosen mellom mannen og kvinna halde tilbake. Nærværet av andre menneske i huset (anten dei er døde eller levande) representerer med det eit *brot* i samværet mellom menneska som lever i det. Slik får kvinnas ord i den følgjande replikken ein slags profetisk karakter (op.cit.: 11):

HO

litt bekymra
Men det er vel litt annleis
eg hadde vel
ikkje tenkt
at det skulle vere slik
Brått redd
For nokon kjem til å komme
det er så audt her
at nokon kjem til å komme

Også i det stykket som markerer den (førebelse) motsette enden av Jon Fosses dramatiske forfatterskap, *Rambuku*, tar handlinga til i eit hus, og nærmare bestemt i ei stue. Her skildrast det eit par som står og ventar og som tilsynelatande er fortrulege med at nokon kjem til å komme. Den som skal kome er *Rambuku*, som av den ordførande kvinna skildrast både som ein stad og som ein person (Fosse upubl.: upag.):

KVINNA

[...]

Alt er gjort klart
Og i dag skal det skje
eg veit det
eg
ganske kort pause
for no
i dag
skal Rambuku komme
ganske kort pause
og så skal vi reise
ganske kort pause
over hav
over land
over himmel og hav
og heilt til Rambuku
skal du og eg reise
og der skal vi vere
og bu i Rambukus være

Det er nærliggande å tolke dette stykket som at det handlar om døden, og om menneskas førestillingar om eit liv etter livet. Denne overgangen mellom livet og døden blir her sett på som både ei transcenderande, utomverdsleg reise ("over himmel og hav"), men også som noko kommande, nærverande ("no / idag / skal Rambuku komme"). Kvinnas førestillingar om dette har ho formulert på nokre ark som ho dreg fram og les, og får den tause mannen sin til å lese, etterkvart som stykket spelar seg ut. Spørsmålet om Rambuku er eit reelt rom, eller ein irreell fantasme, blir uavklart. Når ho til sist isceneset ein Rambuku-person som kjem og hentar dei ut av stua, blir stykket avslutta. Stua blir forlate, og i dette stykket kan vi også sjå at huset som eit konkret rom i teksten opnar seg mot det metaforiske Rambuku. Stua blir på denne måten gjort til eit venterom, eit mellombels være før dei skal "bu i Rambukus være".

I desse to dramastykka kan vi også leggje merke til at huset som rom i teksten blir etablert både med konkrete og med abstrakte grenser. For det første representerer det eit skilje; fire veggjar med golv og tak som omsluttar kvinna og mannen. Huset kan både sjåast på som ei konkret, fysisk avgrensing for mannen og kvinna, men også som ei symbolsk grense som held på plass samlivet mellom dei to. Det ser vi både i *Rambuku* og i *Nokon kjem til å komme*. Men desse to stykka tar til i kvar sin motsette ende av samlivet. I *Rambuku* seier kvinna at ho kanskje angrar på at ho for lenge sidan innleia samlivet med den tause mannen sin. Medan det i *Nokon kjem til å komme* er ny-etableringa av eit forhold som skildrast. Her blir ikkje mannen som bryt inn i forholdet skildra positivt (eller med metafysiske implikasjonar, for den saks skuld) slik det blir gjort i *Rambuku*. I *Nokon kjem til å komme* er naboen ein trugsel for parets kjærleiksforhold og ikkje ein messiansk forløysar.

Men både dei fysiske og dei abstrakte grensene for romma blir utfordra i dei tekstane og dikta vi har sett i dette delkapitlet. Ved at huset blir arena for ei inntrenging,– fører det (i alle fall i *Rambuku*) til at huset som rom for *nærværet* blir forlate. Rommets grenser blir oppløyst. Dette kan vi (nok ein gong) sjå på som ein parallell til den måten vatnet trengjer inn i treverket på båtane i diktet "Strandebarm, Hardanger", eller som kroppens transparens i "Når hjarta er ein måne". Det er alltid noko i desse tekstane som både *konstituerer* rommets form og samstundes bringer rommet *ut av form*. Eg tenkjer her på *form* i den aristoteliske tydinga av ordet; form som funksjon, som rommets ibuande potensiale for å "fungere". Rommet blir med desse tekstane gjort til eit ikkje-rom, staden blir ein ikkje-stad, slik også forfattaren sjølv formulerer det i essayet "Ikkje-staden" (Fosse 2004b: 65):

Og for meg er nok også litteraturen, kanskje også kunsten i det heile, ein slik ikkje-stad. Ein stad som forsvinn, samstundes som den finst til, det viktigaste med litteraturen er kanskje nettopp denne forsvinnande eksistensen, at litteraturen ufråkommeleg er noko bestemt, ein stad, som likevel forsvinn og blir til noko ubestemt, til ikkje-stad.

Det er noko i alle desse tekstane som *opnar* rommet og gjer grensene mindre distinkte mellom det som er innanfor og det som er utanfor. Det ser vi når vatnet sveller treverket i båtane i ”Strandebarm, Hardanger”, og når døden gjer eg-et til noko som verken er tilstades i livet eller i døden i ”Han som budde i det blåe huset”. Det ser vi når den påtrengjande naboen i *Nokon kjem til å komme* også er den som selte kvinna og mannen huset, eller slik Rambuku er nettopp det/den dei to ventande i stua står og ventar på. Grensene er uklåre. Eller skulle vi kanskje heller seie klåre? For det gjennomsiktige *vindauget* kan nettopp forståast som ei *transparent grense*.

Vindauget, rommets transparente grense

I mange av forfattarens tekstar er *vindauget* eit sentralt motiv. Gjennom eit vindauge kan ein sjå både ut og inn. Når den kvinnelege hovudpersonen i dramastykket *Ein sommars dag* - i stykkets notid - tenkjer tilbake på den fortidige haustdagen – i stykkets dåtid - då mannen hennar forsvann på havet, er det nettopp vindauget som ho opnar og ser ut av. Det gjorde ho også den skjebnesvangre kvelden, då ho såg etter han på havet. Via vindauget blir dei to tidene i dramastykket knytt saman. Men også *romma* mellom utanfor og innanfor blir, med vindaugets opning, gjort til eitt (Fosse 1998b: 199f):

DEN ELDRE KVINNA

[...]

Eg veit ikkje kor lenge eg stod der
Men eg stod og såg ut i det tomme mørkret
mot regnet der ute
og eg kjende at eg ikkje kunne skiljast frå mørkret
og så
den unge kvinna opnar vindauget
opna eg vindauget
og så kunne eg høyre regnet og vinden
så mykje tydelegare
og så kunne eg merke mørket
så mykje tydelegare
og så kunne eg høyre bølgiene
høyre bølgiene slå
bølgiene slo og slo
og eg stod der
hørde bølgiene slå og slå
og eg kjende korleis bølgiene
slo igjennom det regn og det mørker
som no var meg
som no skulle vere meg
for alltid skulle vere meg

No skulle eg vere i det lysande mørkret
i dei slåande bølgiene
stod eg der og merka

Når ho opnar vindauget i huset, bringer ho havet, som er utanfor, saman med seg sjølv, som er innanfor. At han mista livet sitt på havet bidrar ikkje til å skilje symbiosen mellom dei to. For gjennom identifikasjonen med bølgiene, regnet og mørkret tar ho også sjølv metaforisk del i mannens død. Først høyrer ho ”regnet og vinden”, så kan ho ”merke mørket / så mykje tydelegare”, før ho høyrer korleis bølgiene ”slo igjennom det regn og det mørker / som no var meg”. Vi kan leggje merke til korleis tempora skiftar frå notid til fortid til notid att i orda ”slår”, ”slo”, og ”no var meg”. Den hendinga som skjedde den katastrofale kvelden bind ikkje berre kvinna saman med mannen i ein metaforisk død, men det bind ho også fast i det fortidige, som går saman med notida og framtide (”for alltid *skulle vere*”) (mi utheving). Og det er gjennom *vindauget* denne samansmeltinga av tid og rom og subjekt skjer.

Også i mange av forfattarens dikt kan vi sjå korleis eg-et og du-et går saman i ein felles figur; eit ”vi”. Det kan vi sjå til dømes i dette diktet, frå *Auge i vind*:²⁷ (Fosse 2003: 25)

fylte av kvarandres regn
av haustar
dagar
år
og av skimrande lengsler
som ikkje kan seiast
seier vi
seier vi
seier vi med det vi er
at vi skjøner
vi er der
vi er i vatnet
der det ikkje lyser
der det ikkje er mørkt
der det berre er Vi er i kvarandres vatn
i kvarandres regn vi er gamle vi er unge vi er modige
vi er redde vi veit og vi veit ikkje Vi er i kvarandres regn
stille
og vakne drøymande og sjåande fortvilte og modige
gåande og som to barn som ser ut eit vindauge
og som ser seg sjølv springe forbi utanfor vindauget

På same måte som vatnet (sjøen, bølgiene) var det elementet som kvinna i *Ein sommars dag* identifiserte seg med etter tapet av mannen sin på havet, så er det også i dette diktet vatn som knyt personane saman. Her tar vatnet (som i ”Strandebarm, Hardanger”) form av *regn*.

²⁷ Vindauge – auge i vind. Om ein set desse orda saman ser vi at dei representerer ein kiasme. Vindauget er ei hard og blank overflate. Augekula er rund. Men begge to ser ein ut gjennom. Eit auge i vind har også noko med *vatn* å gjere, motvind driv vatn ut av auga (jf. tittelen på Fosses første diktsamling; *Engel med vatn i auga*). Slik kan vi berre ane korleis små ord som vind, auge og vatn går inn i nærmast uoverskodelige kombinasjonar med kvarandre i Jon Fosses forfatterskap, og det må også kunne seiast å forklare korleis ein forfattar med så få ord likevel kan få sagt så mykje.

Regnvatn er jo (saman med solly) den primære føresetnaden til alt liv på jorda, og det ser også ut til at vatnet er det som gjer samlivet (vi-et) mogeleg her. Menneska blir skildra som behaldarar som blir fylde av kvarandre. Det er vatnet dei har felles.

I tillegg til vatnet er vi-et i diktet også fylte av kvarandres ”haustar / dagar / år”. Her er det tidas prosessuelle karakter som blir vektlagt. Vi-et er summen tida dei har for kvarandre. Frå desse ”objektive” uttrykka får vi også ei meir subjektiv kjensle i ”skimrande lengsler”. Ei skimring er noko som glansar eller lysar. Lengslene, som er noko indre, blir med det smitta av eit lys, som er noko ytre. Lengslene bind menneska saman i ein kjærleik (som er eit ord dette diktet rett nok ikkje bruker). Desse lengslene er noko som ”ikkje kan seiast”, men det blir likevel haldt fram eit utsegn i forsetjinga; ”seier vi”. Uttrykket gjentakast to gonger og kan også lesast på to måtar. Anten at vi-et uttalar noko, seier noko. Eller at lengslene seier ordet ”vi”. Diktet går så vidare med å seie ”at vi skjønner / vi er der / vi er i vatnet”. *Forståinga* blir understreka med desse linjene, og frasa frå opningslinja blir med det gjentatt. Vi-et er kvarandres vatn. I dette vatnet er det verken lyst eller mørkt, ”det berre er”. Her kan vi sjå korleis dette samværet nærmar seg ein *rein tilstand*, som verken er kjenneteikna av den eine eller andre fargen. Vi-et tar form av motsette parallellismar: ”vi er modige / vi er redde”, ”vi veit og vi veit ikkje”, ”vakne / drøymande”, ”fortvilte og modige”, ”sjåande [forstått som fikserte] [...] gåande [forstått som i aktivitet]”.

I siste delen av diktet dukkar *vindauget* på ny opp som eit motiv i teksten. Diktet skildrar ”to barn som ser ut eit vindauge / og som ser seg sjølv springe forbi utanfor vindauget”. På same måte som i *Ein sommars dag* blir både tida og rommet samanslyngd gjennom dette vindauget. Fortida (der dei er barn) og notida, medan dei ser gjennom dette vindauget, går saman i ei felles tid. Gjennom vindauget blir det på den måten etablert eit *dobbelt nærvær*; barna er til stades samtidig på begge sidene av vindauget. Men denne identifikasjonen blir også gjort til eit fråvær av nærvær; barna ”spring forbi”. Om vi samanliknar dette med vindaugets funksjon i *Ein sommars dag*, så ser vi at denne også har noko med gjentakingar å gjere. Vindauget blir opna og lukka ei rekkje gonger i *Ein sommars dag*.

Ei slik gjentaking kan minne om det vi kallar eit ritual. Eit ritual har ”en stilisert form som gjentas bevisst fra gang til gang” (Snl.no: Ritual). Ritualet er noko som er til stades i all menneskeleg kommunikasjon, det er jo nettopp gjentakinga av dei same språkteikna som gjer dei gjenkjennelege for språkbrukarane og som opnar for å tillegge dei meining. I religiøs forstand har ritualet tradisjonelt blitt forstått som symbolske eller mytologisk metta gjentakingshandlingar; dåpen i Den norske kyrkja er til dømes forstått som ei synleggjering

av ein død (drukning) og ei oppstode med Kristus.²⁸ Men nyare studium av ulike religionars riter har vist korleis rituala også kan framstå som ikkje-symbolske, innhaldstomme gjentakingshandlingar – som mogelegvis har oppstått *før* det meiningsinnhaldet som har blitt tillagt dei. Det er den danske teologen Bent Flemming Nielsens utgangspunkt når han formulerer desse orda om det kyrkjelege ritualet (Nielsen 2004: 51):

Kender man ritualet, så ”synger trosbekendelsen sig selv” medieret gennem deltagerens agerende kroppe. Gudstjenestedeltageren kan på et andet niveau iagttage sig selv ”udefra” rejse sig, stå og synges. Ritualet medierer sig gennem de agerendes bevægelser herunder deres lyd i form af sang og recitation, som også er kropslig. Muligheden for denne ”eksterne” synsvinkel er netop karakteristisk (men ikke eksklusiv) for ritualiseret atfærd. Den ritualiserede akt åbner en spalte mellem den agerendes faktiske, kropslige gøeren og så aktøren som selvfortolkende subjekt. Når dette ”gab” mellem den foreskrevne kropslige aktivitet og aktørens selvfortolkning åbnes, så fornemmes ritualiseringen umiddelbart som frigørende. Denne åbning, dette gab, indbyder aktøren til refleksion. Ritualiseringen tilbyder hermed rige muligheder for at *tilskrive* betydninger til det, der gøres. [...] Idet kroppen ved at følge forskriften momentant frigøres fra den ellers altid medløbende intentionalitet, så etableres en form for dobbelt tilstedeværelse, da aktøren både er kropsligt til stede som bestemt af ritualets stipulationer (stå, gå, sidde, spise, drikke etc.) og samtidig tilstede med en frisat potentialitet for fortolkning og refleksion.

Det innhaldstomme ved ritualet skapar ifølgje Nielsen ein ny-produksjon av meining og ”innhald” i ritualet. Og gjennom denne meiningsproduksjonen ”etableres en form for dobbelt tilstedeværelse”; eit *dobbelt nærvær*, der ein som tolkande subjekt både er til stades i ritualets *kroppslige* handling; gjennom song, tale eller kroppsmimikk – men også i ei slags sjølvfortolking, som av Nielsen blir metaforisert som ”dette gab”; ei *opning* mellom subjektets konkrete og metaforiske rom. Her ser vi parallellen til *vindauget* i dei to Fossetekstane vi har sett på ovanfor. Det er gjennom *vindauget* at opninga kjem til syne mellom fortid og notid, mellom eg-et og du-et. Det er denne opninga som i *Ein sommars dag* gjer at kvinna kan identifisere seg med tapet av mannen hennar og som i det siste diktet også på den måten produserer eit *vi*. Men denne identifiseringen av eit *vi* er som sagt også eit fråvær. Kvinna har mista mannen sin i *Ein sommars dag*, ho må identifisere seg med regnet og mørket. I diktet ovanfor spring barna utanfor vindauget forbi.

Vindaugemotivet står i begge desse tekstane for ei *transparent* grense mellom det som er innanfor og det som er utanfor, ei grense som også i sanseleg forstand er gjennomsiktig. Vindauget opnar det som er innanfor mot det som er utanfor i eit doblande *mellomrom*, som vi også såg i delkapitlet om husa i Jon Fosses tekstar ovanfor.

I dei tekstane vi har sett på i dette delkapitlet kan vindauget slik forståast som *hymen*. Hymen, jomfruhinna, er Jacques Derridas døme på noko som *både* representerer eit innanfor og eit utanfor, noko som både er ei grense og samstundes det synlege vilkåret for at denne

²⁸ Slik Paulus ordlegg det: ”For i dåpen vart de gravlagde med han; der vart de òg oppreiste med han, ved trua på Guds kraft, han som reiste Kristus opp frå dei døde. (Kol 2:12)

grensa skal brytast: ”It is an operation that *both* sows confusion *between* opposites *and* stands *between* the opposites ’at once’. What counts here is the *between*, the in-between-ness of the hymen.” (Derrida 1981: 212). Hymen er ei skiljegrænse mellom kvinnas indre og mannens penetrasjon av dette indre, og det er tradisjonelt i ekteskapet at denne grensa skal brytast, for å gjere det som er innanfor og det som er utanfor til eitt. Når hymen blir broten er grensa *opna*, kan vi seie. Og her er også parallellen til Fosses *vindaug*: når vindauget opnast blir det som ligg utanfor og det som er innanfor kopla saman til eit mellomrom – som trugar med å oppløyse dei distinkte romma til ikkje-rom, til rom utan grenser. Det er ei rørsle frå avgrensing og til opning som vindauget gjer mogeleg.

Frå liv til død til liv igjen

I stadig større grad, gjennom Fosses seinaste forfattarskap, er skiljet mellom *livet* og *døden* eit tema. Slik vi også formulerte det i analysen av ”Han som budde i det blåe huset” ovanfor, kan døden og livet seiast å representere kvar sine rom. I ”Strandebarm, Hardanger” var desse romma på den eine sida klårt skilte frå kvarandre (dei døde var *i* jorda - dei levande *på* den). Men samstundes truga vatnet med å bryte gjennom desse grensene, for å føre det levande mot ein død. Slik kan vi seie at livets være og livets opphøyr står i eit visst samband med kvarandre. Og i nokre av Jon Fosses dikt kan vi sjå korleis det perspektivet er retta ikkje berre frå det levande og til det ikkje-levande, men frå etterlivet²⁹ og til livet. Døden representerer det levande rommets brot, men det er også ein bevegelse å lese frå etterlivet og *til livet* i Jon Fosses lyrikk. Det er forholdet mellom desse to romma vi skal forsøke å sjå nærmare på i det følgjande (Fosse 1997b: 23):

EG ER IKKJE LENGER

det er for stille til at eg kan
sjå fargane falle, ingen av dei gamle
er lenger i det bevegelege vatnet
Det er for stille
og altfor lenge sidan
Men den grønne løa treng jo malast
Og ungane treng jo
ein trygg stad å leike
Eg er ikkje lenger, men berre i deg
Og i eit blått
som lun og roleg varme Og graset
skulle vore slått, eg ser det no

²⁹ Eg nyttar her ordet *etterlivet* for den tilstanden som skildrast etter livet. Eg vil ikkje blande denne tilstanden saman med ordet *død*, som etter mitt syn markerer retninga *bort* (brotet) med livet, og som ikkje med naudsyn må vere eit litterær *rom* i Jon Fosses tekstar, slik etterlivet er.

Tittelen på dette diktet kan vi sjå som ein indikasjon på menneskeleg fråvær. Det eg-et som talar gjennom diktet er eit fråverande eg, eller i alle fall eit eg som er tilstades i eit rom *utanfor* livet. Kanskje kan vi identifisere det rommet som etterlivet? Dette rommet er først og fremst kjenneteikna av ei *stille*. Det er ei stille som hindrar eg-et i å ”sjå fargane falle”. Å sjå fargane falle kan tolkast som å sjå naturens syklus; blada som spring, grøntast, blir gule / oransje, og fell til slutt ned som døde blad. Men i denne *stilla* som kjenneteiknar etterlivet ser eg-et altså ikkje slikt. Stilla er kanskje like mykje eit blindt som eit lydlaust tilvære?

Ein kan som lesar sjå føre seg korleis desse blada fell ned i vatnet på fjorden eller i ein bekk som går under eit tre; ”ingen av dei gamle [blada?] / er lenger i det bevegelege vatnet”. Vatnet er i rørsle, og blir på den måten ståande som ein timeleg kontrast til den stilla som eg-et er i. Den tida då eg-et kunne sjå (eller ta del i) naturens syklus er langt forbigått: ”Det er for stille / og altfor lenge sidan”. Dette kan tyde på at det subjektet som ytrar seg i diktet, er eit dødt menneske, som tenkjer tilbake på livet.

Men på same måten som vi har sett det i diktet ”Han som budde i det blåe huset” (Fosse 1997b: 47ff) og i diktet ”Det går og går” (Fosse 1992: 16), så er ikkje dei døde og det levande heilt skilde frå kvarandre. For i dei neste linjene kan vi lese korleis diktet beveger seg i ei retning *frå* stilla (og etterlivet) og *mot* det levande – ei draging *tilbake* til livet. Dette er noko anna enn den rørsle frå liv til død vi har sett på i dei fleste dikta (og skodespela) i kapitlet ovanfor. Denne bevegelsen *tilbake til livet* er kjenneteikna av vanlege, daglegdagse aktivitetar: maling av huset, bygging av ein leikeplass for barna, grasklipping. Graset som ”skulle vore slått” og ”den grønne løa” representerer fargar som står i kontrast, som ein motsatt parallell, til fargane vi tolka som haustfargar i diktets første del. Det er altså tale om ei omsnuing her – frå haustens lauvfall – til vokster og liv.

Dette diktet kan også lesast i samband med den eldre kvinns monolog i *Ein sommars dag*. I utdraget frå monologen ovanfor hugsar vi at den eldre kvinna identifiserte seg med alt som var utanfor vindauget; mørket, havet, bølgiene - og på den måten bringa innanfor- og utanforrommet saman. Når vi veit at mannen hennar døydde i dei same bølgiene, så kan utdraget lesast som at kvinna, gjennom den rituelle gjenoppføringa også deltar i mannens død. Dette ritualet fungerer også som eit framhald av samlivet, på tvers av den avstanden som døden skaper. Det er ein tråd som dramastykket *Og aldri skal vi skiljast* (1994) også spinner på. Dramaet blir innleia med eit Dante-sitat frå *Divina Commedia* – ei utsegn som skildrar eit skremmande syn under forteljarens ferd gjennom dødsriket. Det var eit syn som var så ilt at det nesten skremte livet ut av han: ”Eg døydde ei, og ikkje var eg levande. Tenk med deg sjølv, om du har litt forstand korleis eg vart, då eg vart fri for begge.” (Sitert i Fosse 1994: 6).

Både den attverande kvinna i *Ein sommars dag* og i *Og aldri skal vi skiljast* kan sjåast på som levande døde, eller døde levande. Dei er til stades i det levande, men lever i kraft av identifikasjonen med sorga til den mannen dei elska, men tapte.

Mot slutten av diktet vårt uttrykkast ein frase som er identisk med diktets tittel, men med ei vesentleg utfylling: ”Eg er ikkje lenger, *men berre i deg*” (mi utheving). Kanskje kan vi tenke oss at den døde er til stades i den levandes tankar, eller at den døde ser ut gjennom den levandes auge? Med *Ein sommars dag* og *Og aldri skal vi skiljast* som intertekstar, så kan det i alle fall sjå ut til at slike tekstar doblar subjekta til subjekt som rommar kvarandre.

Enno tydelegare blir det om vi held desse observasjonane saman med eit utdrag frå det vesle teaterstykket *Sov du vesle barnet mitt*. Dette stykket opnar med at tre personar diskuterar fram og tilbake kor det er *dei er*. Etterkvart går det fram for lesaren (eller tilskodaren) at dei kanskje er døde, og at det mørke, stille rommet dei er i, er ein slags tilstand etter livet. Men denne tilstanden er ikkje kjenneteikna av einsemd. Den er ein tilstand der personane er *hos* dei som dei er glade i. Mot slutten av stykket kan vi lese replikkar som desse (Fosse 2001c: 437f):

DEN TREDJE PERSONEN

No er vi kjærleik
no er vi der kjærleik er
og den store kvile
No skal ingen av dykk
seie noko meir
no skal alle vere stille
ikkje tenkje
ikkje seie noko
No er tenkinga over
No er orda over
No er det tid for ein kjærleik
som ingen kan fatte

DEN FØRSTE PERSONEN

Men

DEN ANDRE PERSONEN

Det går ikkje an

DEN FØRSTE PERSONEN

raskt
Det liknar slik på barna mine

DEN ANDRE PERSONEN

Det liknar slik på ho eg alltid elska
ho som er min kjærleik
på henne liknar det
Det liknar slik på henne
Det er henne
eg er
når eg no er her

Sjølv om det er ein avstand i rom mellom personane som ytrar seg her og ”barna” eller ”ho som eg alltid elska”, så er dei likevel i *kvarandre*. Det etablerast eit rom i denne tilstanden etter livet som er eit *møterom* mellom dei menneska som er glade i kvarandre – og som er like mykje kjenneteikna av liv og nærvær som av dødens fråvær frå det levande. Spranget mellom desse romma blir slik sett ikkje eit sprang som opphevar differansen mellom liv og død, men som stadfestar at det nettopp er ein differans; eit spor av døden i livet og også av livet i døden.

Men døden, som eit liv etter livet, er ikkje berre eit rom i Jon Fosses tekstar, den representerer også rommets *brot*. Det kan vi sjå eit godt døme på i dette diktet: (Fosse 1997b:

34)

OPPHEVING, NOK EI FORDERVING

gjennom døden skal ein leve
ei oppheving av seg sjølv og av tida og rommet
av meininga og av ikkje-meininga
av likskapen og av skilnaden
av være og av inkje
ei oppheving av opphevinga
ei oppheving av det ævelege og det timelege
ei oppheving av Gud og menneske: Gud døyr på krossen
og så er Gud død
og så er døden død og så er livet oppheva, utan døden
ikkje liv og fiskane sym under vatnet Graset veks på bakkane
Ei ung jente lar mold og luft
bli til ei hand som tørkar sveitte av ei panne
Og ein fisk i handa

Det som vi kan kalle *dødens paradoks* blir poengtert allereie i dei første to linjene. Først blir det halde fram at døden konstituerer livet: ”gjennom døden skal ein leve”. Medan det å leve i neste verselinja blir identifisert med ein ikkje-tilstand: ”ei oppheving av seg sjølv og av tida og rommet”. Tida, rommet og subjektet er oppheva, men ikkje oppløyse storleikar. Igjen er det vekselspillet mellom einskap og mangfald, mellom identitet og motsetnad, som blir poengtert. Det ser vi i dei motsette parallellismane: ”ei oppheving [...] / av meininga og ikkje-meininga / av likskapen og av skilnaden / av være og av inkje”. Dei gjentakande orda speglar kvarandre med motsette forteikn. Omgrepas skilnader er på den eine sida halde fast (skrivne ned, skriftfesta), men på den andre sida satt i eit fritt spel med kvarandre, der det er ingen av dei som dominerer over den andre. Og i dette diktet blir altså dette frispelet kopla til *døden*. Døden er opphevingas oppheving, det som gjer etterlivet (”det ævelege”) og livet (”det timelege”) til to rom som står i eit uløysleg samband med kvarandre. Det kan synast som om døden i dette diktet blir sett på som eit slags filosofisk, språkleg og eksistensielt utgangspunkt for all livstolking. Det er i møte med døden at det blir meningsfullt å snakke om livet.

Men det er ikkje berre subjektet som tolkar sin eigen tilstand i lys av døden. I dette diktet er døden gjort til eit samspel av kontrasterande uttrykk. I analogi med det vi ovanfor såg forfattaren skildre som ”ikkje-staden” kan dette livet *i* eller *via* døden også skildrast som eit poetologisk kunstgrep.

Dette dødens paradoks er også noko som er tydeleg til stades i Det nye testamentets Kristus-forteljing. Jesu krossfesting og død blir i Det nye testamentet gjort til ei oppheving av døden. Gjennom at Jesus som det første menneske i verda døyr utan synd, blir døden som menneskets endelege skjebne overvunne. Det er dette paradokset frå dei kanoniserte evangelia Paulus set ord på i doksologien i Filipperbrevet 2:7b-9:

Då han stod fram som menneske,
fornedra han seg sjølv
og vart lydig til døden, ja, døden på krossen.

Difor har òg Gud
opphøgt han til det høgste
og gjeve han namnet over alle namn.

Oppfatninga av at Jesus var både menneske og Gud, og at Jesus ”vant” over døden, ser ut til også å bli tematisert i Fosses-diktet ovanfor. Jesus representerer ”ei oppheving av Gud og menneske”, og ved at ”Gud døyr på krossen / [...] så er døden død og så er livet oppheva”. Døden bringer fram livet, kan man seie. Og ”livet” i denne sambanden må forståast i ein vidare tyding av ordet, som i Det nye testamente blir kopla til frelse, eller æveleg liv. Nøkkelformuleringa i Fosses dikt er den neste: ”utan døden / ikkje liv”. Her ser vi heilt eksplisitt korleis desse to romma står som føresetnader til kvarandre i diktet.

Ei livstolking som tar utgangspunkt i døden er for så vidt ikkje noko nytt. Også i ateistisk filosofi som Jean-Paul Sartres eksistensialisme, til dømes, er det døden som trer fram som livets føresetnad. Og i den danske diktaren Søren Ulrik Thomsens poetikk *Mit lys brænder*, som fekk stor påverknad på den nordiske litteraturen på 1980- og 1990-talet, er døden også det endelege prinsippet som diktet skal rette seg mot (Thomsen 1985: 59):

Som lyset, der kun brænder, forsåvidt det brænder *ned*, skal et digt fra første linie pege på sit eget *ophør* og forløbe som en voksende præcisering af dette, fordi det hermed indskrives *døden* i sig.

Diktet skal etter denne poetikken avsluttast med sin eigen død. Og om vi ser på nokre av dei dikta vi har analysert ovanfor, peiker også Jon Fosses tekstar mot døden. I gjennomgangen av ”Strandebarm, Hardanger” avslutta vi med å fastsetje diktets utgangsmotiv som *gravstaden*. I ”Han som budde i det blåe huset” leste vi ein bevegelse bort frå det verande og mot det ikkje-verande; etterlivet. Men i dei to tekstane vi har sett på i dette delkapitlet er det også ei *omvending* av Søren Ulrik Thomsens postulat. I ”Eg er ikkje lenger” heitte det i utfyllinga at

”Eg er ikkje lenger, *men berre i deg*” (mi utheving). Og dei Fosse-dikta vi i dette delkapitlet har oppheldt oss ved blir avslutta med motiv som skaper ein bevegelse frå død og *til* liv igjen.

Det heitar at ”fiskane sym under vatnet”. Dette er ei formulering vi også har møtt før, i diktet ”det går og går” (Fosse 1992: 16).³⁰ Dette er med på underbyggje tidas bevegelse, som alt levande deltar i. Det same må seiast om det neste motivet: ”Graset veks på bakkane”. Her også er motivet henta frå naturen, og det viser ein natur *i rørsle*. I diktets siste motiv er det eit menneske som trer fram: ”Ei ung jente lar mold og luft / bli til ei hand som tørkar sveitte av ei panne / Og ein fisk i handa”. Her er fisken fiska, den er bringa *ut* av havet og over i eit anna rom og til ein annan funksjon. Gjennom å fiske fisken får mennesket mat. I kystbygdene i Noreg har fisken tradisjonelt vore det som har gitt mennesket liv og eksistensvilkår. Slik blir også fiskens død gjort til eit vilkår for mennesket liv. Og også her er Kristus-motivet til stades. På gresk utgjer dei første bokstavane for Jesus Kristus, Guds son, Frelsar ordet *ichthys* – som igjen tyder *fisk*.³¹

Diktet pendlar slik mellom det levande og det ikkje-levande i ei oscillerande rørsle. Slik vindaugget kan seiast å vere ein hymen som både skil det som er innanfor og det som er utanfor huset, og på same tida opnar opp mellom desse to, slik er *døden* det som både penetrerer og samstundes konstituerer livet og etterlivet i dette diktet. Med tittelen ”Oppheving, nok ei forderving” blir også denne dødens dobbelte bevegelse poengtert. Gjennom koplinga til Kristus-forteljinga blir døden sett på som noko som både er livets endelege utgang (noko som øydelegger, fordervar det), men samstundes også noko som opphevar skiljet mellom liv og død. Slik vatnet gjorde at båtplankane svella ut og heldt vatnet borte i ”Strandebarm, Hardanger”, slik er også døden ein tvitydig storleik i Jon Fosses dikt. Det heiter i diktet at: ”gjennom døden skal ein leve”, men dei døde (som er i etterlivet) ser også ut til å vere gjort nærverande gjennom og i det levande. Om ein ser på livet som eit rom i Jon Fosses tekstar, er det også noko som beveger seg mot ei opning, mot si eiga forsvinning. For gjennom døden blir livet smitta av etterlivet. Slik ser vi korleis Fosses ulike rom ikkje kan haldast frå kvarandre. Det som er innanfor og det som er utanfor; kroppen og naturen, livet og etterlivet blir uløyselege, samskrivne rom. Rom som rommar kvarandre.

³⁰ I diktet ”det går og går”, frå 1992, heiter det at ”fisken søm under vatnet”. Verbet *søm er ein ikkje-normalisert form av verbet. I ”Oppheving, nok ei forderving”, frå 1997, er subjektet i pluralis og verbet bøygd ”etter boka”: ”fiskane sym under vatnet” (mi utheving).

³¹ Fullt skrive: *Iēsous Christos Theou Hyios Sote*. (en.Wikipedia.org: Ichthys).

Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett korleis Jon Fosses rom har transparente grenser, noko som gjer at romma opnar seg frå det som er innanfor og mot eller til det som er utanfor. I diktet ”Strandebarm, Hardanger” var det ein grunnleggande kontrast å lese mellom tre og vatn. Treet markerer rommas grenser, og held vatnet ute. Vatnet er ein storleik som treet på den eine sida er avhengig av for å vekse (som pæretreet), for å fungere (som båten, som vatnet sveller att sprekkene i), men på den andre sida forsøker å halde ute for ikkje å sjølv bli gjort til vatn.

I delkapitlet ”Kroppen som doblande rom” såg vi korleis kroppen gjennom ein timeleg bevegelse også rører seg mellom rom. Kroppen som rom går inn i naturens syklus og blir slik sett eit *forsvinnande rom* – eit rom som går mot si eiga oppløysing. Slik vart kroppen skildra som ein transparent kropp, som naturen kunne skodast gjennom.

I delkapitlet ”Når husværet opnar seg” er det husets funksjon som rom vi har sett på. I mange av Jon Fosses tekstar er det husvære som blir forlate. Og gjennom denne forlatinga blir det også peika på døden. I diktet ”Han som budde i det blåe huset” er utgangspunktet eit hus der nokon har døydd. Frå skildringa av dette huset spring det ut eit subjekt i teksten som verken er levande eller død, og som såleis oppheld seg i eit mellomrom mellom livet og etterlivet. I mange av forfattarens teaterstykke blir dette husværet eit venterom før menneska kan gå inn i etterlivet. Felles for desse er at husværet blir infiltrert av noko som både *konstituerer* rommets form og samstundes noko som bringer rommet *ut av form*. Denne doblinga blir motivert av (og motivisert som) eit vindauge, som kan opne opp det som er innanfor mot det som er utanfor. Vindauget blir på denne måten ein hymen, noko som *både* representerer eit utanfor *og* eit innanfor i teksten.

I den siste delen av dette kapitlet har vi sett korleis skiljet mellom liv og død også er kjenneteikna ved ei gjennomsiktig grense. Livet etter livet blir identifisert som ein tilstand der subjektet er til stades hos dei levande. Det er ei draging frå døden og tilbake til livet i fleire av Jon Fosses tekstar.

III. SUBJEKTET

*Jeg kommer – for å forsvinne i den samme stund.
Hjalmar, i Vildanden*

”Jeg er her nå”. I Janss & Refsums innføringsbok *Lyrikkens liv* blir denne utsegna halde fram som kronlømet på lyrikkens eigenart (Janss og Refsum 2003: 19). Slik er lyrikken tradisjonelt forstått som den mest subjektive av dei litterære sjangrane; ein sjanger der avstanden er liten mellom den som taler og det som blir omtalt i diktet. Men i dei føregåande to kapitla av denne avhandlinga har vi sett korleis Jon Fosses dikt ikkje kan seiast å demonstrere noko eintydig nærvær. Derimot står desse dikta i ein modernistisk litterær tradisjon der subjektet ikkje blir skildra som ein medvite garantist for meining (lenger), men som eit skiftande uttrykk for ein ustabil, apersonleg og ikkje-kontrollerbar instans.

I dei to føregåande kapitla har vi sett at nærværet av ei notid (i sitatet: ”nå”) blir knytt saman med fortida og framtida i ei *samanslyngd* tid i Jon Fosses dikt. Og eit eventuelt nærvær av rom (i sitatet: ”her”) blir på same måten også kjenneteikna av sambandet med eit fråvær, ved at rommet trer fram som eit rom *opna* mot det som ligg utanfor. Vi har også vore inne på nokre av dei språklege implikasjonane denne bevegelsen mellom nærværet og fråværet har ført med seg. Meininga i språket kan ikkje identifiserast som nærverande og umiddelbar, men i stadig forandring. På bakgrunn av desse observasjonane er det difor også grunn til å tru at Jon Fosses subjekt er eit ”jeg” som nettopp *ikkje* verken er stabilt eller nærverande (i sitatet: ”er her nå”).

Mot slutten av det førre kapitlet såg vi på diktet ”Eg er ikkje lenger”. Sjølve tittelen her tematiserer korleis eg-et i Jon Fosses beveger seg bort frå fiksering i tid og rom. Dette skal vi sjå at fleire av Jon Fosses tekstar tematiserer. Men på same tida må jo litterære tekstar ha eit subjekt å uttrykke seg gjennom. Og subjektet i Jon Fosses dikt må vel også, på same tida, seiast å *vere tilstades* i skrifta. Her er den ein ubalanse å lese mellom eit eg som forsvinn, og eit eg som framleis er verande. Denne ubalansen skal vi i dette kapitlet forsøke å forklare.

I mange av Jon Fosses dikt kan vi også sjå at subjektets rørlege struktur svarer til bildet av ei *bølgje*. Subjektet er på same måten som bølgja i ein rytmisk og kontinuerleg bevegelse. Bølgjas motsette parallell, *stilla*, er også eit viktig motiv i mange av Jon Fosses tekstar. Korleis heng desse to saman? På kva måte blir dei kopla i subjektsdanninga i Fosses litteratur? Det er spørsmål som styrer framstillinga gjennom dette avsluttande kapitlet om nærvær og fråvær i Jon Fosses lyrikk.

Det splitta subjektet

I eitt av dei siste dikta vi såg på i det førre kapitlet heitte det at ”Eg er ikkje lenger, men berre i deg”. Dette tolka vi i lys av skodespel som *Ein sommars dag* og *Og aldri skal vi skiljast*, der

hovudpersonane er i ein tilstand der dei opplever å være nærverande med ein fråverande (død, fråflytta) partner. Diktet kan også lesast som at dei døde ser eller sansar gjennom dei levande, og på denne måten er til stades gjennom andre, når dei sjølv ikkje ”er [...] lenger”. Med slike døme ser vi at Jon Fosses subjekt ikkje med naudsyn kan førast tilbake til éin bestemt instans, men at det kan vere subjekt i ein ”dobbelst tilstedeværelse”, slik vi hugsar teologen Bent Flemming Nielsen formulerte det (Nielsen 2004: 51). I dette delkapitlet skal vi forsøke å gjere greie for kva måte subjektet i Jon Fosses tekstar blir dobla på og korleis det då står fram som eit *splitta* subjekt.

Ein av dei mindre kjente romanane av Jon Fosse er *Flaskesamlaren*, frå 1991. At romanen ikkje er så godt kjend, kan ha noko å gjere med at den trer fram som nærmast uleseleg. I alle fall blir lesarens forsøk på å danne koherens elegant torpedert frå første side i romanen. Vi får høyre om ein hovudperson som driv rundt i gatene i ein by, stoppar på ulike kafear for å drikke øl. Men det er uråd å seie kven denne personen er. For han ser ut til å ha fleire personlegdomar, fleire biografiar.³² Han er *både* Fredrik, Bjørn og Atle, og far hans er *både* gammal prest og gammal anleggsarbeidar. Subjektet er i denne romanen ikkje berre splitta, det gjort til fleire konkurrerande personlegdomar. Og også i denne romanen er *rytmen* eit dominerande trekk, både på det tematiske og det formelle planet. På det formelle planet kan vi sjå at teksten er sterkt gjentakande og utan punktum som skiljeteikn. Overgangane mellom dei ulike personlegdomane hos subjektet blir heller ikkje markerte på nokon måte. Romanens dominerande handling, det som *skjer* i den, er i stor grad knytt til *gåing* og *driking*. Like snart som hovudpersonen kjem ein stad for å setje seg ned med eit glas øl, så har han drukke det opp, reist seg og bevegde seg vidare. Subjektets splitting står då ikkje berre fram gjennom ei ”tekstleg” uro, men også som ei mekanisk, motorisk uro hos hovudpersonen – som kan minne om den tematikken vi identifiserte i diktet ”det går og går” (i første kapitlet), der gåinga fekk meir *timelege* konnotasjonar enn kroppslege. Tittelen på denne romanen (*Flaskesamlaren*) er også interessant i samanhengen vår her. *Flaskesamlaren* er knytt til både samling og tømning. Den splittinga vi ser av subjektet i *Flaskesamlaren* kan også lesast som eit forsøk på å fylle opp identiteten sin, kroppen sin, med innhald frå ulike stader. På den eine skjenkestaden er han Fredrik, på den andre er han Bjørn eller Atle. Individet blir ”fylt” og ”tømt” av ulike roller det spelar ut – på same måten som det fyllast opp når det tømmer flasker. Subjektet i *Flaskesamlaren* kan på denne måten seiast å vere like mykje ein flaske-tømmar, som ein flaske-samlar.

³² Slik også Ragnar Hovland observerer det (Hovland 2005: 10).

I Jon Fosses dikt kan vi også sjå korleis subjektet står fram som splitta og mangefasettert. Det ser ut til å vere tema i tekstar allereie frå første diktsamlinga hans (Fosse 1986: 23ff):

reiser meg frå eit brunt sug, og går åleine tar
opp gitaren. Kvepp av ein latter frå hjarta
Eg spelar
Lyttrar til stillheten
Luktar tomt rom

tar tak i mitt eige ansikt, strekker
ut fingrane, grip
om ansiktet, huda skrik, augene opnar seg: eg dansar
til gråtens bevegelsar, fingrane fast i ansiktet, og eg
kan ikkje opne hendene, ikkje lukke augene

Eg skrik
Eg høyrer det er hol i skriket
Ein gapande munn ser seg sjølv

Diktet opnar seg med at subjektet reiser seg ”frå eit brunt sug”. Eit brunt sug kan kanskje lesast som ein abstinens (tobakk, øl, hasj er brunfarga rusmiddel, som kan sjåast på som motivasjonar for dette suget) – det er i alle fall ei påpeiking av ein *mangel* av noko slag. Denne mangelen er eit ”sug”, ei kjensle av drift *mot* noko. Dette suget driv eg-et i diktet mot gitaren, mot å spele musikk. Hjartet, som vi kan lese som ein indre metonymi for eg-et, ser ut til å håne dette forsøket på å tilfredsstille drifta, med ”kvepp av ein latter”. Det er altså noko i (eller ved) subjektet som motset seg denne spelninga. Når eg-et då spelar på gitaren oppstår det paradoksalt nok ei *stille*, (”Lyttrar til stillheten”). Å lytte til stilla er eit oksymeron, ein logisk motsetnad. Men stilla kan også lesast som ein *fylde*, som eit nærvær (slik vi skal gjere meir eksplisitt litt seinare i dette kapitlet). Dette nærværet er eit *tømt* eller *tomt* nærvær, slik vi også ser at den stille lyden fyller rommet med ”tomt rom”.

I dei neste to versegruppene er ikkje gitaren noko tilbakekommande motiv. Men om ein tenkjer seg musikken som kontekst, til dømes som ein utagerande rockekonsert, så er aktivitetane som skildrast i det følgjande absolutt gjenkjennelege. I ein vill tilstand grip eg-et seg i ansiktet, og forsøker å strekke det ut, medan det dansar og skrik i ein nærmast ekstatiske (for ikkje å seie psykotisk) tilstand. Og gjennom denne tilstanden blir det demonstrert korleis subjektet sjåast på som *splitta*.

Det er ansiktet som er det dominerande motivet i denne delen av diktet. På same måte som med hjartet, kan også ansiktet lesast som eit metonymisk uttrykk for eg-et. Ansiktet er ein ytre representasjon av subjektet (der hjartet er ein indre). Det skildrast korleis eg-ets hender grip om ansiktet for å forsøke å fatte det, med det resultatet at ”huda skrik, augene

opnar seg”. Gjennom forsøket på å gripe om ansiktet, forplantar også bevegelsen seg ut til resten av kroppen og ”eg dansar / til gråtens bevegelsar”. Vi ser korleis subjektet står fram på den eine sida gripbart, men på den andre sida som gripe på ein måte som ikkje eg-et sjølv kontrollerer: ”fingrane fast i ansiktet, og eg / kan ikkje opne hendene, ikkje lukke augene”. Skriket, dansen, gråten – er alle ekstatisk uttrykk, som vi her kan tolke som uttrykk for at subjektet *både* er gripbart og samstundes ikkje. Det let seg gripe, men det styrer ikkje sitt eige grep. Slik ser vi korleis verbet gripe får ei dobbel tyding, både som noko handfast (eit grep om ansiktet) og på same tida knytt til forståing (å be-gripe, fatte noko).

I første versegruppa ser vi at hjartet ler. I dei neste versegruppene kan vi også sjå at *ansiktet* får stemme. Men desse stemmene ber ikkje ord av noko slag, berre *lyd*. Hjartet ler, ansiktet skrik. Og det er nettopp dette *skriket* som blir utdjupa i den siste versegruppa. Her er vi vitne til synestesi, ei sanseblanding av høyrsel, syn og kjensler. For gjennom dette skriket oppstår det eit syn (eller ei kjensle, eller ein lyd) av eit tomrom, eit ”hol” – som vi kan lese både bokstavleg som munnens opning, men også i overført tyding som noko *tomt*. Og gjennom denne opninga mot det tomme blir så eg-et *dobla*: ”Ein gapande munn *ser seg sjølv*” (mi utheving). Kroppen er til stades i ein dobbel tilsynekomst, som ”gapande munn” og som den gapande munnens syn av ”seg sjølv”. Det er eit rom i eit rom, likt det ein kan oppleve i eit spegelkabinett. Eg-et står med det fram som delt, som splitta i mange.

I den første delen av diktet er det det indre som skildrast (hjartet, det brune suget), medan diktet i den siste delen skildrar det ytre (ansiktet, skriket). Dette kan vi tolke som ei vending mellom det indre og det ytre i subjektet. Men når subjektet ser seg sjølv utanfrå, er det ei vending som overskrider kroppens fysiske grenser. Og der *einsemda* blir poengtert i diktets første del (”går åleine”) har den her blitt til ei fleirsemd, ei dobling av kroppen som ”ser seg sjølv”, som gjennom speglars speglingar. Subjektet er i dette diktet *gripbart*, men samstundes *delt*. Det er eit paradoks som vi kan følgje vidare i andre dikt av Jon Fosse.

Sjangerinndelingane har (sidan Platon) vore basert på korleis subjektet står i høve til det omtalte. I lyrikken er det tradisjonelt ein tett nærleiksrelasjon mellom den som talar og det som blir omtalt. Men der dei tradisjonelle lyrikkinnføringane spør etter den talande i diktet,³³ så isceneset Jon Fosse eit eg som *skriv*. Det skal vise seg å vere ei tydingsfull presisering. For subjektet i mange av denne forfattarens tekstar er nettopp eit subjekt som blir danna og står fram *gjennom skrifta*. Men om subjektet er noko som *blir danna*, då må det jo vere nokon

³³ ”Det sentrale spørsmålet blir da: Hvem taler” (Janss & Refsum 2003: 18). ”Dersom vi nå vender oss til den lyriske diktningen, vil vi oppdage at en så å si overalt må forutsette et enkelt talende subjekt” (Kittang & Aarseth 1998: 33).

som står bak og dannar det? Spørsmålet om subjektets *opphav* ser ut til å vere det følgjande diktets tematiske utgangspunkt (Fosse 1992: 23):

kven er det som skriv, er det meg
eller er det noko som skriv i meg og som
skriv mi skrift
igjennom meg, kanskje er det eg som skriv

om det er eg som skriv
så er det eit eg som, kvar einaste gong, er forskjellig, for
i skriftas rørsler er det alltid
eit eg som skriv og dette eg er ikkje meg
eller kanskje er det meg
men dette eg er så forskjellig frå gong til gong
at det ikkje kan vere meg

om det er eg som skriv
så er eg alle desse så forskjellige eg
som likevel, i kvar skrift, er eit eg så tydeleg, for
slik det er: skal eg skrive
og vere nær det som ikkje er
må eit eg vere tydeleg
eller merkbart i all sin utydeligheit
og dette eg er berre til stades
i nettopp det som blir eller er blitt skrive og så er det borte
kvar skrift har sitt eige eg
og utan dette eg misser skrifta si rørsle
og sin retning

dette så forskjellige eg, som likevel er så merkbart
dette forskjellige eg, som skrifta skaper, og
som skaper skrift og
er eit noko og kanskje er det dette noko skrifta berettar om

Det spørsmålet som blir drøfta gjennom heile diktet blir stilt i dei to første to verselinjene:

”kven er det som skriv, er det meg / eller er det noko som skriv i meg”. Når ein møter eit slikt spørsmål uttrykk i ein nedskrive litterær diskurs som *diktet*, må vi helde oss til subjektet som subjekt på fleire nivå. På det eine nivået er det eit subjekt som skriv, og på det andre nivået er det eit subjekt som *er skrive*, som er det skrivne ”eg” eller ”meg” i teksten. I tillegg til desse to nivåa, ser det ut til at diktet tenker med eit subjekt *bak* det subjektet som skriv, noko vi kan tolke som ein guddommeleg transcendens: ”noko som skriv i meg”. Vi har altså med *tre* moglege representasjonar for subjektet å gjere.

Vi kan starte med å sjå på forholdet mellom subjektet som skriv, og subjektet som er skrive. ”Meg” er objektsforma av det personlege pronomenet ”eg”. Ein kunne sjølvsagt ha tenkt seg at det hadde stått: ”er det eg” i staden for ”er det meg”. Men med å bruke objektsforma ”meg” markerer diktet ein distinksjon mellom ”eg” – forstått som *agens*, det produserande, skrivande subjektet som formulerer seg gjennom skrifta, og ”meg” – forstått som *patiens*, det som produksjonen rettar seg mot, og som tar form som eit nedfelt subjekt i

skrifta. Vi kan forsøke å halde desse to frå kvarandre ved å kalle det som omtalast som "eg" for eit *produserande subjekt*, og det som omtalast som "meg" for eit *produsert subjekt*, det som oppstår når eg-et har formulert eit subjekt i skrifta.

Det tredje subjektet, "noko som skriv i meg" er om lag like vanskeleg å identifisere. Men her kan vi tenkje oss eit *transcendentalt* subjekt, som verker *utanfrå* og i eller gjennom produsenten av skrifta, men utan kjend opphav. Det transcendentale subjektet må sjåast på som ein metafysisk, over- (eller under-) gripande storleik, som nærmast på guddommeleg vis styrer handa som skriv skrifta. Frå å ha lansert både det produserande subjektet og det transcendentale subjektet som mogelege referansar, så avsluttast den første versegruppa med å halde fram det produserande subjektet som den mest "sannsynlege" referansen til subjektet i skrifta: "kanskje er det *eg* som skriv" (mi utheving).

I den neste versegruppa blir "bevisa" lagt fram for at "eg"-et, den produserande instansen bak skrifta, ikkje kan vere *identisk* med "meg"-et, det produserte subjektet i skrifta. Eg-et blir her kjenneteikna gjennom si *forskjellig*-heit, det er "alle desse så forskjellige eg". At eg-et er forskjellig vil seie at det er i forandring. Eg-et i Jon Fosses dikt kan, som vi har sett i analysane ovanfor, doble seg som fleire subjekt i eitt og det same. Eg-et er ein produserande instans, og dermed underlagt tida og rommets bevegelse. Medan meg-et, det som er produsert, er ned-skrive (opp-teikna, inn-felt, ut-trykt) i skrifta, og dermed på sett og vis *fiksert* og satt i ein avstandsrelasjon til produsenten (slik eg har forsøkt å vise gjennom å tematisere retningane bort frå eit sentrum, i den førre parentes). Forholdet mellom det fasthalde og det prosessuelle minnar om det vi var inne på i kapitlet om *tida* i Jon Fosses lyrikk. Der identifiserte vi det at tida både var noko kontinuerleg, i bevegelse, men også eit brot på den same bevegelsen - som platonske og nietzscheanske gjentakingar. Dei platonske gjentakingane identifiserer dei uttrykka som blir gjentatt som *kopiar* av kvarandre (reproduserer meining), medan dei nietzscheanske gjentakingane er doblingar som berre *minner* om kvarandre, og som dermed produserer *ny* meining. På same måte er det produserte eg-et eit subjekt som på den eine sida er statisk, fiksert i språket (som ein "ferdig", identisk kopi av det produserande subjektet), men på den andre sida er det – *når det blir produsert, i sjølve produseringa* – ikkje-statisk, ikkje-fiksert, rørleg, ny-skapande. La oss forsøke å forklare dette litt betre med eit lite sideblikk til to franskmenn.

Eit moderne syn på skrifta, slik til dømes franskmannen Roland Barthes har formulert det, er at den er fleirfaldig. Skrifta består av signifikantar (uttrykk) som peiker mot eit signifikat (innhald), men dette innhaldet kan eigentleg aldri bli nådd. Signifikantene viser berre vidare til andre signifikantar, som viser vidare til nye, osv. Eit oppslag på kva som helst

slags ord i ei synonymordbok vil demonstrere dette poenget. Det ordet du slår opp på peikar mot nye ord. I essayet "Forfatterens død", frå 1968, skriv Barthes om denne fleirfaldige skrifta at "strukturen kan etterspores, 'raknes opp' (slik man sier om tråden i en strømpe) i alle sine gjentagelser og på alle nivåer, men det er ingen ende på den, det er ingenting bak den", og gjennom dette ser vi at "skriften fremsetter alltid en mening, men kun for å la den fordampe" (Barthes 1994: 53). Det er dermed ikkje tilfeldig at Jon Fosse tematiserer eit eg som *skriv*. Skrifta er nettopp ingen tradisjonell kommunikasjonssituasjon, der ein talar uttrykker seg gjennom eit medium til ein tilhøyrar. Skrifta står for seg sjølv, som *avskoren referanse*, slik Barthes landsmann Paul Ricœur formulerer det: "I taleutvekslingen er talerne til stede for hverandre, men også situasjonen, omgivelsene, ytringens omstendigheter. [...] Slik er det ikke lenger når teksten tar talens plass. Referansens bevegelse mot framvisningen er avskåret" (Ricœur 2001: 62). På den måten referer skrifta utelukkande til sitt eige skriftlege univers, og situasjonskonteksten mellom dei ulike aktørane (talaren, mediet, tilhøyraren) blir berre ein *hypotetisk* kontekst. Det er mottakarane, tilhøyraren, lesaren – som må produsere meining ved å rekontekstualisere ein kontekst med talaren.

Men kven er det som dannar meining i Jon Fosses dikt, kven er det her som fører saman skriftas avskorne referansar? Kor eller hos kven tar *produseringa* til? I diktet "Kven er det som skriv, er det meg" kan det sjå ut til at denne meiningsproduksjonen ikkje berre tar til hos *lesaren* (slik både Ricœur og Barthes vil ha det til),³⁴ men også hos *skrivaren*. For om skrifta skulle vere heilt utan opphav, faderlaus, slik Barthes tenker det, så fører det ifølgje Fosses dikt til ein *kollisjon* mellom eit "eg" og eit "meg". For "i skriftas rørsler er det alltid / eit eg som skriv". Produksjonen av meining i skrifta peiker mot ein produsent. Men denne produsenten let seg ikkje nå (slik vi til dømes kunne tenke oss forfattere som garantist av meining i den biografisk-historiske metodikken som Barthes' essay opponerer mot). På same måte som Barthes' ser på meiningsskapinga i skrifta som ei meining som må "fordampe", er det produserande subjektet i Jon Fosses dikt rørleg og ulikt; "forskjellig frå gong til gong". Medan det produserte er felt ned i skrift (hogga ut, skrive inn), så er produsenten av skrifta i ein kontinuerleg bevegelse. Og denne produsenten av skrifta kan vi med Fosses eige omgrep kalle ein *skrivar*.

³⁴ Hos Ricœur heiter det at "det blir nettopp lesingens oppgave, som fortolking, å fullføre referansen" (Ricœur 2001: 63). I Barthes' essay er det også nettopp lesaren som tar forfattere's plass som produsent av meining, slik vi kan sjå i den berømte avslutningsformuleringa: "Leserens fødsel må betales med Forfatterens død." (Barthes 1994: 54).

Skrivaren går att i mange av Jon Fosses biografiske og teoretiske essay. Denne skrivaren er eit subjekt som blir identifisert som ”den som skriv, i den augneblinken han skriv, og slik han står fram gjennom skriftas materialitet, særleg gjennom språkrytmen, kanskje først og fremst rytmen” (Fosse 1989: 83). Der *forteljaren* er den tradisjonelle implisitte karakteren som talar gjennom tekstane, er det hos Fosse ein skrivar, som ikkje står fram med *stemme*, men gjennom skriftas *formelle kjenneteikn*, først og fremst ”språkrytmen”. I essayet ”Skrivarens nærver” forklarar forfattaren sin eigen oppleving av det å skrive (op.cit.: 147):

For meg er skivinga fylt av nærver! Når eg skriv, blir eg fort heilt oppsogen av skivinga, og det som først held meg fast, innbillar eg meg i alle fall, er nettopp dei materielle eller musikalske sidene ved språket, i skrifta, ikkje minst slik dei kjem til uttrykk i det rytmiske ved skivinga. Eg opplever eit slikt nærver mellom meg sjølv og noko anna når eg skriv, som eg knapt opplever på noko anna område i livet. For meg er altså skivinga nærver, og om ikkje meningsfylde, så i alle fall fylde. Men for Derrida er netop[p] skrifta i seg sjølv fråver – av subjekt, meining, nærver. [...] For den skrivande, når han eller ho skriv, i den augneblinken, er likevel skrifta – kanskje som ein slags illusjon – nettopp forvandla til nærver. I neste augneblink, dersom ein tenkjer på det ein har skrive, så er fråveret der igjen. Men når ein så les det, i den augneblinken ein les eit skriftstykke, er nærveret der igjen! – før fråveret igjen set inn.

Gjennom språkrytmen, dei ”musikalske sidene ved språket”, opplever han eit ”nærver mellom meg sjølv og noko anna”. Og dette nærværet er også noko vi kan kjenne att i diktet ”kven er det som skriv, er det meg”. For i den tredje versegruppa er heiter det at ”skal eg skrive / og vere nær det som ikkje er / må eit eg vere tydeleg”. Å *vere nær det som ikkje er* kan sjåast på som ein variant av det han i essayet ovanfor kallar eit ”nærver mellom meg sjølv og noko anna”. Skivinga blir på denne måten også kopla til eit poetologisk prosjekt med transcendentale undertonar; produksjonen av ”eit eg så tydeleg” blir å nærme seg dette ”noko som skriv i meg”, slik det står i den første versegruppa av diktet.

Slik kan vi lese forsøket på å gjere eg-et i diktet nærverande og ”tydeleg” som forsøket på å gjenskape den illusoriske forvandlinga Fosse sjølv opplever gjennom skrifta. For også i diktet ser vi at det tydelege eg-et ”er berre til stades / i nettopp det som blir eller er blitt skrive og så er det borte”. Her ser vi at subjektet blir utsett for ei ny vending; også det produserte eg-et blir gjort til eit forsvinnande eg. Nærværet etablerast med det berre som ein forbigåande prosess. Men det *er der* som eit forbigåande nærværsskapande subjekt i skrifta, for ”utan dette eg misser skrifta si rørsle / og sin retning”. Skrifta må altså strukturere seg om og i eit subjekt. Men dette subjektet er *verken* tydeleg *eller* utydeleg, det er begge delar – i ei vekslende ”skriftas rørsle”. Denne rørsla går mellom produserande og produsert eg i skrifta, og det er ei rørsle som også kan oppfattast som ein ”skriftrytme”.

I den siste versegruppa av diktet blir så ”skriftas rørsle” knytt til poetisk eller litterær verksemd generelt. Subjektet er her både ”forskjellige eg” og eit eg som ”er så merkbart”, altså som er tydeleg. Det samanfiltra forholdet mellom produserande og produsert subjekt blir

i denne versegruppa gjentatt på ny: eg-et ”som skrifta skaper” og eg-et ”som skaper skrift” er *gjensidige avhengige subjekt*; dei verkar saman. Og gjennom dette samvirket skapast det eit ”noko”, som ”skrifta beretter om”.

Det er ei vesentleg presisering at eg-et i diktet på den eine sida refererer til fleire ulike instansar, men på den same tida formulerast som ”*dette eg*” (mi utheving), og ikkje *desse eg*, slik ein kanskje kunne tenkt seg det. Subjektet er éin, samanfallande, storleik – av fleire.

Slik ser vi at begge dei dikta vi har sett på i dette delkapitlet vitnar om eit subjekt som både er handgripleg, som er *tilstades*, som er éin, men som likevel må sjåast på som *splitta*. Med diktet ”kven er det som skriv, er det meg” ser vi at denne splittinga kan ta form som ei deling mellom subjekt på tre ulike nivå; eit subjekt som skriv, eit skrive subjekt, og eit eventuelt transcendentalt subjekt bak skrifta, som blir gjort nærverande gjennom den dialektiske ”språkets rørsle”, som vi her har tolka som den rytmiske bevegelsen mellom det produserande subjektet (skrivaren) og det produserte subjektet (eg-et) i skrifta. Og kanskje kan vi tolke forsøket på å gjere eit transcendentalt subjekt nærverande gjennom skrifta som eit forsøk på å *samle* det splitta subjektet til eitt. Å gjere det fråverande nært blir då eit forsøk på å stanse den kontinuerlege skriftas rørsle til ei *stille*.

Subjektet i stille og drift

I det førre kapitlet var det eit delkapittel kalla ”Kroppen som eit transparent rom”. Der såg vi nærmare på diktet ”Når hjarta er ein måne”, der ein kropp vart gjort transparent gjennom at naturen, likt eit landskapsbilde *i kroppen*, vart gjort synleg gjennom den. Med det vart subjektet i diktet gjort til *både* kropp og natur, gripne inn i kvarandre. Kroppen er den typiske (for ikkje å seie arketypiske) menneskelege konstruksjonen av rom. Sjølv om subjektet i litterære tekstar ikkje med naudsyn må organisere seg i rom som kropp, så må vel ein kropp med naudsyn implisere eit subjekt. Men i Jon Fosses tekstar treng ikkje dette subjektet å bli forstått utelukkande som ein *medvite* eller *tenkande* siste instans, slik vi er vande med å tenke subjektet som eit *kartesiansk subjekt*.³⁵ I Jon Fosses dikt kan vi også sjå at subjektet er strukturert på ein måte som den opphavlege bruken av ordet demonstrerer: subjektet som eit *underlagt subjekt*.³⁶ Der subjektet blir kroppsleggjort, er det danna i samband med og

³⁵ Med ”kartesiansk subjekt” viser eg til den bruken av subjektsomgrepet som har dominert filosofihistoria sidan den franske filosofen og vitskapsmannen René Descartes på 1600-talet innførte subjektet som eit omgrep for det kognitive og sjølvmedvitne; eit indre, mentalt utgangspunkt for all meiningsdanning – sett i motsetnad til *objektet*, det ytre, som subjektet rettar seg mot.

³⁶ Det er grunn til å tru at ordet subjekt (oppr. fransk *suget, soget*) først oppstod med mellomalderens føydalsystem, der vasallen som landtakar stod under føydalherrens vern – og herredøme. Vasallen var

underlagt dei kroppslege driftene. Men desse står også i ein motsetnadsrelasjon til subjektet som eit tenkande og kontrollerande medvite. Det er denne relasjonen vi skal forsøke å sjå nærmare på i det følgjande.

I forfattarens andre diktsamling, *Hundens bevegelser*, kan vi lese ei rekke dikt som handlar om ein gut og hunden hans. Men grensene mellom desse to karakterane, mennesket og dyret, er ikkje så distinkte som ein skulle tru. I eitt dikt heiter det at ”ein liten gut spelar fløyte / og forsvinn / som ein hund” (Fosse 1990: 35). Korleis skal vi forstå dette? Om vi identifiserer denne fløyta med ei *hundefløyte* vil kanskje det gjere saka litt klårare. Ei hundefløyte er eit instrument som spelar på ein frekvens som gjer at hunden kan det høyre den sjølv over lange avstandar. Når hunden blir borte, rømmer vekk, kan den lokkast tilbake ved hjelp av denne fløyta. Men i diktutdraget ovanfor kjem ikkje berre hunden, men det skjer også noko med guten; han ”forsvinn”. Ved hjelp av hundefløyta gjer guten gjer seg om til hund. Hunden står med det fram ikkje som ein distinkt karakter (vi kan vel heller ikkje seie *person*) i diktet, men som ei spegling eller dobling av guten. Det er ei tropologisk vending³⁷ frå guten, som menneskeleg subjekt i diktet og til hunden, som eit dyr. Og det er nettopp *fløyta* som vender det heile. På denne måten kan vi seie at hundefløyta blir til ei *tryllefloyte*. Fløyta får guten til å forsvinne, og hunden til å kome. I eit anna dikt frå same samlinga kan vi også sjå korleis guten blir transformert til hund gjennom ein *språkleg* kommando, gjennom *ord* (op.cit.: 50):

 som ein liten hund
 i høgt gras
 kom du imot meg
 ingen visste
 at du var hund
 dei berre sa det
 og så var du hund: ein liten gut
 går gjennom graset
 medan dei klappar i hendene

Det motivet som diktet tar sitt utgangspunkt i, skulle vel (for dei fleste som har noko med barn å gjere) vere velkjent; eit barn som leikar hund, går med beina og hendene, gøyr. Dei

føydalherrens *subjekt*, altså hans *underlagte*. (Dette er informasjon som dei fleste oppslagsverk, ordbøker eller leksika ikkje nemner. Den kartesianske forståinga av subjektet som noko tilgrunnliggande ser ut til å ha utkonkurrert denne tydinga av ordet (Oed.com: Subject, n.)).

³⁷ Ordet ”trope” kjem av det greske ordet for dreining eller vending, og er eit språkleg grep som gjer at ”ordet gis en annen betydning enn det normalt har.” (Eide 1999: 135). Den norske litteraturvitaren Erling Aadland skriv i eit essay at: ”Det lyriske dikt lar seg ikke lenger kun betrakte som direkte ytring fra et menneskelig jeg, og heller ikke kun som en objektiv struktur av språkelementer i bestemte relasjoner. Diktet er en hendelse som aktualiseres gjennom lesning som et tropologisk overfall på leseren. [...]Jeg’et i diktet er en trope, som kan veksle seg om i alle retninger” (Aadland 1998: 77).

vaksne står rundt og applauderar, let seg begeistre over dette skodespelet. Men diktets spenning ligg ikkje i at guten oppfører seg som ein hund. Det verkeleg spennande oppstår når vi legg merke til at skodespelet ikkje med naudsyn er eit spel, men ein *transformasjon* frå gut til hund, frå menneske til dyr.

Diktets første linje opnar med ordet ”som”, som markerer ein likskap mellom dei to, men ikkje full identitet (slik metaforen gjer). Men konjunksjonen kan også bli brukt i relativsetningar - der identiteten mellom subjektet og predikatet er langt tettare. Innleiingssetninga ”som ein liten hund” er allereie her fleirtydig. Hunden kjem gåande ”i høgt gras”. Diktets rom kan med det kanskje vere ein hage eller ein skog; ein stad med mykje gras. Graset funksjon kan vere å skjule, slik at den som kjem gåande ikkje kan bli endeleg identifisert. Hunden kjem gåande *mot noko*, nærmare bestemt ”imot meg”. Diktets ”eg” er patiens i verballhandlinga, hunden er subjektet: ”du”.

I dei neste linjene går det fram at ”ingen visste / at du var hund”. Underforstått: vi trudde du var menneske. Og med utfyllinga ”dei berre sa det / og så var du hund” blir denne forandringa eksplisitt knytt til språket, og til namngiving.³⁸ I dei siste verselinjene avslørast det at det er ”ein liten gut” som ”går gjennom graset” medan dei vaksne, kanskje, står rundt og applauderar rollespelet. Men i formuleringa ”dei berre sa det / og så *var du* hund” (mi utheving) blir identiteten mellom guten og hunden fortetta. Guten blir forvandla til ein hund, han *er* ein hund der han kjem gåande gjennom graset. Dei orda som blir sagt får på denne måten ein profetisk, eller magisk, karakter. *Magi* er jo også noko som tradisjonelt har vore forbunde med poetiske, språklege formularar. Rollespelet blir, gjennom denne språkhandlinga, gjort til eit spel om identitet som ikkje berre kan seiast å vere ei rollespel. ”Dei berre *sa det*” (mi utheving). Der *hundefløyta* i det diktutdraget vi såg på ovanfor var den som bringa fram hunden i guten, er det her *ordas forandrande kraft* som blir tematisert. Gjennom orda kan identiteten endrast, i språket kan subjektet på tropologisk vis skape seg om frå eit menneske og til eit dyr. Når vi vanlegvis omtalar tropen antropomorfisme, er det dyret (eller tingen) som får menneskelege eigenskapar. Her kan vi sjå ein motsett antropomorfisme: guten får dyrlege eigenskapar.

Det er tydingsfullt at denne bevegelsen går mellom *menneske* og *dyr*. Eit av skilja mellom menneska og dyra er at vi hevdar dyra ikkje har nokon begjær etter kunnskap, noko medvite om etikk eller eksistens. Menneska har språket, som gjer dette kunnskapsbegjæret og medvitet om seg sjølv mogeleg, medan dyra er *utan* språk (i alle fall utan eit så avansert og

³⁸ Dette er også ein tydeleg tematikk mellom anna i skodespela *Barnet* (1997) og *Rambuku*. Sjå Jakobsen 1997.

abstrakt språk som menneskespråket). Dyra er underlagde sine kroppslege drifter, og handlar på instinkt. Dei er subjekt i den opphavlege tydinga av ordet. Så når guten vekslar seg om i hund, er det kanskje ein indikasjon på at det driftsmessige dominerer subjektet. Sjølv om det ikkje kjem fram i det diktet vi har sett på, så står ofte dette driftsmessige i konflikt med kunnskapsbegjæret i Jon Fosses tekstar. Men før vi ser nærmare på det, skal vi ta sjå på korleis det driftsmessige kan seiast å komme til uttrykk gjennom menneskespråket.

Den bulgarsk-franske filosofen, psykoanalytikaren og romanforfattaren Julia Kristeva har formulert ein teori om forholdet mellom subjektet, skriftas rytmiske karakteristika og kroppens *drift*. I likskap med formalistane ser ho i essayet "Fra én identitet til en annen", frå 1975, det poetiske språket som ein særskild litterær språkbruk som *vender seg mot seg sjølv*. Det poetiske språket er, i likskap med spedbarnets første lydar retta mot signifikantane som signifikantar snarare enn mot eit signifikat: (Kristeva 2003: 255)

Denne *heterogeniteten* kan opprinnelig spores i barnets første ekkolalier i form av rytmer og intonasjoner som går forut for de første fonemene, morfemene, leksemene og setningene. Den reaktiveres i form av rytme, intonasjon og tungetale i den psykotiske diskursen, der den fungerer som en aller siste skanse for det talende subjektet som trues av den betydningsproduserende funksjonens sammenbrudd. Denne betydningens heterogenitet arbeider i, mot og ut over betydningen for å produsere de såkalte musikalske effektene i det poetiske språket

At det poetiske språket vender seg mot dei "musikalske effektene" er altså noko det har til felles både med spedbarnet og med det psykotiske mennesket. Denne språkbruken markerer noko ueinsarta (ein "heterogenitet") i forhold til meininga ("betydningen", signifikatet) og kallast av Kristeva for det *semiotiske*. Dette semiotiske kan likevel ikkje rivast laus frå det *symbolske*, "meningens, tegnets og referanseobjektets uungåelige nærvær for det transcendentale egoet" (op.cit: 256) – altså subjektets nærvær. Men i det poetiske språket får det semiotiske overtaket og får "dominere diskursen på bekostning av de tetiske, predikative formene for press fra egoets dømmende bevissthet." (op.cit). Ein slik språkbruk trugar altså med å gøyme eller fortrenge subjektet (som i huserlisk forstand forståast som eit tetisk (posisjonert) medvite). Subjektet blir då å forstå som noko som etablerer "sin egen prosess som en ubestemmelig bevegelse mellom mening og meningsløshet, mellom *språk* og *rytme*" (op.cit: 257).

Også denne bevegelsen er noko vi kan kjenne att i Jon Fosses dikt. I diktet "kven er det som skriv, er det meg", som vi såg på ovanfor, la vi merke til at det produserte eg-et, som var "tydeleg", stod i eit gjensidig avhengig forhold til det produserande eg-et, som nettopp var kjenneteikna av å være forskjellig, omskifteleg. Denne motsetnaden kan vi også lese som ein motsetnad mellom språk og rytme eller mellom meining og meningsløyse. Og når Kristeva kallar det subjektet som trer fram gjennom slike tekstar eit *subjekt i prosess* så stemmer også

dette godt med Fosses dikt. Nettopp gjennom *rytmen*, den regelmessige vekslinga mellom produserande og produsert eg dannast eit subjekt i prosess, gjennom ”skriftas rørsler”.

Kristeva koplar så det semiotiske, som er så tydeleg i det poetiske språket, til *drifta*: (op.cit.: 266)

[Dette] subjekt i prosess kaller altså fram en annen lingvistikk enn den som har falt ned fra den fenomenologiske himmel; en lingvistikk som i sitt språkobjekt, på tvers av *meningens* konstitutive og ugjennomtrengelige grense, likevel kan høre en artikulert *drift* i tegnets opphav, en drift som peker mot den libidinale kroppen som psykoanalysen interesserer seg for.

Det poetiske språkets vending mot seg sjølv peiker altså mot ein driftsbasert kropp, som det semiotiske tar sitt utgangspunkt i. Språkets vending mot seg sjølv viser då ”spor av driftsprosesser (tilegnelse/forkastelse, oralitet/analitet, kjærlighet/hat, liv/død).” (op.cit.: 257). På denne måten blir det etablert eit *innhald* eller eit tolkingsrom for det musikalske, rytmiske, i ein viss forstand *ikkje-språklege*, poetiske språket. Denne språkbruken vender seg ikkje berre i mot seg sjølv, men den vender seg mot, eller åt kroppens drifter. Vi skal i det følgjande sjå korleis dette gir oss ein modell som kan forklare subjektsdanninga i Jon Fosses tekstar.

Det franske ordet for drift er *pulsion*, som også konnoterer (med det latinske opphavsordet *pulsus*) *slag* eller støyt, slik til dømes blodet *pulserer* rundt i kroppen, drifta fram av hjartet. Og denne rørsle er kroppens eigen *rytme*, ei regelmessig veksling mellom hjartekammeras opning og lukking. Sjølve ordet *rytme* er eit gresk låneord som tyder *bølgjerørsle*. Og i Jon Fosses tekstar er forholdet mellom rytmen og *bølgja* også gjensidig. For med utgangspunkt i Fosses heimstad ved fjorden i Hardanger, der han hentar mange av motiva sine frå, er det ikkje så rart at nettopp *bølgja* skulle kome til å bli eit sentralt motiv – både i lyrikken og elles i forfattarskapen hans. At *bølgja* skulle ha noko (visuelt, lydleg) med rytme å gjere (og vice versa) blir sanseleg demonstrert om ein ser korleis vinden på sjøen beveger vatnet i jamne, regelmessige støyt, inn mot land – eller ut mot havet.

I *Hund og engel* er *bølgja* til stades i mange av dikta. I det diktet som har fått namnet ”(bølgje)” heiter det i dei første to linjene at ”eg ser ei bølgje / og eg tenkjer at alt er bevegelse” (Fosse 1992: 48). Dette diktet var vi også inne på i første kapitlet, og der leste vi det i samband den før-sokratiske filosofen Herakleitos ord ”Det vilar i omvandling” (Herakleitos 1997: 175) – tolka som eit uttrykk for det prosessuelle og omskiftelege i tidas gjentaking. Men noko seinare i same diktet les vi desse linjene: ”Eg ser ei bølgje i og imellom oss / og eg tenkjer på vinden og havet”. Frå *bølgja* som eit ytre motiv, som gjenstand for skildring, er *bølgja* her gjort til noko som er både indre og ytre på same tida; ”ei bølgje i og imellom oss” (mi utheving). Både subjektet (som noko indre) og relasjonen mellom fleire subjekt (som noko utomkroppslig) er altså kjenneteikna av ein rytme, ei bølgje, i Jon Fosses

dikt. Som vi har sett i delkapitlet ”Frå liv til død til liv igjen” i det førre kapitlet, må subjekta sjåast på som innskrivne subjekt i eit uløyeleg samband – eit samband som også trosser dødens avstand. I diktsamlinga *Nye dikt* finn vi mot slutten av diktet ”Rørsle, og lys” ei lita avdeling som gir eit godt døme på denne innskrivinga i kvarandre, med bølga som metafor (Fosse 1997b: 27):

I kvarandre
er det stille
der møtest vi
som ei forsiktig
bølgjande rørsle
mot sorga
og all den redsle
vi alltid har vore

Ikkje berre er dette diktet ei skildring av to subjekt som møtast ”i kvarandre”, men vi kan også sjå korleis dei to (motsette) motiva bølga og stilla trer fram i det same diktet. Diktet kan lesast i ein stigande relasjon frå det stillestående ”i kvarandre” og mot ei *bølgjande rørsle*. På same måte som vi såg i analysen av det første diktet i dette kapitlet, var det også der ein bevegelse mellom ei stille: ”Lyttar til stillheten / Luktar tomt rom” til ein rytmisk bevegelse: ”eg dansar / til gråtens bevegelsar” (Fosse 1986: 23). Men der det var gitaren og musikken som bringa denne bevegelsen i stand i det første diktet, kan det i dette diktet sjå ut til å vere ein mellommenneskeleg relasjon, kanskje eit samleie. Parallellen mellom ”bølgjande rørsle” og eit samleie burde vere openbar, det same med formuleringa ”I kvarandre”. På denne måten er det driftsmessige og vi-et nært knytt saman i diktet.

Stilla kan forståast som at driftene er tilfredsstilt, at bølga er fråverande, men det er ei tilfredsstilling som er forbigåande, temporal. For gjennom det som skjer når vi-et deltar i ein felles bevegelse, blir driftene satt i sving på ny: ”ei forsiktig bølgjande rørsle”. Denne bølgjande bevegelsen blir sett på som ei ”rørsle mot sorga / og all den redsle / vi alltid har vore”. Korleis skal vi forstå denne formuleringa? Det er vel ikkje noko i diktet elles som skulle konnotere sorg av noko slag. Vi kan ta eit lite sideblikk til ein roman vi har sitert fleire gongar tidlegare i denne avhandlinga. I den første delen av *Morgon og kveld* skildrast det korleis Olai blir far til sonen Johannes. Olai står utanfor rommet der sonen blir fødd og høyrer på dei språklydane som kjem som stadige utbrot og skrik frå barselrommet. Desse lydane bringer han til ein refleksjon over forholdet mellom livet og ævelegdomen, over seg sjølv og Gud. Og på same måte som lydane frå barselrommet er ”ikkje-språklege”, med Kristevas omgrep *semiotiske*, så kan han ikkje formulere refleksjonen sin i ord (Fosse 2001a: 14):

[H]an kan ikkje late som om han ikkje veit det han veit og har sett det han har sett, har skjont det han har skjont, og vanskeleg å setje ord på kva han veit er det jo òg, for det han har er vel helst ei visse som ikkje kan seiast, det er like mykje ei sorg som eit ord

Slik ser vi at *sorga* er noko som knyt seg opp mot dei eksistensielle spørsmåla i Fosses diktning, det er ei sorg framkalla av det medvitne subjektet som eit *kunnskapsbegjær*, slik vi var inne på ovanfor. Men det interessante her er at dette kunnskapsbegjæret ikkje blir brakt fram av menneske-språkleg-formulerte ord som retter seg mot det *symbolske* i språket, slik vi kanskje kunne tenke oss. Refleksjonen over dei eksistensielle spørsmåla er brakt fram frå *lyttinga til dei semiotiske lydane* frå barselrommet – språklege uttrykk som i Kristevas tankar om subjektet blir forstått som ein lydleg, semotisk dominans over det symbolske, det innhaldsmessige. Det er ei vending som ikkje retter språket mot eit medvite subjekt, men mot kroppens (basale) drifter og mennesket som driftsvesen. Drifta, motivisert i diktet ved *bølgja*, står i eit uløyseleg samband med *stilla*, forstått som den same driftas tilfredsstilling. Stilla er eit nærvær, ei fylde av meining – og eit opphøyr av drifter som kanskje kan liknast med begjærets utslokning i nirvana. Men i Jon Fosses lyrikk blir *stilla berre til i eit samspel med bølgja*. For på same måte som ”eg” og ”du” er innskrivne subjekt i eit ”vi”, er *bølgja* og *stilla* innskrivne i kvarandre; den eine vitnar om den andre.

Ei re-etablering av subjektet

Menneskets drifter blir i psykoanalytisk terminologi kalla *libido*, og desse driftene kan knytast både til seksualitet, til kreativitet og til subjektdanning. Når Jon Fosses motiviserer *bølgja* og *stilla* på ein gjensidig avhengig måte, slik vi har sett i diktet ovanfor, er driftene noko som rettar seg mot det kreative. Driftene blir sublimert i skaping, i kreasjon. Og korleis denne kreasjonen er med i subjektdanninga i Jon Fosses tekstar, skal vi sjå nærmare på i det følgjande.

Forholdet mellom språket, drifta og subjektet er også noko som blir tematisert i ein av Fosses mest omtalte romanar, *Naustet*, frå 1989.³⁹ Det er ein roman som er sterkt prega av repetisjon. Dei same orda og frasene og hendingane blir gjentatt mange gonger etter kvarandre i eit nærmast uoverskodeleg nett av gjentakingar, som skapar ein heilt bestemt leserytme (eller skriverytme, kanskje), der dei korte orda og frasene ofte kan stå utan nokon umiddelbar kontekst, og difor kan minne om det Kristeva kallar det semiotiske i det poetiske

³⁹ Romanen er mellom anna filmatisert, og som einaste Fosse-roman allereie trykt opp i fem opplag; i 1989, 1991, 1998, 2001 og 2003. Den er studieobjekt i ei rekkje artiklar i litteraturvitskaplege tidsskrift og har vore det primære studieobjektet i fleire master/hovudoppgåver dei siste åra. Det er kanskje det mest omtala einskildverket av forfattaren, og det er halde (mellom anna av forleggaren) for å vere hans gjennombrot som prosaist, før han vart kjend som skodespelforfattar.

språket. Orda vender seg mot seg sjølv som ord, og det musikalske, rytmiske ved framstillinga dominerer også her over ordas (symbolske) referanse til signifikatet.

Denne romanen kan lesast i fleire lag og på fleire måtar. I det ytre kan det sjå ut til å vere eit trekantdrama som utspeler seg mellom hovudpersonen Leif (som også er forteljaren av romanen), barndomsvennen hans, Knut'en, og Knut'ens kone. Knut'en har reist ut av bygda, fått seg utdanning og jobb, medan Leif framleis bur heime hos mor si og er utan fast arbeid. Når Knut'en kjem med familien sin for å feriere i heimbygda si, møtast dei to barndomskameratane for første gong på mange år. Gjennom dette møtet oppstår det for Leif ei sterk uro, og denne uroa får han til å sperre seg inne på loftet og skrive ein roman. Undervegs i framstillinga kjem det då fram at Knut'ens kone har tatt initiativ til å vere utru med Leif, i det naustet Leif og Knut'en leika som barn. Men det ser ut til at Leif ikkje er villig (eller i stand til) å inngå i ein seksuell relasjon med ho. Når romanen blir avslutta med at Leifs mor kjem opp på rommet hans og seier at dei har funne Knut'ens kone død i sjøen, og at det sannsynlegvis er eit sjølv mord, er ein som lesar ikkje heilt sikker på om det er slik det har skjedd. For sjølv om romanen i si *ytre* handling ikkje fortel noko om omstenda ved Knut'ens kones død, så oppstår det gjennom romanens *indre* rytmisk gjentakande form eit bilde av eg-forteljaren, som med Kristevas formuleringar ovanfor kan tolkast som ein psykotisk karakter. Vi skal sjå eit utdrag av romanen som kan gi døme på dette: (Fosse 2001b: 79f)

Ho sit på benken Knut'en og eg har laga. Eg står. Ho seier at eg må komme bort til henne. Er ikkje nettopp varmt her. Er temmeleg rå luft, seier ho. Eg blir ståande. Ho seier at eg må vel komme då. Kom igjen no, då, seier ho. Eg går bort og set meg ned attmed henne, og ho legg armen sin rundt livet mitt, legg seg inntil meg, men eg berre sit der, ho kysser meg på halsen, smiler til meg, og uroa verker i meg, eg veit ikkje kva eg skal gjere, kvar eg skal gjere av meg, må seie noko, gjere noko, har gått heim frå dansen, veit ikkje kvar Knut'en er, og kona hans, ho held hendene sine rundt meg, og eg veit ikkje kva eg skal gjere, må seie noko, uroa er stor, må seie noko, og eg seier at eg snart får komme meg heim. Ho seier at vi kan vel bli der ei stund. Det er på tide å komme seg heim, seier eg. Ho spør om eg er trøyt, eg seier at ja, eg er trøyt, det tar på å spele ein heil kveld, seier eg, og ho nikkar. Eg reiser meg, og så høyrer eg bølgiene, eg høyrer bølgiene, høyrer noko eg hadde gløymt, brått høyrer eg det. Eg høyrer bølgiene, fjorden, og uroa er heilt tydeleg i kroppen. Eg blir ståande, og kona til Knut'en spør om det er noko, om det er noko spesielt som har skjedd, kvifor eg står sånn, eg ser heilt rar ut, seier ho

Allereie i dei første to linjene her ser vi korleis kvinna markerer ei inntrenging i forholdet mellom eg-forteljaren og Knut'en. Dette er eit motiv vi har sett i mange andre Fosse-tekstar, og som vi undersøkte i delkapitlet "Når husværet opnar seg" i førre kapitlet. Kvinna set seg ned på benken som Knut'en og Leif har laga saman i barndommen. Ved å bli ståande markerer Leif ikkje berre avstand til kvinnas seksuelle tilnærmingar, men også til det å la ho kome *mellom* han og Knut'en. Ho representerer eit brot på symbiosen mellom dei to som alltid var saman i barndomen. Eg-ets tankar rettar seg då heller ikkje mot kvinna som sit ved sida av og byr seg fram, men han tenkjer på Knut'en: "veit ikkje kvar Knut'en er". Gjennom

heile romanen kan vi sjå korleis Knut'en dominerer eller trengjer seg inn i eg-forteljarens tankar. Forteljaren framstår med det som ein person som ikkje er ferdig individualisert, men som er eit subjekt *infiltrert* av dei menneska som omgjer han. På dei stadene i framstillinga som har Knut'en som fokaliseringsinstans, finst også eg-forteljarens stemme. Sjølv om det er Knut'en som fører ordet i romanen, så refererer dei personlege pronomena heile tida til Leif som eg-forteljar.

Og i møte med Knut'ens kone blir det altså satt i gong ei "uro". Når ho forsøker å forføre han, som i utdraget ovanfor, blir denne uroa særleg sterk. Eg-forteljaren forsøker då å fortrenge driftene i den situasjonen som oppstår med Knut'ens kone i naustet. Først tenker han på Knut'en og så å identifiserer han seg med det som er utanfor: "bølgjene, fjorden". Slik vi har sett i delkapitla ovanfor så må denne bølgjerørsla sjåast på som peikande mot subjektets drifter. Men desse driftene får ikkje noko utløp i eit seksuelt samkvem med Knut'ens kone. Eg-forteljaren blir berre ståande, stivna til. Han er handlingslamma.

Men uroa fører etterkvart også til ei handling. Nokre av romanens første ord er: "Denne uroa er ikkje til å halde ut. Kanskje vil det hjelpe om eg skriv" (op.cit.: 7). Gjennom å skrive ein roman om livet sitt forsøker han å gjenta, for å komme tilbake til situasjonar i subjektsdanninga der noko gjekk galt, og for å forsøke å gjere om på desse, forstå dei på nytt: reparere. Og dei situasjonane han skriv fram frå barndommen, minnar sterkt om dei situasjonane han har opplevd i møte med Knut'ens kone: (op.cit.: 63)

Tida går, vi ven oss til leiken, blir tryggare, modigare. Regnet aukar på, vinden blir sterkare, og bølgjene som slår mot fjøra blir tydelegare. Kvelden blir svartare. Vi vågar oss nærmare kvarandre. Vi seier kyss, og når den som har sagt det har fått tildelt den som skal kyssast, og når så den som skal kysse stig ut or mørkret, ut or halvsirkelen, går mot den som skal bli kyst, då er det ingen som ser i retning av dei to, då ser vi ned. Då er det berre mørkret og regnet som er rundt dei to, vi andre er forsvunne inn i kvar vår tause einsemd, og rundt einsemda er det eit stilt fellesskap, ja, eit fellesskap der ingen seier noko, men der vi er nær kvarandre, utan at vi er personar for kvarandre, men vi er der, og så var det hennar tur, og eg merkar augene hennar i mørkret, kan skimte det lange håret hennar, ho har sagt kyss, og eg ønskjer med heile meg at det ikkje må bli meg ho skal kysse, det må bli Knut'en, for det er Knut'en ho har lyst til å kysse, ikkje meg, det må ikkje bli meg, ønskjer eg med heile meg, og så blir det meg, og eg må stige ut or den mørke fellesskapen, med håret mitt, med kroppen min, og ho kjem mot meg, eg står der, høyrer ikkje regnet, merkar berre korleis eg har trengt meg på, alt eg vil er å komme meg tilbake til dei ordlause andre

Kyss-klapp-og-klem-leiken er ein typisk kjønns- og identitetsdannande barndomsleik, der barna gjer sine første tilnærmingar til kvarandre. Leiken er i denne samanhengen også ein alvorleg leik; dei som står rundt og ventar på å bli valde, er stille, tagale. Slik eg-forteljaren opplever denne leiken, representerer den ein skremmande bevegelse frå ei "einsemd" i "eit

stilt fellesskap” som barna, når dei blir utvalde, må tre ut av.⁴⁰ Og den bevegelsen har to sentrale implikasjonar. For det første er den stille fellesskapen kjenneteikna av *togn*; det er ein fellesskap ”i kvar vår tause einsemd”. Det kan vi seie er eit ikkje-språkleg eller ikkje-verbalt utgangspunkt som blir ført mot eit språk. Det andre er det som har med *kropp* å gjere. Når eg-forteljaren skildrar si ferd ut av ”halvsirkelen”, er det kroppslege sterkt fokusert: ”eg må stige ut or den mørke fellesskapen, med *håret mitt*, med *kroppen min*” (mine uthevingar).

Bevegelsen ut av halvsirkelen blir med det ikkje berre ein identitetskapande bevegelse, men også ein bevegelse frå det amorfe, formlose og til det distinkte, ein bevegelse som bringer fram språk og kropp til subjektet. Men denne identitets- og seksualitetsdannande bevegelsen blir for eg-forteljaren ikkje knytt til noko positivt, han ønskjer seg berre ”tilbake til dei ordlose andre”.

Slik ser vi korleis forteljaren drifter i *Naustet* rettar seg i ei regressiv rørsle *tilbake* til det han førestiller seg som ein ikkje-kroppsleg tilstand, ei ikkje-språkleg stille. På same måte som vi var inne på i det førre kapitlet, opnar naustet som rom seg mot eit nærmast transcendentalt tilvere der driftene er tilfredsstilte, der *stilla* rår. Både kroppen, som blir handlingslamma i møte med Knut’ens kone, og språket, kan vi vel også seie, er handlingslamma i den sterkt gjentakande romdiskursen, og handlingslamminga rettar seg mot denne *stilla*. Skrivinga kan vi sjå på som eit gjentakingsarbeid som går ut på å fiksere ulike hendingar og å skrive desse hendingane frå barndomstida og notida saman i éi romantid. Dette er ei progressiv rørsle, ei framskriving av fortida. Og gjennom skrivinga vil han også føre minnet om kropp og drift tilbake til den ikkje-kroppslege tilstanden som forteljaren førestiller seg i romanutdraget ovanfor. Denne regressive tilstanden kan, om den blir lest på denne måten, då forståast som ein fantasme over den ikkje-individualiserte tilstanden forteljaren er i medan han er som eit foster i moras liv, bølgjande i vatn, i eitt med mora og omgjevnadene, som eit ikkje-distinkt subjekt.

I romanutdraga ovanfor har vi sett korleis subjektet som skriv både blir ”infiltrert” av dei menneska som står rundt han, men også korleis han som ein motsats til denne infiltreringa forsøker å danne seg ein ikkje-identitet, ein regressiv bevegelse tilbake til noko opphavleg, før-kroppsleg. Bølgjene representerer subjektets bevegelse (i tid og rom), subjektets rytme og drift. Og som ein innskriver motsats til desse bølgjene er *stilla*. Nettopp i samspelet mellom

⁴⁰ Vi kan leggje merke til korleis denne ideen blir tatt opp att i dramastykket *Namnet*, der den blivande barnefaren tenkjer på kva stad barna er *før* dei blir til i menneskekroppen: ”Ja eg har tenkt / at det finst ein stad der barna / er samla før dei blir fødde / der barna er i sjelene sine / Men dei snakkar likevel med kvarandre / på sin eigen måte / i sitt eige englespråk” (Fosse 1998a: 74). Her også er det ei identitetsdanning frå eit ikkje-kroppsleg, ikkje-språkleg utgangspunkt som blir tematisert.

desse to er det subjektet blir danna og opprettheldt som subjekt. Som ein avsluttande analyse i denne avhandlinga skal vi sjå nærmare på eit dikt der Jon Fosses subjekt i prosess både blir broten ned og re-etablert; drukna og fødd på ny. Det er henta frå diktsamlinga *Hund og engel* (Fosse 1992: 36):

(båt i mørker)

eg sit i ein båt
og mørkret er båten eg sit i
Båten er rolege rørsler Mørkt
og tidleg på kvelden Sjøen er svart
og båten er rolege rørsler Der inne
er fjøra og husa Eg høyrer bølgiene
slå mot fjøra
og eg veit at husa er kvite
eg sit i ein båt
og ikkje eit menneske finst
eg sit i ein båt og eg er
ein sjø utan bølger
eg er ikkje menneske
og det er stilt
for eg er ikkje lenger menneske
eg er stille i ein båt
eg er mørker i ein båt
og alt er blått og det er mørkt
så mørkt og vått

I dette diktet kan vi sjå døme på fleire av dei elementa vi har undersøkt ovanfor. Diktet viser ei rekkje repetisjonar, og skaper gjennom desse ein rytmisk merksemd i diktet, som også er med på å danne ei sanseleg førestilling om diktets rom som ein gyngande båt. Denne gyngande rytmen blir då også motivisert gjennom ”rolege rørsler”; bølgiene, som saman med eg-et, mørket og båten er leiemotiva i diktet. Dei to romma som menneska i diktet er i er ”båten” og ”husa”. Slik vi også såg i analysen av ”Strandebarm, Hardanger” i det førre kapitlet, så kan desse to romma identifiserast som ein merisme, med kvar sin kvelv som vender motsett veg (kjølen på båten, huset på taka). Slik kan vi kanskje også forstå at tittelen på diktet er satt mellom to parentesar, som mellom to kvelvde halvsirkclar. I diktets avgrensa rom skimtar vi ein ”båt i mørker”.

Og i denne båten sit det eit menneske. Diktets subjekt, eg-et, sit i båten på sjøen, og er omgitt av eit mørker som suspenderer synssansen og forsterkar kjensla av bølgenes rytmiske bevegelse av båten. Situasjonen kan kanskje bestemmast som ein haust- eller vinterkveld, ettersom det er mørkt omkring båten sjølv om det er ”tidleg på kvelden”, slik det innleiingsvis står i diktet. Mørket blir metaforisert med båten: ”mørkret er båten eg sit i”. Vi ser allereie her korleis grensene mellom gjenstandane i diktet er på veg mot ei oppløysing. Båten blir også metaforisert med bølgiene: ”Båten er rolege rørsler”. Sjøen blir kjenneteikna ved den mørke

fargen som går att i nesten kvar linje i denne første delen av diktet, og båten metaforisert på ny som "rolege rørsler". Subjektet er ikkje nærmare bestemt i denne innleiande delen av diktet, men det er altså der, sitjande i denne symbiosen mellom båt, bølger og mørket.

I den neste delen av diktet kan vi sjå korleis eg-ets merksemd rettast ut frå båtens her-og-no-situasjon i mørkret på sjøen - og inn mot land. Det slås fast at "Der inne / er fjøra og husa". Denne påstanden blir så dokumentert av sansane i det følgjande. Det er *lyden* av brenninga som bringer sansinga av "fjøra og husa" til han som er på sjøen: "Eg høyrer bølgjene / slå mot fjøra". Subjektet kan ikkje *sjå* inn, men "veit at husa er kvite" (mi utheving). Kvitfargen er ein kontrast til det svarte og mørke som elles omgir båten på sjøen. Men denne kontrasten er ikkje sanseleg for subjektet – den er berre til stades som ei *visse*. Kvitfargen til lands er ein motsatt parallell til mørket på sjøen. Personen til båts kan sjå at "Sjøen er svart", men han kan berre *vite* – altså sjå føre seg, eller ha ein intuisjon om – at husa er kvite. På denne måten blir avstanden frå husa "der inne" og til subjektet i båten på sjøen (her ute) forsterka. Kanskje kan vi også sjå på dette som ein avstand mellom menneskeleg fellesskap og den einskildes isolasjon. Vi skal leggje merke til pluralisforma: "husa", som viser til fleire hus; det er eit samfunn eller ein sivilisasjon der inne.

I den siste delen av diktet blir eg-ets stilling i båten ute på sjøen satt i ein klår kontrast til dei "Der inne", altså samfunnet med menneska. Først gjentas den same formuleringa om at "eg sit i ein båt" - og blir følgt opp med ei ny setning som markerer eg-ets einsemd på sjøen: "og ikkje eit menneske finst". Det er berre eg-et, båten, mørket og bølgjene. På ny gjentas det at "eg sit i ein båt". Men så skjer det noko som endrar subjektets status i diktet: "og eg er / ein sjø utan bølger". Ikkje berre er båten blitt satt i metafor med omgjevnadene, men *eg-et*, subjektet i diktet, ser i denne delen av diktet også ut til å inngå i eit metaforisk eller identitetsmessig samband med omgjevnadene. Når grensene mellom subjektet, båten og mørket omkring blir viska ut, *taper subjektet sin identitet*. Diktet slår fast at "eg er ikkje menneske". Frå denne formuleringa ser vi også at bølgjene, den rytmiske bevegelsen frå dei første delane av diktet også stansar opp. Når driftene, begjæret, blir stansa, forsvinn også produksjonen av subjektet. Bølgjene blir erstatta av ei *stille*: "og det er stilt / for eg er ikkje lenger menneske". Subjektet er borte, no er det berre "stille i ein båt".

Det er fleire måtar vi kan lese denne røsla frå eg-et som subjekt til eg-et som "ikkje lenger menneske" på. Ei mogeleg lesing er å sjå på diktet som ein suicidal drukningsfantasme. Når den bølgljande røsla blir erstatta med ei stille, kan det tyde på at eg-et er i djupet, eller at vatnet har fylt båten opp. Viss subjektet då druknar, så følgjar det jo logisk at det ikkje meir er eit menneske. Dette samsvarer med den måten vi identifiserte *stilla* som eit rom etter døden

(eller rettare: etter livet), mot slutten av det første kapitlet av denne avhandlinga. Diktet demonstrer slik ei førestilling om jamføring mellom subjektet i båten og vatnet utanfor den. Det er symbiosens bevegelse, som trengjer gjennom båten og gjer både det indre og det ytre til ein felles substans. Subjektet som eg blir eit eg invadert av naturen. Om vi jamfører dette diktet med handlinga i skodespelet *Ein sommars dag* (eller prosaboka *Det er Ales*), så kan det tolkast som skildringa av karakteren Asles drukningsdød på sjøen ein haustdag.⁴¹

Men med bakgrunn i dei observasjonane vi har gjort i dette kapitlet, kan vi også sjå på denne stilla som eit opphøyr av drifter, som ei regressiv rørsle tilbake til kroppens imaginære ikkje-individualiserte utgangspunkt som eit foster i mors liv. Opphøyret av bølger kan også tyde på ein slik fantasme om ein tilstand utan kroppslege drifter.

Speglar denne fantasmen ein bevegelse frå liv til død? Er eg-ets drukning eller regressive bevegelse tilbake til mors liv ein bevegelse som fører det mot eit absolutt nærvær som opphøyr av distinkt kropp, som opphøyr av drift? Når det blir stille forsvinn også lyden av bølger som slår mot land. Og nettopp denne lyden av brenninga er vesentleg, for lyden vitnar om ein differans som skil havet frå landet. Noko av det første Gud gjorde, slik skapingsmytologien i 1.Mosebok framstiller det, var å skilje vatn frå land (1.Mos.1:1-7):

I opphavet skapte Gud himmelen og jorda. Jorda var aud og tom, og mørker låg over havdjupet. Men Guds Ande sveiv over vatnet. Då sa Gud: «Det verte ljøs!» Så vart det ljøs. Og Gud såg at ljøset var godt, og han skilde ljøset frå mørkret. Gud kalla ljøset dag, og mørkret kalla han natt. Og det vart kveld, og det vart morgon, fyrste dagen. Då sa Gud: «Det skal verta ein kvelv midt i vatnet; han skal skilja vatn frå vatn!» Og det vart så. Så gjorde Gud himmelkvelven og skilde vatnet som er under kvelven, frå vatnet som er over han.

Forholdet mellom vassmotivet i Jon Fosses tekstar og slike mytologiske tekstar har vi også vore inne på tidlegare (i delkapitlet 'Rommet i 'Strandebarm, Hardanger' i første kapitlet). Vatnet representerer ei urkraft, eit kaos som Gud skaper og skil ut frå motpolen kosmos gjennom skapingsakta si. På denne måten kan vi sjå skapingsakta som ei innstifting av differansen, av forskjellen mellom land og hav, ein forskjell i substans, som skil elementa frå kvarandre. Om vi held denne teksten saman med Fosse-diktet ovanfor, så ser vi at denne differansen *blir borte* i stilla. Når bølger forsvinn, forsvinn også differansen, når substansane glir saman att, blir også subjektet borte. Det kan difor vere freistande å konkludere med at i stilla tapar subjektet sin status som subjekt, når differansen som begjærets føresetnad blir borte. Alt som er att er døden – skildra som eit blått nirvana, subjektet som går opp i altet, slik vassdropen går opp i havet.

⁴¹ Dette er ein observasjon eg deler mellom anna med Tom Egil Hverven (Hverven 1999), og med Hadle Ofteland Andersen (Andersen 2005: 52ff og 117f).

Hadde det berre ikkje vore for denne vesle detaljen: *blått*. Rett nok kan blåfargen sjåast på som tungsinnetts farge, som *blues*. Og havet kan ein jo tenkje seg er blått. Men blåfargen skil seg tydeleg ut frå den lys- og fargesettinga ein kan lese elles i diktet: Det er ”Mørkt [...] sjøen er svart [...] eg er mørker”. Resten av diktet er (med unntak for husa, som eg-et *veit*, men ikkje kan *sjå* er kvite) prega av mangel på fargar, mangel på lys. Om det ender opp med at subjektet taper seg i vatnet, kan vi seie at det på alle måtar er mørkt og svart. Men det *blåe* representerer eit gjennomtrenging av mørket; det er skimmeret av lys som bryt igjennom havflata (eller himmelen, for den saks skuld). Og vi hugsar at blåfargen i det diktet vi såg på mot slutten av det førre kapitlet (”Eg er ikkje lenger”), vart skildra ”som lun og roleg varme” (Fosse 1997: 23). Om ein les desse to dikta saman ser vi korleis blåfargen ”kolliderer” med det mørke og våte (og kalde?) som elles omgir subjektet i ”(båt i mørker)”. Blåfargen representerer, slik eg forstår den, ei opning mot lyset og livet att også i denne teksten. Gjennom det våte stig subjektet opp som eit subjekt *fødd på ny* (med dåpsritualet som førebilde, slik vi også tematiserte det i delkapitlet ”Vindauget, rommets transparente grense” i førre kapitlet). Når subjektet blir broten ned og taper seg i bølgiene, blir driftene nulla ut (jamfør at orgasmen i litterær samanheng ofte har blitt kalla ”den vesle døden”). Men i det subjektet blir reist opp att og er re-etablert som subjekt, vil driftene vende retning – og den subjektskonstituerande prosessen tar til på ny. Slik ser at subjektsdanninga i dette diktet er ein *syklisk* prosess.

Slik ser vi at subjektet, forstått som driftsvesen, gjennom den døden vi kan lese i Jon Fosses dikt, ikkje berre kjem for å forsvinne, men det er eit subjekt som kjem, forsvinn og *så kjem tilbake*. Subjektet blir på denne måten danna, broten opp og ny-danna, re-etablert i *ei oscillerande rørsle* i Fosses tekstar. Dette ser ut til å vere noko av forfattarens kjennemerke, og vi kan følgje denne omsluttande, kiastiske bevegelsen frå dei motsette parallalismenes danning av tid, via romma som blir opna, lukka og opna på ny, og også no i danninga av eit subjekt i prosess i Jon Fosses dikt.

Oppsummering

I dette kapitlet har vi sett nærmare på korleis subjektet blir danna, oppløyst og re-etablert i Jon Fosses lyrikk. I det første delkapitlet, ”Det splitta subjektet”, såg vi på to Jon Fosse-dikt, der subjektet ikkje kunne seiast å vere konstituert med faste eller bestemmelege grenser. I det første diktet opptre subjektet i ein dobbel tilsynekomst, der det ser seg sjølv utanfrå, som i eit spegelkabinett. Subjektet er her gripbart, men samstundes splitta i fleire. Denne fleirdoble

bestemninga av subjektet kan vi også lese i diktet ”kven er det som skriv, er det meg”, der subjektdanninga føregår i ein bevegelse mellom eit eg som skriv, eit eg som er skriva og eit eventuelt transcendent eg som står bak den som skriv og styrer skrivinga. Nettopp gjennom denne dialektikken mellom det produserande og det produserte eg-et blir det transcendentale gjort nærverande.

I delkapitlet ”Subjektet i stille og drift” har vi forsøkt å gi døme på to av dei mest produktive motiva under subjektdanninga i Jon Fosses tekstar; bølga og stilla. Bølgjemotivet konnoterer både rørsle, rytme og drift, og i Fosse-dikta kan vi også sjå korleis denne bølga er med på å danne både subjektet som eit driftsvesen, men også i det heile tatt meining, slik diktet ”(bølgje)” viser: ”eg tenkjer at alt er i bevegelse” (Fosse 1992: 48). Stilla er denne bølgjas motsats, som opphøyr av drifter eller tilfredsstilling av dei. Men desse to står i mange av Fosses tekstar i eit uløyselig samband med kvarandre. Bølgjene som drifter dannast *på bakgrunn av* ei stille, og rettar seg gjennom sin bølgjande bevegelse (på same måte som samleiet og den påfølgjande orgasmen) også *mot* ei stille. Dei to motiva står med det fram som innskrivne i kvarandre.

I det siste delkapitlet, ”Ei re-etablering av subjektet”, har vi forsøkt å følgje vidare dette samspelet mellom drift og driftenes opphøyr. I romanen *Naustet* kan vi sjå korleis forteljaren, forsøker å trenge driftene til sides ved å søkje tilbake til ein før-individualisert tilstand, som eit forsøk på å få den uroa han opplever til å opphøyre. Skrivinga av ein roman blir slik sett på som eit gjentakingsarbeid der han forsøker å fiksere einskildord- og fraser gjennom stadig tilbakekommande repetisjonar. Men det flytande blir ikkje haldt i ro gjennom skrivinga, det blir berre opprettheldt som ei stadig drift, ei ”uro” som både rettar seg mot kroppen og mot språket. Med bakgrunn i desse observasjonane av drifta som noko *skapande* har vi også sett på diktet ”(båt i mørker)”. Dette diktet skildrar eit menneske som går frå å vere subjekt til ikkje å vere det. Gjennom å vere til stades i eit omsluttande mørke på ein båt på sjøen, smeltar subjektet saman med omgjevnadene, og driftene får sitt opphøyr i ei stille, som i sin tur også kan lesast som ei drukkingsfantasme. Når eg-et og vatnet blir eitt, blir subjektet gjort til inkje. Men i dette opphøyrret har vi også lagt merke til den vesle detaljen ”blått”, som markerer ei gjennomtrenging av lys gjennom vatnet og mørket. Det blåe ber med det bod om ei re-etablering, ei ny-skaping, av subjektet gjennom vatn, analogt med kyrkjås dåpsritual. Subjektet i Jon Fosses tekstar kan med det skildrast som eit subjekt som både kjem, forsvinn og etablerast på nytt att i ei stadig tilbakevendande oscillerande rørsle. Denne kiastiske konstruksjonen kjenner vi også att frå danninga av tid og rom i Jon Fosses lyrikk, som vi har sett på i dei føregåande kapitla.

AVSLUTNING

Utgangspunktet for denne avhandlinga var eit forsøk på å namngi Jon Fosses lyrikk ut frå ein språkleg ubalanse mellom tale og togn; meining og ikkje-meining. Fosses lyrikk er ein lyrikk som tar til i grenselandet mellom eit nærvær og dette alltid tilsynekommande nærværets fråvær. Men skulle det vel vere mogeleg å namngi ein slik estetikk i ubalanse utan med naudsyn å velte diktets meining, til den eine eller andre sida? Når vi undervegs har komme fram til at den språklege meiningsdanninga i Jon Fosses tekstar nettopp tematiserer ein slik *utsetjande og aldri fikserbar* meiningsdanning, så kan det virke som litt av eit paradoks vi har gitt oss ut på. Kiasmane, dei motsette parallellismene, dei oscillerande sirkelrørslene vi undervegs har prøvd å identifisere er jo nettopp estetiske konstruksjonar som motset seg å bli fiksert eller endeleg identifisert på nokon måte. Litteraturforskarens forsøk på *tyde* eller avkode Jon Fosses tekstar vil bryte både med kunstgrepa som blir demonstrert og den tematikken som dei reiser. Men den vitskaplege lesinga av litterære tekstar må ikkje med naudsyn gå ut på å gjere det rørlege urørleg. Like mykje kan det handle om å identifisere nokre karakteristika, nokre moment som trer fram frå teksten, det som blir iaugefallande for lesaren. Om verkets meining ikkje let seg endeleg fiksere, men blir til *i møtet* mellom det fikserte i skrifta og den alltid rørlege lesaren, så er litterær analyse kanskje like mykje eit forsøk på å skildre denne hendinga. Å forklare eit dikt av Jon Fosse blir slik å forstå som ei skildring av den ferda ein gir seg ut på, når ein som drøymande lesar går med opne auge inn i diktets illusoriske univers.

For om lesinga og meiningsdanninga under lesinga er ei utsetjande hending, så består den einskilde teksten av ord felt ned i skrift, festa til papiret. Og slik vi har sett det i fleire av diktanalysane undervegs er det i dette møtepunktet mellom det rørlege og det urørlege, mellom det produserte og det produserande, at det Jon Fosse (sjølv) identifiserer som "eit slikt nærver mellom meg sjølv og noko anna" oppstår (Fosse 1989: 147). Om dette nærværet er ein (negativt formulert) metafysisk manifestasjon i Fosses tekstar, slik mange kritikarar hevdar, eller berre ei kjensle av at litteraturen og skrifta skaper ei for lesaren uheimleg meining, får bli opp til den einskilde å avgjere. Men det stadig forbigåande nærværet blir alltid danna på bakgrunn av, og i samspel med eit ufråkommeleg fråvær.

Dette fråværet kan tre fram som eit fråvær av notid. Når det i diktet "toget i hjarta er langt" blir førestilt ein barndom, blir denne førestillinga danna med utgangspunkt i ein avstand i tid. Frå subjektets vaksne tilvære til barndomstida er det "Stadig fjernare, bort. Fjernare / og stadig nærmare" (Fosse 1986: 31). Fråværet av ei notid dannar ei samanslyngd

tid, der notida, fortida og framtida går saman i éin figur. Det same uttrykket demonstrerer også ein av Fosses dominerande karakterstika; den motsette parallellismen, som både er ei gjentaking og ein motsetnad på ei og same tida. Gjentakinga skaper ei førestelling om identitet mellom dei to elementa som gjentas, medan motsetnaden undergraver den same identiteten, og viser vidare mot noko nytt. Nettopp denne rørsla mellom det fikserte og det rørlege kan vi forstå som eit vilkår for all framtreiding av tid. Tida og notida som eit potensielt nærvær blir både konstituert og havareert i møte med den stadig pågåande kjeda av augeblink som alltid følgjer kvarandre og aldri kan fikserast, slik dikta ”det går og går” (Fosse 1992: 16) og ”At det står” (Fosse 2003: 12ff) også ser ut til å demonstrere.

Forholdet mellom fråvær og nærvær i Jon Fosses dikt kan også tre fram som ein bevegelse i *rom*. I mange av forfattarens tekstar dannast det rom; det kan vere husvære, båtar, menneskekroppar eller bygder. Felles for desse er at dei blir danna med utgangspunkt i *grensene* sine. Huset har tak og veggjar, menneskekroppen har ei ytre og ei indre side, og bygda har også eit geografisk utanfor og innanfor. Men, som vi kan sjå i Fosses lyrikk, blir desse romma nesten alltid forlate. Husa blir tomme, bygdene blir avfolka, menneskekroppen går mot sin eigen bortgang. Det indre nærværet beveger seg mot ein fråværstilstand *utanfor*. Og det som er utanfor beveger seg også mot det indre. I diktet ”Strandebarm, Hardanger” (Fosse 1997b: 22) kan vi sjå korleis *vatnet* blir tematisert som eit slikt dobbelt motiv, som på den eine sida skaper liv og vokster og sveller ut treverket i båten slik at den kan haldast flytande på sjøen. Men på den andre sida er vatnet ein trugsmål, som til einkvar tid, både frå himmelen og havet, kan trengje gjennom dei grensene menneska har bygd for å halde vatnet ute. Ved å bringe desse grensene ut av kontroll, vil vatnet også bringe utanfor-rommet og innanfor-rommet saman til eitt. Den same doblande rørsla ser vi at også kroppen har i Jon Fosses dikt. I ”Når hjarta er ein måne” (Fosse 1990: 19) blir kroppen sett på som eit doblande rom, eit innanfor som også inneheld og uttrykker det som er utanfor. Hjartet er ein måne, ryggrada ei fjellinje mot horisonten. Og med det opnande vindauget som eit gjentakande motiv i Fosses forfattarskap kan vi sjå korleis også husa opnar seg frå det nærverande innanfor og mot det fråverande utanfor; eit fråvær som nettopp gjennom dette vindaugets opning gjerast nærverande. Romma blir konstituert av grenser, men grensene er usikre, gjennomsiktige, og samstundes som dei avgrensar, bringer dei også rommet også *ut av form*. Nærværets innanfor og fråværets utanfor smittar kvarandre og gjer nærværets fråvær til eit fråværets nærvær, for å seie det på ein vrang måte.

I det tredje, og siste, kapitlet i denne avhandlinga, har vi sett på korleis subjektet blir danna i Jon Fosses lyrikk. Med eit låneord frå Julia Kristevas tankar om subjektet kan vi kalle

Jon Fosses subjekt for eit *subjekt i prosess*. På same måte som tida og rommet både er noko som *er der*, og samstundes noko som beveger seg bort frå det nærverande, er det også ei slik uferdig rørsle knytt til Jon Fosses subjekt. For på den eine sida er subjektet festa til skrift, slik all skrift må ha eit subjekt å uttrykke seg gjennom. Men dette subjektet blir skildra som eit splitta og doblande *eg* som både er fiksert i skrift og samstundes omskifteleg. I diktet ”kven er det som skriv, er det meg” (Fosse 1992: 23), blir denne subjektsdanninga eksplisitt knytt til skrift og skriving, og subjektets prosess blir sett på som ei dialektisk rørsle mellom det subjektet som skriv; det produserande *eg-et*, og det subjektet som er blitt skrive; det produserte *eg-et*. Gjennom samspelet mellom desse to identifiserer Jon Fosse eit nærvær, som er eit nærvær av noko utanfor, eit transcendentalt fråværs nærvær. I andre tekstar blir dette nærværet knytt til *stilla*. Stilla blir ofte skildra som ein tilstand der subjektets drifter, motivisert ved *bølgja*, er stilt til kvile. I romanen *Naustet* blir *eg*-forteljaren konfrontert med sine egne drifter når han møter att ein barndomskamerat og kona hans. Dette driv forteljaren til å skrive ein roman, for ”[k]anskje vil det hjelpe om eg skriv” (Fosse 2001b: 7). Men også i språket er det ei uro, og denne uroa trer fram som gjentakingar av viktige hendingar i forteljarens subjektsdanning. Også subjektet i diktet ”(båt i mørker)” (Fosse 1992: 36) ser ut til å søkje ei slik ro. Diktet skildrar eit mørke som omgir *eg-et*, som sit i ein voggande båt på sjøen, og korleis dette mørket går frå å omgi *eg-et*, til å *bli* *eg-et*. Diktet beveger seg frå eit *eg* som ”sit i ein båt” i første linja til eit *eg* som ”er stille i ein båt / *eg* er mørker i ein båt” i dei siste linjene. Grensene mellom innanfor og utanfor blir også her viska ut. Og gjennom denne utviskinga taper subjektet sin status som subjekt, og *bølgjene* (driftene) blir erstatta med ei stille. På det sanslege planet kan det sjå ut til at *eg-et* druknar i havet, og på denne måten gjort til eit ikkje-*eg*. Men medan diktet når sitt utslettande høgdepunkt i at ”alt [...] er mørkt og vått”, så kan vi leggje merke til ein liten detalj mot slutten av diktet; fargen ”blått”. Den viser korleis lyset bryt gjennom havflata, og bærer med det bod om ei oppstode; ei re-etablering av subjektet som subjekt. Også her kan vi sjå at nærværet, i denne samanhengen forstått som eit nærvær av liv, blir danna på bakgrunn av og i samspel med ein potensiell fråvær, ein død. Nærværet og fråværet grip atter ein gong inn i kvarandre som gjensidig avhengige storleiker, og det er dette samspelet som dannar både tida, rommet og subjektet i Jon Fosses lyrikk.

I denne avhandlinga har samspelet mellom nærvær og fråvær først og fremst blitt skildra med bakgrunn i Jon Fosses lyrikk. Sjølv om både lyrikken og prosaverka hans har vist seg å ha stor påverknadskraft i samtida, er det sannsynleg grunn til å tru at det er *skodespela* hans som vil bli rekna som forfattarens største bidrag i norsk og europeisk litteraturhistorie.

Det er også skodespela hans som det blir forska mest på i dag. Det er difor freistande avslutningsvis å gjere det motsette av det eg gjorde til å begynne med. Der eg først argumenterte for Jon Fosses lyrikk som eit forsømt studieobjekt i ein populær forfattarskap, vil eg avslutningsvis utfordre Fosse-resepsjonen vidare til å sjå korleis spelet mellom nærvær og fråvær også konstituerer kvarandre som ei estetisk grunnhaldning i forfattarens dramatik. Oppføringane av skodespela hans har noko dikta og romanane ikkje har; dei har kroppar i kjøt og blod, fysiske rekvisittar, avgrensa område å bli spelt ut på, og ei viss tid å bruke. Nettopp desse materielle vilkåra på dramascena opnar for ein enno meir sanseleg demonstrasjon av korleis tida, rommet og subjektets nærvær (om ikkje anna, så nærverande i sin tilsynekomst for publikum i salen eller for rollepersonane på scenen) alltid blir korrigert av eit omkringliggende og ibuande fråvær. Dei fleste av stykka hans blir avslutta med at det blir mørkt i salen. Svært mange av replikkane blir brotne av før dei blir fullførte. I skodespela hans er det stadig menneske som går bort, anten dei finn seg nye samlivspartnarar eller at dei døyr. Men i dette fråværet, som til tider kan verke tyngande, depressivt og håplaut, trer det også fram eit nærvær. Den fråverande personen er aldri eigentleg fråverande i skodespel som *Nokon kjem til å komme, Og aldri skal vi skiljast, Barnet, Ein sommars dag, Draum om hausten, Sov du vesle barnet mitt* eller *Dødsvariasjonar*. Den fråverande personen, replikkens avbryting og mørket som fyller salen – blir alle smitta av eit nærvær; eit paradoksalt lys som trengjer gjennom mørket og fyller det med liv; slik vi også kan sjå når Den gamle mannen kjem inn på scena i avslutninga av skodespelet *Ettermiddag* og erklærer for tilhøyrarane at opninga mellom nærværet og fråværet er ein ”forsonande vilje” av det som kjem og det som forsvinn. Det er ein deklamasjon av livet og av menneska som lever det (Fosse 2000a: 358f):

DEN GAMLE MANNEN

[...] For igjen skal det komme
til dykk
til meg
frå det ukjendes
forsonande vilje
skal det komme
Og så skal det forsvinne igjen
Det kjem til oss
Det forsvinn igjen
Det er hos oss og tar så sine opningar fatt
og blir så berre borte
Det er dette som er livet
Det er vi som alltid
og aldri skal forsvinne
Kort pause
Det er oss

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur

Fosse, Jon 1986: *Engel med vatn i augene*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1990: *Hundens bevegelsar*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1992: *Hund og engel*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1997b: *Nye dikt*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2003: *Auge i vind*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Anna sitert litteratur av same forfattar

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

Fosse, Jon 1987: *Blod, steinen er*. Oslo: Det Norske Samlaget.

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

Fosse, Jon 1991: *Flaskesamlaren*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1993a [1985]: *Stengd gitar*. 2. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1993b: *To forteljingar*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1994: *Og aldri skal vi skiljast*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1996a: *Melancholia II*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1996b: *Nokon kjem til å komme*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1997a: *Barnet. Mor og barn. Sonen*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 1998a [1995]: *Namnet*. 2. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.

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

Fosse, Jon 2000: *Besøk. Vinter. Ettermiddag*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2001a [2000]: *Morgon og kveld*. 2. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2001b [1989]: *Naustet*. 3. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2001c: *Sov du vesle barnet mitt*. I *Teaterstykke 2*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon 2002: *Dødsvariasjonar*. Oslo: Det Norske Samlaget.

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

Fosse, Jon 2004b [1999]: *Gnostiske essay*. 2. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.

Fosse, Jon: *Rambuku*. Upublisert.

Sekundærlitteratur

Andersen, Hadle Ofteland 2004: *Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatik*. Helsingfors: Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur.

Augustin 1997: Om evighet og tid. Utdrag frå 398: *Confessiones XI*, i omsetjing av og i Wyller, Egil A.: *Docta ignorantia. Cusanus og latinsk middelalder*. Oslo: Spartacus / Andresen og Butenschøn.

Barthes, Roland 1994: Forfatterens død [1968: *La mort de l'auteur*]. I *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag.

Benjamin, Walter 1996: Til billedet af Proust [1929: *Zum Bilde Prousts*] I *Fortælleren og andre essays*. København: Gyldendal.

Bibelen. Omsetjing 1978/85. Nynorsk utgåve. Oslo: Det Norske Bibelselskap.

Bjørneboe, Therese 2003: Jon Fosse på europeiske scener. I *Samtiden 1/2003*.

Det nye testamentet 2005. Nynorsk utgåve. Oslo: Det Norske Bibelselskap.

Derrida, Jacques 1970: *Om grammatologi* [1967: *De la grammatologie*, I, *L'Écriture avant la lettre*]. København: Arena.

Derrida, Jacques 1981: *Dissemination* [1972: *La Dissémination*]. Chicago: University of Chicago Press.

Derrida, Jacques 1997: *Stemmen og Fænomenet. Introduktion til tegnproblematikken i Husserls fænomenologi* [1967: *La voix et le phénomène*]. København: Hans Reitzels Forlag.

Derrida, Jacques 2001: Struktur, tegn og spil i humanvidenskabernes diskurs [1967: *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*] I Walther, Bo Kampmann (red.): *Litteraturteoretisk antologi*. København: Gyldendal Uddannelse.

Eide, Tormod 1999: *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus.

Ekern, Birgit 2000: *Romanen som taus musikk: en undersøkelse av musikalske formelementer i romaner av Vesaas, Tunström, Fosse og Vaage*. Hovedoppgave i nordisk. Universitetet i Bergen, Bergen.

- en.Wikipedia.org: Ichtys. Lest i *Wikipedia* 23.mars 2006 19:30, på <http://en.wikipedia.org/wiki/Icthys>.
- en.Wikipedia.org: Metaphysics of presence. Lest i *Wikipedia* 24.mars 2006 12:00, på http://en.wikipedia.org/wiki/Metaphysics_of_presence
- Foss, Gunnar (red.) 2005: *I skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Haugen, Paal-Helge 2002: A presence which does not present itself – eit innlegg om poesien og det visuelle uttrykkets artikulasjonar. I *Edda* 3/2002.
- Herakleitos 1997: *Fragment*. Lund: Propexus.
- Hove, Ingrid 2002: *I samtale om det useielege: ein analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama Draum om hausten*. Hovedoppgave i nordisk litteratur. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Hovland, Ragnar 2005: Og han ville gå ut i vinden, ut i regnbygene, tenkte han. Ei nylesing av Jon Fosses romanar. I *Syn og segn* 3/2005.
- Hverven, Tom Egil 1999: "Ikkje tilstrekkeleg vekt til liv". I *Syn og segn* 1/1999.
- Hverven, Tom Egil 2001: "Eg er ikkje lenger". Etterord i Fosse, Jon: *Dikt 1986-2000*. Oslo: Den norske Lyrikklubben.
- Ibsen, Henrik 1991 [1884]: *Vildanden*. I *Samlede verker* 2. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Jakobsen, Rolv Nøtvig 1997: Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse. I *Norsk litterær årbok* 1997.
- Janss, Christian & Refsum, Christian 2003: *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kierkegaard, Søren 2005: *Begrepet angst* [1844: *Begrebet Angest*]. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Kittang, Atle & Aarseth, Asbjørn 1998: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 4. utgave – revidert og utvidet. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kristeva, Julia 2003: Fra én identitet til en annen [1975: D'une identité l'autre]. I Kittang, Atle, Linneberg, Arild, Melberg, Arne & Skei Hans H. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Langås, Unni 1998: Intet er hans stoff. Om Jon Fosses dramatik. I *Edda* 3/1998.
- Langås, Unni 2004: Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*. I von der Fehr, Drude & Hareide, Jorunn (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget.

- Lehmann, Niels 2005: Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker. I Foss, Gunnar (red.): *I Skriftas lys og teatersalens mørke. Ein antologi om Ibsen og Fosse*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Miller, J. Hillis 1982: *Fiction and repetition. Seven English Novels*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nielsen, Bent Flemming 2004: *Genopførelser. Ritual, kommunikation og kirke*. København: Forlaget Anis.
- Nielsen, Ingrid 1995: "Men havet kan ikkje sjå meg". Kommentarer til Jon Fosses diktsamling *Hund og engel*. I *Vinduet* 2/1995.
- Oed.com [Oxford English Dictionary]: Subject, n. Lest 22.mars 2006 på <http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50240711>.
- Ordnnett.dk: Forklare. Lest 22.mars 2006 på <http://ordnet.dk/ods/opslag?opslag=forklare>.
- Proust, Marcel 1913-1927: *À la recherche du temps perdu*. Paris: Grasset.
- Ricœur, Paul 2001: Hva er en tekst? Forklare og forstå [1970: *Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre*]. I Læg Reid, Sissel & Skorgen, Torgeir (red.): *Hermeneutisk lesebok*. Oslo: Spartacus.
- Snl.no[Aschehoug og Gyldendals Store Norske Leksikon]: Ritual. Lest 22.mars 2006 på <http://www.snl.no/article.html?id=736329&o=1&search=ritual>.
- Statkraft.no: Hva er osmose? Lest 22.mars 2006 på http://www.statkraft.no/pub/annen_miljoanlig/saltkraft/kort_forklart/hva_er_osmose.asp.
- Stordalen, Terje 2003: Urhistorien. I Kartveit, Magnar (red.): *Det gamle testamentet. Analyse av tekstar i utval*. 3. utgåva. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Stueland, Espen 1996: *Å erstatte lykkja med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sulesund, Pål 2001: *Forsøk på å beskrive det sublimе i Jon Fosses dramatikk*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen, Bergen.
- Sætre, Lars 2002: *I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman Morgon og kveld*. I *Edda* 2/2002.
- Sørbo, Jan Inge 1999: Kva kjenneteiknar ein god salme? I *Halvårsskrift for praktisk teologi* 2/1999.
- Tolkien, J.R.R 1954-1955: *The Lord of the Rings [The Fellowship of the Ring, The Two Towers, The Return of the King]* London: George Allen & Unwin.
- Thomsen, Søren Ulrik 1985: *Mit lys brænder – omrids af en ny poetik*. København: Vindrose.

Tygstrup, Frederik 2000 [1999]: Det litterære rum. I *På sporet af virkeligheden*. København: Gyldendal.

Vesaas, Tarjei 1970: *Liv ved straumen*. Oslo: Gyldendal.

Wærp, Lisbeth Pettersen 2002: *Forsvinning og fastholdelse: Jon Fosses Ein sommars dag – en dramaestetisk lesning*. I *Edda* 1/2002.

Zern, Leif 2005: *Det lysande mørket. Om Jon Fosses dramatik*. Oslo: Det Norske Samlaget

Økland, Siri 26. september 2005: Nobelkomiteen vurderer Fosse. Lest i *Bergens tidende* 16. mars 2006 på <http://www.bt.no/kultur/litteratur/article209057.ece>.

Aadland, Erling 1998: Før, nå og etterpå. En litteraturteoretisk rapport. I Karlsen, Ole (red.): *Lyrikk og lyrikklesning*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

JON FOSSES BIBLIOGRAFI

Prosa

Raudt, svart. Roman 1983

Stengd gitar. Roman 1985, 1993

Blod. Steinen er. Forteljing 1987

Naustet. Roman 1989, 1991, 1998, 2001, 2003

Flaskesamlaren. Roman 1991

Bly og vatn. Roman 1992, 2003

To forteljingar. 1993

Prosa frå ein oppvekst. Kortprosa 1994

Melancholia I. Roman 1995, 1997, 1999

Melancholia II. Roman 1996, 1997, 1999

Eldre kortare prosa med 7 bilete av Camilla Wærenskjold. 1998

Morgon og kveld. Roman 2000, 2001

Det er Ales. 2004, 2005

Dramatikk

Og aldri skal vi skiljast. Skodespel 1994

Namnet. Skodespel 1995, 1998

Nokon kjem til å komme. Skodespel 1996, 2004

Barnet / Mor og barn / Sonen. Tre skodespel 1997

Gitarmannen. Monolog 1997

Natta syng sine songar / Ein sommars dag. To skodespel 1998

Teaterstykke 1. 1999

Draum om hausten. Skodespel 1999

Besøk / Vinter / Ettermiddag. Tre skodespel 2000

Teaterstykke 2. 2001

Vakkert. Skodespel 2001

Dødsvariasjonar. Skodespel 2002

Jenta i sofaen. Skodespel 2003

Lilla / Suzannah. To skodespel 2004

Dei døde hundane / Sa ka la. To skodespel 2005

Teaterstykke 3. 2005

Svevn / Varmt. To skodespel 2006

Lyrikk

Engel med vatn i augene. Dikt 1986

Hundens bevegelsar. Dikt 1990

Hund og engel. Dikt 1992

Dikt 1986-1992. 1995

Nye dikt. 1997

Dikt 1986-2000. 2001

Auge i vind. Dikt 2003

Essay

Frå telling via showing til writing. 1989

Gnostiske essay. 1999, 2004

Barnebøker

Uendeleg seint. Illustrert av Alf-Kåre Berg. 1989

Kant. Illustrert av Roj Friberg [1.utgåva] og Akin Düzakin [2.utgåva]. 1990, 2005

Dyrehagen Hardanger. 1993

Vått og svart. Illustrert av Akin Düzakin. 1994

Nei å nei. Hundemanuskripta 1. 1995

Du å du. Hundemanuskripta 2. 1996

Få å fy. Hundemanuskripta 3. 1997

Søster. Mezzotintar av Leong Vá. 2000

Uroppføringar

Og aldri skal vi skiljast. Den Nationale Scene 1994

Namnet. Den Nationale Scene 1995

Nokon kjem til å komme. Det Norske Teatret 1996

Barnet. Nationaltheatret 1996
Mor og barn. Nationaltheatret 1997
Sonen. Nationaltheatret 1997
Natta syng sine songar. Rogaland Teater 1997
Gitarmannen. Cinnober Teater og Unga Studion, Sverige 1998
Ein sommars dag. Det Norske Teatret 1999
Draum om hausten. Nationaltheatret 1999
Medan lyset går ned og alt blir svart. Teater Ibsen 1999
Sov du vesle barnet mitt. Théâtre de Folle Pensée, Frankrike 2000
Besøk. Den Nationale Scene 2000
Vinter. Rogaland Teater 2000
Ettermiddag. Teaterhögskolan i Stockholm, Sverige 2000
Vakkert. Det Norske Teatret 2001
Dødsvariasjonar. Nationaltheatret 2001
Jenta i sofaen. The Royal Lyceum Theatre i Edinburgh, Skottland 2002
Lilla. The Royal National Theatre i London, England 2003
Suzannah. NRK Fjernsynet 2004.
Dei døde hundane. Rogaland Teater 2004
Sa ka la. Aarhus Teater, Danmark 2004
Varmt. Deutsches Theater, Berlin 2005
Svevn. Nationaltheatret, 2005
Rambuku. Det Norske Teatret, 2006
Skuggar. Den Nationale Scene, 2006

Bibliografien er oppdatert mars 2006.