

## Subjektivt allmenngyldig

Ei lesing av Jon Fosses *Septologien* i ljøs av det sublime

LENE KLEVEN

RETTLEIAR  
Sigurd Tenningen

**Universitetet i Agder, 2023**  
Fakultet for humaniora og pedagogikk  
Institutt for nordisk og mediefag

Master

## Abstract

This paper is a reading of Jon Fosse's three volumed novel *Septology* (2019 – 2021) using aesthetic theory on the sublime. The thesis is twofold; a theory part, where I tentatively define what the term *the sublime* encompasses, and an analysis part suggesting how the sublime presents itself throughout Fosse's text. The theoretical framework consists of aesthetic-philosophical theory, including thinkers like Edmund Burke, Immanuel Kant and Jean-François Lyotard. My analysis takes on an affective and engaged approach, with great commitment to the text itself, inspired by Rita Felski's postcritical theory.

The main thesis of this paper is that reading Fosse's text guided by the sublime will help explain my own and perhaps other readers' fascination with this work of literary fiction. A discussion of *Septology* calls for a language rich in aesthetic categories, due to its meta-aesthetic nature; it is after all, first and foremost, a story about the inner life of a professional and highly acclaimed abstract painter. The theory, I must admit, seemed inaccessible in the beginning. However, with time an effort I have learnt to understand and appreciate the terminology and I have found it to be both accurate and surprisingly precise in giving voice to the parts of the text that attracted me the most.

It is clear to me, after working with this paper that the term sublime is both fruitful and very exciting as a starting point for exploring literary fiction. It opens up and allows for extended transition of thought due to its affinity to the liminal. Working with this paper has also taught me that the sublime perhaps needs a (new) renaissance. I have a suspicion that what lies in the ideas of the sublime can help meet some present-day needs in literary criticism – like legitimizing the pleasures and personal engagement in literary fiction on the one hand, and exploring works of prose autonomously, on the other hand.

Lastly, I have come to believe that a work of literary fiction, dealing in the realm of the sublime, will intrinsically place the writer and the readers in the same place, somewhere in our thinking. It might not be at the same time, but just the mere thought of art being able to create such silent, shared places in a world dominated by war, echo chambers and artificial intelligence, fills me with hope.

## Samandrag

Denne oppgåva er ein lesnad av Jon Fosses romansyklus *Septologien* (2019 – 2021) i ljøs av teoriar om det *sublime*. Oppgåva er todelt; ein teoridel som førebels definerer kva som ligg i omgrepet om det sublime, og ein analysedel som anslår korleis det sublime framtrer i primærteksten. Det teoretiske rammeverket består av estetisk-filosofisk teori gjennom namn som Edmund Burke, Immanuel Kant og Jean-François Lyotard. Lesnaden som ligg til grunn for analysen er gjort med mykje innleving og engasjement, og dessutan med ein stor tillit til teksten, inspirert av Rita Felskis postkritikk.

Hovudtesen til oppgåva er at ein lesnad av Fosses tekst med det sublime som rettesnor vil forklare min og kanskje andre sin fascinasjonen for teksten. *Septologien* inviterer til bruk av estetiske kategoriar gjennom sitt metaestetiske perspektiv. Primærteksten, ein kunstnålarar refleksjonar om liv og levnad påkallar eit sansenært vokabular. Dei estetiske teoriane, sjølv om dei verka litt utilgjengeleg til å byrje med, viste seg å setje dekkjande og nokre gonger overraskande presise ord på akkurat dei sidene ved teksten som fascinerte meg mest.

Det er openbert for meg, etter arbeidet med denne teksten at det sublime er eit fruktbart og veldig spennande omgrep å jobbe med i utforsking av litteratur. Det opnar opp for utvida tankesprang gjennom tilhøyra til det grenseoverskridande. Arbeidet med oppgåva har også lært meg at dette omgrepet kanskje treng ei revitalisering. Eg anar at mykje av det som ligg i omgrepet om det sublime ser ut til å svare på eit behov i litteraturvitskapen. Eit behov for ein veg tilbake til leseglede og engasjement på den eine sida og eit behov for å sjå litteraturen som tilstrekkeleg i seg sjølv, på den andre sida.

Arbeidet med oppgåva har også lært meg at både den som skaper og dei som får nyte den sublime kunsten er, om enn til ulik tid, på same stad i tankane. Det gir meg håp at slike felles arenaer finst, midt i ei verd dominert av krig, ekkokammer og kunstig intelligens.

## Forord

Å skrive denne oppgåva har vore ei stor oppleving. Det er med blanda kjensler eg set siste punktum, men alle ting har ein slutt, sånn at nye ting kan få byrjinga si.

Ein stor takk går først og fremst til rettleiaren min, Sigurd Tenningen. Du har gitt gode råd og tallause nyttige og interessante faglege innspel. Ikkje minst har di interesse og engasjement for prosjektet gitt meg motivasjon til å stå på når meiningsløysa har gripe meg og idéane mine har kjendest irrelevante. Tusen takk! Takk også for at eg fekk høve til å delta på samlingar i forskingsgruppa *Sensus Communis*.

Takk til leiinga ved Porsgrunn vidaregåande skule, ved Kjetil Larsen, som har vore fleksibel med tilretteleggingar av arbeidskvardagen og timeplanen min. Takk til kollegaer som har vist interesse for oppgåva mi.

Og til dei to fantastiske jentene mine, Elle og Evalou, som allereie er Fosse-aficionados: Takk for at de har støtta ei tidvis fråverande mor, og vore med på mange rare tankesprang når eg har tronge det. Ein takk går også til gode venner som har høyrte på mine langdryge forklaringar om kva det sublime er og ikkje er. De veit det kanskje ikkje, men de har hjelpt meg mykje.

Den største takken må likevel gå til Jon Fosse sjølv; takk for den litterære kunsten din og til lykke med ein velfortent nobelpris.

## Innhald

<b>Abstract</b> .....	2
<b>Samandrag</b> .....	3
<b>Forord</b> .....	4
<b>1. Innleiing</b> .....	6
1.1 Bakgrunn og problemstilling .....	6
1.2 Det sublime.....	7
1.3 Forfattar og resepsjon.....	9
<b>2. Metode</b> .....	14
<b>3. Teori</b> .....	20
3.1 Forsøk på ein definisjon av det sublime.....	20
3.2 Longinos .....	22
3.3 Edmund Burke (1729 – 1797).....	25
3.4 Immanuel Kant (1724 – 1804).....	28
3.4.1 Det skjønne .....	29
3.4.2 Det sublime .....	32
3.4.3 Avsluttande om Kants smaksdommar .....	36
3.5 Jean-François Lyotard (1924 – 1998).....	36
3.6 Oppsummering av teoretiske perspektiv .....	40
<b>4. Analyse</b> .....	41
4.1 Introduksjon av romanen og utvalet .....	41
4.2 Bruk av teorien .....	42
4.3 Dissa og desorientering.....	42
4.4 Asle tenkjer (om kunst).....	56
4.5 Materialitet.....	68
4.6 Seriegjengarar/Fordoblinger.....	74
<b>5. Samanfatning</b> .....	82
<b>6. Litteraturliste</b> .....	84

# 1. Innleiing

## 1.1 Bakgrunn og problemstilling

Kvar skal vi reise? seier Johannes  
Nei no spør du som 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 det 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 meg og deg 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 nå skal seie det med ord som ikkje seier så mykje, seier Peter  
(Fosse, 2016)

Det er januar i Noreg. Kaldt, kvitt og ganske øyde. Eg går, som eit moderne menneske, heim frå jobb, med blåttann-proppar i øyra og lyttar. Kva lyttar eg til? Eg lyttar til slutten av romanen *Morgon og kveld* av Jon Fosse. Med kiwiposar i hendene og på veg frå eit fortau til eit anna må eg stoppe. Eg får kjensla av å vere på ein berg-og-dal-bane, og at det går fort, fort nedover. Eg må konsentrere meg om å trekkje pusten. Eg held fram med å lytte. Kjensla utvidar seg, og idet eg trekkjer pusten trillar tårene. Kva skjer? Kjensla varer, usikkert kor lenge, men – det er ei kjensle med positivt forteikn. Teksten til Jon Fosse har sett meg i ein tilstand eg kjenner att, men som er sjeldan. Det er ein «ute av meg sjølv» type oppleving.

I møte med kunst og natur kan vi menneske ha veldig sterke sanslege opplevingar. Så sterke at vi kanskje ikkje finn ord som gir noka tilfredsstillande skildring av det vi opplever. Som menneske vil vi gjerne, likevel, forstå og forklare. Det er eit menneskeleg behov å setje ord på det vi opplever. *Estetisk teori* er teorien om sanslege opplevingar, eller *estetiske erfaringar*. Den kan hjelpe oss å finne dei rette orda om også dei sterkaste sanslege opplevingane. Estetiske erfaringar er ikkje avgrensa til kunst, men all kunst blir erfart estetisk, også litterær kunst. Nokon typar estetiske erfaringar er så vanskelege å forklare at sjølv filosofar og litteraturforskarar er usamde om kva omgrep som er best eigna. Det er denne typen estetiske erfaringar eg vil utforske, frå ein litteraturvitskapleg ståstad, det vil seie med teksten som fokus. Nærare bestemt skal eg prøve å bruke estetisk-filosofisk teori om *det sublime* for å nærme meg ei forklaring på ein type lesaroppleving eg ofte har med Jon Fosses tekstar.

Det var romanen *Morgon og kveld*, og spesifikt passasjen over som var årestaden for interessa i det sublime. Det er likevel ikkje den teksten som skal analyserast her. Valet har falle på sjubindsverket *Septologien*. Då ideen til masteroppgåva vart skapt, var dette Fosses siste publiserte verk, og då eg først byrja å lese, klarte eg ikkje leggje teksten bort. Lesnaden av *Septologien* gjekk derfor føre seg parallelt med ein ganske krevjande lesnad av estetisk teori. Eigentleg hadde eg bestemt meg for å skrive om *Morgon og kveld*, men ettersom teoriane om det sublime vart stadig meir fattbare, vart nærværet av noko sublimt i *Septologien* vanskeleg å oversjå. Ikkje berre er *Septologien* ein kunstnarroman med tydelege metaperspektiv på estetiske (kunst)erfaringar og den skapande prosessen – han skildrar og dveler ved mange ulike møte med det sublime, og skaper, i alle fall for denne lesaren, mange lesaropplevingar som eg no meiner kan kallast sublime.

Problemstillinga vart derfor *Kva ligg i omgrepet om det sublime og korleis blir det sublime aktualisert i Jon Fosses tekst Septologien?*

## 1.2 Det sublime

Det *sublime* som estetisk kategori har ei lang historie og blir stadig nytta i skildring av usedvanlege vakre objekt eller erfaringar. Omgrepet har ein slitesterk affinitet til kunsten i romantikken. Det kjem nok delvis av at det språket vi har om det sublime i all hovudsak blir skapt på slutten av 1700-talet. Kanskje kan ein seie at utviklinga av språket om det sublime, som estetisk erfaring, stoppa litt opp etter romantikken? Viss så, kjem det neppe av at estetiske erfaringar i den kategorien minka. Likevel er det først mot slutten av 1900 talet at språket om det sublime for alvor blir børsta støv av – først og fremst av den franske filosofen Jean-Francois Lyotard. Lyotard er representant for postmodernistisk tenking og kjent mellom anna for å snakke om at «den store forteljninga» må vike for «dei små forteljningane». Det er dermed ikkje ein heilskaps- og sanningssøkjande teori som erstattar dei romantiske definisjonane av sublime estetiske erfaringar, slik vi ser dei hos Kant. Moderne estetisk teori byggjer likevel vidare på ideane til spesielt Immanuel Kant, når «dei store forteljningane» blir avviste til fordel for eksperimenteringa med ulike former for subjektive brøkforteljningar. Kants kopernikanske vending - erkjenninga av at *verda er det vi sansar* og ikkje *det vi sansar er verda* - mogleggjer nettopp ein avstand til heilskapstenkinga og objektive sanningar.

I moderne/postmoderne tenking oppstår ein skepsis til alt materielt, også språket. Jacques Derridas<sup>1</sup> angrep på logosentrismen med utgangspunkt i språket, etablerer ein skarp skepsis, og dermed avstand, også til noko grunnleggjande menneskeleg – språkleg ytring. Skepsisen kjem til syne gjennom å setje materialiteten under lupa og slik løyse den opp og peike mot ein tomleik eller endeløyse. At estetikken til det sublime får nytt liv mot inngangen til hundreåret vårt, er det med andre ord gode grunnar til.

Jon Fosse, som er opphavsmannen til forskingsobjektet til denne oppgåva er på fleire måtar ein nyskapar og modernist. Han er eksperimentell i forma, både i dramatikken og i prosaen. Eit døme er så klart dei velkjende suggererande gjentakningane som etter kvart har vorte signaturen hans. Gjentakningane går føre seg på mange plan i Fosses tekstar, frå enkeltord som når karakterane «tenkjer» og «seier», til motiv som døden, havet og kjærleiken. Det gjentakninga tilbyr av tolkingsrom er nær sagt uoverskodeleg, og slik sett er lesaren ein tydeleg medskapar i teksten. Ei anna form for eksperimentering Fosse er kjend for er avindividualisering gjennom bruk av fellesnamn og pronomen framfor eigennamn. Dei handlande subjekta i tekstane heiter til dømes *mannen*, *kvinna*, *barnet*, *han*, *ho* etc. og eigennamn blir gjenteke i fleire romanar og stykke, slik som *Asle*. Fleirtydigheita blir slik aktualisert gjennom at namna ikkje blir låste til eigenskapar via sitt eigennamn. Dei generiske namna skaper og ein nærleik mellom lesar og tekst gjennom å rive ned rammer som skaper (trygg) avstand. I analysen skal vi sjå at det er nettopp slike trekk som lèt det sublime tre fram i *Septologien*. Det kvardagslege i Fosses tekstar blir ofte utgjorde av den sansenære materialiteten: pinnekjøttet, bjørkeveden, snøen og karbonadesmørbrødet. Eg synest det er spennande å sjå korleis tryggleiken i det materielle både forsterkast og blir oppheva i teksten. Dette er også eit trekk hos Fosse som eg i analysen drøftar som potensielt sublimerande.

Jon Fosse er litteraturteoretisk skolert og skreiv hovudfagsoppgåva si tidleg på 80-talet, med Atle Kittang som rettleiar (Fosse, 2013). Han er godt orientert innanfor dekonstruksjon og postmodernistisk filosofi og refererer til både Lyotard og Derrida i sine essays frå 90-talet. Om ein kan seie at Knut Hamsun med essayet sitt *Fra det ubevidste sjæleliv* i 1890 programfesta det litterære prosjektet sitt, så er det kanskje noko

---

<sup>1</sup> Eg tenkjer at Derrida og Lyotard sine idéar tangerer på ein måte som er relevant for tolkinga av det lyotardske sublime. Derav denne tentative koplinga. Meir om det i teoridelen.



tilsvarende Fosse gjer i essayet *Frå telling, via showing, til writing* (1989). Her blir forteljaren oppløyst, så handlinga og til slutt er berre den autonome skrifta tilbake. Fosse skriv at dei første modernistiske romanforfattarane reiv ned rammeverket (forteljaren) for å finne reisverket (skrivaren) og at slik sett var den postmoderne romanen fødd (Fosse, 2011, s. 234).<sup>2</sup> Essayet «Skrivarens nærvær» blir innleidd av eit Derrida sitat som eg vil gjengi her: «Det ein ikkje kan seie, skal ikkje forteiast – men skrivast» (Fosse, 2011, s. 214). Mange, inkludert Fosse sjølv, har hevda at nettopp dette er eit slags leiemotiv i diktinga hans: det «ein ikkje kan seie». Når han vidare i «Skrivarens nærvær» skal forklare skriveprosessen, seier han at anten så «stemmer» det han skriv, eller det «stemmer ikkje». «Når det ikkje stemmer kjenner eg meg uvel [...] For meg gav det å fortelje, på den realistiske måten, eit ubehag, i kroppen, eg kjende meg uvel, at eg laug, var skiten, trong ein dusj eller slik» (Fosse, 2011, s. 215).

### 1.3 Forfattar og resepsjon

Dramatkar, barnebokforfattar, poet, essayist og prosaist – Jon Fosse er ein profesjonell forfattar, han lever av å skrive og har gjort det sidan debuten i 1983 med romanen *Raudt, Svart* (Fosse, 2011, s. 9). Fosse er mest kjent som dramatkar, sjølv om han på 80-talet først og fremst var romanforfattar. Han har og jobba som journalist og skriveleiar, for mellom anna Karl Ove Knausgård, ved Skrivekunstakademiet i Hordaland. Vegen inn til dramatikken var humpete og ikkje utan dramatik (!) fortel kjeldene, men den historia høyrer ikkje heime her. Frå Fosse debuterte med teaterstykket *Nokon kjem til å kome* (skrive i 1993 og uroppført i 1994) følgde 25 år med kontinuerleg produksjon av teaterstykke, i dag tel vi om lag 50. Fosses internasjonale gjennombrot som dramatkar kom i Frankrike i 1999 (Fosse, 2011, s. 9). I dag, med over 1000 oppsetjingar av Fosse verda over, og det siste tilskotet *Sterk vind* frå 2021 (Rottem, 2023), blir Fosse rekna som ein av dei fremste forfattarane våre, viss namn stadig oftare blir nemnt i samband med nobelprisen i litteratur. Ja, slik var det for inntil nyleg sidan. Den 5. oktober i år (2023), vann nemleg Jon Fosse den gjævaste prisen, og vi fekk ein norsk nobelprisvinnar i litteratur for fyrste gong på 98 år!

Saman med romantrilogien *Andvake* (2014), som Fosse fekk Nordisk råds litteraturpris for, er *Septologien* (2019 - 2021) og kortromanen *Kvitleik* (2023) dei seinaste

---

<sup>2</sup> Fosse sidestiller modernisme og postmodernisme med støtte i Lyotard (Fosse, 2011, s. 214).

prosalitterære utgivingane. Jon Fosse hevda rundt utgivinga av *Andvakeptrilogien* at han no var ferdig som dramatikar. Slik har det altså ikkje vorte, sjølv om han dei siste ti åra har verka mest som romanforfattar, slik det heile starta på 80-talet. Espen Stueland drista seg til å kalle *Morgon og kveld* (2000) Fosses comeback til romanforma i 2001 (Stoveland, 2001).

80-talet var også tiåret då Fosse studerte litteraturvitskap i Bergen. Fosses essay frå 90-talet gir spennande innsikter i tankane hans om teori og tekstskaping. Å bruke Jon Fosses utlegningar om eigne tekstar og tekstteori kunne fort vorte ei fallgruve for denne oppgåva. Då er eg redd eg ville vorte mindre eller kanskje meir kritisk enn nødvendig. Eg vil gjerne utforske Fosses tekst utan at han samtidig rettleier meg. Men: litteraturkritikar Knut Hoem hevdar i meldinga si av *Septologiens Del 2: Eg er ein annan* at «Aldri før har vel Fosse vært tettere på seg selv, og sin egen familiehistorie, tettere på sitt eget «eg», selv om det handler om «ein annan» (Hoem, 2020). Det er altså her snakk om hovudpersonen og kunstmålaren Asle. Når eg i analysedelen skal sjå nærare på hovudpersonen Asles tankar om kunst og den skapande prosessen, tillèt eg meg likevel å inkludere nokre av Fosses teoretiske perspektiv frå essaya, fordi eg meiner dei bidreg å klargjere korleis noko sublimt blir aktualisert i *Asle tenkjer (om kunst)*. Fosses språk om eigne tekstar og eigen skriveprosess i intervju frå dei siste ti åra, er langt meir gåtefulle enn mange av essaya frå 80- og 90-talet. Han beskriv ofte den skapande prosessen sin som «lytting». Kva lyttar han til spør journalistane? «Stilla», seier Fosse (t.d. Landro, 2022 og cappelendamm.no, u.å). Eller som han seier i eit av dei mindre teoritunge essaya frå *Essays: teaterstykket lykkast no vi kjenner «ein engel går gjennom scenen»* (Fosse, 2011, s. 505).

Dette litt eteriske språket knyter seg til ein gjennomgåande tematikk i Fosses tekstar som mange har studert. Det er mykje innsiktsfullt å lese i forskingslitteraturen om bibelske motiv, metafysikk og mystikk i Fosses tekstar. Drude von der Fehr og Rølv Nøtvig Jakobsen er viktige bidragsytarar i så måte. Nøtvig Jakobsen skriv mellom anna om Fosses religiøse tematikk som del av ein litterær trend i artikkelen «Frå tabu til bølge - litteratur og religion dei siste ti åra» (Jakobsen, 2005). Von der Fehr har skrive fleire tekstar om religiøse aspekt hos Fosse, både den apofatiske eller negative teologien, og den tradisjonelt kristne teologien (Fehr, 2021). I boka si *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden* (2021) har Von der Fehr ei mindre teologisk tilnærming. I

denne boka bruker ho Hannah Arendts teoriar for å stille og svare på spørsmål om menneskets levevilkår i Fosses dramatik. Eg vil i denne oppgåva prøve å nærme meg teksten utan det teologiske som fokus. Ikkje fordi eg ikkje verdset dette i tekstane, men fordi den estetisk-filosofiske teorien om det sublimе lèt meg gå utanom, det sublimе ser ut til å vere uavhengig av ein gud. Det finst andre inngangsportar til Fosses litteratur som er meir i tråd med ambisjonane mine for denne oppgåva. Unni Langås' utforsking av det traumeteoretiske perspektivet i artikkelen «Fanget i fortid - tre traumefortellinger av Jon Fosse» (Langås, 2013) er ein slik inngangsport. Nokon måtar å skrive om Fosses tekstar på, som eg også lèt meg inspirere av, er Stian Grøgaard slik han skriv i essayet «Eit transcendentalt portrett – Lars Hertervig i Jon Fosses skriftemål» om gjentakinga som figur i *Melancholia I og II* (Grøgaard, 2023, s. 121 - 151)<sup>3</sup> og Lars Sætres studie av *paradoks* og *ironi* i Fosses *Morgon og kveld* i artikkelen «I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman Morgon og kveld» (Sætre, 2002).

Førebels finst resepsjonen av *Septologien* (med nokre veldig få unntak) berre i dagspressa. I min situasjon er det vanskeleg å seie om det er ein fordel eller ulempe. Det blir uansett spennande å følgje med på kva som kjem av litteraturvitskaplege arbeid framover. I det følgjande, eit raskt blick på korleis romanen har vorte motteken av eit utval litteraturkritikarar i media.

Det som skil denne romanen frå Fosses andre prosalitteratur, er med forfattern sine eigne ord, at han refererer til verkelege plassar og menneske, og at Fosse i arbeidet med denne romanen har gjort litt research når det gjeld det praktiske omkring å vere kunstmålar (Seiness, 2020). Dette blir også spegla i nokre av meldingane: Knut Hoem peikar i meldinga si på korleis Fosse har brukt Bergen som lokasjon, likevel omsett faktiske stader, bynamnet inkludert, til nynorsk. I romanen heiter det Bjørgvin, Øvstegata og Skutevika – ikkje Bergen, Øvregaten og Skuteviken (Hoem, 2021). I Morgenbladet skriv Carina Beddari at sjølv om også denne romanen går føre seg i ein uspesifisert tidsepoke, trer ei meir moderne verd fram. Sjølv om Fosse kanskje ikkje har vorte realist så «skriver han mer åpent og ekspansivt enn på lenge» (Beddari, 2019). Bernhard Ellefsen, også frå Morgenbladet, meiner at «Jon Fosse skriver bedre om fleisk og pinnekjøtt enn han gjør om Gud og kunsten» og «Asles/Fosses tanker om dette kan aldri nå det litterære nivået som

---

<sup>3</sup> Rett nok med ein litt meir sympatisk haldning til Fosses tekst.

hans beskrivelser av fleisk i en stekepanne kan. Såpass innrømmer da maleren også selv – ‘for noko til tenkjar det har eg aldri vore’» (Ellefsen, 2020). Preben Jordal er av ein heilt anna oppfatning i essayet «Septologiens skisma»

For meg synes det klart at Ellefsen misforstår når han tar Asles utsagn om ikke å være noe særlig til tenker for pålydende. For hos Fosse dreier det seg her åpenbart om et ydmykhetstopos, som for øvrig dukker opp svært ofte i det han skriver og sier – ja, kanskje særlig i intervjuer. Man kan ellers lure på om det er den manglende overensstemmelsen mellom Fosses høymodernistiske formspråk og hans middelaldermystiske syn på kunstnerskap og gudstro som gjør at Ellefsen ikke klarer å følge ham i hans refleksjoner, ja, til og med later til å ville avfeie dem? (Jordal, 2020).

Knut Hoem er også ganske entusiastisk når det gjeld vekslinga mellom «det høge og det låge» som han kallar det

Asle held kjeft og lar andre kome til orde, men ender også opp med å opna seg. I dette ligg det noko guddommeleg, som ein ikkje treng å vere ein truande og praktiserande katolikk som ber avemariaer seint og tidleg, for å ta til seg. Vi er ikkje berre materie. På eitt eller anna vis må vi også finne eit språk for det mystiske med menneskelivet. Det meiningslause i det må få mening. Men meninga ligg ikkje berre oppover i skylaga. Den er også å finne i dei skikkane vi har utvikla gjennom hundreåra, som ønskje om å samlast når det stundar mot jul, og berre tanken på det røykte pinnekjøtet får tennene til å løpe i vann (Hoem, 2021).

I Aftenposten skriv Ingunn Økland at «Religiøse tanker er hovedsaken i tredje og siste bind av *Septologien*. Det ligner litt på babbel og besvergelses» (Økland, 2021).

Tradisjonen tru, er mottakinga blanda. Slik har det vore heilt sidan debuten. Det er nesten så ein blir freista til å vurdere nettopp det som eit kvalitetsteikn.

Fleire meldarar har peika på dei openberre likskapane mellom Asle og Jon Fosse. Skrivninga er erstatta av måling, Bergen med Bjørgvin og Strandebarm med Barmen. Fosse har i fleire intervju teke tydeleg avstand frå det vi i dag kallar *autofiksjon*. Han har og antyda at *Septologien* kanskje til og med er ein slags leik med heile sjangeren (Landro, 2022, s. 237). Å lese ut sjølvbiografiske detaljar i teksten ville garantert vore oppslukande og spennande arbeid, eg går ut frå at teksten i ein biografisk lesnad er full av leie/snubletrådar. Debatten om røyndomslitteratur er sjølvsgd både uhyre interessant og underhaldande, men høyrer ikkje heime her. Likevel, som ein kuriositet: Om romanserien no var sjølvfiksjon så må han nesten også kunne kallast sannseiersk. Sjå berre her kva romanfiguren galleristen Beyer seier når han får dei 13 bileta frå målaren Asle som skal stillast ut på denne siste juleutstillinga

... og han seier at det at han oppdaga meg, og det må han vel kunne seia at han gjorde, er det viktigaste han har gjort for norsk kunst, rettnok vert ikkje bileta mine verdsette nok, men det kjem til å endra seg, det tek berre si tid, for dei beste kunstnarane vert ikkje verdsette etter fortieneste før lenge etter at dei er døde, seier Beyer, ja det er nesten det vanlegaste, seier han  
Kvalitet, kvalitet og sanning vinn alltid fram, seier han  
Men det kan ta si tid, seier han

Lang er tida men det ovrar seg det sanne, som diktaren skriv<sup>4</sup>, seier Beyer

og han seier at det kan ta lang tid, mest truleg får korkje han eller eg oppleva det, i alle fall ikkje han, før bileta mine vert selde til den pris dei er verde, men eg må tru han på det han seier sjølv om kanskje ingen av oss lever lenge nok til å kunne sanna orda hans, seier han, men eg, bileta mine, kjem ein dag til å høyra til det viktigaste i den norske målararkunsten, ikkje mindre, seier han (s. 517)

---

<sup>4</sup> Opprinneleg et Hölderlin-sitat. For øvrig gjengive i *Gnostiske essays*, der Fosse henviser til Olav H. Hauge sin gjendiktning av Hölderlin (Fosse, 2011, s. 349).

## 2. Metode

Denne oppgåva rører ved det omstridde temaet *litterær kvalitet*. Slik eg ser det bør det sublime, i vurderinga av litterær kunst og som estetisk kategori, ha ein sjølvsgd plass. Det sublime kan, og bør definerast og gjerast verksamt i vurdering av litterær kvalitet. Det er også, slik eg ser det, ei sanning at Jon Fosses romanserie *Septologien* er sublim litterær kunst. Både som ei spontan estetisk erfaring, men og etter ei teoretisk nærlesing av teksten.

For å kunne svare på korleis *Septologien* aktualiserer *det sublime* må det leggjast til grunn ein definisjon. I teoridelen forsøker eg dette. Det viser seg at møda berre delvis ber frukter. Det sublime verkar i faglitteraturen, då som no, nærast esoterisk; mystisk og ukjent, inntil ein berre veit at ein har vore vitne til det, kan det verke som. Slike definisjonar eignar seg dårleg til ei litteraturvitskapleg gransking. Likevel er det altså det som er mitt ærend. Eg meiner at eg har klart å meisle ut *nokre* eigenskapar ved det sublime og at desse gir tilstrekkeleg høve til å seie noko om fenomenet i *Septologien*.

Estetiske erfaringar, som til dømes møter med litterær kunst, vil alltid bere i seg spørsmål om kvalitet. Her er det ikkje spørsmålet om «kvifor noko rører meg» som er interessant. Når vi snakkar om kvalitet må vi nødvendigvis sjå større enn berre vår eiga subjektive erfaring; «kvifor rører nokon kunststykke så breitt, så djupt og så langt?», kunne ein seie – for å femne utstrekkinga til eit verk både i tid og rom. Spørsmål om kvalitet vil aldri kunne avgjerast reint objektivt, men alltid romme element av subjektivitet. Vi kan rett og slett ikkje sanse gjennom andre sansar enn våre eigne. Skal vi då ikkje diskutere litterær kvalitet? Sjølvsgt skal vi det! Om ikkje anna, så på grunn av det Immanuel Kant i si tid gav den paradoksale skildringa *subjektiv allmenngyldigheit*. Denne nemninga har vore eit slags leiemotiv i arbeidet med oppgåva. I litteraturkritikk støyter vi på problem med subjektiv kontra objektiv vurdering. Er det i det heile mogleg å vurdere litterær kunst objektivt? I *Ord, bilete, tenking* tek Atle Kittang, slik eg les det, til orde for ein meir sansenær, biletmessig, lesnad av litteratur. Han argumenterer for at det biletmessige i språket har mista si kraft gjennom den «lingvistiske vending» (Kittang, 1997, s. 12 - 13). Kittang ser (i 1997) ein tendens i moderne litteraturteori mot å revitalisere relasjonen mellom kunsten til ordet og kunsten til biletet, men samanfallet med den lingvistiske

vendinga skaper avstand gjennom ein grunnleggjande skepsis til språket (ss.). Kanskje er det den same skepsisen Rita Felski omtaler i sin *Limits of Critique* (2015)?

Eg tenkjer at lesinga mi av *Septologien* nærmar seg det Felski kallar ein «postkritisk» kritikk (Bale, 2018). Denne lese måten har, slik eg ser det, mange likskapar med lese måten ein av våre fremste litteraturvitarar, Atle Kittang, tek tid orde for i både *Ord, bilete, tenking* og i *Dikteunstens relasjonar*. Dette er tekstar som gjennomgåande tyr til tradisjonelle estetiske kategoriar i lesnaden av ulike verk. Felski «argumenterer for at en erfaringsbasert tilnærming til litteratur kan bidra til en nytolkning av velbrukte estetiske kategorier som anagnorisis, det skjønne, mimesis og det sublime [...]» (Bale, 2018, s. 79-80). Slik Bale beskriv det i artikkelen «Postkritisk kritikk av kritikken» ser Felski som ein konsekvens av litteraturkritikkens dominerande mistru og skepsis til verket at «en negativ holdning [til verket] blir selve tegnet på autoritet og ekspertise. Dermed fører kritikk til en karakteristisk mangel på engasjement» (ss.). Felski etterlyser ein affektiv, engasjert innleving i teksten. I staden for å posisjonere seg utanfor teksten som ein mistruisk detektiv, blir vi inviterte til å identifisere oss med og bli eitt med teksten, vere ein medskapande og innlevande del av den litterære kunsten. Her legg Felski seg tett opptil Martin Heideggers fenomenologiske omgrep *stemning*<sup>5</sup>:

A work of art is a potential source of knowledge rather than just an object of knowledge—one whose cognitive impact and implications are tied up with its affective reach. We are intertwined and entangled with texts, in ways that require further consideration. We look expectantly toward these texts, cultivate moods and attitudes, project our obsessions and ride our hobbyhorses. Yet these texts are more than the sum of our projections: they can surprise and startle us, nudge us into unexpected moods or states of mind, cause us to do things we had not anticipated. (Felski, 2015, s. 84)

Ein gjennomgåande respons på Fosses litteratur er at han er vanskeleg tilgjengelege (i folkelege vendingar) eller at han skaper avstand gjennom den manierte stilistikken sin (i meir faglege termar). Slik eg ser det er dette eit uttrykk for at ein les forkjært. Det er rett og slett ikkje fruktbart å lese Fosse utan ein godhug, eit engasjement og ei affektiv innleving. Om mistru og avstand er symbolet på autoritet og ekspertise, kan ein slik lese måte verke naiv og lite vitskapleg. Men også denne affektive lese måten har sin plass i litteraturkritikken, ifølgje Felski. «The antidote to suspicion is thus not a repudiation of theory [...], but an ampler and more diverse range of theoretical vocabularies» (Felski, 2015, s. 181).

---

<sup>5</sup> «Mood [...] is a prerequisite for any form of interaction or engagement; there is, Heidegger insists, no moodless or mood-free apprehension of phenomena (Felski, 2015, s. 20)

I diskusjonen om litterær kvalitet har det sublime, heilt frå antikken og opp til vår tid, hatt ein eigen plass. Eg har valt fire teoretiske nedslag; antikkens Longinos, romantikkens Edmund Bruke og Immanuel Kant, og postmodernismens Jean Francois Lyotard. Eg har støtta meg til både rettleiar og andre forelesarar ved UiA, og dessutan innføringsbøker i estetikk når det gjeld valet av teori. Estetisk filosofi er eit mildt sagt omfattande fagfelt som det har vore krevjande, men lærerikt, å jobbe med. Eg innser at eg berre rører ved brøkdelar av estetikken, også når det gjeld teoriar om det sublime. Når det er sagt, har det vist seg gong på gong at valde tenkjarar stadig blir refererte til i spørsmålet om det sublime, så eg kan i alle fall slå fast at eg har fått god rettleiing på det feltet! Det er Kants monumentale *Kritikk av dømmekraften* (1790) som har fått størst plass i teoridelen. Årsakene til det er mange. Dels er dette den avhandlinga som gir den mest tilgjengelege (!), komplette og nyttige definisjonen av det sublime. Det er også den teksten som har størst omfang av alle teoritekstane som ligg til grunn. Når Kant får såpass stor plass kjem det dessverre også av at Jean Francois Lyotards teoriar vart så vanskeleg tilgjengeleg for meg. Eg ville gjerne bruke *Lessons on the analytic of the sublime*<sup>6</sup>, for å vise ei utvikling, ei klarare tidslinje for teoriar om det sublime opp mot vår eiga tid. Men etter fleire forsøk på å trenge igjennom denne teksten måtte eg kaste inn handkledet, i alle fall for denne gongen. Eg har med tida forstått at eg ikkje er åleine om å streve med å forstå Lyotard, han er alminneleg kjent som vanskeleg. Lyotard er likevel med, men då gjennom to artiklar. Desse gir antakeleg ein god grunndefinisjon av Lyotards forståing av det sublime, og eg opplever at det eg har klart å hente ut av desse to artiklane er svært nyttig i analysen min. Men eg fekk altså ikkje fram heile den spenninga og utvidinga av omgrepet om det sublime som eg anar ligg i Lyotards kritikk av Kant. Lyotards teoriar og Fosses tekst ligg også mykje nærare kvarandre i tid. Det er nærliggjande å tru at eg har gått glipp av ein eller fleire fruktbare koplingar ved å ikkje leggje større vekt på meir moderne teoriar om det estetiske. Det er ikkje berre meir av Lyotard som kunne vore aktuelt her. Også teoretikarar som Sianne Ngai kunne antakeleg bidrege inn i oppgåva med interessante perspektiv, og med meir moderne forståing av estetiske kategoriar<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Lyotards forelesningsrekke og kritikk av Kants *Kritikk av dømmekraften* som vart publisert på fransk i og i engelsk omsetjing.

<sup>7</sup> Ngais innsats i å fornye estetiske kategoriar i ein estetisert og kommersialisert tid, med omgrep som *cute*, *zany* og *interesting*, resulterer i at blant anna det sublime som tradisjonell kategori går ut (Ngai, 2012).



Analysen min av det sublimе i *Septologien* kunne vore utført på mange ulike vis. Med dagens teknologi kunne ein kanskje målt utskiljinga av ulike nevrotransmitterar under lesnad, og slik peika på effektar som kunne likne på Kants teoriar om høvesvis det matematiske og det dynamiske sublimе? Analysen min derimot, sjølv om han tek utgangspunkt i eigne, faktiske lesaropplevingar, er reint teoretisk. Eg nyttar narratologisk teori, saman med den estetisk filosofiske teorien for å sjå etter tekstmarkørar som formmessig kan setjast i samband med det sublimе. I tillegg trekkjer eg fram innhaldsmoment i teksten som viser seg å samsvare med både Edmund Burkes, Kants og Lyotards idear om sublimitet, slik som tvilen, det ukjende, æva og ljøs/mørke og reflekterer ganske fritt rundt dette. Narratologien hentar eg frå Petter Aaslestad *Narratologi – en innføring i anvendt fortellerteori*. Aaslestad sin bok baserer seg på Gerard Genettes teoriar. Dette må ein kunne seie er klassisk forteljarteori i våre dagar. Eg gjer ingen uttømmende narratologisk analyse, men nyttar, med utgangspunkt i eigenskapar ved primærteksten, dei teoretiske omgrepa eg finn nyttige for å beskrive samspelet mellom form og innhald. Heilt spesifikt er fokalisering sentralt, saman med rytme og frekvens. Det bør nemnast at delar av narratologien blir sett ganske grundig på prøve i analysen. Romanserien unndreg seg formmessig, på så mange vis, ei stivbeint teoretisk ramme. Det er ikkje eit kvalitetsteikn *per se*, likevel er det som vi skal sjå i analysen, i samspelet mellom den nyskapande, uventa og unnvikande forma og innhaldet i romanen, at teksten verkeleg opnar seg, eller strekkjer seg mot kanskje nettopp noko *sublimt*.

Primærteksten min, sjubindsserien *Septologien*, tvinga seg fram som analyseobjekt. Det var, som tidlegare nemnt, dei personlege leseerfaringane mine, men og andre kunsterfaringar innan både målekunst og musikk som sette i gang ideen om å utforske det sublimе. Parallelt med at eg las teori til oppgåva, starta eg på bind I av *Septologien – Det andre namnet*. I arbeidet med spesielt 1700-tals teoretikarane, hadde eg stadige eureka-augneblinkar der eg syntest teoriane eg las, sette ord på sider ved både form og innhald i Fosses tekst. Eg kunne ikkje velje den bort! Det var også litt spennande å få lov til å jobbe med ein tekst som det førebels var skrive såpass lite om i faglitteraturen. Det gav meg ekstra stort rom til å trekkje sjølvstendige slutningar. I ettertid er det sjølvsgatt oppmuntrande å lese at anerkjende litteraturkritikarar har merka seg nokre av dei same sidene ved teksten som eg har.<sup>8</sup> Som om ikkje det var nok; den 5 oktober, midt under ein

---

<sup>8</sup> Preben Jordal, Bernhard Ellefsen og Jan Landro, for å nemne nokre.

av dei siste rettleiingssamtalane, vart det kunngjort at Jon Fosse hadde fått Nobelprisen i litteratur. I grunngevinga kallar Anders Olsson, Svenska Akademiens leiar, *Septologien* for Fosses *opus magnum* – og at det er nettopp Fosses evne til å setje ord på det useielege som gjer han prisen verdig (Svenska Akademien, 2023).

Eg har i fyrste omgang valt dei delane av teksten som begeistra meg. Det er i utgangpunktet ikkje ei særleg vitskapleg grunngeving – men det er trass alt ein smaksdom vi snakkar om. Under dekkje av Kants *subjektive allmenngyldigheit* kan eg nemleg med ein viss rett hevde at utveljinga er valid. Uansett er det som blivande litteraturvitar eg no analyserer og vurderer, og det gir meg forhåpentleg også ein viss rett i å velje ut relevante delar av både form og innhald til analyse. Dessutan finn eg ein viss legitimering for ein slik tilnærming hos Rita Felskis, meir om det seinare. Analysen min er delt i fire; *Dissa og desorientering*, *Asle tenkjer (om kunst)*, *Seriegjengarar/Fordoblinger* og *Materialitet*. I tillegg er det andre innhaldsmoment som blir trekte inn i analysen; spesielt bøna og kunstmålinga som motiv. Gjennom heile analysen blir form og innhald kommenterte vekselvis. Teorien blir trekt gjennomgåande inn – nokon stader direkte, i eit slags éin-til-éin forhold – andre stader etter lengre analytiske refleksjonar. Eg håpar og trur at denne vekslinga tener formålet med oppgåva godt. Eg vil ikkje trøtte lesaren med for mykje teorigygnastikk, heller ikkje føre lesaren for langt ut på viddene. Alle sidetilvisingar til primærteksten er til samleutgåva av *Septologien*, med alle tre bind, gitt ut på Samlaget i 2022.

*Septologien* var forholdsvis nypublisert då eg starta på oppgåva og det var i faglitteraturen enno lite å lese om han. Fleire litteraturkritikarar hadde meldt boka, både i inn- og utland, og dei skarpe blikka deira på teksten har hjelpt meg å sjå fleire sider av Fosses tekst. Under arbeidet har det komme fleire artiklar og bøker om romanserien, nokre av dei går eg i dialog med i analysen. Eg har også sett på resepsjonen av andre prosaverk av Fosse og tek omsyn til denne der innfallsvinklane tangerer mine. Hovuddelen av oppgåva er likevel ei teoretisk utlegning av det sublime frå tidlegare nemnde kanon, forteljarteori og bruken av denne teorien i analysen; å setje ord på nærværet av noko sublimt i primærteksten. Den første delen, teoridelen, har fått stor plass. Eg har opplevd det nødvendig å gå ganske grundig inn i teorien for å forstå så mykje som mogleg. Eg har også sett det viktig å attgjewe teorien ganske breitt. Både for å kunne gjere ein så heilskapleg analyse som mogleg, men

og for å ha med lesaren i fleire nyansar av teorien slik at om eg overser sider ved teksten som kunne vore kommentert så står eg ikkje i vegen for at lesaren sjølv kan utvide analysen!

Eg har gradvis fått eit språk for det sublime i arbeidet med denne oppgåva. Det gler meg at eg no i langt større grad klarer å setje ord på kvifor og kva ved ein tekst som rører meg. Eg har fått eit språk til å forklare eit fenomen som er så allmennmenneskeleg, men som samtidig unndreg seg ordfesting. Eg påstår ikkje at eg på nokon enkel eller endeleg måte har definert det sublime – men eg har fått erfare at det i alle fall delvis lèt seg beskrive og identifisere. Viss analysen min i tillegg kan seie noko meiningsfullt for nokon andre om Fosses tekst og/eller om litterær kvalitet i form av denne eldgamle estetiske kategorien, skal eg vere særst nøgd!

### 3. Teori

#### 3.1 Forsøk på ein definisjon av det sublim



Figur 1 (ordbokene.no, 2022)

Å kjenne igjen det sublim er nærliggjande for mange, om ikkje alle, menneske. Du veit, den kjensla av å vere totalt oppslukt. Overvelda og begeistra, fascinert og lamslått på ein og same tid. Som om tida står stille på ein måte. Kanskje som i ein transe? Det er ikkje til å undrast over at vi finn forsøk på å forklare og teoretisere denne spesielle typen estetisk erfaring allereie i antikken. Etter alt å dømme har vi å gjere med eit urmenneskeleg fenomen. Det sublim ser ut til å uttrykkje noko grenselaust og uforklarleg, nærast utanomspråkleg: ei kraftfull erfaring, men så flyktig at ho vanskeleg lèt seg fange i ord.

Når eg likevel skal prøve å nærme meg ein definisjon av det sublim er det med eit spesielt formål for auge. Den opphavlege ideen min var å finne ut om lesaropplevinga mi av ein spesifikk passasje i ein av Jon Fosses romanar kunne karakteriserast som sublim. Ved å uttrykkje det slik, har eg allereie delvis definert det sublim gjennom å karakterisere det som eit trekk ved ei oppleving. Eg kunne også spurt om tekstutdraget til Fosse kunne vorte definert som sublimt og sånn definert sublimitet som ein eigenskap ved eit objekt (her teksten). Eg kunne på den andre sida spurt om lesaropplevinga mi av utdraget hadde sett meg i kontakt med noko sublimt og såleis definert det sublim som eit fenomen utanfor både meg sjølv som subjekt og teksten som objekt. Alle vinklingar passar med ordbokdefinisjonen (figur 1), som seier «hans diktning når stundom det sublime» og at synonym kan vere «opphøyd» og «fullkommen». Som vi skal sjå i dei teoretiske perspektiva i denne oppgåva, viser det sublim seg på fleire måtar: i objektet, i subjektet og utanfor både objekt og subjekt, avhengig av kven du «spør». Dette har prega den opphavlege ideen min og gitt problemstillinga ein noko endra ordlyd: *Kva ligg i omgrepet*

*om det sublime og korleis blir det sublime aktualisert i Jon Fosses tekst?* Sjølv om problemstillinga kanskje har fått ei dreining meir i retning av teksten og mindre i retning lesaren, er dette heilt i tråd med målet mitt – eg ønskjer å finne svar primært i teksten og ikkje i lesaren.

Immanuel Kant (1724-1804) ser ut til å vere den som i ein estetisk-filosofisk historisk kontekst aller mest grundig har prøvd å teoretisere (det skjønne og) det sublime. Med *Kritikk av dømmekraften* (1790) gir Kant ei detaljert utgreiing om det sublime. Det skjer først gjennom ein definisjon av det *skjønne* opp mot det *behagelege* og det *gode*, og sidan ved å samanlikne det skjønne og det sublime. Teoriar om sublime estetiske erfaringar starta på ingen måte med Kant på slutten av 1700-talet. Den eldste kjende teksten med denne tematikken er ein didaktisk tekst datert til slutten av det første hundreåret. Opphavet til teksten er uklart, men det er vanleg praksis å gi æra til Longinos (Bale, 2009, s. 96, Longinos, 1969, s. 9). *Om det opphøgde i litteraturen* skil mellom det retorisk opphøgde og det poetisk opphøgde. Longinos postulerer, allereie for nesten 2000 år sidan, at evna til å produsere det sublime (for Longinos blir det sublime knytt til teksten snarare enn lesaren) ikkje kan lærast bort fordi det er ein «stille<sup>9</sup>», lokalisert ein stad mellom tanken og den verkelege verda (ss). Med andre ord, det sublime har ein lang tradisjon som noko useieleg. Forutan Longinos er den irske filosofen Edmund Burke (1729-1797) ein forgjengar av Kant og ein Kant sjølv byggjer delar av teorien sin på. I Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful* (1757) blir det sublime klassifiserte som eit adjektiv som kan beskrive motiv i kunsten, men også fysiologiske erfaringar. Ein fjerde teoretikar viss teoriar inkluderer det sublime er Jean-Francois Lyotard. Lyotard (1924-1998) var ein fransk filosof, best kjend for å ha prøvd å definere postmodernismen. I essaysamlinga *L'Inhumain: Causeries Sur Le Temps* (1988) og i forelesingsrekkja *Lessons on the Analytic of the Sublime* (1991) blir mellom anna tematisert det sublime. Med avantgardistisk kunst som referansepunkt vidareutviklar Lyotard teoriane om det sublime og skil seg frå både Burke og Kant på nokre område. Det altså ideane til desse fire tenkjarane som blir lagde til grunn for undersøkinga mi av kva som ligg i omgrepet om det sublime og korleis det sublime blir aktualisert i *Septologien*.

---

<sup>9</sup> «Stillhetens figur» på bokmål

### 3.2 Longinos

*Peri hypsos*, eller som det heiter i norsk omsetjing *Om det opphøgde i litteraturen*, kan kallast eit didaktisk essay om retorikk og poetikk. Den didaktiske forma og døma som blir brukte, kan verke framande for dagens lesar. Kulturen teksten spring ut frå skil seg på vesentlege område frå samtidskulturen vår. Når eg endå inkluderer delar av teksten her er det sjølv sagt fordi eg meiner han kan bidra til å klargjere det sublime slik det blir aktualisert i *Septologien*, men òg fordi han står i tydeleg samband med dei andre teoretiske perspektiva, som eit slags første vitne om denne typen estetisk erfaring. Mellom anna synest eg den innleiande forklaringa i teksten av verknaden av det sublime er verd å nemne: «Det som virkelig er opphøyet har en natur som løfter vår sjel. Det fyller oss med stolthet og glede, ja, vi blir rent overmodige, for vi tror at det er vi som skaper det vi hører» (Longinos, 1996, s. 11). Dette sitatet peikar på ein livsfremjande effekt som blir funnen igjen hos Kant, 1600 år seinare.

Det er, ifølgje Longinos, fem kriterium for *hypsos* (det opphøgde) og desse er 1: *stordommen til sinnet*, altså at diktaren må ha evna til høge tankar, 2: *kjensle/lidenskap* i teksten, 3: bruk av dei rette retoriske/poetiske *figurar*, 4: bruk av dei rette *tropane* og til slutt 5: bruk av *setningsstruktur* (ss.). Desse elementa kan opptre i kombinasjon eller kvar for seg. Det ser også ut til å vere eit viktig poeng for Longinos at det *opphøgde* er noko anna enn det *feilfrie*. Det feilfrie er resultat av studiar, medan det fullkomne (det opphøgde) er ein naturgåve, seier Longinos (Longinos, 1996, s. 70). Dette kan sjå ut som ein motseiing, all den tid teksten er rekna på studiar av den opphøgde stilen. Formålet med teksten er jo dels å lære bort korleis ein kan skape fullkomne tekstar. Om vi ser tilbake på dei fem kriteria og hugsar på at Longinos hevdar at det opphøgde *ikkje føreset* eit samspel mellom *alle* fem kriteria, ser vi at det ikkje lenger er ein like klar motseiing. Det opphøgde kan oppstå til dømes som eit resultat av ein enkeltstående figur. Det kan oppstå som flyktige passasjer, og verken heile teksten eller alle poetens eller (tekstane til retoren) kan vere konstant opphøgde. Men på spørsmål om *hypsos* kan lærast, svarer altså Longinos eit klart ja! (ss.). Trass i stor umake med å forklare ved å vise til mange konkrete døme, fell likevel Longinos stadig tilbake på at *den store stilen*, det *opphøgde* handverket, er på sitt beste når det ikkje blir vist, som ein «stille», og at den har eit sterkt samband med naturbegavelse. Eg har plukka ut nokre konkrete døme frå Longinos' for å

prøve å gi, i alle fall eit omriss, av kva som ligg i denne første kjende avhandlinga om det opphøgde.

Om *kjensle/lidenskap* (pkt. 2 over) meiner Longinos at poetane (i motsetning til retorane) står friarar til å bruke levandegjerande overdrivingar for å nå *hypsos*. Dei kan gå langt utover kva som er sannsynleg. Her blir det referert til Sofokles' Ødipus som døyande, under guddommeleg jærtegn, førebur gravferda si (Longinos, 1996, s. 47). Poetane har altså ein fordelaktig veg til det opphøgde, gjennom diktinga eller *fiksjonen*, sidan fiksjonen nettopp ikkje gir seg ut for å vere sann. Figuren til stilla er også eksplisitt nemnd. Slik uttrykkjer Longinos det «Den opphøyde litteratur er et ekko av den store sjel [...] Derfor kan en blott og bar tanke fylle oss med beundring ved sin storhet selv om den ikke blir uttrykt med ord» (Longinos, 1996, s. 33). I dette ligg ein invitasjon til å lese mellom linjene, eller å leggje opp til betydning mellom linjene, slik at lesaren sjølv «oppdagar» meininga. Dette er, slik eg tolkar det, starten på ei forklaring av korleis lesarar kan «blir rent overmodige, for vi tror at det er vi som skaper det vi hører» (Longinos, 1996, s. 11) slik Longinos innleiingsvis framhevar. Longinos nemner vidare både gjentaking og skifte av forteljarperson som effektive verkemiddel for å nå den opphøgde stil (Longinos, 1996, s. 53-54). Som sagt er Longinos' døme prega av kulturen han skriv ut frå. Ytterlegare attgjevingar av hans døme har derfor avgrensa verdi. Derimot kan nokre av dei overordna tankane få bli med vidare i analysen: Longinos hevdar, slik vi skal sjå seinare at Burke også gjer, at representerande kunst som statuar er forventa å likne menneske, medan med litteraturen forventar vi at han skal heve seg over det menneskelege (Longinos, 1996, s. 70). Det er og interessant synest eg, at Longinos peikar på utferdstronga til menneska og deira lengt mot grensene for «ånd og refleksjon» og at det «uvanlege vekker vår undring» nettopp på grunn av dette (Longinos, 1996, s. 68 - 69). Det er neppe Longinos' ekko vi ser i omgrepet til den russiske formalisten Sjklovskijs *underliggjøring* (Claudi, 2013, s. 23), men begge minner oss om at ulike former for grenseutprøving blir rekna som eit kjenneteikn på kvalitet i litteratur/dikteunst. Vi skal vidare i teorien sjå at nettopp grenseutprøving, både mentalt og fysiologisk, går igjen som eit trekk ved det subline.

Når Longinos påstår at dei fem kriteria for det opphøgde kan opptre enkeltvis, og samtidig ettertrykkjeleg hevdar at ingen, uansett talent, alltid og til einkvan tid skaper subline tekstar, har det ein slags samklang med det Lyotard mykje seinare kallar *hendinga*.

Lyotards sublimitet, knytt til det useielege, minner om Longinos pragmatiske haldning til det opphøgde si tilbliing og det spontane dette opnar for. Eit anna aspekt ved Longinos som kanskje peikar framover mot Lyotard og samtidskunsten er posisjoneringa hans i forhold til Platons kunstsyn. Platon ville som kjent ha streng sensur for kunsten og berre tillate moralsk oppbyggjelege tekstar. Når Longinos framhevar det opphøgde ved diktaren Sapphos<sup>10</sup> tekstar står det mest sannsynleg som ein kontrast til det moralsk oppbyggjelege Platon ønskjer seg av kunsten, blir det hevda i forordet. Likevel er Sapfo for Longinos ein som så absolutt evner å nå det opphøgde. Han forklarar det slik:

Sappho f. eks. griper alltid fatt i de følelser som ledsager elskovens galskap, og hun tar dem fra det virkelige liv. Hvori viser hun sin overlegenhet? Jo, deri at hun har en fremragende evne til å velge ut de viktigste og mest intense følelser og binde dem sammen til et hele. [...] Hun opplever det hele i motsetninger, er varm og kald på samme tid, fornuftig og ufornuftig, engstes og er døden nær. Slik kan vi se at hun ikke er angrepet av én, men en hel hærske av følelser (Longinos, 1996, s. 38 - 39).

Teksten Longinos refererer til er det som i Svein Jarvolls gjendikting frå 2003 er kjend som *Fragment 31*. Her attgjeve frå Bale (2009, s. 97):

Han fortoner seg for meg som en gud  
den mannen som sitter rett imot deg  
og hører på den vakre stemmen sin  
og lytter til deg le den vidunderlige latteren din.

Jeg får et støkk av å bare skotte bort på deg,  
jeg får ikke frem et ord, jeg stirrer blindt,  
jeg hører pulsen suse i ørene, jeg blir grønnere  
enn gress, jeg skjelver og skjelver,

jeg kjenner den tørre munnen min  
med den tørre tungen min, kaldsvetten bare renner,  
det skyter flammeter under huden på meg,  
jeg føler meg på nippet til å dø  
men ingenting er uutholdelig, for selv tiggeren

Sapphos poetiske skildring av begjær og sjalusi kan ein seie er skildringa av ei grensesprengjande estetisk erfaring, samtidig som ho ifølgje Longinos, ved stilen sin, er opphøgd. «Jeg får et støkk», «jeg får ikke frem et ord», «jeg hører», «jeg kjenner», «jeg føler» gjentek og styrkjer den sterke estetiske opplevinga til eg-et. Sansinga er brennande varm og iskald om kvarandre, og sjølv om sansane er skrudde opp til maks, som om eg-et er maksimalt levande, er hen samtidig «på nippet til å dø». Om ein skal, kan og/eller bør føre eller svelteføre slike kjensler er ikkje noko Longinos drøftar. At Sapphos tekst blir løfta fram som opphøgt er eit vitne om at det opphøgde kan liggje i erfaringa, og i skildringa av grensesprengjande, overveldande eller «forbodne» kjensler.

---

<sup>10</sup> Namnet kan skrivast Sappho, Sappho, Psappho og Sapfo (snl.no, 2005 – 2007). I *Om det opphøyede i litteraturen* nyttas Sappho.



### 3.3 Edmund Burke (1729 – 1797)

Ingenting drep kjensla av det sublime så effektivt som det lattervekkjande, hevdar Burke (Burke, 2013, s. 39). Dermed får det sublime eit gravitas over seg, som på mange måtar samsvarer med alvoret i Sapfos begjær og sjalusi ovanfor.

*A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful* (heretter *Enquiry*) vart gitt ut i 1757. Burke skil her mellom det skjønne og det sublime, slik vi seinare skal sjå at også Kant gjer. I Burkes definisjonar av det sublime og det skjønne ligg det til grunn nokre viktige premissar. For det første at menneskets normaltilstand er ei slags kjenslemessig likegyldigheit. Dernest at smerte og behag opptre heilt uavhengig av kvarandre. Smerte kjem ikkje av og er ikkje det same som bortfallet av behag, heller ikkje er behag det same som eller forårsaka av bortfallet av smerte (Burke, 2013, s. 34). For Burke er omgrepet *letnad* (*delight*) til dømes eit treffande omgrep for bortfall av smerte/fare (ss) og han skil såleis skarpt mellom behag og letnad. For Burke er ikkje det sublime er ei kjensle eller tilstand, men ein eigenskap som eit objekt eller ei hending kan ha. Han kjem med fleire døme på sublime objekt, så som slangar, torevêr og havet, for å nemne nokre (ss.). Det sublime i Burkes utgreiing er primært knytt til naturen. Det er ikkje tilfeldig, for som han seier er frykt den sterkaste kjensla i kjensleregisteret vårt og vidare vil alt som kan framkalle denne kjensla kunne vere ei kjelde til det sublime. Den ville naturen har alltid vore ei kjelde til frykt gjennom kaoset sitt. Forklaringa på det nære forholdet mellom frykt og det sublime ligg i koplinga mellom frykta og vår uavlatelege strid med døden, «kongen av frykt» i Burkes ord. Når frykta ikkje kjem *for* nær eller blir *for* overveldande gir ho med det reine nærværet sitt ei påminning om døden, men samtidig ein enorm letnad ved at døden *ikkje* hender. Denne opplevinga av dødens nærvær og fråvær på ein og same tid vekker, i dei sterkaste tilfella *forbløffing*, og i dei mildare tilfella *beundring*, *respekt* og *ærbødigheit*, seier Burke. Han rettar også eit etymologisk blikk på relasjonen skrekk/forbløffing ved å vise den språklege slektskapen mellom omgrepa skrekk, frykt, undring og forbløffing i gresk og latin, og forankrar slik sett spenninga i omgrepet *sublim*.

Mange språk vitner om at disse to begrepene er beslektet. Det samme ordet brukes ofte, og på samme måte, for å betegne forbløffelse eller beundring og skrekk. Θάμβος er på gresk enten frykt eller undring; δεινός betyr fryktelig eller respektabel; αἰδέο ærbødigheit eller frykt. Vereor er på latin det αἰδέο er på gresk. Romerne brukte verbet *stupeo*, et ord som gir en utfyllende beskrivelse av et forbløffet sinn, for å uttrykke virkningen av enten ren og skjær frykt eller også forbløffelse (Burke, 2013, s. 35).

For Burke er det sublime altså knytt til sjølve eigenskapane til gjenstanden. Kjensla det sublime avføder er først og fremst forbløffing (astonishment). Forbløffing forklarar Burke

som eit slags opphøyr av kjensler, eller ein tilstand så intens at han fortrengrer alle andre kjensler. Likevel er det ikkje tilstanden som blir beskriven som sublim, men eigenskapen som går forut for tilstanden.

Alt som på et eller annet vis er egnet til å fremkalle tanker om smerte og fare, det vil si alt som på en eller annen måte er fryktelig eller dreier seg om fryktelige ting eller virker på samme måte som frykt, er en kilde til det *sublime*; det vil si at det frembringer den sterkeste følelsen sinnet er i stand til å føle (Burke, 2013, s. 34)

Utan frykt – inga sublimitet, meiner Burke og forklarar med fleire døme korleis eigenskapar ved ljøs og mørke, lyder og fysisk utstrekking kan setje mennesket i ein tilstand av forbløffing. Burke klargjer det sublime gjennom samanlikning med det skjønne. Følgjande motsetningspar karakteriserer dei to eigenskapane:

Det sublime	Det skjønne
Stort/uoverskodesleg	Smått
Støyande	Harmonisk
Farleg	Mildt
Barskt/skøytelaust	Glatt/polert
Byggjer på smerte	Byggjer på behag
Skyr middelmådighet	
Mørkt	Ljost/fargerikt
Plutseleg	Forventa
Vekkjar beundring	Vekkjar kjærleik
Troner over oss	Bøyer seg for oss

Både syn og høyrsel, ja faktisk alle sansar, er i stand til å erfare det sublime. I *Enquiry* bruker Burke ei brølande folkemengd som døme på erfaringa til høyreresansen og det sublime og uttrykkjer korleis denne kan ha ein nærast suggererande effekt på oss, slik at vi vanskeleg kan unngå å slutte oss til mengda.

En brølende folkemengde har en liknende virkning [som store fossefall, rasende stormer, torden, kanoner] og ved den rene styrken i lyden blir sinnet så forbløffet og forvirret at selv de mest avbalanserte temperamentene i alt dette spektaklet og denne hurlumheien knapt kan unngå å trekkes med og slutte seg til mengdens rop og retning (Burke, 2013, s. 39).

Sjølv opplevde eg for ein del år tilbake å vere vitne til fotballpøblar, så kalla *hooligans*, på undergrunnsstasjonen Earls Court i London. I den låge tonen, det veldig høge volumet, men likevel «blaute» lyden opplevde eg ein augneblink totalt forbløffing, for å bruke Burkes ord. For min del vart forbløffinga avløyst av ein sterk skrekk og eg forlét undergrunnen i rasande fart! Men eg var kanskje ei kort stund vitne til det sublime?

For oppgåva er det relevant å trekkje fram ei side ved Burkes *Enquiry* og ved Longinos *Det opphøgde i litteraturen* eg ikkje finn i Immanuel Kants teoriar, nemleg moglegheita for sublime erfaringar i møte med (litterær) kunst. For i tillegg til naturen kan også kunst,

spesielt poesi vere sublim for Burke, ikkje ulikt slik vi såg hos Longinos med tilvising til Sapfos diktning. Eg vil vise til to døme frå Burke. Det første er henta frå *Enquiry* via antologien *Estetisk teori*. Forut for følgjande sitat drøftar Burke korleis djupt mørke og sterkt ljøs (sola) begge kan vere årsak til det sublime i fysisk forstand.

Vår store dikter [John Milton] var overbevist om dette; så oppfylt var han av denne tanken, så besatt av kraften i et virkningsfullt mørke, at han i sin beskrivelse av Guddommens tilsynekomst midt blant alle de strålende bildene som det storslagne emnet får ham til å sette på hver eneste side, slett ikke glemmer det mørket som omgir dette mest ubegripelige av alle vesener, men skriver:

hvor ofte skjuler ikke himlens drott  
sin guddomsglans i tette, mørke skyer,  
sin trone i et majestetisk mulm.

Og det er ikke mindre bemerkelsesverdig at vår forfatter visste hvordan han skulle bevare denne forestillingen, selv når han syntes å fjerne seg mest fra den, idet han beskriver det lys og den prakt som strømmer ut fra guddommen; et lys som nettopp ved sin overflod forvandles til et mørke:

Selv din kongekjortel synes mørk  
i denne overflod av lys og klarhet

Denne tanken er ikke bare ytterst poetisk, men også riktig i streng og filosofisk forstand. Svært sterkt lys blander synsorganene og utvisker alle objekter, slik at det virker nøyaktig som mørke (Burke, 2013, s. 37).

Her ser vi eit døme på korleis det sublime kan forårsakast av ei *skildring* av det sublime, i sin sterke, overførte pathosappell. Dette vitnar om ein kunnskap om det sublime hos dikteren, *overført* til mottakar via handverket som her er lyrikken. Noko av det same såg vi hos Longinos. I innføringsboka si i estetikk trekkjer Bale fram eit anna sitat frå Burkes *Enquiry*, om korleis ordkunst kan gi sublime opplevingar:

I maleriet kan vi fremstille enhver fin figur vi måtte ønske, men vi kan aldri gi den de livgivende strøkene som den kan få av ord. For å fremstille en engel på et bilde, kan du bare tegne en vakker bevinget ung mann; men hvilket maleri kan forstørre en ting slik tilførselen av det ene ordet «Guds engel»? Det er sant at ideen min her ikke er klar, men disse ordene påvirker tanken mer enn det sanselige bildet gjorde, det er alt jeg påstår (Burke sitert i Bale, 2009, s. 94)

Då Burke skreiv dette var måleriet representerande, med gjenkjennelege motiv (Bale 2009, s. 93). Liknande idear såg vi også hos Longinos; statuane skulle etterlikne det menneskelege, medan litteraturen skulle heve seg over det menneskelege. Avgrensinga Burke peikar på i måleriet og Longinos i statuen, vil mellom anna Lyotard påstå ikkje lenger finnast når vi snakkar om avantgardekunst. Kant, på den andre sida, avviser kategorisk kunsten som forbundet med det sublime, og ville antakeleg hevde at det som er menneskeskapt uansett ikkje kan avføde sublime erfaringar all den tid det menneskeskapte blir avgrensa av innbillingskrafta. Meir om det seinare. Poenget med desse to døma er å vise korleis Burkes teoriar plasserer det sublime i (hand)verket og i kunsten, nærare bestemt i ordkunst, slik at ein lesar kan erfare det sublime gjennom nettopp lesnad.

### 3.4 Immanuel Kant (1724 – 1804)

Immanuel Kants teoriar om det skjønne og det sublime har mange likskapar med, men står og i kontrast til Burkes. Den viktigaste forskjellen, i samanhengen min, er at det sublime ikkje er ein eigenskap ved eit objekt, ikkje eit adjektiv, men namnet på ei estetisk erfaring. Kant tenkjer seg evna til å felle smaksdommar *a priori* (forut for erfaring/ibuande) fordi dømmekrafta er ei grunnleggjande menneskeleg evne, saman med fornuft og forstand (Kant, 1995, s. 17). Smaksdommen er eit samspel mellom innbillingskrafta og høvesvis forstanden/fornufta. Dermed blir det ikkje aktuelt med Kants teoriar å drøfte sublimitet som ein eigenskap ved eit objekt<sup>11</sup>, berre som noko våre erkjenningssevner blir sette i kontakt med. Kants smaksdommar er dermed ikkje empiriske, men transcendentale. «Smaken har sin forutsetning i trekk ved den menneskelig bevissthet som finnes hos alle, uavhengig av tid og sted, kultur, kjønn og rase» (Bale, 2009, s. 71).

Kant er kanskje mest kjent for å ha gitt mennesket fridom gjennom fornuft. Når Kant presenterer morallova si byggjer ho på ei tru på at mennesket i botn og grunn er i stand til å skilje mellom godt og vondt. At vi altså har ein ibuande etisk sans. Men har vi ein ibuande estetisk sans? Vel, liknande tesar som beviser menneskets etiske sans i Kants først og andre kritikk, blir lagd til grunn for forståinga av det skjønne og det sublime i Kants tredje kritikk: *Kritikk av Dømmekraften* (1790). I forordet aner vi totaliteten i Kants kritikkar.

Det var altså egentlig *forstanden*, som har sitt eget område som en *erkjennelsesevne* såfremt den inneholder erkjennelsesprinsipper som er konstitutive a priori, som gjennom den allment benevnte *Kritikk av den rene fornuft* skulle gripes som en sikker og enerådende besittelse i forhold til alle andre konkurrenter. På samme måte er *fornuften*, som ikke inneholder konstitutive prinsipper a priori annet enn med henblikk på *begjærsevnen*, blitt anvist sitt område i *Kritikk av den praktiske fornuft*. Om nå *dømmekraften*, som i ordningen av våre erkjennelsesevner utgjør et mellomledd mellom forstanden og fornuften, også har sine prinsipper a priori; om disse prinsippene er konstitutive eller bare regulative (og altså ikke besitter noe egentlig område); og om dømmekraften gir regler a priori til følelsen av lyst og ulyst, som mellomleddet mellom erkjennelsesevnen og begjærsevnen (slik forstanden a priori foreskriver lover for erkjennelsesevnen og fornuften for begjærsevnen) – disse spørsmålene blir tatt opp i denne *Kritikk av dømmekraften*. (Kant, 1995, s. 34)

Kant bruker nokre klassifiseringar av erkjenning som bør nemnast. *A priori* er ein type erkjenning som Kant hevdar vi kan oppnå utan først å ha erfaring. Ein ibuande kunnskap så å seie. Derav ein ibuande etisk, og mogleg estetisk sans. *A priori* blir delt så inn i *syntetisk* og *analytisk*. *A priori* analytiske sanningar er sanningar som gir seg sjølve, som «ein

---

<sup>11</sup> Det er visse unntak, men sidan Kant sjølv verkar vere i tvil om saken så tenkjer eg at ein diskusjon om det går utafor rammene for denne oppgåva.

ungkar er ugift». Medan syntetisk a priori sanningar er sanne via deduksjon. Eit døme kunne vere den geometriske læresetninga om at «den kortaste vegen mellom to punkt er ei rett linje».

#### 3.4.1 Det skjønne

For å forstå Kants definisjon av det *sublime* går vegen via det *skjønne* og kontrasten til det *behagelege* og det *gode*. Kort sagt byggjer *det gode* på ei kjensle av velbehag som har eit formål og som kan uttrykkjast i omgrep. Det byggjer på begjær, nyting og sanseerfaringar. Medan *det skjønne* på si side byggjer på kjensler og sanseintrykk, men har ingen formål, i alle fall ikkje openbert. Dessutan krev *det skjønne* ingen omgrep, det har inga logisk forklaring gjennom omgrep slik som *det gode* har. Som eit døme kan vi seie at det er *godt* å trene. Treninga er konkret og begripeleg, og dessutan at ho har eit formål om å styrkje helsa. Det vekker eit velbehag i kroppen å trene. Det er *behageleg* med ein kald dusj etter ei treningsøkt. Kroppen blir kjølt ned, ein kjenner seg forfriska og får dekt behovet for å vaske av seg avfallsstoff (sveitte). Men, å la finkorna, varm sand renne mellom fingrane vekker også eit velbehag. Men har det eit formål? Er det fornuftig? Nei. Er det *skjønt* ville Kant sagt at då er det eit *interesselaust* velbehag som blir vekt. Erfaringa av det skjønne er slik sett heilt indifferent til eksistensen av objektet – det er eit fritt velbehag som går føre seg, heilt utan forpliktingar, openberre formål eller nytte. Dette blir forklart nærare under dei ulike momenta for smaksdommen.

Kant skriv at det skjønne har eit formålslaust formål. Då kan vi konkludere med at det likevel har ein verdi, sjølv om det ikkje kan ordfestas. Behovet for det skjønne er med andre ord og i beste fall omgrepslaust. Eit anna aspekt ved det skjønne er ifølgje Kant at det berre kan erfarast av menneske, ikkje dyr, fordi det inneber ein porsjon fornuft gjennom sanseintrykket, til liks med det gode som også fordrar fornuft og i motsetning til det behagelege som berre baserer seg på kjensler.

Kant opererer med fire moment for estetiske dommar. *Kvalitet, kvantitet, relasjon og modalitet*. For det første momentet *kvalitet* gjeld: «§ 2 Velbehaget som bestemmer smaksdommen er interesseløst» (Kant, 1995, § 2, s. 79). Eksistensen av objektet må på ingen måte heller vekke begjær eller frykt, for på den måten å motivere eit behov for nærleik eller avstand.

Enhver må medgi at en dom om skjønnhet der selv den minste interesse kommer inn i bildet, vil være partisk, og ikke en ren smaksdom.[...]Vi kan imidlertid ikke forklare denne påstanden, som er av stor viktighet, på noen bedre måte enn ved å kontrastere det rene desinteresserte velbehaget som finner sted i smaksdommen, med det velbehag som er forbundet med interesse – særlig hvis vi samtidig kan være sikre på at det ikke finnes flere slags interesser enn de som her skal anføres. (Kant, 1995, § 2, s. 73-74)

Om det andre momentet, *kvantitet*, seier Kant: «§ 6 *Det skjønnne er det som uten begrep forestilles som objekt for et allment velbehag*» (Kant, 1995, § 6, s. 80). Å sjå ein historisk dokumentar for å oppdatere seg på eit aktuelt tema vekker også velbehag gjennom auka innsikt i eit nødvendig emne. Men her er det eit klart formål som lett kan begripast og forklarast logisk, altså er det velbehaget som blir vekt ikkje *skjønt*, men *godt*. Å sjå på ljuset frå solnedgangen som skin inn gjennom vindaugget mitt og gjer den kvite stoveveggen gyldenkvit, vekker eit behag i meg. Det har ingen formål, det er ikkje logisk, eg har ikkje eit direkte behov for det. Men det kjennest godt. Det er *skjønt*. I tillegg er eg sikker på at viss du sat her no og så det same som meg ville det vekke eit velbehag også i deg. Det vil seie at det skjønnne er *allment gyldig og forlanger støtte* frå alle. Dette kan ein ifølgje Kant avgjere ved å merke seg om lystkjensla eller vurderinga av gjenstanden kjem først. Er det lystkjensla som kjem først må dommen definerast som ei kjensle/subjektivt sanseintrykk og ein sansedom og dermed er det ikkje ein smaksdom. *Refleksjonen* må komme først, sidan følgjer lysta (alternativt ulysta), berre då er det ein refleksjonsdom og dermed ein smaksdom som har ein såkalla *subjektiv allmenngyldigheit* (Kant, 1995, § 6, s. 86-88).

Det tredje momentet, *relasjon*, blir slik uttrykt: «*Skjønnhet er formen til en gjenstands formålstjenlighet, såfremt denne iakttas ved gjenstanden uten forestilling om et formål*» (Kant, 1995, § 17, s. 107). Kravet til det skjønnne er altså at det er *formålstenleg, men utan eit formål*. Dette momentet oppfattar eg spesielt utfordrande, men og interessant. For kva vil det seie at noko er formålstenleg utan førestilling om eit formål?

Hvis man vil forklare, ut fra dets transcendentale bestemmelser (uten å forutsette noe empirisk, som følelsen av lyst), hva et formål er, så er formål et begreps gjenstand såfremt begrepet anses som gjenstandens årsak (den reale grunn til den mulighet); og formålstjenligheten (*forma finalis*) er et *begreps* kausalitet med hensyn til dets *objekt*. Der hvor altså ikke bare erkjennelsen av en gjenstand, men gjenstanden selv (den form eller eksistens) er tenkt som en virkning som utelukkende er mulig gjennom et begrep om gjenstanden, der tenker man seg et formål. (Kant, 1995, § 10, s. 89)

Dette krev oppklaring. Eg låner Kjersti Bales forklaring frå *Estetikk – Ei innføring*:

At noe er formålstjenlig uten forestilling om et formål, er hva man i retorikken kaller et paradoks: det virker selvmotsigende, men viser seg likevel å gi mening. For Kant vi det at noe har et formål si at det finnes et begrep for det, og at det gjør oss i stand til å se hensikten med gjenstanden. Har vi et begrep om hva en bok er, har vi også et begrep om hva vi kan bruke en bok til, hva formålet med den er, nemlig at den skal leses. Men i smaksdommen er slike tilordninger mellom gjenstand og begrep suspendert [...] (Bale, 2009, s. 71).

Vidare klargjer Bale momentet *relasjon* ved å samanlikne smaksdommane med erkjenningdommane. Erfaringa (av det skjønne og det sublime) går ikkje via omgrep i smaksdommane, berre i erkjenningdommane. Derfor kan vi erfare musikalske fantasiar som skjønne (smaksdom), utan å gi formålstenligheiten eit omgrep, og voggesongar som formålstenlege (erkjenningdom) med ei førestilling om formål fordi voggesongane har ein klar intensjon om å få barnet til å sove (ss). Det dømet Kant sjølv bruker er ein tulipan.

En blomst [...], for eksempel en tulipan, blir regnet som skjønn fordi man i iakttagelsen av den finner en viss formålstenlighet, og slik som vi bedømmer den, relateres den slett ikke til noe formål. (Kant, 1995, § 17, s. 107)

Her vil eg ein augneblink prøve å sjå på Kants teoriar som prega av hans samtids avgrensingar. Når vi i dag har metodar for å «sjå» nervecellers aktivitet i hjernen og måle utskiljinga av neurotransmitterar som dopamin, noradrenalin og serotonin i sanntid (Hassel, 2020), opnar det for heilt nye tilnærmingar når det gjeld omgrep om formålstenligheit. Samtidig finst det sjølv sagt alltid område av hjerneaktiviteten vår som er utanfor rekkjevidd, så kanskje nokon erfaringar alltid kan definerast som formålstenlege utan førestilling om eit formål?

Det fjerde og siste momentet, *modalitet*, blir forklart sånn: «Det som uten begrep erkjennes som gjenstand for et *nødvendig* velbehag, er *skjønt*» (Kant, 1995, § 22, s. 112). Det er to påstandar som blir lagde til grunn for det fjerde momentet, og som byggjer opp til eit viktig postulat for Kants smaksdommar, nemleg at det finst ein fellessans eller ein *sensus communis*. Dei to påstandane er: «§ 19 Den subjektive nødvendigheten som vi tillegger smaksdommen er betinget» og «§ 20 Betingelsen for den nødvendighet som en smaksdom påberoper seg, er ideen om en felles sans» (Kant, 1995, § 20, s. 109). Om smaksdommar er mogleg å tenkje seg *a priori* eller nærare bestemt *syntetisk a priori* avheng dermed av korleis vi definerer Kants *sensus communis*. «Altså er det berre under føresetnad [...] av ein slik sans, seier eg – at smaksdommar kan fellast» (ss).

*Sensus communis* er altså det som forankrar *allmenngyldigheita* i Kants definisjon av ein smaksdom som *subjektivt allmenngyldig*. At noko er subjektivt allmenngyldig er ikkje eit paradoks for Kant, sjølv om det kan sjå slik ut. Det er ikkje ei motseiing at erfaringa av eit objekt kan vekke like kjensler for meg og for alle andre menneske. Utsegna vitnar om at det er finnast noko som er grunnleggjande felles for oss menneske.

Hva muliggjør en dom som med utgangspunkt i *vår egen følelse* av lyst ved gjenstanden alene, uavhengig av dens begrep, hevder at denne lysten tilkommer *alle andre subjekters* forestilling om det samme objektet, og det a priori uten å vente på andres tilslutning? (Kant, 1995, § 36, s. 166),

spør Kant. Han svarer at det ikkje er lysta i seg sjølv, men

*allmenngyldigheten som tilkommer denne lysten* – [...] som blir fremstilt a priori i en smaksdom som en allmenn regel for dømmekraften og gyldig for enhver. Det er en empirisk dom å hevde at jeg iakttar og dømmer en gjenstand med lyst. Men det er en dom a priori å hevde at jeg oppfatter den som skjønn, dvs. Med nødvendighet tilligger enhver dette velbehaget. (Kant, 1995, § 37, s. 167)

Så kan det då kanskje sjå ut til at berre eg bestemmer meg for at erfaringa mi av det skjønne eller sublime gjeld for fleire enn meg, så er den subjektivt allmenngyldig? På ein måte er det både så enkelt og på ingen måte så enkelt. Som vi har sett i det førre må ein mengd premissar leggast til grunn før ein kan hevde at ein har felt ein (subjektivt allmenngyldig) smaksdom. Mellom anna, og dette er kanskje det best kjende aspektet ved Kants estetiske teori: velbehaget som blir følgt av ein smaksdom må vere *interesselaust*. Så kan ein sjølvsgt drøfte om ein slik tilstand av total interesseløyse i det heile er mogleg.

#### 3.4.2 Det sublime

Det sublime delar kjenneteikn med det skjønne i alle ovenstående kriterium. Dei er begge refleksjonsdommar, verken logisk bestemte (som det gode) eller sansedommar (som det behagelege). Dei vekker begge velbehag og lyst, om enn på litt ulike måtar. Den viktigaste forskjellen er nemleg at det skjønne opplevast *omgåande* livsfremjande og det sublime *indirekte* livsfremjande, eller som ein *negativ lyst* (Kant, 1995, §23 s. 118). Dessutan kan det sublime ikkje erfarast gjennom kunst, berre gjennom naturen (med visse særskilde unntak. (ss)). Ein annan viktig forskjell blir uttrykt i at det skjønne har form, og det sublime er formlaust/uoverskodelig (Kant, 1995, §23 s. 120). Det verkar essensielt for Kant at naturfenomen som «hav i storm» ikkje automatisk kan kallast sublime. Ulikt Burke, som vi hugsar bruker sublimt som eit adjektiv i nærast automatisk relasjon til kraftige naturkrefter, og ein eigenskap som beskriv gjenstandane, ligg det sublime for Kant ein annan stad enn i objektet. Ein kan påstå at det ligg endå djupare i subjektet enn det skjønne gjer, og med eit endå lausare samband til objektet, nettopp av den grunn at det sublime for Kant er utan form. Hovudgrunnen til avstanden ser likevel ut til å knytast til frykta som kan oppstå i møte med dei døma Burke viser til, som slargar og torevêr. Frykta blir for Kant eit bevis for at dommen ikkje er interesselaus – motivasjonen er stor for å kvitte seg med frykta og vil jage oss vekk frå det vi fryktar for sterkt. Graden av frykt vil sjølvsgt variere frå individ til individ og mellom anna derfor er altså det sublime i



endå større grad subjektivt, men like fullt *subjektivt allmenngyldig*. Det sublime kan altså berre finnast i møte med naturen, og formålstenlegheita i dommen om det sublime er ikkje knytt til formålstenlegheit i naturen sjølv, men til erfaringane våre – eller ein «helt naturuavhengig følelse av formålstjenlighet i oss selv [...] for det sublime trenger vi bare søke i oss selv og i den tenkemåten som innfører det sublime i vår forestilling om naturen» (Kant, 1995, §23, s. 120).

Likevel er det sublime også ein smaksdom som baserer seg på refleksjon, og slik allment gyldig og samtidig singular, seier Kant. Derfor er smaksdommane om det sublime også subjektivt allmenngyldige. Med unntak av ei lita endring i rekkjefølgja på momenta i smaksdommen om det sublime, gjeld dei same momenta for det sublime som for det skjøne. I tillegg blir det sublime delt inn i to underkategoriar; det *matematisk* sublime og det *dynamisk* sublime.

Der det skjøne går hand i hand med roleg kontemplasjon og ein harmoni mellom innbillingskraft og forstand, blir det sublime sett i samanheng med rørsle og ein balansert strid mellom innbillingskraft og fornuft. Det er nemleg slik, seier Kant, at det sublime får sinnet til å forlate sanseligheten og drive med idéer som inneber ein høgare formålstenlegheit. I kjensla av det sublime erkjenner fornufta at det eksisterer omgrep utanfor rekkjevidda vår, men innbillingskraftas avgrensingar oppfattar det faretruande (Kant, 1995, §23, s. 118). Dermed ligg det eit spennande paradoks i det sublime: Det sublime vekker ei *negativ lyst* takka vere forståing for ei uinnskrenka evne (fornufta) som blir avdekt gjennom ei mangelfull evne (innbillingskrafta) – eg kan oppfatte æve, men utan å begripe ho – det er ei berøring med det utilgjengelege. Vi blir trekte mot, samtidig som vi blir skovne frå – ein balansert strid mellom fornuft og innbiling og derfor (sinns)rørsle (ss).

#### *Det matematisk sublime*

Det matematisk sublime handlar om storleik og følgjande påstandar blir belagde:

«Sublimt er det i sammenligning med hvilket alt annet er lite» (Kant, 1995, § 25, s. 123).

«Sublimt er det som selv bare for å kunne tenkes, beviser en sjelsevne som overgår enhver sanselig målestokk» (Kant, 1995, § 25, s. 124).

Det matematisk sublime tek omsyn til ein målestokk, men denne er altså ikkje logisk-matematisk. Kant hevdar at den estetiske målestokken kan vere empirisk eller a priori. Målestokken avgrensar seg på ingen måte til noko gjenstandsmessig. Alt må ta omsyn til kvantitet, alt må ha ein storleik, om enn relativt. Likevel, gjennom ovannemnde, todelte målestokk kan storleik erfarast subjektivt allmenngyldig. Slik sidestiller Kant dommane «Han er skjøn» og «Han er stor» (Kant, 1995, § 25, s. 122). For denne oppgåvas del er det matematisk sublime spesielt interessant når det gjeld endeløyse. Det er menneskeleg å la seg skremme av endeløyse og død. Men det er ikkje sjølvstøtt at alle blir skremde så sterkt at dei ikkje klarer å tenkje på æve og død. Eit raskt historisk indre mentalt bilde på korleis tematikken er ein gjengangar i kunsten får bli eit solid vitne på det. Faktisk er det nok ein lite kontroversiell påstand at mange menneske opplever vørndnad, forbløffing og livskraft av å erkjenne æva og det uendelege. Og ifølgje Kant kan altså endeløysa med den absolutte stordommen sin vere opphav til sublime erfaringar. Her vil eg kort minne om Burke og korleis han meiner at alle sansar kan oppleve det sublime. Altså lydar kan vere sublime, fysisk storleik kan vere sublim, etc. Men kva sans er det som opplever det sublime i kontakt med æva? Her kjem Burkes skildringar til kort, med mindre vi kallar kognisjon ein sans. Då er det meir formålstenleg å ty til Kants forklaringsmodellar, og som vi skal sjå seinare er Lyotards kopling til Heideggers *Erignis* også nyttige i denne samanhengen. Men først Kant: Påstanden over, at det sublime er det som i samanlikning med alt anna er lite, talar for at endeløyse i seg sjølv kan definerast som sublimt. Likevel er *hansaminga til sinnet* med endeløysa og etterfølgjande sinnsrørsle som er sublim. Som vi såg over – innbilinga kjem til kort, fornufta samanfatar a priori ein totalitet, og i denne dynamiske harmonien opplevast eit behag. Fornufta reddar oss på eit vis frå undergangen:

Fra denne fordringen unntar den [fornuften] ikke engang det uendelige (rom og fortid); snarere gjør den det uunngåelig å tenke det uendelige (i den alminnelige fornuftens dom) som *fullstendig gitt* (i sin totalitet). [...] Men det viktigste er at den som er istand til å tenke det uendelige som *et hele*, viser en sjelsevne som overskrider enhver sanselig målestokk. Å tenke det uendelige som et hele mens man bruker en sanselig målestokk, ville kreve en sammenfatning der målestokkens enhet sto i et bestemt, kvantitativt forhold til det uendelige, hvilket er umulig. Ikke desto mindre krever *bare det å tenke* dette gitte uendelig uten motsigelse, en evne i det menneskelige sinn som selv er oversanselig. (ss., § 26, s. 128-129)

Det vil då seie, slik eg ser det, at ein tekst, eller eit anna sanseleg objekt, som klarer å føre tankane våre til det uendelege aktualiserer det sublime, gjennom å la oss erfare æve.

### *Det dynamisk sublime*

I det dynamisk sublime blir menneskets styrke og overleving sett opp mot kreftene til naturen. Alt i naturen er lite i samanlikning med fornuftsevna vår, seier Kant. I sinnet vårt er vi overlegne den umåtelege naturen.

Slik lar naturkreftenes uimotståelighet oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt, betraktet som naturvesener, men samtidig avdekker den både en evne til å bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen utenfor oss kan true. På denne måten bevarer det menneskelige i vår person, selv når man underkastes denne vold (Kant, 1995, § 28, s. 136)

Vi ser her likskapen med Burke. Også Kant ser frykta som ei kjelde til det sublime. Blir vi for redde kan vi ikkje dømme om det sublime i naturen, men som Kant seier: «Man kan betrakte en gjenstand som *fryktelig* uten å være *redd* for den (Kant, 1995, § 28, s. 135). Slik fryktar ein dydig person Gud utan redsel (ss). Det held altså å *kjenne til* makta i ein gjenstand. Når vi veit at noko kan øydeleggje oss, og jo sterkare denne makta er over oss, blir vi tiltrekte og opplever behag ved nærværet hennar, såframt vi er i tryggleik. Dette heng saman med det matematiske sublime, gjennom den umåtelege makta som visse gjenstandar har over oss. Kant bruker døme som lyn, vulkanar og truande klippar. I møte med desse gjenstandane blir innbillingskrafta til menneskets heva og resultatet er at sinnet kan kjenne si evne til naturoverskridande sublimitet (Kant, 1995, § 28, s. 137). Kant forsvarer dette ved å vise til korleis vi menneske vedvarande beundrar krigaren/generalen for fryktløysa si og motet sitt i kamp, så lenge motet blir kombinert med andre dydar som samhug og sjølvomsorg.

Makt er sublimt, seier altså Kant. Det er ikkje vanskeleg å tenkje seg situasjonar der ulike fenomen demonstrerer stor makt. Men dersom vi anten ikkje forstår rekkjevidda til ein gjenstands makt, eller er så redd for han at angsten stoppar oss frå å røre ved han, kan vi ikkje erfare det sublime. Dette betyr, som Kant seier, at det dynamiske sublime avheng av individuelle tilhug, men også at det dynamiske sublime er som namnet tilseier – dynamisk. Grensene for vår frykt blir strekt og blir heile tida tøygd, slik eksponeringsterapi ved fobiar er eit godt døme på. Kanskje kunne ein seie at den mektigaste gjenstanden er trusselen om opphøyr (av liv), det vil seie død og øydelegging?

### 3.4.3 Avsluttande om Kants smaksdommar

Ei skjematisk oppsummering av ovanståande kan sjå slik ut:

Det behagelege	Det gode	Det skjønne	Det sublime
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Knytt til fornøyelse, nyting, begjær og interesse</li> <li>- Generelt, men ikkje universelt</li> <li>- Uavhengig av eigenskapane til objektet</li> <li>- Subjektivt sanseintrykk (kjensle)</li> <li>- sansedom</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Fordrar omgrep om gjenstanden</li> <li>- Godt i seg sjølv og/eller godt for noko</li> <li>- Knytt til interesse og vørðnad</li> <li>- Praktisk</li> <li>- Objektiv verdi</li> <li>- Logisk</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Avheng ikkje av omgrep, men fører til eit omgrep</li> <li>- Har form</li> <li>- Universell (ikkje generell)</li> <li>- Refleksjonsdom</li> <li>- Roleg kontemplasjon</li> <li>- Harmoni mellom fantasi og forstand</li> <li>- Kan gjelde kunst og natur</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Refleksjonsdom</li> <li>- Formlaus</li> <li>- Lyst og ulyst i rørsle</li> <li>- Balansert strid mellom fantasi og fornuft</li> <li>- Dynamisk/makt</li> <li>- Matematisk/uendeleg</li> <li>- Kan berre gjelde natur</li> <li>- Kaotisk</li> </ul>

Ifølgje Kant kan det sublime ikkje finnast i kunst - kunst då forstått i vidaste forstand, men avgrensa til skapt/kuratert/distribuert av mennesket - berre i naturen, fordi kunst er *mimesis*. Her både delar han syn med og skil seg grunnleggjande frå Longinos og Bruke som begge framheva spesielt lyrikken som potensielt sublim, men peika på avgrensingane i høvesvis skulpturar og målarkunst. Kunst for Kant kan berre vere skjønn, ikkje sublim (Kant, 1995, § 19, s. 118), fordi kunsten umogleg kan sprengje grensene for vår innbillingskraft då det er skapt av oss.

Paradoksalt nok blir det hevda av franskmannen Jean-François Lyotard at det er Kant sjølv som opnar for at seinare estetisk filosofi identifiserer kunst, og spesielt avantgardistisk kunst som sublim.

### 3.5 Jean-François Lyotard (1924 – 1998)

Lyotard er best kjent for å ha definert det *postmoderne* (Lyotard, 2013). *La condition postmoderne* kom ut i 1979 og vart eit gjennombrøt for Lyotard (Svendsen, 2021). I samanhengen min er det Lyotards «revitalisering» av estetikken til det sublime som skal få plass, gjennom artikkelen *Det sublime og avantgarden* frå 1988 og *The Sublime, Ontologically Speaking* av Rodolphe Gasché. Tidlegare nemnde *Lessons on the analytic of the Sublime* frå 1994, blir referert til ved eit par høve, men fekk altså ikkje den heidersplassen han var tenkt. «Med det sublimes estetikkk blir kunstens oppgave på 1800- og 1900 tallet å vitne om det ubestemte» hevdar Lyotard og peikar på både Burke og Kant,

men òg Longinos og Alexander Baumgarten som opphav til estetikken til det sublime (Lyotard, 2013, s. 482). Det er langt mellom Kant og Lyotard i tid, men ideane deira har mange likskapar.

I teksten *Det sublime og avantgarden frå L'inhumain* tek Lyotard utgangspunkt i Barnett Baruch Newmans essay frå 1948 *The Sublime is now*. Newman som kunstnar kategoriserer under *abstrakt ekspresjonisme* og var ifølgje oppslagsverka ein sentral figur i så måte, kjent for det banebrytande arbeidet sitt med ljøs og fargar (Barnett Newman, 2022). Det er altså gjennom Newmans påstand «The sublime is now» at Lyotard legg fram ei ny forståing av det sublime.

Newmans *now*, kort og godt *now*, er ukjent for bevisstheten, det kan ikke konstitueres av den. Det er snarere det som gjør den rådvill, setter den ut av spill, det den ikke makter å tenke, til og med det den glemmer for å kunne konstituere seg selv. Det vi ikke kommer frem til med tanken er det som bare hender. [...] en hendelse. (Lyotard, 2013, s 474).

Vidare seier Lyotard at denne *hendinga*, at det hender, alltid kjem i forkant av *kva* hender. «Før vi spør oss hva det er, hva det betyr, før *quid*, må det «først», for å si det slik, «hende», *quod*» (ss). Så spørsmålet blir *hender det?* I teksten «The Sublime, Ontologically speaking» (2011) skriv Rodolphe Gasché om det lyotardske sublime og der har *hendinga* fått nemninga *phrase* på engelsk. «Understood as an occurrence, a phrase co-implies a nonphrase or the abyss of the nothing. Being a 'what' (a quod), 'a phrase arises out of nothingness to link up with' another phrase» (Gasché, 2011, s. 3). Det er formuleringa “abyss of nothing” som er interessant her. Eg ser det som ein parallell til slik Kant beskriv tilstanden forut for spenninga mellom innbilinga og fornufta i erfaringa av det sublime.

Lyotard samanliknar då også ei *hending* eller *phrase* med Kants *Darstellung* (tilsynekomst), men skil seg frå Kant gjennom å forstå Kants *Darstellung* som ein brubbyggjar. *Darstellung* plasserer ei erfaring ein stad i kognisjonen, medan ein *phrase* i seg sjølv oppstår frå ingenting og åleine (Gasché, 2011, s. 4-5). Ein phrase kan aldri vere meir enn seg sjølv, men er samtidig også påminninga om inkje. Viss vi tenkjer på at noko skjer så vil antinomien «at ingenting skjer» manifestere seg. Dette sjølv om ein phrase/hending alltid tek omsyn til neste og førre hending, i ein kontinuitet. For å forstå kompleksiteten i den tilsynelatande uendeleg enkle *hendinga*, a *phrase*, eller *Ein Ereignis* som er eit omgrep Lyotard låner av Martin Heidegger, må vi avvæpne *tenkinga* (Lyotard, 2013, s. 474). Tenkinga består slik Lyotard forklarar det, av å finne ut kva som førebels er tenkt og kva som enno ikkje er tenkt (ss). Vidare finst det tradisjonar, reglar og system i

ulike disiplinær og institusjonar som har som eit felles fundament at «siste tanke er ikke tenkt», og som på sett og vis forventar ei logisk fortsetjing i form av dei neste tankane i rekkja. Det er sjølv fundamentet for heile tenkinga vår og vitskaplege bedrifter at det framleis står att noko som skal skjje og at det følgjer naturleg av kva som tidlegare har skjedd. «Det er vårt daglige brød», seier Lyotard (ss). Men kva om dette litt sisyfosiske biletet av framdrifta til tenkinga blir sett spørsmålsteikn ved? Om vi forstyrrar mønsteret med eit spørsmål som rokkar ved sjølv fundamentet? Noko så enkelt som spørsmålet: *hender det?*

At det daglege brødet vårt ikkje er dagleg, seier Lyotard, at det ikkje hender noko som helst, er eit elende som kunstnarar/skaparar må ta i betraktning kontinuerleg. «*Hender det?*» Spørsmålet kan varieres i alle toneleier, som Derrida ville ha sagt. Men spørsmålsteiknet er «nå», *now*, som en følelse av at det kanskje ikke vil hende noe som helst. Nå: intet» (Lyotard, 2013, s. 475).

I innleiinga sette eg nokre tentative sambandslinjer mellom Derridas språkteoriar og Lyotards teoriar om det sublime. Eg skal prøve å klargjere det her fordi eg meiner det klargjer utviklinga/utvidinga av det sublime i Lyotards tenking med referanse til Kant. For Derrida er språket grunnleggjande autonomt. Ord (signifikanter) viser ikkje, slik Saussure hevda, til ei stabil betydning utanfor seg sjølv, eit signifikat. Ord, ifølgje Derrida, viser berre til andre ord og kan berre bere si eiga meining der og då, i ein kontekst og i ei uendeleg mengd, umettelege kontekstar. Men, og her kjem det vesentlege: i nærværet sitt, viser også orda til andre ords fråvær. Eit ord er seg sjølv, gjennom kva det ikkje er. Vi må derfor, for å forstå eit ord, samtidig forstå kva det ikkje betyr i den gitte samanhengen. Om eit ord blir repetert må det samtidig endre betydning fordi konteksten blir endra. Eit ords betydning er alltid eit resultat av kva det ikkje betyr. Nærvær betyr nærvær i kraft av at det ikkje betyr fråvær. Dermed er nærvær og fråvær to sider av same sak (Claudi, 2013, s. 90 – 91).

Slik er også Lyotards *hending* ei hending på grunn av kva ho *ikkje* er – først og fremst er ho ikkje *ingen*, ei *ikkje-hending*. Men så: ei hending, ved at vi reflekterer over ho, vil tvinge oss til å ta stilling til det motsette – det totale *inkje*. Om ingenting skjer – då står vi igjen med «the abyss of nothing», slik Gasché uttrykkjer det over.

«Muligheten for at ingenting skal hende forbindes ofte med angst» (Lyotard, 2013, s. 475). Nokre år tilbake i tid vart eg introdusert for arbeidet til performancekunstneren Marina Abramović. Det sette spor å lese om den seks timar lange performansen hennar *Rythm 0*, der ho lét publikum gjere akkurat kva dei ville med alle objekt i rommet, inkludert henne sjølv som objekt. Blant objekta var ein pistol med seks kammer, lada med ei kule, men også ei rose og ei fjør. Dette var i 1974. I 2010 viste MoMA performansen *The Artist is Present*. Kort forklart sit kunstnaren, Marina Abramović, på den eine sida av eit lite bord, medan publikum, ein etter ein, sit framfor henne i 60 sekund. Dei er ramma inn av eit «gjerde» i eit område på om lag 10 kvm. Dei er skjerma gjennom avstand til anna publikum, men sit i eit ope landskap. Mange av publikummarane byrja å gråte. Eg kan hugse Abramović fortelje at ho tolka publikums reaksjon som eit uttrykk for ei slags kollektiv einsemd. Det moderne mennesket er grenselaust einsamt og når dei set seg der framfor henne og blir sett, rører dette ved det menneskelege behovet for nærleik. Eg tenkte då at det var noko veldig sant ved tolkinga hennar. Når eg les om Lyotards *hending* får eg nye perspektiv på rørselen i Abramović' publikum. Eg trur det er meir nærliggjande at dei som vart rørte til tårer var i kontakt med det Lyotardske sublime *Hender det?* Når kunsten klarer å suspendere tid og stad ved å la oss erfare, på det aller mest grunnleggjande viset, ei *hending*, tek den oss samtidig med på baksida – til «the abyss of nothingness». Det er slik eg tolkar Lyotards sublimitet.

Dette kan gi assosiasjonar til Burkes tidlegare *forbløffing*, den aller høgaste forma for effekt det sublime kan ha på emosjonane våre ifølgje Burke. Her deler Burke og Lyotard altså oppfatning av ein slags kjensle-suspensjon som effekt av det sublime.

Selv om Kant avviser Burkes tese om empirisme og fisiologisme, selv om han på den annen side låner Burkes analyse av det motsigelsesfylte som kjennetegner følelsen av det sublime, fratar han Burkes estetikk det jeg anser som dens viktigste element, nemlig at den viser hvordan følelsen av det sublime vekkes av trusselen om at det ikke vil hende noe mer (Lyotard, 2013, s.480).

Kant blir likevel ikkje heilt avvist. Mellom anna viser Lyotard til Kants *negative framstilling* eller *ikkje-framstilling* som ein som ein spore til utforsking av minimalistisk og abstrakt kunst. «[...]når øynenes behag er redusert til nesten intet, kan man tenkte det uendelige i all sin uendelighet. [...] Avantgardismen ligger på denne måten i kim til Kants estetikk om det sublime» (ss). Kanskje kan ein seie at endeløyse og at det ikkje hender noko er to sider av same sak? Om alt stansar/sluttar å hende så er det på ein og same tid

kanskje både ein slutt og ein start? Men i Burkes estetikk ligg spenninga, som Lyotard trekkjer fram, i skrekken for at det ikkje skal hende noko meir. Skrekken blir knytt til mangel/berøvelse. «[B]erøvelse av lys, skrekk for mørke; berøvelse av medmennesker, skrekk for ensomhet; Berøvelse av gjenstander, skrekk for tomhet; berøvelse av livet, skrekk for døden». (Lyotard, 2013, s. 481). Når trusselen utsetjast/svekkjast oppstår letnad (delight). På denne måten, seier Lyotard, kan vi analysere kjensla av det sublime: «et svært stort, svært mektig objekt truer med å berøve sjelen for ethvert *Det hender*, rammer den med 'forbløffelse' [...]. Den er målløs, lammet, som død. Når trusselen fjernes, gir kunsten en følelse av lettet behag» (ss.). Her blir det altså vist til at den avantgardistiske kunsten har ei ibuande evne til å fange nettopp dette *nået* på ein og same tid tek og gir, slik det sublime også blir definert i Kants sublime: ei spenning, ein dynamikk, ei sinnsrørsle der velbehaget kjem av ein balansert strid mellom innbillingskrafta og fornufta. Men der Kants sublimitet ligg i subjektet og finn redning i fornufta og fornuftas ibuande krav om heilskapstenking (Kant, 1995, § 26, s. 128), finst ingen slik redning for Lyotard. Slik eg forstår Lyotard, handlar det sublime om evna til det useielege til å opne eit rom der tvungen tradisjonstenking potensielt kan brytast opp.

### 3.6 Oppsummering av teoretiske perspektiv

I ovanstående teoretiske perspektiv på det sublime har vi sett på fleire samsvarande og avvikande oppfatningar av kva det sublime er. Under følger eit forsøk på å systematisere dei ulike definisjonane i stikkord for å skape ei oversikt for meg sjølv og lesaren.

Longinos	Burke	Kant	Lyotard
Det opphøgde	Forbløffing - Delight	Velbehag/Negativ lyst/livsfremjande	Sjokk
Mellom subjekt og objekt	I objektet/ Verksimmanent	I subjektet (fantasi/fornuft)	I subjektet – sanseleg rørsle
Allmenngyldig (kvalitet/doxa)	I kontrast til det skjønne	Utan form	Utan form/Utsigelig/ordlaust Lèt seg ikkje framstille
Litteratur	Poesi (symbolsk/assosiasjonsdrive) og natur	Subjektivt allmenngyldig	Eksperimentell kunst (avantgarden) Symbolsk/ Assosiasjonsdrive
Kombinasjon av techne og naturbegavelse	Alle sansar John Milton ( <i>Paradise Lost</i> )	I kontrast til det skjønne Natur, <i>ikkje</i> kunst (Peterskirken og Pyramidene som unntak)	Gir Kant æra for å opne for sublime erfaringar i møte med kunst
Retorikkens figurlære – figuren til tausheita Sapfos diktning		Uendelighet Transcendent Matematisk/Dynamisk	



## 4. Analyse

### 4.1 Introduksjon av romanen og utvalet

Forskningsobjektet mitt er *Septologien*. Dette er ein romanserie i sju bind, gitt ut i tre deler. Del 1: *Det andre namnet* vart gitt ut i 2019, del 2: *Eg er ein annan* i 2020 og del 3: *Eit nytt namn* i 2020. Verket fekk, som vi såg innleiingsvis, ei litt blanda mottaking i norsk dagspresse. Som nokre av kritikarane trekte fram, er det vanskeleg å gi noka oppsummering av handlinga. Dels fordi forteljinga, på fossesk vis, i lita grad underkastar seg tradisjonelle forteljarstrukturar. Som eit døme: fortald tid og forteljartid kan tolkast som høvesvis om lag 60 år og ein (døds)augneblink. Sjølv om Asles synsvinkel dannar ei slags ramme, er også fokaliseringa svært flytande. Trass i dette, kan eit forsøk på ei oppsummering vere som følgjer: Eit nært portrett av ein aldrande kunstmålar og enkjemann, og den materielle og immaterielle kvardagen hans over nokre dagar i desember, i ei tid som liknar på vår, og på ein plass som liknar på det norske Vestlandet.

Analysen er firedelt: 1: *Dissa og desorientering*, 2: *Asle tenkjer (om kunst)*, 3: *Materialitet* og 4: *Fordoblingar*. Eg har nødvendigvis gjort nokre utval frå teksten. Desse er også kort kommentert i metodedelen. Vala er meir eller mindre baserte på sider ved og deler av teksten som skapte spesielt sterke lesaropplevingar for meg. Eit unntak er kanskje del 3: *Materialitet*. Det sublime ved materialiteten i teksten har gradvis og gjennom teoretisk tilnærming vist seg viktig i samanhengen min. Til slutt blei det umogleg å ikkje kommentere. Del 1: *Dissa og desorientering*, del 2: *Asle tenkjer (om kunst)* og del 3: *Fordoblingar* stod fram som usedvanleg interessante tekstdelar frå første lesnad, og var sjølvsgde. Scena på leikeplassen, med den unge kvinna på dissa, skapte ein myriade av refleksjonar ved første lesnad. Ved gjentekne lesnader byr ho på stadig nye vinklingar. Når *Asle tenkjer*, og spesielt når han tenkjer om *kunst* (noko han gjer ofte og i lange essayistiske parti) er han som ein god samtalepartner om estetisk filosofi. Teksten i slike parti dreier til dømes rundt den vaksne Asles refleksjonar om å skape kunst og plassen til kunsten i livet, så vel som den veldig unge Asles undringar over dei uendelege sjatteringane til blåfargen når han ser på himmelen. Liknande refleksjonar som blir skapte av dei endeløyse sjatteringane til blåfargen, oppstår også gjennom fordoblingane til karakterane. Dei flytande identitetane i romanen tok meg fleire gonger tilbake til eit barndomsminne: eg står på eit offentleg toalett, eg er om lag 7 år og skal berre vaske hendene. Eg er åleine. Når eg ser opp frå vasken for å lokalisere ein stad å tørke hendene,

ser eg meg sjølv fordobla i det uendelege. Bak meg er nemleg også ein spegel. Eg kjenner at eg må kaste opp. Fordoblinga er skremmande og svimlande. Noko av det same skjer med karakterane i *Septologien*, opplever eg. Dei liknar kvarandre og er på sett og vis kopiar av kvarandre. Nokre gonger lausleg som i Asle og Asle II/Nammen, andre gonger heilt eksplisitt som i den escher-aktige scena frå drikkestadene «Siste Båten», mot slutten av Del I, der tallause grånande menn sit med kvar sin halvliter og ruller seg ein røyk. Individualiteten, og den samtidige universaliteten til fleire av karakterane i *Septologien* gjer dei både personlege og upersonlege, og lèt meg setje grunnleggjande spørsmålsteikn ved min eigen identitet, slik eg antakeleg gjorde den gongen på det offentlege toalettet, men som eg ikkje den gong kunne setje andre ord på enn at det var svimlande. Dette er nokre av refleksjonane som følgde dei sterke lesaropplevingane i første møtet med boka, og som i arbeidet med oppgåva har vist seg relevante for tilnærminga mi.

#### 4.2 Bruk av teorien

Alle teoretikarane blir nytta i analysen, men eigenskapane til tekstdelane kallar i ulik grad på dei ulike teoriane. Derfor vel eg å vekte tilnærminga med høvesvis Longinos, Burke, Kant og Lyotard etter kva som er mest formålstenleg i dei enkelte delane. Eg støttar meg også til Petter Aaslestad's *Narratologi – en innføring i anvendt fortellerteori* i delar av analysen, hovudsakleg for omgrepsapparatet og spesielt for å drøfte sider ved forma i teksten. Nokon stader trekkjer eg også inn enkelte litteraturforskarars kommentarar til litterære fenomen som eg sjølv analyserer.

#### 4.3 Dissa og desorientering

Sekvensen som eg har valt å kalle *Dissa* blir innleidd med at Asle tek ein rast, sitjande i bilen, ved ein leikeplass. Han er på veg heim til Dylgja etter å ha gjort nokre innkjøp i Bjørgvin. Det er ein ettermiddag i desember, i skumringa. Asle ser ikkje heilt klart frå bilen og bort til leikeplassen, men han klarer å sjå at det er to personar der. Ein ung mann og ei ung kvinne. Etter kvart forandrar denne veldig kvardagslege rasten karakter og Asle har både oversikt og innsikt i det han «ser» eller «opplever». Teksten vekslar nesten umerkeleg perspektiv frå Asle til mannen og tilbake, fleire gonger. Ved slutten av sekvensen tenkjer Asle at han er usikker på om det han har sett er eit minne, eller om det i det heile *har* skjedd.

og ho reiser seg opp og så står dei der berre og eg tenkjer at no må eg koma meg heim, det er snart heilt mørkt vorte og så sit eg og ser mot ein leikeplass der ei ung kvinne og ein ung mann driv og leikar seg, som dei var born, og no er det så mørkt vorte at eg berre kan skimta dei, eller er alt saman noko eg berre ser føre meg? er dei ikkje der i det heile? føresteller eg meg at dei er der? nei sjølvsagt ikkje, eg har då sett dei, eg ser dei no, det er sikkert nok (s. 55-56)

Det som mellom anna blir skildra forut for dette er følgjande: Kvinna sit på dissa og mannen tek tak i taua og skyv fart på kvinna. Farta blir sterkare og sterkare, medan kvinna protesterer stadig høgare, til ho til slutt hylar at ho er redd. Like umerkeleg som perspektivforskyvinga mellom Asle og den unge mannen, kjem peripetien/omslaget – og brått endrar hylet til kvinna karakter til frydefulle rop om at mannen *ikkje* må stoppe, han må dytte meir, hardare, fortare! I starten av dissinga, over to sider (s. 42-44) kjem dei same replikkane om igjen og om igjen, replikkar som: «nei», «eg vil ikkje», «gje deg», «kvifôr set du dissa i gang når eg ikkje har bede deg om det?», «eg er skikkeleg redd», «ikkje vondt meint», «men du likar det?», «du likar det», «nei», «gje deg». Kvinna roper og hylar protesten sin, medan mannen, viss tankar vi altså får ta del i, funderer over kvifor han held fram, medan han påstår at ho liker det. Omsider kjem omslaget:

nei, nei, nei ikke gjer det, eg likar det ikkje, eg er redd, så gje deg, gje deg no

Jau du likar det, seier han

og når ho kjem tilbake gjev han henne ny fart, tek i, gjev henne god fart, og ho fyk framover, oppover og no skrik ho ikkje, men ho har byrja å hjelpa til, når ho er øvst oppe bøyer ho knea bakover og liksom kastar overkroppen framover og dissa får større fart bakover og når ho er komen lengst bak lyfter ho føtene framover og i det same han skyv til henne i ryggen liksom slengjer ho seg bakover og farten aukar, ho fer lenger framover, høgare opp for kvar gang lenger framover høgare opp (s. 44)

Burke hevda at utan frykt kan ingenting vere sublimt. Frykt er sjølv motoren i sublim opplevingar. Situasjonen med kvinna kunne like gjerne vore eit døme henta ut frå Burkes *Enquiry*, som er så rik på fysiologiske døme på sublim erfaringar. Vi las om sublim lydlege sanseopplevingar med store, brølande folkemengder mellom anna. Burkes sublim erfaringar blir definerte ved ein letnad (delight) over at det vi er redde for skal skje, ikkje hender. Kvinna roper og hylar at ho er redd for å falle av. Å falle av ei disse i ein slik fart ville potensielt kunne gjere store fysiske skader. Kvinna er redd. Ho kan i absolutt verste tenkjelege scenario miste alt. Alt står på spel. Likevel, hadde mannen eller kvinna stoppa hadde ho vorte fråteken ei sublim erfaring. Ho hadde vorte verande i frykta og ikkje erfart at ho sleppte taket, slik ho gjer. Kvinna får erfare at det går fint, ho fell ikkje av, ho skader seg ikkje – tvert imot – det kiler i magen på ein god måte når letnaden manifesterer seg. *Kva* som gjer at frykta forsvinn i eit slikt tilfelle får vi teoretiske svar på hos Kant, men ikkje hos Burke. Poenget i Burkes teoriar er *at* ho forsvinn og det er i dette *at det forsvinn* som det sublim oppstår. Først ei sterk frykt, så ein *forbløffa* letnad over at ho forsvinn. Om vi les dette tekstutdraget med Burke får det ei dobbel form for sublimitet.

Burke framhevar både sublime motiv i litteraturen, og døme på fysiologiske opplevingar av sublim karakter. I utdraget er det sublime motivet fullt ut beskrive og erfart gjennom kvinna, og dels erfarer lesaren det sublime gjennom skildringa av erfaringa hennar. Det er med andre ord ikkje berre eit sublimt motiv som blir skildra – det er og ei erfaring av det sublime.

I tillegg til den sublime estetiske erfaringa til kvinna, erfarer kanskje også lesaren ein *letnad*? I ein allegorisk lesnad kan situasjonen lett tenkjast som eit stygt maktmisbruk. Vil dette vere ein for spekulativ lesnad? Eg meiner nei. Fosse viser på fleire måtar kor utrygge vi som lesarar er i forteljinga hans, som til dømes når vi får dele tvilen til hovudpersonen om han hallusinerer, tenkjer på minner eller om det er ei verkeleg hending han ser gå føre seg der på leikeplassen. Så, kva er det verste vi kan sjå for oss kan hende med kvinna som «dissest» mot si vilje? Det får bli opp til kvar enkelt lesar, la oss berre seie at det verst tenkjelege kan skje. Heldigvis, også for oss, glimrar det vi fryktar mest, med sitt fråvær – i alle fall delvis. I allegorien er det mange moglege tolkingar for kvinnas «overgiving», like fullt som det er mange moglege tolkingar for motiva bak den utfordrande åtferda til mannen.

I forlenginga av Burkes teoriar trer eit tredje sublimt moment fram i utdraget: Asles sansing der han sit i bilen skjer i *skumringa*. Nettopp lys og mørke er viktige element når Bruke beskriv det sublime. Framfor alt er det mørket som gir opphav til sublime estetiske erfaringar. Å sjå klart i skumringa er ei utfordring. Fantasien vår hjelper gjerne der synssansen ikkje strekk til. Asle seier at han tviler på seg sjølv. Er han redd? Kanskje redd for at fantasien løper løpsk der han sit i bilen? Og for at han skal gå frå vitet? Like før han stoppar har han ein klar tanke om at han må komme seg heim til kona og barnet sitt. Men han har slett inga kone, ho er død for lenge sidan. Og barn, det fekk dei aldri.

nei, korleis er det vel eg tenkjer? nei no må eg køyra til Dylgja, til det gamle huset eg bur i, der eg bur åleine, slik er det, og så tenkjer eg at eg skal køyra heim til kona mi og til barnet vårt? kanskje er det med di eg ynskjer det var slik at eg tenkjer det? at eg skulle ha gjort det? At eg skulle ha sloppe å kome heim til tomt hus, til tomt og kaldt hus? Ha sloppe å koma heim til eiga einsemd? og difor tenkjer eg at eg skal køyra heim til kona mi og til barnet vårt, enda om eg skal koma heim til tomt hus, kaldt hus, men eg lét vel ein omn stå på? (s. 42)  
[...]  
og no er det så mørkt vorte at eg berre kan skimta dei, eller er alt saman noko eg berre ser føre meg? er dei ikkje der i det heile? føresteller eg meg at dei er der? nei sjølvsagt ikkje, eg har då sett dei, eg ser dei no, det er sikkert nok (s. 55-56)

Asle verkar ikkje spesielt redd, i alle fall roar han seg og «snakkar fornuft» til seg sjølv. Den frykta som eventuelt var der, er borte. Han verkar å akseptere eigne tilfeldige innfall.

Like fullt peikar også sansinga der i halvmørket seg ut som eit sublimt motiv. Vi hugsar at Burke presenterte ulike grader av kjenslemessige reaksjonar på sublime objekt: forbløffing som den sterkaste kjensla og respekt og ærbødigheit som døme på mildare former – her kan vi neppe seie at Asle uttrykkjer forbløffing (kanskje forbløffing over eigne innfall), men aksepten for det som rører seg i eige sinn er vel heller litt meir i retning av *respekt og ærbødigheit* kanskje?

Ein kan tolke scena med dissa som eit *dynamisk sublimt* motiv, slik Kant definerer det dynamisk sublime. For at det skal ha større relevans vil eg etter ein meir teknisk gjennomgang prøve å analysere det i overført betydning. Vi hugsar frå teorien at det som i naturen er mektig og skremmande, men som lèt seg overvinne med fornufta, er dynamisk sublimt. Kvinna på dissa opplever openbert ei svært stor kraft, slik alle menneske på dissa i veldig stor fart gjer. Krafta i rørsla skaper eit sug, eit trykk og ei kiling som relativt sett skaper frykt/fryd. Det er sterke sentrifugalkrefter i ei slik rørsle og utløysing av hormon som adrenalin påverkar kroppen merkbar. Gjennom replikkane til kvinna forstår vi at ho er veldig redd. Likevel stoppar ho ikkje dissa. Ho protesterer rett nok verbalt. Mannen ignorerer dette. Han reflekterer derimot over kvifor han held fram, men utan å komme til nokon konklusjon. Han forsikrar seg om at kvinna enkelt kunne stoppa farten om ho hadde vilja, ved så setje beina ned i bakken og bremse farten. Men ho gjer det ikkje, så han held fram:

... han gjev henne større og større fart og ho dissar att og fram og han tenkjer at om ho ikkje vil dissa så kan ho vel berre setja føtene mot bakken og stogga dissa, det er enkelt nok det, for ho har då skor på føtene, men ho stoggar ikkje dissa  
Eg vil ikkje dissa, seier ho  
Kvifor set du dissa i gang når eg ikkje vil det, seier ho  
Eg har ikkje bede deg om det, seier ho  
Eg har ikkje sagt at eg vil dissa, seier ho  
Eg vil ikkje dissa, seier ho  
Du set berre dissa i gang som om det ikkje hadde noko å seia kva eg vil eller ikkje, seier ho  
og han held fram med å ta henne imot og så å skyva henne ifrå seg og han tenkjer at kvifor gjer han no dette?  
(s. 43)

Verken han eller ho veit kvifor dei held fram/lèt det halde fram med stadig aukande intensitet. Veit dei at omslaget vil komme? Det er ikkje utenkjeleg, og heller ikkje usannsynleg – denne «leiken» er høgst gjenkjenneleg. Og omslaget kjem. Men kan grunnen til at kvinna ikkje stoppar let seg tenkje som meir umedvite? Er mangelen til på «mothandling» frå kvinna eit teikn på at veit at ho nærmar seg ei erfaring av det sublime? Og stemmer dette med Kants moment for dommen om det sublime? I forhold til det første momentet i smaksdommen *kvalitet* er det ingenting som tilseier at det var verken begjær

eller frykt som motiverte kvinna til å setje seg på dissa. Tvert imot, ho forklarar etterpå at sjølv om ho i barndommen var redd for å disse, vente ho seg til ein måte å disse på som ho hadde kontroll på, som ikkje skapte frykt:

og dissa er ved å falle til ro, rører seg berre att og fram med små utslag og ho seier at då ho var unge torde ho aldri å dissa, det var så skummelt, tykte ho, eller ho vågde, men berre så vidt det var, litt fram, litt tilbake (s. 46 – 47)

Med andre ord var det ingenting som tilsa at å setje seg på dissa denne gongen heller skulle føre til ei slik oppleving. Å sitje på dissa kan vi tolke som ei nøytral erfaring for kvinna. Ser vi på momentet *kvantitet* handlar dette om behaget som følgjer av den estetiske erfaringa er *allmenngyldig*. Det kan vel knapt motbevisast at å overvinne frykta for å miste kontrollen og skade seg i kamp mot fysiske lover, eller i krevjande fysiske situasjonar uavhengig av tid, stad, alder eller kjønn, opplevast som eit velbehag? Kva så med det fjerde momentet *relasjon*? Er dissinga *formålstenleg utan formål*?

...og han seier at han kanskje ikke skulle ha skove henne så hardt, og ho seier at det var bra at han gjorde det, ho likte det, jamvel då ho sa at ho ikkje likte det så likte ho det eigentleg, seier ho og han seier at slik, ja det er vel ofte slik, at ein seier noko og meiner noko anna, til og med det motsette (s. 47)

Den konkrete aktiviteten, som er å sitje på ei disse i høg fart er det vanskeleg å finne noko formålstenleg ved. I alle fall for eit vakse menneske. For barn vil det vere ein del av ein sosialiseringssprosess, men i denne konkrete situasjonen er det ingenting som tilseier noko direkte formål med dissinga. Likevel kan vi med fornufta tenkje oss at sjølve denne overvinninga har eit underliggjande formål. Det er noko som gjer at vi meiner det er meir rett enn gale å utfordre fysiske lover. Viss vi snur det på hovudet, kva er alternativet? Som Kant seier om det dynamisk sublime: å overvinne frykta er ei form for sjølvbevaring. Til sist i smaksdommen har vi momentet *modalitet*. Er velbehaget som følgjer av dissinga *nødvendig*? For å gi eit kantiansk samtykke til dette, må vi først akseptere ein fellessans (sensus communis). Det kan kanskje argumenterast for at ein slik fellessans blir demonstrert gjennom at både mannen og kvinna, trass i dei høglydte protestane til kvinna, ikkje avbryt dissinga? Ordvekslinga deira etterpå kan forsvare den ideen.

...og han seier at han kanskje ikke skulle ha skove henne så hardt, og ho seier at det var bra at han gjorde det, ho likte det, jamvel då ho sa at ho ikkje likte det så likte ho det eigentleg, seier ho og han seier at slik, ja det er vel ofte slik, at ein seier noko og meiner noko anna, til og med det motsette (s. 47)

Det som var frykt for at desse kraftfulle rørslene skulle bli så sterke at dei skulle komme til å skade henne, blir avløyste av ei fri og barnleg glede. Dei er som barn. Skrekk er gått over i fryd og kvinna hjelper til med å bevege kroppen i takt med svingingane til dissa. Ho

og mannen skaper rørsla saman, i takt. Ho har teke kontroll og held takten saman med han.

I overført tyding, og med Kants teoriar om det dynamisk sublimе som bakteppe, er det nærliggjande å tolke scena som ei nesten kva som helst utfordrande livserfaring, kanskje sett i gang av ein som står oss nær, med ein kjærleg intensjon om å la oss oppleve meistring og å styrkjast mentalt. For å gi ei noko banal tolking: Om dissinga er eit bilete på at ein som har sterk sosial angst skal halde ein tale, og dyttinga av dissa er ei oppmuntring om å «hive seg ut i det», så kan omslaget representere kjensla av meistring etter at vedkommande engstelege person har gjennomført talen og set seg letta ned. Eksponeringsterapi er ein kjend strategi for å overvinne angst. Litt seinare i teksten, i eit tilbakeblikk på barndommen til Asle og søstera Alida er vi vitne til ei liknande oppleving. Asle og Alida har fått streng beskjed av mor si om å ikkje gå til fjøra. Men denne dagen er dei litt rampete. Dei trassar formaningane til mora og går langt over dei geografiske grensene ho har sett. Alida, som er nokre år yngre enn Asle, er redd, men Asle tryggjer henne med at det blir så fint når dei kjem ned til sjøen. Søstra nektar fleire gonger, ho seier ho trur ikkje ho vil, ho er redd for brennesler og synest det er skummelt. Asle går føre og nedkjempar brenneslene og omsider kjem dei to barna til skjeret, og derifrå ser dei båten og bryggja og fjorden og alt saman.

Men, seier ho  
Ja, seier han  
Mora seier at, seier ho  
og Asla bryt henne av og han seier at Mora seier at dei aldri må gå til sjøen, men no har dei gjort det likevel, seier han  
Ja, seier Systera og grip hardt til rundt handa hans.  
Vi har gjort det vi vil og ikkje det Mora vil, seier ho og ho seier det med noko som kan minna om byrgskap i røysta, tenkjer Asle, som om dei no sanneleg har gjort noko stort noko, at dei har vakse på det dei no har gjort, at dei har gjort det dei sjølv ville og ikkje det Mora ville og sa at dei skulle gjera, tenkjer Asle og han slepper handa til Systera og så går han framover på skjeret (s. 299-300)

Å vere til stades i skremmande og utfordrande livssituasjonar, og å ikkje «snu ryggen» til det som verkar for krevjande er også ei form for sjølvbevaring. I dette tilfellet er det storebror Asle som viser Alida verda utanfor dei trygge grensene til mora og slik tek angsten til mora frå Alidas akslar og gir henne ei grensesprengjande erfaring der utforskartrong og sjølvråderett står i sentrum.

Både Burke og Kant bruker naturen som lokalisering for sublimе erfaringar. Fosses tekst, sjølv om den aldri så mykje tematiserer natur og fysiske lover, er litterær kunst. Lyotard vel den avantgardistiske kunsten som plassen der det sublimе kan oppstå. Slik eg forstår

Lyotard, hevdar han at eksperimentell kunst evnar å opne kognitive rom som minner oss om baksida av *hendinga* – at ingenting skjer eller at det uventa skjer. Kan utdraget med *Dissa* opne eit slikt rom? Ovanfor presenterte eg éin mogleg allegorisk lesnad av tekstutdraget, som ville stemme overeins med Burkes definisjon av det sublime og ein annan som kanskje kunne forståast i ljøs av Kants idé om det dynamisk sublime. Men lesaren kan også komme i kontakt med det sublime utan ein allegorisk «omsetjing». Scena går føre seg utan at vi veit noko sikkert om kven mannen og kvinna er, karakterane er ikkje etablerte på nokon heilskapleg måte. Eg-et i teksten, viss «syn» ein kan seie skaperdenne scena, veit vi også svært lite om førebels. Mentaliseringane hans bidreg til eit stort og uføreseieleg tolkingsrom. Det same gjeld *mannen*. Han tenkjer: «kvifor gjer han no dette? og kvifor skyv han henne kraftigare og kraftigare ifrå seg for kvar gong» (s. 43). Teksten tvingar fram spørsmålet: Kva kan komme til å skje? Det er mange innfallsvinklar til ein nærlesnad av ei slik scene. Eg skal i det følgjande, gjennom det lyotardske sublime og med nokre element frå Longinos, prøve å vise kva *i teksten/ved forma* som skaperdet store tolkingsrommet eg meiner er til stades.

Men først, i ein ikkje-allegorisk lesnad, kva kan føre til det Lyotard kallar *no: inkje*? Eg tenkjer det er to openberre moglegheiter: ein *tilsikta* og ein *uttilsikta*. I ein tilsikta situasjon valdar mannen kvinna alvorleg skade gjennom viten og vilje. I ein uttilsikta situasjon blir kvinna skadd ved eit uhell. Det vil såklart finnast grader av tilsikta og uttilsikta, men for å avgrense omfanget og vise eit poeng teiknar eg det opp litt slik svart/kvitt. Begge situasjonar vil resultere i ei grunnleggjande tapserfaring: tap av fysisk helse, menneskeleg tillit, etc. For å komme til ein slik lesnad må lesaren «aktiverast» til å tenkje utanfor boksen så å seie, utanfor det vi håpar og forventar at skal skje. Lesnaden må «slå av» av «autopilotfunksjonen». Det er viktig å minne om at det er *moglegheita* for *no: inkje* som dannar Lyotards sublime. *Hender det?* er eit spørsmål. *Det hender* er antinomien til *hender det?* Vi skal altså inn i «mellomrommet» mellom to hendingar. Når hendinga er eit faktum, har vi ikkje lenger med det useielege å gjere. Då er vi ute av det sublime rommet, om ein kan seie det slik.

Dei allegoriske lesnadene av denne sekvensen kan gå i mange retningar. Også inn i ganske grumsete tematikk slik som antyda over. Det ligg seksuelle undertonar i «leiken» der grenser blir prøvde ut mellom to unge vaksne. Litt seinare i romanen blir ein langt meir



ekspisitt intim scene på leikeplassen skildra. Intimiteten og dei seksuelle hinta er kanskje allereie til stades under episoden med dissa? Men kva slags kommentar frå Fosse er dette? Det blir veldig sjablonaktig om vi tolkar kvinna som dobbeltkommuniserande og mannen som seksuelt pågåande. Men om vi trer ut av kjønnsrollene ein augneblink og dveler ved om vi menneske kanskje er litt sjablonaktige? Og kanskje er det heilt sant at vi ofte ikkje veit kva vi vil, og at vi dobbeltkommuniserer både overfor andre, men og innover, mot oss sjølv? Har vi ikkje sjølv erfart å ikkje vite om det er på tide å stoppe eller halde fram? Om vi eigentleg meiner ja eller nei? Og om vi er heilt ærlege så er det kanskje sant at vi tviler oftare enn at vi er skråsikre? Viss teksten avføder slike refleksjonar så nærmar vi oss eit kognitivt landskap som kan vere ubehageleg for mange å trakke i.

Slike mentale reiser ut i det utrygge, uføreseielege, fasitlause ubehagelege er potensialet til kunsten, meiner Lyotard. Og i dette ligg potensiale for det sublime. Det blir ein dragkamp i lesaren/tilskodaren, ut av komfortsona, ut av normer og konvensjonar, og inn i *tvilen* og det usikre. Også med Lyotard kan vi sjå ei dobbel sublimering: dels gjennom det allegoriske innhaldet og dels gjennom brotet med forventningar til meir stabile perspektiv.

Slik eg ser det er det nokre hovudtrekk ved teksten, og spesielt forma i teksten, som tek lesnaden inn i dette rommet; Fokaliseringa, gjentakingane, dei kvardagslege motiva og tegnsettinga. Desse formtrekka blir kommenterte vidare i analysen der dei er mest framståande i teksten og blir kommenterte gjennomgåande i samspel med innhaldet.

Eg startar med fokaliseringen. Ifølgje narratologisk teori skal det kunne vere nyttig å definere «kven ser» og «kven snakkar» for å nøste opp i forteljar og synsvinkel og unngå samanblanding av desse. Det dreier seg om fokaliseringsinstansen (også kalla sansesenteret). Denne kan vere intern, ekstern eller null, og han kan variere, på både makro og mikronivå (Aaslestad, 2017, s. 83 - 93). Desse kategoriane for fokalisering beskriv grovt sett kor nær den som sansar hendingane i teksten (tradisjonelt kalla forteljar) er sjølvve teksten. Fokaliseringen kan strekkje seg frå det interne, som ideelt sett er ein av karakterane i teksten, til ein nullfokalisert posisjon som er så langt utanfor teksten det er mogleg å komme (Aaslestad kallar dette ved eit tilfelle ein olympisk posisjon. (Aaslestad, 2017, s. 90)). I Dissa-scena vår ligg det tre sansesenter parallelt. Vi

ser gjennom Asles blikk frå bilvindaugget, frå rolla til mannen som den dyttande, og frå kvinna gjennom replikkane hennar. I tillegg kan ein seie at det er eit fjerde sansesenter her: forteljinga har eit førstenivå der Asle ser seg sjølv sitje i bilen og sjå på dei to på leikeplassen. Med førstenivå siktar ein til meir eller mindre presist «der fortellingen starter» (Aaslestad, 2017, s. 39). I tilfellet *Septologien* startar forteljinga med «Og eg ser meg stå og sjå mot». Førstenivåforteljinga er derfor hos den som ser seg sjølv stå å sjå mot, eller rettare sagt; tankane/minnene til denne personen. I den utvalde scena har tankane glidd frå å sjå seg sjølv stå og sjå - til å sjå seg sjølv sitje i bilen. Vi er midt i ein analepse (eit innskot i førstenivåforteljinga), der amplityden etter kvart strekkjer seg over eit heilt liv. Om heile eller delar av scena som går føre seg framfor Asle der på leikeplassen også er ein analepse (ein analepse i ein analepse) i tredjenivået til ei forteljinga er mindre viktig, poenget er at strukturen her er svært kompleks. Ein kan seie at han har fleire lag både i rom og tid. Der og då sansar «eg» som førstenivå-sjåar, Asle som andrenivå-observatør, mannen som dissedyttar og kvinna som dissande. Desse fire sanseinstansane samanfall på merkverdig vis i tid, samtidig som dei og kan skiljast i tid ved at dei to siste nivåa er anakronistiske analepser (innskotne fortidsforteljingar). Det minner om det Aaslestad kallar eit kinesisk-eske prinsipp. Effekten blir trekt fram av Unni Langås i den traumeteoretiske lesnaden hennar av *Det er Ales* (Langås, 2013). I Langås lesnad speglar effekten naturen til traumet. I denne scena verkar kinesisk-eske-prinsippet slik at tid og rom går i oppløysing. Det har kanskje ein destabiliserande effekt, og saman med mentaliseringane til både «eg»/Asle og mannen/Asle blir det uføreseielege og det usikre forsterka. Eg meiner det er god grunn til å hevde at form og innhald her har potensiale til å ta lesaren inn i det lyotardske sublime. Fokaliseringsinstansen vil ikkje la seg innordne i verken tidsmessig eller romleg utstrekking. Dette kan vere noko Asle ser på ekte frå bilen sin. Det kan vere eit minne. Det kan vere eit fantasifoster. Det kan vere ein kombinasjon. I alle fall på dette tidspunktet, då vi er tidleg i forteljinga og karakterane i lita grad er etablert.

I teorien skal ein kunne avgjere om ein anakroni er homo- eller heterodiegetisk, altså om han er lik (homo) hovudforteljinga eller om han er ulik/fell utanfor (hetero). Heller ikkje det er så lett i dette tilfellet. Aaslestad innrømmer i innføringsboka si om narratologi at homo- og heterodiegesis er blant dei meir tolkingstunge omgrepa. Det viser seg tydeleg i forsøk på å nytte dei på Fosses tekst. Viss vi tolkar heile romanserien som ein

dødsaugneblink så er jo nettopp dette forteljinga, vi er midt i kjerneforteljinga slik at dødsaugneblinken gjerne blir framstilt med «flashbacks», og «heile livet i revy». I så tilfelle blir scena med dissa ein del av ei tredjenivåforteljing, ein homodiegetisk anakronistisk analepse med amplitude omkring 5 minutt, og del av andrenivåforteljinga, der rasten i sin tur er del av ein homodiegetisk anakronistisk analepse på om lag eit døgn. Viss vi derimot tolkar forteljinga som eit meir udramatisk møte med ein eldre mann ved eit slags vegskilje, ein slags siste sorgfase i sorga over kona og eit med eit nytt liv framfor seg, utan «målinga», men med hund og «barmar» (enkel trebåt) og kanskje ei elskerinne på andre sida av fjorden – blir det vanskeleg å sjå scena på leikeplassen som homodiegetisk.

Det er som om Fosse systematisk og omhyggeleg bryt ned alle tenkjelege strukturelle rammer rundt det fortalde. Om vi ein augneblink skal skode tilbake til dei programmatisk essaya frå seint 80-tal og la Fosse sjølv forklare kva som skjer strukturelt er det jo nettopp dette som er Fosses prosjekt. Han seier teksten skal streve etter ein anti-retorikk.

Kanskje er retorikken sjølve trugsmålet i ein litterær tekst [...] Skal ein kome fram til ein førestellbar fiksjon [...] da må ein unnvike dei kjende, det vil seie velbrukte, litterære retoriikkane. [...] Retorikk kjem ein ikkje klar, den er ufråkomleg. Men romanens retorikk bør etterstreve å vere anti-retorisk retorikk (Fosse, 2011, s. 235).

Forsøket på å ramme inn det vesle utdraget med forteljarteori viser seg altså svært vanskeleg. Å plukke forma frå kvarandre på denne måten er nødvendig i ei nærlesing av teksten, litt på same måte som ein tømrrar må gå gjennom alle steg i ein konstruksjonsprosess for å vurdere konstruksjonen av eit byggverk. Forskjellen er likevel at å skape litterær kunst inneber eit element av kreativitet og kjelda til kreativiteten lèt seg vanskeleg definere. Eg kan plukke frå kvarandre teksten, men det betyr ikkje at teksten er sett saman på den måten eg deduserer fram. Det finst nok tekstar som opplevast veldig «konstruerte» på den måten, men slik opplever ikkje eg *Septologien*. Trass i sitt «antiretoriske» vesen, verkar forma som organisk, naturleg – vel å merke når ein gir seg hen til teksten eller for å seie det med min rettleiars ord «kjem inn på den fosseske frekvens». Kanskje har eg overdrive litt med den narratologiske nærlesnaden. Eg meiner likevel dette kan stå som eit døme på korleis teksten unndreg seg ordinære litterære strukturar, og at det er spennande å sjå på effekten av ein slik uføreseieleg, men likevel organisk og naturleg struktur. Eit sinn er komplekst og uføreseieleg. Det har vi lært, først og fremst, gjennom eigne erfaringar, men ikkje minst har litteraturen også lært

oss det gjennom kjende forteljarstemmer som hovudpersonen i *Sult* av Knut Hamsun. Hamsuns banebrytande roman, der hovudpersons fragmentariske og irrasjonelle indre får oss til å raudne av attkjenning, er berre eitt døme.

Eg nyttar høvet til å trekkje fram den amerikanske litteraturkritikaren Wyatt Mason og hans omtale av *Septologien* i magasinet *Harpers*. Mason meiner det er grunnlag for å påstå at Fosse med *Septologien* har fornya sjølve romansjangeren. Han samanliknar Fosse med tidlegare fornyarar som James Joyce og Fjodor Dostojevskij og kjem fram til at Fosse har klart å etablere ein eigen type «brain voice<sup>12</sup>» - synsvinkel/forteljar.<sup>13</sup> Det er altså ikkje snakk om å få eit blikk *inn i* eit anna menneskes tankestraumar, men å få eit blikk *ut frå* eit anna menneskes indre, på eit vis.

Naturally, the pleasures of plot and character, subject and setting, draw us to novels broadly, but a great novel draws us to a shadow tale at its heart: the story of its style. With *Septology*, Fosse blir hatt found a new approach to writing fiction, different from what he blir hatt written before and—it is strange to say, as the novel einters its fifth century—different from what blir hatt been written before. *Septology* feels new. The first-person voice of *Septology*—a brain voice, nót a written record—belongs to a painter named Asle (Mason, 2021).

Dette indre kjem vi til via ein spesiell (skrive)stil. Det som Mason her kallar stil utdjupar han i eit intervju med Harper's; det dreier seg om ein måte å sjå verda på, «a way of seeing», eller også ein slags fargepalett, seier Mason, med referanse til Prousts måte å beskrive litterær stil. Mason meiner at slik Joyce og Dostojevskij viste fram det upålitelege, irrasjonelle menneskesinnet gjennom karakterane sine Molly Bloom og Raskolnikov, pressar Fosse lesaren endå lenger «inn». Han lèt oss søkke inn (immerse) i kva eit indre liv *er* gjennom mange og varierte strategiar. Han viser oss uorden og tillèt ingen tvil om at sinnet djupast sett er uordentleg. Menneske er ikkje til å stole på, fordi menneske er fulle av «divergent thoughts» (Mason, 2021). Mason går ikkje detaljert inn på spesifikke stilmessige strategiar i meldinga si, utover mangelen på punktum og dels bøna som fast sluttdel, men eg meiner det er god grunn til å påstå at *Septologiens* forteljarinstans og kronologi tematiserer det uføreseielege, irrasjonelle, ulogiske mellom anna gjennom opprøret sitt mot konvensjonar for forteljarstemme og kronologi. Desse formbrota meiner eg inviterer lesaren inn i tankesprang som kan minne om eksistensiell tvil. For om

---

<sup>12</sup> Kanskje er det dette Fosse sjølv beskriver med sin *skriftstemme* i «Frå telling, via showing, til writing»? Stemmen som målbærer ein mening som «er der ikkje på førehand, er heller ikkje først og fremst til stades i noko slags menneskeleg nærværande kommunikativt fellesskap, men den blir derimot til medan eg skriv, i den rørsle skrifta er» (Fosse, 2011, s. 231).

<sup>13</sup> Eg er klar over at synsvinkel og forteljar som begrep er problematiske og at dei er begreper narratologien via Genette forsøker å oppklare/fornye. Når eg allikevel nyttar dei her er det fordi eg ikkje finn betre omsetjing av det engelske *voice* (her first-person voice).

det er slik Mason hevdar at vi som lesarar av Fosses tekst ser *gjennom* og ikkje *inn i* Asles sinn så er vi også i eksistensiell tvil. Dette samsvarer med Lyotards idear om det sublime. *Hender det?* skriv Lyotard, og oppmuntrar oss til å setje spørsmålsteikn ved vanetenkinga vår, å avvæpne eller *desautomatisere* tenkinga. Viss vi tillèt oss å tvile på vår eiga oppfatning av tid og rom slik eg har vist at tid og rom flyt over i kvarandre i Fosses tekst, vil det kunne vere å avvæpne tenkinga, utfordre vanar og forventningar. Og når vi først er i denne tilstanden av tvil omkring grunnleggjande fenomen som tid og rom, så er det nærliggjande å tvile på heile eksistensen vår. Tid og rom er strukturerande element som skaper retning og rammer for våre liv. Blir dei tekne bort, eller stiller ein seg tvilande til stabiliteten deira kjem kaos snikande. Som vi hugsar frå Longinos' forsøk på å fange den opphøgde stilen: «det uvanlege vekker undringa vår».

Slik eg ser det, er Lyotards påstand at ein kunst som tek oss inn i denne typen tenking er i berøring med det sublime. The sublime is *now*, altså er det sublime i den augneblinken vi aldri kan fange, men som er der når vi er heilt opne for tvilen om at det vil skje – det vi vi forventar. Er det fridom eller angst i denne tvilen? Vanskeleg å seie – forteljaren vår ser ut til å sveve mellom fleire slike motsetningspar (verkeleg/uverkeleg, tilfreds/misfornøgd, sikker/usikker) og kanskje er det nettopp det som dannar noko av det sublime i teksten? Ein suspensjon av ikkje berre kjensler, men også logisk tenking. Det er rett og slett ingen sikker retning for tankane? Gresk mytologi har det kjende motsetningsparet sitt i Dionysos og Apollon; Kaos og Orden, i kinesisk filosofi yin og yang. I kvardagsspråket har vi mange ord for tilstandar av grunnleggjande uvisse. Vi seier at vi balanserer på ein egg, at vi er mellom borken og veden, at vi ikkje veit korkje ut eller inn. «To be or not to be», slik kan det også uttrykkjast, denne eksistensielle tvilen eller dragninga mellom to punkt. Når det gjeld om tvilen er sublim eller ikkje, er spørsmålet ikkje om tvilen er frigjerande eller angstframkallande gjennom å opne all verdsens moglegheiter for kva som skal skje i neste augneblink, eller til og med om neste augneblink i det heile kjem. Spørsmålet er kva som er mest framståande: angsten eller kjensla av fridom? Dersom angsten kjem først og vi så kan «gå ut av» det kognitive rommet ved å snu oss vekk frå opphavet til angsten, så kan vi med Burkes ord oppleve «delight» – ein letnad som ikkje kan samanliknast med noko velbehag, altså noko sublimt. Slik bevegar også Fosses tekst seg rytmisk gjennom tru og tvil, metafysikk og materialitet og skapermøte med det eg no vel å kalle det sublime.

Sjølv om analysen over viser ein kompleks komposisjon som tidvis skaper ei kaotisk og flytande stemning er andre delar av *Septologien* i kontrast, veldig strengt strukturerte. For å illustrere: kvar av dei sju delane startar med same setning «Og eg ser meg stå og sjå» og kvar av dei sju delane avsluttar med bøn. Ein måte å sjå bøna på er slik Wyatt Mason gjer i meldinga si – «something to hold on to» – når tilværet viser kaoset sitt. Bøna er ein tekst som milliardar av menneske i tusenvis av år har apt (Mason, 2021). Ein tradisjon som er så sterkt etablert at han blir materiell i den språklege utforminga si, kan ein kanskje seie? Og som lesarar ber vi òg, på nynorsk og på latin og til og med på tysk! Dei avsluttande bønene og den faste opninga dannar ein svært rigid struktur på makronivået i teksten, kan ein seie. Denne stringente ramma opp mot tekstens nemnde frie forhold til forteljarinstans og kronologi skaper ei spenning i teksten som eg meiner kan stå som ein parallell til kontrastane i teksten på mikronivå (kvinna vil og vil ikkje desse, mannen veit og veit ikkje kvifor han dyttar kvinna, Asle ser/ser ikkje mannen og kvinna på leikeplassen) og som på viset sitt dannar eit leiemotiv. Her finst motsetningar på kryss og tvers, i tid og rom, ein slags gjennomgåande balansekunst, fordi Asle og vi som lesarar så ofte ser ut til å vere midt i krysset eller midt mellom motsetningane.

Den typen *desorientering* dette avføder, kjem til syne mange stader i teksten. Eit døme er, som allereie nemnt, skumringa på leikeplassen, der synssansen blir svekka av mangelen på ljøs, og vi/Asle blir usikker på kva eller om han ser. Eit anna døme på desorientering er Asles mangel på retningssans. Denne mangelen blir tidleg etablert og det blir gjenteke mange gonger at Asle liker å køyre bil, men helst på kjende vegar, og i alle fall ikkje i byar. Etter mange år har han lært seg vegen til Bjørgvin og til Galleriet, der han kvart år har juleutstillinga si. Asles mangel på retningssans når tragikomiske høgder når han skal finne tilbake til Heimen, der han skal overnatte, etter ha fått vennen sin Asle II/Namnen til sjukehuset. Han fann Namnen liggjande medvitslaus i snøen, fekk han med seg til næraste kneipe (Siste Båten). På Siste Båten svimar Namnen av tre gonger og til slutt har ikkje Asle anna val enn å få han frakta til sjukehuset. Han får seinare henta hunden til Namnen heime i leilegheita hans og dei to blir så køyrde til Galleri Beyer, av ein tilsett ved sjukehuset. Så startar gåturen frå Galleriet til Heimen.

... for visst kan eg vel vegen får Galleri Beyer til Heimen, den vegen har eg lært meg, såpass det kan eg, ja det skulle berre mangla, det var jo den vegen eg gjekk istad då eg fann Asle liggjande der i Smalgangen ja dekt av snø tenkjer eg, ja om eg ikkje klarte såpass hadde eg ikkje vore skikka til å leve åleine, tenkjer eg... (s. 191)

Vi er no eit godt stykke ut i teksten, og Asle er forholdsvis godt etablert som karakter. Vi aner med andre ord kva vi har i vente. Over åtte sider, i snøfokk, virrar Asle, og ikkje minst hunden Brage, rundt i Bjørgvins gater. Ein tur som i utgangpunktet skulle vere enkel, kort og grei, blir tilsynelatande uendeleg, uoversiktleg og kjelde til ei slags identitetskrise, der dårlege rekneferdigheiter og mangel på stadsans blir Asles identitet. Asle har eit anstrengt forhold til skulegangen sin så ordet *Skulemeister* ber ingen gode konnotasjonar. Retningssansen eller mangelen på retningssans har vi allereie fleire gonger fått vite er «svakheiter» i Asles karakter og noko han kanskje skammar seg litt over. Skulemeisterens skuldar frå barndommen om manglande rekneferdigheiter, heimsøkjjer Asle.

...det er nesten som det at eg ikkje kan rekna og det at eg ikkje klarar å finna fram har noko med einannan å gjera, men det kan det vel vanskeleg ha? tenkjer eg, for stadssans og rekneevne må då vera ulike eigenskapar? men det som då er sikkert er at eg korkje har stadssans eller rekneevne, ja eg meiner det var det ordet Skulemeisteren brukte, du har ikkje rekneevne, sa han (s. 196)

Snøen lavar ned i dei øyde gatene. Asle, som no har bore den vesle hunden Brage eit langt stykke på grunn av snømassane, kapitulerer og set den vesle hunden ned og så set han all sin lit til at Brage kan snuse seg fram til rett stad, med hundeinstinkt sitt. Brage er ein liten hund og det er så vidt han rekk over snøen med hovudet.

...men om eg set hunden ned og fylgjer etter han så går han kanskje attende til Galleri Beyer? [...]eg går etter hunden og om hunden går nokon stad, så må det vel vera attende til Galleri Beyer? tenkjer eg, for nokon annan stad å lukta seg fram til det har han vel ikkje? tenkjer eg, men det er nesten fælt å sjå korleis hunden brøyter seg veg framover i snøen der på fortauet, med snuten opp i vêret, han pustar og pesar, eg stegar etter [...]nei, eg har inga kjensle av kvar vi er, men ikkje trur eg at vi går mot Galleri Beyer i alle fall, tenkjer eg og så tenkjer eg at om eg fyrst kjem meg ned til sjøen ja då skal eg nok alltid finna fram til Heimen, for han ligg då ved sjøen [...] men kva retning skal eg gå for å koma meg til sjøen? tenkjer eg, no går eg etter hunden oppover, men det må vera feil tenkjer eg, for skal vi komma oss ned til sjøen så må vi gå nedover, så da får eg snu og gå nedover, det må trass alt vera betre enn å tusla etter hunden i fåfengd von om at han går attende til Galleri Beyer, tenkjer eg (s. 197 – 199)

Snøen øydelegg sikta, uvissa får Asle til å setje sin lit til hunden, noko som i sin tur fører dei ytterlegare på ville vegar. I dette partiet, som utdraga også illustrerer, bruker Fosse mange spørsmålsteikn. Spørsmålsteikna bidreg til kjensla av forvirring. Her er det ikkje den vanlege tvilen til Asle vi ser, men ein mykje meir desperat forvirring, som viser seg tydeleg i teiknsettinga. Han undrar seg ikkje, men er genuint fortvila over seg sjølv og situasjonen. Vi veit som sagt ein del om Asle ved dette punktet i historia, og ein av dei tinga vi veit er at han er ustabil. Narrasjonen er og ustabil – derfor er denne kalde, forvilla gåturen ei ganske ubehageleg lesaroppleving. For det er verkeleg ikkje godt å seie korleis dette vil gå. Om Asle hadde sett seg ned av rein utmatting for å kvile seg og så vorten sitjande der, fordjupa i tankar hadde det vore heilt naturleg i forteljinga, men sjølv sagt

ikkje særleg smart av Asle. Kroppen kan raskt kjølast ned der i snøen og fann han ikkje nettopp Namnen sin nesten nedfrose i dei sjølvamme gatene? Og kvifor er det ingen andre menneske i gatene? Det er liksom så innlysande at Asle skal måtte finne vegen tilbake og samtidig så ubehageleg og fortvilande at han ikkje gjer det – det desperate forsøket med hunden som vegvisar er komisk ein augneblink, men når vi oppdagar at hunden er så liten at han må kave seg gjennom snøen blir vi berre uroa ytterlegare. Eg tenkjer at dette er eit av døma på at Jon Fosses tekstar, slik Nobelkomiteen uttrykkjer det «evoke man's loss of orientation, and how this paradoxically can provide access to a deeper experience close to divinity (Svenska Akademien, 2023, 06:05 – 06:25).

I litterær analyse er det tradisjon å rekne ein personal forteljar som upåliteleg. Når vi skil på forteljar og fokalisering og studerer fokaliseringen i *Septologien* kan det sjå ut til at denne upåliteligheten er multiplisert. I utdraget over kan det ved første augekast sjå ut som at vi har å gjere med ein førstepersonsforteller. Problemet er berre at fokaliseringa slett ikkje er hos personen som går der i snøfokken. Fokaliseringa ligg ein heilt annan stad, nemleg i eit minne – vi er i minnet til ein døyande mann. Mieke Bal skriv om korleis minneforteljingar er spesielt upålitelege av natur.

Memory is an act of 'vision' of the past but, as an act situated in the present of the memory. It is often a narrative act: loose elements come to cohere in a story, so that they can be remembered and eventually told. But as is well known, memories are unreliable (Bal, 1997, s. 147).

I tillegg er det verd å merke seg kva Bal seier om karakter-bunden fokalisering, at han medfører «bias and limitation» (Bal, 1997, s. 146). Derfor har vi upålitelegheit i andre potens. Det er veldig naturleg for oss å leite etter ein logisk coherens i ei forteljing. Aaslestad uttrykkjer det slik «Den største utfordringen en analytisk innstilt lesar står overfor, er etter min mening nettopp å kunne avholde seg fra automatisk å oversette fiksjonselementer til et sammenhengende utenom-tekstlig verdensbilde» (Aaslestad, 2017, s. 21-22). Det er god grunn til å ha med seg dette i lesinga av *Septologien* om berre på grunn av fokaliseringa.

#### 4.4 Asle tenkjer (om kunst)

I starten av kvar del ser altså Asle seg sjølv stå og sjå på eit måleri. Det er to kryssande linjer han har måla, ein brun og ein lilla. Dette måleriet som han vekselvis er nøgd og misnøgd med, som han og vekselvis ser at er ferdig/ikkje ferdig, blir startpunktet for mange refleksjonar om kunst og livet generelt. Måleriet får namnet «Andreaskross» etter



at Asles nabo Åsleik med byrgskap i stemma, og til Asles irritasjon påpeikar at det nettopp ser ut som eit Andreaskors <sup>14</sup>(s. 224). Åsleik og Asle har kjent kvarandre i mange år, antakeleg eit tosifra tal. Asle kallar han både einfaldig og genial – og forholdet til Åsleik, er like ambivalent som forholdet til alt anna i Asles liv. Sjølv om Asle er ein anerkjend kunstmålar og har selt måleri heile sitt liv, tviler han også på kunsten sin. Det er givande å få ta del i Asles tankar om kunst, tilbliinga av kunst og kunstkritikk, men også hans tankar om å køyre bil, om tal, om Gud og om naboskap. Eg meiner det er relevant å studere nokre av tankerekkjene hans i ljøs av spesielt, teoriane til Immanuel Kant om det matematisk sublime. Dei mest i openberre partia knyter seg i så måte til den unge Asles forhold til fargar. I eit tilbakeblikk til tidlegare nemnde, grenseoverskridande tur, der Asle tek med søstera Alida ned til fjorden, reflekterer Asle først over blåfargen

... og Asle seier at det er slik, for fargen på det blåe huset er heilt ulik den blåe fargen på himmelen eller den blåe fargen på sjøen eller den blåe fargen på kjolen hennar, seier han, ho må berre sjå  
Ja sjå kor ulik den blåe fargen på huset og på kjolen din er, seier han  
og han seier at fargane aldri er heilt like og så skiftar dei alltid, og det har med lyset å gjera, seier han, så det er heilt uråd å ha namn på alle fargar som finst, det hadde vore så mange namn at ingen klart å lære seg alle namna, seier han ...(s. 283-284)

Søstera er for så vidt samd, men påpeikar tørt at «blått er no likevel blått [...] og gult er gult» (s. 284). Vidare, når dei to barna kjem ned mot naustet ser Asle mot

taket på Naustet med dei gråe hellene, og han veit at det heiter skiferheller, for det har Faren sagt til han, skiferheller, og på taket er helle lagd ved helle, den eine litt oppå den neste, og taket på Naustet er eit spel av gråfargar, tenkjer han, det er nesten ikkje til å tru at det kan finnast så mange slag av grått, tenkjer Asle, og så ser dei så ulike ut etter korleis vêret er, om sola skin ser dei nesten ut som berre to gråfargar, men då er det skuggen som har ulike gråleter, for alltid er det liksom fargane i rørsle og samstundes er det som dei kviler, ja fargane er i rørsle i kvile og i kvile i rørsle, tenkjer Asle og for ikkje å snakka om veggene på Naustet, der bordkledninga er heilt grå vorten, og der sprekkene i treet gjev det så mange gråleter, tenkjer Asle og han seier at Naustet er grått men det er òg så mange slag gråfargar som ikkje har namn og Systera seier ja og han held fast i handa hennar, for det er nesten til å verta redd av at det er så mange slag grått, og så mange slag av dei andre fargana, det heiter blått, berre blått, men så er det sikkert tusen ulike blåfargar, tusen, minst tusen, nei der er så mange at dei ikkje kan teljast, tenkjer Asle (s. 295 – 296).

Det er tydeleg at dette med fargar er noko Asle er svært oppteken av. Mangfaldet av fargar blir rett og slett svimlande for han å tenkje på. For ein voksen er det ganske openbert at barnet Asle (her antakeleg om lag 6-7 år <sup>15</sup>) har eit viktig møte med endeløysa fargenyansane representerer. Han opplever det overveldande talet på variantar av blått og grått som svimlande. Han blir rett og slett redd. Han tek handa til søstera og prøver å talfeste mengda, og kjem fram til at det er så mange at dei ikkje kan teljast. Denne opplevinga av at *innbillinga* kjem til kort, at talet på fargenyansar ikkje kan førestillast, men må kategoriserast som tallause er eit nesten slående presist døme på Kants skildring

<sup>14</sup> Andreaskorsset er eit X-forma kors som har fått namn etter apostelen Andreas, som ifølge tradisjonen blei korsfesta på eit slikt kors (snl.no, 2005 - 2007).

<sup>15</sup> Nabogutten Bård som Asle tenkjer på som om han er ein jamnaltra druknar denne dagen og vert referert til som 6 år av dei vaksne

av det matematisk sublime. Sinnets omgang med æva er sublimt, seier Kant. Vi kan med *fornufta* forstå eit konsept om det uendelege, men innbillingskrafta vår strekk ikkje til. Når vi prøver å førestille oss det uendelege og når vi når grensene for kva vi kan førestille oss i mengd, går, ifølgje Kant, innbillingskrafta og *fornufta* inn i ein balansert strid som til sist skaper ei oppleving av velbehag fordi *fornufta* «reddar» oss frå avgrunnen. Vi unngår total forvilling fordi *fornufta* handsame æva og endeløysa.

Asle balar verkeleg med tankane sine om fargenyansar, og vil så gjerne ha Alida med på resonnementa sine, når dei er på den banebrytande utflukta si. Når han for tredje gong byrjar å snakke om kor rart det er at folk flest berre bruker eitt namn for så vidt ulike fargar som brunfargen på brunosten og brunfargen på båten dei står og ser på, får søstera til slutt nok

Båten er brun, seier Systema  
Ja, han er brun, seier Asle  
Men det er og brunosten og handveska til Mora, seier han og Asle høyrer at han er litt sint i røysta, og han skjønar ikkje kvifor  
Er no det noko å verta sint for? seier Systema  
Ein brun båt er ein brun båt, seier ho  
Ja, seier Asle  
Men, seier han  
og han vert still  
Eg veit ikkje kva du snakkar om, seier Systema  
Skulle vi ha sagt at Båten er brun det og brunosten er brun det og det er brunt det ja så måtte vi ha snakka heile tida, seier ho (s. 301)

Replikkvekslinga verkar nærast tragikomisk og rører ved ein tematikk som er gjennomgåande, ikkje berre i denne, men i fleire av Fosses tekstar – det materielle og det immaterielle, det fysiske og det metafysiske. Igjen kjem Kants teoriar til sin rett: evna *fornufta* har til å fatte det uendelege er transcendentale, eit oversanseleg menneskeleg trekk, og strekkjer seg dermed utover grensene for det materielle som er haldepunktet og argumentet til søstera, ho tenkjer praktisk. Asles gryande filosoferingar om estetikk derimot, strekkjer seg over i det transcendentale, der søstera, i alle fall i denne samanhengen, ikkje vil følgje han.

Når Asle som vaksen tenkjer over kva det er som gjer kunsten hans til kunst, er det ljuset i mørket han reflekterer mest over. I lange parti har Asles estetiske refleksjonar (tekstens metaestetikk) ei ganske tydeleg kopling til Burkes tankar om lys og mørke som opphav til det sublime. Sjå berre her:

... og lettast er det underleg nok å få bileta til å lyse di mørkare, ja di svartare, alt er, di mørkare, di svartare fargane er, di meir lyser dei og best kan eg sjå om eit bilete lyser, og kor sterkt eller veik det lyser, og kvar det lyser, når eg sløkkjer alt anna lys, når det er mørkt som svarte natta ... (s. 106)

Burke bruker døme frå Miltons *Paradise Lost* for å klargjere korleis nettopp skildringa av det blendande ljose og det stummande mørket er sublim dikting. Når vi blir utsette for ljøs/mørke på denne måten er vi i det sublimes vald. Mørket/Ljoset opptek heile oss – alt anna blir suspendert. Vi blir forbløffa. Det krev såklart ei innsikt i korleis menneskesinnet fungerer for å kunne skildre ei erfaring av det sublime slik som Burke viser at Milton gjer. Men sjølv det å oppleve det sublime er ifølgje Kant ei ibuande evne i alle menneske. Derfor vil ei slik skildring som Asles tankar får fram, i alle fall på eitt nivå, aktualisere det sublime. Asles kunst strekkjer seg mot det sublime ved denne måten å leike med ljøs og mørke. I målararkunst er *chiaroscuro* eit velkjent verkemiddel, spesielt mykje brukt i renessansen. Ein balanse mellom ljose og mørke parti i eit måleri skal verke samlande, men samtidig dramatisk ekspressiv (Mørstad, 2023). Teknikken er ikkje avgrensa til målararkunst, og heller ikkje til renessansen. Vi kan enkelt seie at det handlar om å balansere kontrastar. Viss vi i tillegg tillèt oss å tenkje symbolsk og metaforisk på mørke/ljøs så blir balansen til eit bilete på mykje relevant i eit menneskeliv. Og korleis ser teknikken ut om vi tenkjer på det spesifikt formmessige i språk/litterær kunst? I retorikken er *kiasme* ein kjend figur som kan seiast å ha ei viss kopling til *chiaroscuro*. Sjølv ordet stammar etymologisk frå den greske bokstaven X (khi) og inneber at semantiske eller syntaktiske motsvarande ledd kjem igjen i omvend rekkjefølgje i ein slags «kryss-stilling» (Eide, 1999). Eg tenkjer dermed at det er ganske openbert at *Septologien* byggjer på eller spring ut frå nettopp ein slik kiasmisk struktur, med Andreaskorset som leiemotiv nummer éin. Vekslinga mellom det fysiske og det metafysiske er endå eit døme på ein slik kryssande struktur, og det same kan kanskje seiast om glidingane i fokalisinga?. På ein måte bevegar teksten seg langs dei kryssande linjene i Andreaskorset. Dette blir også spegla i namnevala Asle/Ales, og ved at vi stadig står der framfor måleriet, og ser med Asles auge, på dei to kryssande linjene.

Med Andreaskorset som leiemotiv og tvilen som ein slags gjennomgåande språkleg kiasme blir ein mogleg syntese skapt mellom form/innhald og mellom ord/bilete. Litteraturen og måleriet smeltar saman. Dette oppmuntrar, slik eg ser det, til å vurdere sjølv teksten som kunst. Teksten ber om å bli vurdert estetisk gjennom sin openberre likskap med måleriet. Formmessig via kiasmene som minner om krysset i måleriet og gjentakningane (stadig krinsande rundt tvil) som minner om penselsstrøk. Ein kunne også

seie at den tidlegare nemnde kinesisk-eske kronologien på eit vis tek teksten ut av ei lineær form, som teksten naudsynleg er fanga i (vi les frå venstre mot høgre, ovanfrå og ned) og over i ei pittoresk form, lag på lag med oljemåling og lag på lag med tid/rom, som saman dannar eit komplekst heile. Teksten verkar synkron og diakron på ein og same tid, nettopp som i ein dødsaugneblink.

I boka *Ord, bilete, tenking* tek Atle Kittang til orde for ei revitalisering av det biletlege i litterær kunst, i kjølvatnet av kritikken mot *logosentrismen*.<sup>16</sup> Via språklege bilete og strukturelle grep, hevdar Kittang, kan litteraturen setje oss i kontakt med noko *utanfor oss sjølve* gjennom *desautomatisering*. Denne effekten som Sjklovskij i si tid døypte *underliggjøring* har klare likskapar med det sublime.

Sjklovskij på si side vender forholdet nærmast på hovudet når han understrekar at i språkets kunst er det tvertimot uttrykkets funksjon å revitalisere det velkjende ved hjelp av noko ukjent og uventa. I så måte er det poetiske biletet på linje med andre såkalla figurar, som parallelismen, samanlikninga, gjentakninga, hyperbelen, osv. Alle slike figurative «grep» tener av-automatiseringa av førestillingane våre ved å underleggjere dei – gjennom forsterking av inntrykka og forlenging av persepsjonsprosessen. Bileta «tenkjer ikkje»; derimot kunne ein kanskje hevde at dei saman med andre underleggjerande grep, gjer det mogleg for oss, lesarar og tilskodarar, å tenkje nytt (Kittang, 1997, s. 15).

Kittang knyter vidare, slik eg forstår det, underleggjeringa og av-automatisering til kunsten sitt eige symbol- og formverd, den såkalla autonomiestetikken. Når Atle Kittang snakkar om autonomiestetikken, meiner eg han rettar merksemda vår mot det i litteraturen, i litterær kunst, som er fri skjønnheit og sublimt/istand til å setje oss i kontakt med det sublime. Ein sann litterær kvalitet må kunne «tale» frå ein stad uavhengig av erfaring – autonomt. Når vi så skal setje ord på kva den same litteraturen har i seg av litterære eigenskapar, og som gjer den skjønn eller sublim må vi gå vegen via eit språk som beskriv dette så godt det lèt seg gjere. Det betyr ikkje at kunsten ikkje er autonom, men at han snakkar med eit språk som er reservert kunsten. Skildringa eller ordfestinga av (litterær) kunst må ut i mange retningar i tid og rom for å kunne setje ord på det kunsten klarer heilt utan ord eller med veldig få ord. Eller som Kant skriv «Man kunne til og med definere smaken som evnen til bedømmelse av det som, uten begrepslig formidling, gjør vår følelse ved en gitt forestilling *allment meddelbar*» (Kant, 1994 § 40, s. 174).

---

<sup>16</sup> Logosentrismen forstått som ei opphøying av språket/logos og dermed fornufta som den fremste kjelde til erkjennelse. Her går det en lang linje via rasjonalisme vs empirisme heilt tilbake til Platon. Denne oppgåva rommer på ingen måte ein slik diskusjon, men med tanke på at eg nyttar Kants teorier nevnes dette for å vise ein forståing for at Kant tok avstand frå nett ein slik dikotomi. Kants prosjekt ser ut til å vere å forene teori og praksis – ikkje gi forrang til fornuften (Kittang, 2014, Lyotard, 1994, s. 1-2).

At det biletlege i *Septologien* rører ved det sublime er etter mi meining innlysande. Dels, som nemnt, fordi ljøs/mørke-kontrasten er gjennomgåande eit sublimt motiv, dels fordi det plasserer også lesaren midt i dette krysset, mellom det blendande ljøset og stummande mørket - i tvilen, i det ambivalente. For er ikkje tvil eit resultat av kontrastar? Og rommar ikkje tvilen det uendelege? Og æva, det uendelege er den kantianske definisjonen av det sublime. Slik vi så at den ustabile, desorienterte Asle smittar over på lesaren gjennom forma og innhaldet i teksten, meiner eg kontrastane i Asles tankar (om kunst) har noko av den same effekten. Her er kanskje effekten litt meir subtil, likevel tenkjer eg han kan gripe endå djupare i oss. Sjølv om dei fleste av oss ikkje fyller kvardagen vår med eksistensfilosofi vil alle tenkjande menneske måtte ta omsyn til dikotomien fysisk/metafysisk i det å eksistere. Ein treng slett ikkje vere religiøs for å engasjerast i slike grubleri.

Av same grunn meiner eg også at når Preben Jordal hevdar at «Jon Fosse nå for alvor må leses som en kristen forfatter» (Jordal, 2020) så er eg berre delvis samd i det. Tvil og ambivalens er like sekulært som det er religiøst, og eg meiner at sjølv ein nærlesnad av *Septologien* kan gjerast sekulært, med det religiøse/teologiske som motiv opne for tolking. Eg les tvilen og kaoset som meir framstående enn kristendommen, og meiner at å gjere ei endeleg plassering av Jon Fosse som kristen forfattar både reduserer teksten og skaperein avstand til altfor mange lesarar. Når det er sagt så har eg stor respekt for andre sider ved Jordals blikk på *Septologiens* del 2: *Eg er ein annan*. Spesielt liker eg korleis han avfeiar Bernhard Ellefsens dom over Asle/Fosses tankar om «den ordløse kunsten og troslivet» som litterært ikkje på høgda med korleis Fosse skriv om «flesket i panna» (Jordal, 2020 og Ellefsen, 2020) som ei misforståing og «eine grausame Salbe». Når Ellefsen vurderer grubleria som «ikke litterært på høyden med» det sanslege i romanen er dette eit uttrykk for ein dom over kvaliteten til teksten. Skal vi ta på alvor den estetiske teorien som denne oppgåva støttar seg på, kan vi kanskje antyde at Ellefsen her har vore litt rask i sin dom. Det er ikkje målet til denne oppgåva å utøve vurdering av litterær kvalitet per se, men i forlenginga av analysen, med blikket retta mot det sublime, viser det seg likevel at det ligg noko opphøgd nettopp i Asles tankar om kunst. Det opphøgde, her i tydinga det sublime, står fram som eit kjennemerke på kvalitet. I skildringa av kvalitet ved litterær kunst har både Atle Kittang og Erik Bjerck Hagen, begge særers respekterte og

innverknadsrike litteraturvitarar i nordisk samanheng, tydd til det sublime som estetisk kategori og virksomt omgrep i vurdering av litterær kvalitet (Oterholm og Skjæringstad, 2012, s. 48 og Kittang, 2014, s. 49-50).

Om eg ikkje har klart å vise eit naudsynt samband mellom Asle som tenkjer (om kunst), det sublime og høg litterær kvalitet så er sambandet i alle fall antyda, og må slik sett i alle fall stå som eit alternativ til Ellefsens (ned)vurdering av «Asles/Fosses <sup>17</sup>tanker». Det er elles gledeleg å sjå at Ellefsen vektlegg «Dissa-passasjen» som eit høgdepunkt i Fosses tekst.

Det aller sterkeste av disse møtene er å finne i den første «boken», da han kjører forbi en lekeplass og ser sitt yngre jeg og kjæresten Ales på en lekeplass. Dette partiet griper leseren knallhardt i skjortekragen og kunne vært skilt ut og satt opp på en scene som et uhyre intenst og fullkomment gjenkjennelig Fosse-stykke (Ellefsen, 2020).

Når det gjeld andre sider ved Jordals melding av *Septologien* er det eit formtrekk han viser fram som eg gjerne vil dvele litt ved. Jordal nemner førekomsten av *cesurar* i teksten. «Gjennom den lille stansingen etter første setnings ‘det’ – ja, la oss kalle det en cesur, et hvilepunkt som på et vis utløser det raset av forestillinger som følger – får Fosse antydnet hvor følelsesladet dette er for Asle» (Jordal, 2020). Jordal refererer vidare til både ordet *det*, og kommabruken: «[O]g Asle tenkjer at det, skal han no måtta måla også Nyehuset og Gamlehuset og Løa og Skytja og alle frukttrea og Naustet og Bryggja og Båten og Fjøra og Fjorden og alt saman, orkar han verkeleg det?» (s. 421). Noko av det som ser ut til å bli *Septologiens* omkved er fråværet av punktum. Men som Jordal er inne på er det likevel nok av pausar til at lesinga ikkje skaper pustevanskar. I denne samanhengen, Asle tenkjer (om kunst) skal vi også sjå at tankane blir strukturerte eller splitta ved hjelp av liknande cesurar. I utdraget under vil eg vise korleis fire ulike, her fargekoda, grep er verksame for å skape pausar, men og kontrastar i teksten.

...ja jamvel der i halvmørkret er det no som om det lyser frå nesten heile biletet, og det er ikkje til å skjøna, og eg skjønnte då, med det same, at eg med desse to strekane hadde fått til noko, eg hadde verkeleg måla eit godt bilete, på sitt vis, på sitt eige vis, og eg veit at ikkje skal gjera meir med biletet, og eg tenkjer at eg nok får biletet selt, men til ein låg pris, til ein altfor låg pris, enda det godt kan vera at dette er eit av dei beste målarstykke eg har klart å få til, tenkjer eg og eg tenkjer at dette bilete skal eg ha sjølv, for om eg sel det så forsvinn det bort til ein eller annan stad og då er det borte, og så vert det kanskje selt eller gjeve vidare, og eg veit at eg kjem til å få for lite for bilete, eit slik bilete vil ingen betala mykje for, ikkje når det er måla av meg iallefall, det veit eg, så dette bilete skal eg ha sjølv, for eigentleg, ja sjølv om bilete kanskje i andres augo er mislykka, for alt eg veit er det kanskje eit dårleg bilete, så er det likevel eit bilete der eg sant å seia har fått fram noko av det eg freistar på å få fram i alle bileta mine, tenkjer eg, dette noko, dette, ja dette som ikkje kan seiast, og som kanskje kan synast, eller nesten synast, ja dette som om det kan framstillast på noko vis heller kan synast enn seiast, men ikkje plent i eit målarstykke, for det kan synast minst like godt i diktning, i litteratur, tenkjer eg... (s. 323)

---

<sup>17</sup> Ellefsens formulering, ikkje mi.

Den konjugerande konjunksjonen «og» blir nytta hyppig. Nokre plassar ved naturlege likestilte setningsledd som «forsvinn til ein annan stad og då er det borte» (forsvinn/er borte), medan andre plassar hadde det vore like naturleg, eller til og med meir passande, å nytte den adversative konjunksjonen «men», slik som her: «det er ikkje til å skjønna, og eg skjønnte då, med det same, at eg...». Bruken av *og skaperpause* i teksten, det er klart, samtidig ser eg det her som eit grep som sidestiller to ledd med elles disjunktivt semantisk innhald. Det er ikkje til å skjønne/eg skjønnte det – vil i utgangspunktet stå som kontrastar, men bunde saman med *og* blir det meir naturleg å skjønne noko som ikkje er til å skjønne. Igjen eit grep som peikar mot noko sublimt, her med Kants definisjon, gjennom at ein forstår det som ikkje kan forståast – fornufta steppar inn der innbilinga kjem til kort – og i ein dragkamp mellom å forstå og ikkje forstå oppstår eit velbehag.

I Jan Landros ferske bok *Jon Fosse – Enkelt og djupt* (2022) får vi kommentarar på fleire av Fosses verk. Når det gjeld *Septologien* trekkjer også Landro fram bruken av «og».

Konjunksjonen *og* bind mykje av teksten saman, den uttrykker ein samtidigheit som òg fanst i mange av dei gamaltestamentlege tekstane. [...] Det er ikkje berre fråværet av punktum som gjer at denne romansyklusen flyt av garde og ikkje synest ta slutt. Inngangen, med konjunksjonen *og* som opningsord, vitnar om ei fortelling som også er utan byrjing. Det er som eit bibelsk «frå æve til æve». (Salmane 41:14) (Landro, 2022, s. 224)

*Og* betyr jo nemleg, mest grunnleggjande sett, at det skal vere to likeverdige delar på kvar side av ordet. På skulen fekk vi alle streng beskjed av norsklæraren ikkje å starte ei setning med «Og». Jon Fosse opnar *Septologien* ikkje berre éin gong med *Og* – men to<sup>18</sup>! No trur eg ikkje det er primært for å irritere strenge, gamle norsklærarar, men om det er ein biverknad så trur eg ikkje det plagar Fosse nemneverdig. Men kvifor starte ein romanserie med *og*? Vel, med utgangspunkt drøftinga over så vil ei slik opning ettertrykkjeleg seie at det kom noko før dette, og såleis er teksten «berre» ei fortsetjing. *Og* gjer noko heilt fundamentalt med heile eksistensen ifølgje Deleuze og Parnet. Det vesle bindeordet oppløysar sjølve det å vere, fordi å vere er fullstendig underlagde OG.

At erstatte ER med OG. A og B. OG'et [...] er det der danner grundlaget for alle relationer, alle relationernes vej, og som får relationerne til at fare av sted uden for deres termer og uden for mængden av termer og utenfor alt det, som ville kunne bestemmes som Væren, det Ene eller Alt. OG'et som ekstraværen, interværen. (Deleuze, G. og Parnet, C., 2015).

Så på eit vis kan vi seie at teksten faktisk ikkje har ein start, eller i alle fall ein *tvitydig* start. Dette tvisynet, dette «og» peikar, atter ein gong, mot noko som parallelt eksisterer, noko

---

<sup>18</sup> Først med et sitat fra Johannes Åpenbaring «Og eg vil gje han ein kvit stein», så med åpningssetningen «Og eg ser meg»

vi ser og noko vi ikkje ser – noko vi kan forklare og noko vi ikkje kan forklare. Eg synest Fosse sjølv kommenterer ein slik tilstand på ein treffande måte i opninga til essayet «Skrivingas gnosis»:

Eg forstår så lite. Og etter som åra går, forstår eg mindre og mindre. Det er sant. Men også det motsette er sant, at eg etter som åra går forstår meir og meir. Ja, det er også sant at etter som åra går, forstår veldig mykje, nesten skremmande mykje. Eg kan faktisk bli matt av kor lite eg forstår og nesten bli skremd av kor mykje eg forstår. Korleis kan det ha seg at begge delar er sant, at eg samtidig forstår mindre og mindre og meir og meir (Fosse, 2011, s. 533).

Som cesur er det også verd å merke seg formularet «tenkjer eg». Det kunne sikkert vore interessant å telje kor mange gonger «tenkjer eg» og «eg tenkjer» figurerer i teksten, men det skal eg ikkje.<sup>19</sup> I utdraget fungerer «tenkjer eg/eg tenkjer» som ein pause, både med og utan komma. Det fungerer i tillegg som ei påminning om at vi er i fiksjonen, i litteraturen, i kunsten. Men er det ikkje også noko grunnleggjande menneskeleg ved «tenkjer eg/eg tenkjer»? *Cogito, ergo sum*. Det er som om sjølv aktiviteten *tenking*<sup>20</sup> blir løfta fram og opp. Igjen leier tankane til grunnprinsippa i tilværet og vi som lesarar blir leidde inn i eksistensiell refleksjon. «Så enkelt og så djupt», for å låne Landros tittel. Ein annan pause: «på viset sitt, på sitt eige vis». Berre gjentakninga gir eit lite pusterom. Gjentakningane er hos Fosse eit varemerke, som har ein effekt langt utover pausane det gir her, men ein slik cesur-effekt er verd å merke seg nettopp fordi han tillèt fråværet av punktum ved å gi luft til teksten. Fråværet av punktum og rytmen det skaperer viktig for å halde på tidlegare nemnde «brain-voice». Tankane og minnene har kanskje ikkje punktum? I musikken er cesurar korte pausar der songaren kan trekkje pusten. Ein lesar treng også luft.

I Longinos definisjon av det sublime er vi avhengige av å skilje mellom skolert og opphøgt. Sjølv om Fosse ikkje bruker akkurat desse omgrepa, er det openbert dette Asle reflekterer over i følgjande passasje:

... for livet er ikkje til å skjøna seg på, og det er ikkje døden heller, likevel er på ein annan måte sett òg på forunderleg vis både døden og livet til å skjøna, om ikkje med tanke så skjønar lyset det, liksom, tenkjer eg, og livet, og målinga, får meining av di det heng samen med eit slikt lys, ja det eg eigentleg held på med når eg målar har med eit usynleg lys å gjera, sjølv om ingen andre ser det, for det gjer dei sikkert ikkje, eg trur ikkje at nokon gjer det, tenkjer eg, dei tenkjer på det som noko anna, som om eit bilete er godt eller dårleg, noko

---

<sup>19</sup> Statistisk sett, med sitatet over kunne ein seie til sammen 6 gonger per bladside og gange det med 896 sider i mi bok = 9053 ganger

<sup>20</sup> Eg er klar over, men kjenner ikkje inngåande til viktigheten av *tenkning* i Heideggers værensfilosofi. Eg kjenner også til at Jon Fosse er godt opplest på Heidegger og at det er mange intertekstuelle referansar til Heidegger i *Septologien*. Eg tillèt meg allikevel å «hoppe bukk» over Heidegger her, kanskje på bekostning av kvalitet til oppgåva. *Septologien* er som ein uutømmeleg kjelde til intertekstualitet, eg må gi slipp på mye/det meste for å holde ein raud tråd og for å komme i mål.



slikt, og det er difor eg ikkje kan tola å tenkja på dei bileta eg måla for å tena pengar då eg var barn, dei var berre bilete, dei hadde ikkje lys i seg, dei var berre vakre og difor var dei stygge...(s. 107 – 108)

Det *opphøgde* er noko anna enn det *feilfrie*. Det feilfrie er resultat av studiar, medan det fullkomne (det opphøgde) er ein naturgåve, seier Longinos. Asle fortel at kopien hans av «Brudeferda i Hardanger», som Asle så å seie feilfritt kopierte, vekte umåteleg oppsikt hos foreldra og læraren hans. Det same gjaldt dei mange måleria hans av gardane og husa som han måla på bestilling for naboane i Barmen der han voks opp. Åsleik referer også til nokre av desse måleria, som han, via slektingar i Barmen har fått sjå, og som han meiner var det beste Asle hadde produsert. Men for Asle var ikkje dette ekte kunst og han skjemmest over dei og kan nesten ikkje eingong tenkje på dei måleria. Han finn til og med trøyst i at dei fleste av dei ikkje er signerte. I del 4 får vi ei skildring av Asle sommaren før han byrjar på gymnaset i Aga, næraste plassen til Barmen som har gymnas. Han har no utvikla den særeigne stilen sin og prøver seg, oppmuntra av far sin, på ei utstilling. Kanskje får han selt nokre bilete? Han treng pengane no som han skal flytte for seg sjølv. Denne tekstdelen, eller analepsen, er eit av fleire tilbakeblikk som kjem medan den aldrande Asle sit i bilen sin utanfor Galleri Beyer og ventar på at Beyer skal dukke opp, slik at han kan få levert 13 måleri han har med seg i bilen.<sup>21</sup> Det snør, frontruta er heilt dekt av snø, og medan Asle sit slik og stirer i det kvite, dukkar minne frå Barmen Ungdomshus opp. Dette var også det første møtet med Beyer. Der i Ungdomshuset sit Asle ved eit bord med ei skisseblokk, omgitt av sine eigne måleri. Han synest livet er godt. Når Formannen for Ungdomslaget kjem inn og får sjå «dei nye» måleria stirer han vantru på dei, og seier at om han hadde visst at det var slik Asle hadde byrja å måle så hadde han nok ikkje tillate denne utstillinga.

...han ser mot Asle og han seier at det var andre bilete han hadde venta seg, han måla annleis før, då måla han slik at ein kunne sjå kva det var, han kunne til og med sjå kven sitt hus det var han hadde måla, men no, ja no gjekk det ikkje an å sjå kva eitt einaste av bileta skulle førestella, nei kvifor hadde han no smurt saman slike bilete? [...] desse bileta kjem nok ikkje bygdefolket til å tykkja om (s. 501 – 502).

Men akkurat her i teksten er Asle trygg i det kunstnariske uttrykket sitt, og tenkjer at «Formannen i Barmen Ungdomslag ikkje har meir forstand på bilete og kunst enn det ei ku har» (ss). Og bileta, dei blir selde, alle som ein, til ein kunstkjennar (Beyer), som tilfeldigvis er forbi og ser plakaten for utstillinga på Samyrkelaget. Når Asle kjem heim, mykje tidlegare enn forventa, er mora vantru.

Nei at du skulle få selt dei målarstykkja der det hadde eg aldri trudd, seier Mora  
Dei som kjøpte dei kan ikkje vera heilt friske i hovudet, seier ho

<sup>21</sup> Eg vil minne om fokalisinga og at vi framleis er i eit minne, nemlig i Asles tanker. Det er dermed noko misvisande å seie at dette er ein analepse gjennom tanker som vert tenkt der på parkeringa. Rettere sagt er dette ein analepse i ein analepse, eller det tredje tenke-nivået i teksten.

og Asle seier at er det nokon som er sjuk i hovudet, som er sjuk på sinnet, så er det henne, Mora, og ho seier at tenk å seia nok slikt til si eiga mor (s. 510)

Asle har nok fått ei anerkjenning han trong frå Beyer. Denne (då) ukjende bjørgviner, kjem på utstillinga først ein dag, så nokre dagar seinare, og seier at han ikkje klarer å gløyme bileta «Ja det er merkeleg, seier Beyer, det er som om bileta har sett seg fast i minnet mitt, seier han» (s. 504). Samtidig seier Beyer at Asle har eit stort talent for måling, og at «målarstykke, ja, det har eg forstand på, seier han» (s. 508). Med dette har Asle mot til å stå for den måten å måle på som han no har komme til å identifisere seg med. Beyers ord vitnar om god dømmekraft, ein smak, slik Kant ville sagt det. Utstillinga kjem totalt overraskande på Beyer. Vi kan derfor gå ut frå at hans dom kjem frå ein såkalla interesselaus stad. Beyer kallar det også merkeleg – han klarer ikkje å setje ord på tiltrekkinga si til desse bileta, berre at han står framfor stor kunst. No er det vel ein anakronisme å snakke om sublim kunst i Kants forstand, men at Beyer oppfatta kunsten til Asle som *skjønn*, kunne ein seie. Men det skjønnne har noko *harmonisk* over seg og det slår meg som feilaktig å seie om Asles abstrakte kunst. Kant uttrykte, ganske kategorisk, at kunst aldri kunne kallast sublim eller vere kjelde til det sublime. Eg trur at dette kan ha å gjere med kunstuttrykket i Kants samtid. På den andre sida så meinte jo både Longinos og Burke at den «beste» kunsten var nettopp sublim. Så la oss ein augneblink gløyme Kants atterhald om at kunst ikkje kan vere sublim. Reaksjonane til formannen og mora på måleria til Asle opp mot Beyers begeistring og saman med Asles eigne, seinare, refleksjonar om eigen kunst går, slik eg ser det, ganske tydeleg i retning av noko opphøgd, useieleg og sublimt. Kant seier at det sublime er utan form, i motsetning til det skjønnne, men at det er meddelbart. Dette stemmer godt overeins med Beyers måte å uttrykkje opplevinga av Asles abstrakte kunst.

Den mottakinga Asles kunst får der i Barmen Ungdomshus skal repetere seg då han har si første utstilling, mange år seinare, i Galleri Beyer. Det er Bjørgvin Tidende som melder at «det vil nok vere stor usemje mellom kunstmeldarane om kor gode desse målarstykkja er, og det spørst, om ikkje Galleri Beyer, som til vanleg er til å stola på, denne gongen har teke feil» (s. 584). Vidare i meldinga at «alle bilete synte fram den reine og skire talentløyse» (s. 585). Men Asle minnest samtalen han hadde med Beyer i etterkant. Beyer seier at kunstmeldaren ein dag skal få skamme seg og at det i det heile er har gått nedover med

kunstmeldarane sidan ei Anne Sofie Grieg <sup>22</sup> var kunstmeldar i Bjørgvin Tidende. «Ho hadde aldri studert kunsthistorie, men ho hadde vitja alle dei store kunstmuseum i Europa, og ho var ein habil pianist, og ho hadde verkeleg auga for kva som var god og dårleg kunst» (s. 585). Det eg tenkjer aktualiserast her er ideen om at dommen om (det skjønne og) det sublime er ei medfødd evne hos alle menneske. Det same dukkar opp når den «einfaldige» Åsleik stadig vel ut dei bileta som Asle vurderer som sine beste, og når den uskolerte, fordrukne og kriminelle Sigve, snakkar om kjærleiken sin til modernistisk poesi. Her frå del 5 og eit minne Asle har frå dei første dagane i Aga, som Gymnasiast. Han besøker Sigve, og dei to røykjer og drikk øl.

...og han [Sigve] peikar mot bøkene og seier at han les mykje, allslags bøker, om det eine eller det andre emnet, til og med dikt les han, og det er kanskje det han likar best å lesa, moderne såkalla uskjønleg lyrikk får han nesten alltid noko ut av, ikkje at han skjønar det på den vanlege måten, men han skjønar det likevel, på ein annan måte, ja det er som om ein må skjønna med noko anna enn vitet, enn forstanden, seier Sigve og han tek seg ein god slurk

Og så låner han bort ei bok til Asle med episke tekstar av Samuel Beckett og ei bok med lyriske tekstar av Georg Trakl.

For at kunsten skal vere sublim kan han altså ikkje vere fullkommen. Ingenting er fullkomme og om kunsten strevar etter det fullkomne vil han aldri bli anna enn kopiar eller epigonar, slik Asle vurderer kopien sin av *Brudeferd i Hardanger*. Asle reflekterer over det fullkomne - at det er det inste biletet og det er Gud. Om han målar det inste biletet så vil det seie at han er med Gud og då er han i så fall død. Det fullkomne er stille, død, Gud. Fordi ingenting kan eksistere og ikke-eksistere samtidig. Det næraste vi kan komme det fullkomne er via det sublime – for i det sublime kjempar det som eksisterer med det som ikkje-eksisterer. Eller for å gå tilbake til Lyotard – i den augneblinken som er «no» - der alt kan skje, eller ingenting kan skje - ligg det sublime. Dette er sjølv definisjonen av å vere kunstnar (men òg katolikk) for Asle:

...sidan det å vera kunstmålar òg er ein måte å leva på, ein måte å vera til i verda på, og for meg går dei to måtane å vera til i verda på godt saman, med di dei begge så å seia skapar fråstand til verda, og peikar mot noko anna, mot noko som både er i verda, noko immanent, dei seier, og noko som ikkje er i verda, noko transcendent, dei seier, og det er ikkje heilt til å skjønna, tenkjer eg ...(s. 576)

Asles tilsynelatande naive tankar i dette utdraget rommar eit eksistensielt paradoks som føreset ei djup innsikt tilværets ontologisk dualisme.

---

<sup>22</sup> Kuriositet: Anne Sofie Grieg er ein kjent pianist, nå 99 år, frå Bergen (www).

#### 4.5 Materialitet

Det forgjengelege og det evige er atter ein dualitet og den finn vi mellom anna i tekstens materialitet. Fosses tekstar har ofte insisterande nærvær av det materielle. *Septologien* er ikkje noko unntak. Eg meiner at å studere det materielle i teksten, i ljøs av det sublime, kan føre til interessante innsikter. Innleiingsvis samanfatta eg handlinga i *Septologien* ved å seie at ho krinsa om ein aldrande manns materielle og immaterielle kvardag. Mykje av analysen har til no konsentrert seg om det immaterielle, slik som minner, tvil og estetiske refleksjonar, men i slutten av analysens del 1: *Dissa*, kommenterte eg korleis det immaterielle blir balansert med konkrete element som gir Asle faste haldepunkt i tilværa. Bøna er eit slikt element. Sjølv om bøna kanskje ikkje omgåande kan definerast som materiell vil eg i det følgjande argumentere for ein slik lesnad. Som nemnt meiner Preben Jordal at vi frå no av må lese Fosse som ein kristen forfattar. Det er eg ikkje heilt overtydd om. Eg meiner det går an å lese både bøna, Asles religiøse funderingar og kunsten som midlar til å klargjere ei forståing av tilværa som ikkje naudsynleg må knytast til korkje abstrakt kunst eller kristendom. Slik kan bøna her til dømes representere eit nært sagt kva som helst trøystande ritual. Likeins kan målarkunsten representere ei kva som helst kreativ verksemd. Med det sagt meiner eg sjølv sagt ikkje at det er tilfeldig kva motiv Fosses tekst inneheld. Poenget mitt er at bøna og kunsten byggjer opp om ei livshaldning, og at den livshaldninga er nært knytt til det sublime fordi ho konstant rører ved ambivalens og paradoks. Bøna må uansett, lest overført eller direkte, reknast som ein vesentleg del av teksten. Tekstar som Pater Noster/Fader Vår og Ave Maria/Hill deg Maria er essensielle tekstar i katolsk og kristen historie. Så mange menneske, i så mange hundrevis av år, har lese og funne trøyst i desse bønene. Slik er det framleis, og slik vil det mest sannsynleg halde fram med å vere i all overskødeleg framtid. Men slik er det og med til dømes buddhistiske mantra og mantra frå Kundalini Yoga. Det desse mantraa/bønene har felles er ikkje berre den lange tradisjonen. Korrekt resitasjon av desse eldgamle tekstane har ein heilt spesiell verknad på hjarterytmen gjennom måten ein må puste for å framføre dei (Nestor, 2021, s. 82-83). Resultatet av ein korrekt framført hare rama/ave maria/etc vil føre puls og pust inn i ein rytme som blir kalla *coherent breathing*.<sup>23</sup> Med andre ord føyer bøna til Asle seg inn i ei lang rekkje tekstar med røter langt tilbake i tid - også som ein direkte helsefremjande aktivitet for både kropp og sjel. At bøner/religion

---

<sup>23</sup> James Nestor refererer i den bestseljande boka si *Breathe* til ein italiensk studie fra 2001 om samanhengane mellom resitasjon av eldgamle rituelle tekster og koherent breathing.

har ein slik påviseleg fysisk manifestasjon taler også for å vurdere bønna som del av det materielle i *Septologien*.

Formmessig er bønna knytt til *rytmen* i teksten på ein fascinerande måte. Rytme, forklarar Aaslestad, med Genettes ord, er *hurtigheitskoeffisienten* til forteljinga (Aaslestad, 1999, s. 55).<sup>24</sup> Det er to former for rytme i *Septologien* som eg meiner er relevante å snakke om her; *ellipsen* og *pausen*. Kort fortalt er ein ellipse eit tekstsegment der tida av forteljinga går mot null og tida i historia går mot uendeleg. Pause er det motsette. La oss seie at Fosse har strukturert teksten sin slik at forteljingas tid er ein dødsaugneblink, som tidlegare antyda. Viss tekstens «historie» samtidig peikar bakover og framover i tid, og utover i rom, som eg i det vidare vil antyde, går tida i historia mot noko uendeleg. Dermed har teksten ein elliptisk grunnstruktur. Men fullt så enkelt er det ikkje, for om vi ser på tidlegare nemnde veksling mellom lange, essayistiske parti, fulle av tvil og uvisse, både når det gjeld fokalisering og meir tematisk, og motpart til det i den stringente opninga og avslutninga av kvar del, så oppdagar vi at teksten også har ein struktur som heilt grunnleggjande blir basert på *pausar*. Det er her bønna kjem inn. Bønna kan sjåast som ein pause i teksten og vil då skyve tida av forteljinga over mot uendeleg og tida i historia til null.

Visuelt kan det då sjå slik ut:



Eg tenkjer at det her igjen må visast til Andreaskorsets kiastiske form og det grunnleggjande paradoksale som mange gonger no er kommenterte, både i form og tematikk.

«Ave Maria Gratia plenum Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus eit benedictus fructus ventris tui Iesus Sancta Maria Mater Dei oren pro nobis peccatoribus nunc eit in

<sup>24</sup> Fortellingas omfang i antall sider, holdt opp mot historiens utstrekning i tid

hora mortis nostræ» (s. 253) les/ber vi i avslutninga av første del, medan i avslutninga av del 6:

Ave Maria Gratia plena Dominus tecum Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Iesus Sancta Maria Mater Dei og eg [ser] ei kule av blått lys skyt seg inn i panna mi og sprengjest og eg seier svimlande inni meg Ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora (s. 896)

Bøna har også ein annan funksjon – ho avslører, ved å ikkje fullførast i siste del *mortis nostræ* manglar (sjå over) at noko avbryt Asle frå å fullføre (Landro, 2022, s. 229). Kan det vere døden?

Fleire har peika på materielle leiemotiv i *Septologien* som lærveska og fløyelsjakka, pinnekjøttet og flesket i panna (t.d. Ellefsen, 2020 og Landro, 2022). Det er mykje å seie om plassen til det materielle i romansyklusen. Ovanfor prøvde eg på ei tolking av bøna som noko materielt. I det vidare vil eg omvendt vise korleis eg meiner sansenære objekt som nettopp jakka, lærveska, silkeskjerfet, pinnekjøttet og flesket nærast går i oppløysing i romanen og glir over i noko transcendent. I desse rørsleane; frå materielt til transcendent, frå transcendent til materielt, meiner eg det er nærliggjande å lese inn ein sublimerande effekt. Formmessig vil eg knyte dette til frekvens.

Eg vil gå vegen via det skjønnne, for å vise korleis det sublime blir aktualisert. Dette gjer eg med inspirasjon frå Atle Kittangs *Ord, Bilete, Tenking*. Eg tenkjer følgjande betraktning er interessant som bakteppe for eit blikk på rolla til det materielle i *Septologien*:

Omlag slik er det Julia Kristeva tenkjer om forholdet mellom melankoli og kunst. Og ho stiller også det spørsmålet som eg har prøvt å dra med meg som ein raud tråd gjennom desse sidene – John Keats' spørsmål: «Kan det vakre vere trist? Har venleiken i seg det forgjengelege og dermed sorga? Eller er den vakre tingen tvert imot det som kjem tilbake utan stans etter øydeleggingane og krigane, for å bere vitnemål om at det eksisterer eit liv etter døden, at uøddeligheten er mogleg?» (s. 109). Kristeva sjølv ser ut til å bestemme seg for det siste: «Berre sublimeringa motstår døden» (s. 111). (Kittang, 1997, s. 91).

Dette tolkar eg som ein viktig refleksjon over samspelet mellom det skjønnne og det sublime, og dessutan ein vesentleg distinksjon mellom dei to og dermed eit anslag til ein definisjon av det sublime. Vi kjenner igjen den *gravitas* Burke kopla til det sublime, og samtidig det dynamisk sublime i Kants teoriar som handlar om makt. Her; dødens makt over livet. Det kan sjå ut til at det skjønnne kan representere noko stabilt og evig, medan det sublime har døden og øydelegging som konnotasjonar. Eg vil sjå på to utdrag frå *Septologien* som viser det skjønnne ved nokre materielle objekt

... og han tenkjer at han i morgon skal gå til Gymnaset, og han trur han kan vegen, og han skal vera ute i god tid, tenkjer Asle, og så skal han ha på seg den svarte fløyelsjakka og den brune skulderveska i lær, slik går han alltid kledd, tenkjer han, for han såg ei svart fløyelsjakke på ein butikk i Stranda og den kjøpte han med det

same, og i ein annan butikk fann han den brune lærveska, og sidan har han alltid gått i den svarte fløyelsjakka og med den brune lærveska hengande over skuldra (s. 555).

... men når eg fyrst kjøper skor då kjøper eg alltid dyre skor av beste merke, seier eg, og deis korne held lenge dei, og det hender dei må til skomakar, og til sist vert dei utslitne og må kastast, og det går år og dag imellom kvar gong, seier eg og Beyer seier at når eg seier det så har han lagt merke til at eg alltid går i dei same skorne, seier han, slik eg alltid går svartkledd, ein svart genser av eit eller anna slag og alltid i svart bukse og alltid i svart fløyelsjakke, og han har knapt sett meg utan at det heng ei brun skulderveske i lær på meg (s. 515)

Utdraga viser noko av kontinuiteten i fløyelsjakka og lærveska. Det første er eit minne frå gymnastida og det siste eit minne frå den siste gongen Asle treffer Beyer. Asle kler seg i fløyel, lær/skinn og silke. Estetisk ber desse materiala i seg ein lovnad om sanseleg oppleving av den skjønne typen. Å la handa gli over fløyel, høyre skinnet i veska knirke mjukt, kjenne den fjørlette silken mot huda – alt dette er *skjønt*. Dei same materiala har også lange tradisjonar. Dei sanselige opplevingane av desse materiala er i teksten ikkje berre knytt til det taktile, slik eg ser det, men kanskje hovudsakleg til *tradisjon* og *relasjon*. Silkeskjerfa eller «kunstnarskjerfa» har Asle mange av. Dei har han fått av Ales.

så eg må ha ei stor samling med skjerf, seier han og eg tenkjer at eg støtt ynskte meg skjerf i gåve frå Ales, og ofte fekk eg et òg, anten det no var til fødselsdagen min eller i julegåve, og difor har eg mange skjerf, mange fine skjerf (s. 515-516).

Skjerfa er bindeledd til hans elska, avdøde Ales. Den lange svarte frakken og lærveska er gjenstandar som bind dei to Aslene (Asle og Asle II/Namen) saman, og bidreg til at identitetane deira tidvis smeltar saman.

... han [må] få tak i kvit oljemåling, tenkjer Asle og han går inn i Målarbutikken og kven andre ser han ikkje stå der framfor tubane med oljemåling enn Namnen, det brune lange håret hans, den svarte fløyelsjakka, den brune skulderveska i lær, og skjerfet kring halsen, og Asle tenkjer at sjølv sagt er dei likt kledde i dag òg (s. 627)

I tillegg til materiala i Asles klede og accessoirar, får det materielle fokus gjennom maten.

Til dømes den veldig sanselige skildringa av frukosten på Heimen

... det første eg i morgon skal gjera er å eta ein god frukost, for dei har alltid så god frukost på Heimen, nybakt brød, den herlegaste eggerøre i diger skål, og tynne skiver av steikt fleisk i ein stor sylinder som står på eit stativ og med ei luke framme som ein lyfter opp og så kjem til det herlegaste steikte fleisk, noko sprøsteikt, anna steikt berre så vidt det er, og anten det er steikt såleis eller såleis ja så smakar det herleg, og støtt forsyner eg meg rikeleg (s. 250).

Sanselig nyting blir knytt i teksten mellom anna til mat, drikke og vedfyring. Det er ikkje cupcakes og tennbriketter vi møter i teksten, men pinnekjøtt, turrfisk, karbonadar, steikt lauk, kneippbrød, egg, fleisk, øl/sprit og «god turr bjørkeved» (s. 540). Alle desse sanselige objekta (ved, mat, klede, drikke) blir gjentekne i mange variasjonar gjennom teksten. Med nærværet sitt representerer dei *tryggleik*, slik som også bøna gjer. Med eitt unntak; drikken. Den kjem eg tilbake til. Pinnekjøttet til Systema (Åsleiks søster/Guro) får ein heidersplass:

... og han [Åsleik] har ikkje noko imot det, noko imot å vera hjå Systema i jula, for ho diskar dugeleg opp med det beste pinnekjøtt som finnast kan, og heilt korleis ho får til nettopp den smaken, ja den heilt eigne smaken

som hennar pinnekjøtt har, nei det veit han ikkje, og ho, Systema, vil ikkje fortelja det, men han har sine mistankar, seier han, og det er då berre toskeskap av Systema, eller kanskje mest for å irritera han, at ho ikkje vil seia korleis og får til den der smaken, at det har med røykinga av kjøtet å gjera det er sikkert, men det kan ikkje ha noko at ho har røykjerom i kjellaren og ikkje i eit eige røykjehus, slik han har, seier Åsleik, så dimed må det ha å gjera med kva ho nyttar når ho røykjer kjøtet, ja så mykje har han kome fram til, seier han (s. 93)

Pinnekjøttet og tørrfisken Åsleik fangar, slaktar og tørkar sjølv er eit sterkt bilete på både tradisjonar og på relasjonar. Faktisk er veden, den turre gode bjørkeveden, tørrfisken og det røykte kjøttet ein direkte bytehandel med måleri og andre varer frå Bjørgvin mellom Åsleik og Asle. Det er ein vesentleg del av bandet mellom dei to aldrande mannfolka. Men desse spesifikke objekta og slik «naturalhushaldning» er også ein viktig del av bandet til *andre*, meir perifere menneske, bakover i tid, og utover i rom. Alle menneske, på alle kontinent og til alle tider, har vore avhengig av fangst og eld og kunst. Ja, mytane kan til og med fortelje oss at elden er sjølve symbolet på mennesket. I både den norrøne *Voluspå* og den greske forteljinga om *Prometheus* spelar elden ei viktig rolle i skapinga av mennesket. Dei materielle motiva set Asle og lesaren inn i ein tydeleg historisk kontekst som ikkje er avgrensa til vår tid, men til heile menneskets historie og tradisjonane våre. Eg meiner Fosse på denne måten også tvingar oss til å ta stilling til den rasande utviklinga vi som menneskje nett no er i. Ein artig, men og litt skummel tankeleik er å sjå føre seg eit menneske frå år 1000 gjere ei tidsreise til år 1500. I all hovudsak vil hen kjenne seg att og kunne overleve i eit miljø 500 år fram i tid. Men kva skjer om vi flyttar eit menneske frå 1500 til 2000? *Septologiens* materielle dimensjon er gjennomgåande prega av tradisjonstyngd. Mange av desse tradisjonane har på fundamentalt vis fått mindre plass i liva våre og nokre av dei står i fare for å døy heilt ut. Men kva betyr det for oss? Det manglar ikkje på dommedagsprofetiar, og eg meiner ikkje at Fosse er ein dommedagsprofet – men at eit resultat av å søkke ned i *Septologiens* materielle verd er at ein stiller spørsmål til kva tradisjonar djupast sett betyr for menneske, det er eg ganske sikker på.

Aksentuering av det materielle gjennom gjentakingar har fleire funksjonar. Ein av effektane er som nemnt over at vi som lesarar byrjar å reflektere over betydninga av tradisjonar. På individplan blir kanskje tankane førte til vårt eige forhold til dei same tinga? Kva ting skaper tryggleik og er føreseielege i liva våre? Kva ting knyter oss til andre menneske, og skaperrelasjonar? Kva ting formar identiteten vår? Av den tanken følgjer kanskje ei vurdering av verdien av tinga og ei kjensle av korleis fråvær av dei same tinga ville påverka oss? Ein litt annan, men liknande effekt av gjentakingar, er denne; orda i seg



sjølv mistar meining gjennom gjentakninga av det arbitrære sambandet mellom semantiske og fonologiske eigenskapar og set i gang ein slags autolyse. Kven har ikkje som barn, leika med ord på denne måten? Gjenta eit ord mange nok gonger, og det mistar heilt si meining – det sjøloppløyser. Igjen rokkar dermed teksten ved grunnleggjande prinsipp i tilværa. Denne gongen dreier det seg om tinga og rollene tinga har i kvardagen. Også det materielle får på denne måten ei dobbel berøring med det sublime. Eller rettare sagt, gjennom å vere påtrengjande til stades i teksten som *skjønne* og/eller *trygge* objekt, får tinga ein dobbeltheit som tvingar dei over i noko sublimt – Fosse viser oss forgjengelegdommen deira gjennom varigheita deira.

I denne doblinga av det sansenære materielle blir vi tvinga ut av *værensglemselen* vår for å låne eit omgrep frå Heidegger. Denne mondene, servile tilværa, som nettopp diktekunsten har evna til å rive oss ut av. Vi blir ført ut i det dirrande, tynnhuda, risikofylte og forgjengelege livet – der døden er premissgivaren ved sitt skire fråvær. Burke slår fast at det sublime er knytt til frykt. Tanken på at tinga og tilværa kan smuldre opp må ein rekne med kan fremje frykt, om ikkje angst, hos dei fleste menneske. Samtidig er vi, i alle fall dei aller fleste av oss, i stand til å strupe den tanken, og igjen snu oss mot det skjønne, trygge og faste som slik får ein auka verdi – litt slik Asle beskriv ljuset i måleria sine, som lyser sterkast i mørket.

Når det gjeld alkoholen så spelar den også ei sentral rolle i *kiastisk* forstand. Den skapar koplingar og bryt band mellom fleire av karakterane. Asle og Asle II/Nammen både møtast og blir splitta i alkoholen. Vi kan tenkje oss bøna som ein representant for det *apollinske* som møter alkoholen – ein representant for det *dionysiske*, for å ta eit kjent bilete på motsetnad. Asle, uavhengig av om vi ser han som éin karakter, samansmelta av to Asler, eller om vi ser dei to Aslene som to separate karakterar – har problem med å balansere livet sitt. Eg har allereie vore inne på den grunnleggjande tvilen og ambivalensen som pregar heile tilværa hans og som gjennomgåande blir spegla i strukturen i teksten. Minnas<sup>25</sup> unge Asle finn stor glede og ro i verknaden av alkoholen. Det gjer fleire av karakterane i romanen. Men det skal ein balansekunstnar til for å balansere alkoholkonsum, og Asle har i så måte dårlege føresetnader. I motsetnad til Namnen, klarer

---

<sup>25</sup> Altså den Asle som er i fortellingas andre og tredje nivå

Asle å kvitte seg med det nedbrytande alkoholkonsumet før det er for seint. Han erstattar det med bøn.

... og eg ser mot logane og eg tenkjer at eg aldri hadde vorte katolikk om ikkje Ales hadde vore det, men eg vart det òg fordi eg ikkje kunne halda fram med å drikka så mykje som eg gjorde, til sist drakk eg nesten døgeret rundt, og eg kunne ikkje halda fram med det [...]og eg tenkjer at siste tida Ales og eg budde i Bjørgvin då sat eg mykje på Skjenkestova, tenkjer eg, og det var ikkje få gonger at Ales kom for å henta meg, tenkjer eg, for det hende at eg den tid drakk døgeret rundt, og eg har aldri angra på konversjonen (s. 577)

Namnens lagnad derimot er *delirium tremens*<sup>26</sup> med døden til følge. Det blir insinuert at det same skjedde Sigve, «drikkeompisen» til Asle i Aga. Også Alès' far døde ifølgje Ales av å drikke for mykje. Herdis Åsen, som Asle leiger eit rom av i Bjørgvin før han flyttar saman med Ales, er endå ein karakter der livet blir prega av alkohol. For henne verkar alkoholen som ei trøyst for tapet av det livet som no berre er eit minne om eigen stordom, og for ei sjølvvald einsemd. Guro, som til forveksling liknar Liv (Namnens sambuar og den første han får barn med) og som samtidig både er og ikkje er Systema til Åsleik har også eit stort alkoholkonsum får vi vite. Likeins Systemas tidlegare mann, Spelemannen, som har «reist sin kos». Åsleik er den einaste som ser ut til å kunne balansere alkoholen. Når Asle og Åsleik møtest til den årlege pinnekjøttmiddagen hos Åsleik, nokre dagar før julaftan, står det ei spritflaske på bordet som Åsleik ikkje har drukke av sidan sist jul (s. 659). Slik verkar ikkje alkoholen utelukkande destruktiv, men avdekkjer heller eit behov for balanse.

#### 4.6 Seriegjengere/Fordoblinger

*Doppeltgänger*-motivet har ei lang historie i kunst, psykologi og filosofi. Det er med stor audmjukskap eg rører ved det her, vel vitande om at oppgåve potensielt vil bere preg av eit uforløyst potensiale for å gå langt djupare inn i denne tematikken.

Eg vel å kalle doblingane av identitetar i *Septologien* for *seriejengarar* og snakkar om *fordoblingar* og *lag på lag* med identitet, heller enn dobbeltjengarar. Grunnen til det er for å unngå noko av forventinga som ligg i bruken av eit slikt tradisjonstungt omgrep, men også at eg ser ein *flytande* og *overlappende* framstilling av identitetar, heller enn klare doblingar i *Septologien*. Vidare meiner eg identitetstematikken i teksten kan koplast til ei forståing av mennesket som del i ein samla heilskap, som uttrykk for deltaking i eit sanseleg fellesskap. Dette står i sin tur i sterk affinitet til Immanuel Kants idear om ein

---

<sup>26</sup> Alkoholsabstinenens med sterke hallusinasjonar og fysisk svekkelse (Dietrichs, 2022)

*sensus communis aestheticus*,<sup>27</sup> som ligg som ein føresetnad i Kants teoriar om ein smaksdom som er subjektiv allmenngyldig.

«Kvart menneske er ei øy», skrev Tarjei Vesaas og «No man is an island» skrev John Donne. Vi veit intuitivt at det ligg sanning i begge desse «påstandane». Det er mange hundreår mellom desse to sitata, så det kan sikkert også argumenterast for at dei uttrykkjer ei sanning om den *zeitgeist* dei kvar for seg spring ut frå. Like fullt kan dei vere sanne for eitt og same menneske, i eitt og same augneblink. Det er vel nettopp ein av gåtene i livet - denne opplevinga av *individualitet* og *kollektivitet* simultant.

På lik måte som det materielle i førre analysedel strekkjer seg framover og bakover i tid og utover i rom, gjer også fordoblingane i identitetane det. Karakterane blør på eit vis over i kvarandre og mistar si faste form. Ved å flyte ut slik får dei også ei tydelegare kopling til andre identitetar og blir på eit vis til ein slags universalkropp eller overgripande identitet. Nokon stader i teksten er utstrekkinga direkte uttrykt, slik som når Sigve, Namnen og Asle deler sitt første øl på Stranda Hotell. Namnen fortel om korleis han sel måleria sine utanfor hotellet for å tene nokre kroner

... og Asle høyrer kva han seier og han har brått byrja tenkja på alle dei som har sete og drukke øl på dette hotellet, ved eit av desse borda, og som no er borte, ja som no ligg i kvar si grav og som det no ikkje er noko att av, og no sit han ved eit bord på dette gamle hotellet, på Stranda Hotell, og drikk øl, no er det hans tur til å vera oppe på jorda, men om ikkje så lenge, og kor lenge det er til nei det veit han ikkje, så er han òg under jorda, der nede i molda (s. 602)

Namnen ser at Asle fell i tankar og spør kva han tenkjer på. Asle seier som sant er, og dei finn «common ground» i tankane til Asle. Dette er noko dei begge opplever som relatert til det dei prøver å måle. «Men det kan ikkje seiast, det vi no snakkar om, men det kan kanskje målast, ja på eit vis synast, seier Namnen» (s. 603). Det blir stille ei lang stund og det er Sigve som til slutt avbryt med

kan dei ikkje heller snakka om noko anna, for dette byrjar lydast som ein andakt i eit bedehus eller som ei preike i ei kyrkje  
Lat oss drikkja og vera glade, seier han  
Medan vi enno kan, seier han (ss).

Den æva som dei to Aslene er inne på, ved den sirkulære strukturen til naturen; fødsel – liv – degradering – død – røte – nytt liv, er ein del av den organiske tilværa vår. Alle levande organismar inngår i ein slik sirkulasjon. Vår død og øydelegginga til ting gir grobotn for nytt liv, ved å bli til «mold». Men dette er, med Sigves ord, noko vi ikkje orkar

---

<sup>27</sup> Til forskjell fra *sensus communis logicus* som er den fellesmenneskelige forstand, kanskje mer som det vi i dag kaller «sunn fornuft» eller også en slags variant av *doxa* (Kant, 1995, § 40, s. 174)

å tenkje på i det daglege – vi skal jo «vere glade»? Ved å sjå vår plass i ein slik endelaus sirkulasjon blir vi grenselaust ubetydelege, og om vi oppfattar oss sjølv som grenselaust ubetydelege mistar jo tilværa heilt meining. 'Kva spelar det for rolle kva eg gjer?', kan vi spørje oss. Men det er jo nettopp det – det spelar også nærast uendeleg stor rolle kva vi gjer, for vi er ikkje åleine i verda, vi inngår i eit nettverk og alt vi gjer har ein innverknad på menneske rundt oss. Nokre gonger på ein openberr og direkte måte, andre gonger utan at vi sjølv aner noko om det. Dette veit vi òg. Det er ein letnad både at livet er *meningsfullt* og *meningslaust*. Om vi heile tida opplevde meningsløyse ville vi gå til grunne, men om vi aldri fekk berre vere, utan å tenkje på konsekvensar av å vere, ville vi ikkje halde ut det heller. Begge delar representerer ei endeløyse, som berre kan tolast ved å la fornufta redde oss, for å uttrykkje det kantiansk. Gjennom Asles enkle tankesprang og minimalt med replikkar klarer Fosse å setje lesaren i kontakt med slike eksistensielle endeløyseperspektiv.

Det er nærliggjande å sjå Asle og Namnen som to alternative vegar i eit liv. Eg skreiv tidlegare om korleis alkoholen både samla og splitta dei to karakterane, og at kleda og kunsten bind dei saman. I Asles tankar blir Asle og Namnen ofte forveksla. Denne fordoblinga av identitet får eit draumeaktig preg heilt tidleg i romanen der Namnen i bakrus/alkoholabstinensar ligg på sofaen og skjelv. Asle sit i stolen sin, på den faste plassen i stova og ser ut mot Sygnessjøen

... og eg ser Asle ligga der på sofaen, for han orka ikkje å reisa seg og kle av seg og gå og leggja seg i senga si, og ikkje ein gong hunden, Brage orka han å lufta [...]nei han vart berre liggjande på sofaen og sov rusen ut der, tenkjer han [...]medan kroppen skjelv og skjelv, tenkjer han, og [...]og det einaste han ynskjer, det einaste han vil er å verta borte, forsvinna, slik syster Alida forsvann alt då ho berre barnet var, ho låg der berre død i senga, Syster, tenkjer Asle og slik han granneguten forsvann, han som heitte Bård (s. 21-22)

Historia om Bård og Syster Alida kjem tilbake i andre minne, men då som minner frå Asle og ikkje Namnens oppvekst. Viss vi igjen skal komme inn på frekvens så er det her ikkje snakk om ei reint anaforisk frekvensform, slik vi så i desorienterande passasjen over, der Asle går med hunden Brage i snøfokken. Når drukninga til Bård (s. 315) og dødsfallet til Syster Alida (s. 424) gjentakast er det vanskeleg å vite om vi les om den same Bård og den same Alida. For då må jo dei to Aslene, han som ligg og skjelv på sofaen og han som sit og ser utover Sygnessjøen, vere éin og same? Når Aaslestad skriv om frekvens i *Narratologi* trekkar han fram ein tekst av Samuel Beckett som eit døme på desorienterande bruk av frekvens. Aaslestad beskriv korleis ei hending som seinare blir repetert i Becketts tekst, der det er uklart om det er ein anaforisk eller ein repetitiv repetisjon, trekkjer i tvil heile

innhaldet i historia. Lesaren blir, som Aaslestad seier, «kastet ut i en jakt på tydelige og utydelig repetisjoner» (Aaslestad, 2017, s. 81). Dette stemmer veldig godt med effekten av repetisjonane av dødsfalla til Bård og Syster Alida i *Septologien*. Eg har argumentert for at ei slik desorientering kan setjast i samanheng med det sublime. Når det gjeld dei forteljingane om Bård og Syster Alida bør det og seiast at sjølv motiva er sublime; Døden og Havet. Dette betyr at vi igjen ser fleire lag eller dimensjonar av noko sublimt; frekvensen som kastar lesar ut i limbo, dei sublime motiva og identitetsfordoblingane som peikar mot den sublime *æva*.

Ved å skissere opp dei to Aslene på denne dels overlappende, dels splitta måten klargjer Fosse også korleis eit og same liv kan ta så vidt ulike retningar. La oss seie, for å gjere det enkelt at det er to alternativ som her blir verkeleggjorde.<sup>28</sup> Viss det først finst meir enn eitt alternativ for korleis livshistoriene våre til slutt blir fortalde, så følgjer det av den tanken at det finst ei uendeleg mengd moglege livshistorier. Ein slik tanke er kanskje klisjéaktig i våre dagar. Tilsynelatande har det moderne mennesket ein fridom i våre livsval som allereie Kierkegaard presenterte som angstframkallande. (Bondevik og Stene Johansen, 2011, s. 14). Same kor velkjent dette fenomenet er, eller kanskje nettopp derfor, kan det framkalle ein kriseliknande tilstand i identitetsopplevinga vår. Stilt framfor små og store livsval, er tanken om valfridommen og dertil uendeleg moglege konsekvensar, svimlande. Vi innser snart at livshistoria vår djupast sett blir forma meir av kva vi *ikkje* vel, det vi *vel bort*. For av ei uendeleg mengd val er den vegen vi tek, det valet vi tek, berre éin mogleg variant. Og så kjennest det så forsmedeleg at vi aldri fekk vite kva som hadde skjedd dersom...Lagnadsmytar har ei trøystande rolle å spele for å lindre slike tankar – vi kan nemleg ikkje sleppe unna lagnaden, skal vi tru Sofokles. Djupast sett veit vi kanskje likevel at dette trass alt berre er ei forbigåande trøyst?

Fosse kastar uansett ljøs over valfridommen og ansvaret alle menneske har for seg sjølv og andre. Eg tenkjer at dette ganske moderne forholdet til valfridom kan klargjerast nærare med Lyotards teoriar. Vi hugsar at Lyotard snakkar om *hendinga/the phrase* som eit nådelaust *now*. Om vi skodar tilbake på Andreaskorset, meiner eg det er relevant å sjå sjølv senteret i krysset som nettopp *now*. Slik blir Andreaskorset synekdotisk for heile

---

<sup>28</sup> Eg meiner det kunne vore interessant å sjå etter om det kanskje er fleire alternative Asle-identiteter her, så som Sigve og Åsleik.

livet til Asle, og kanskje heile livet til lesaren? Fosses tekst ikkje berre presenterer for oss den uendelege mengda livsval, han minner oss samtidig om rørsle som eit val naudsynleg må bestå av. Ei rørsle, ei hending startar frå «the abyss of nothing» som Gasché skriv. Så vi kunne sagt det slik at kvar gong noko *hender* er vi mitt i «kryssa». I krysset finst *now*, og dermed det sublime, ifølgje Lyotard.

Karakterane i *Septologien* står fram med ein usikker ontologisk status. Den, kjernelause flytande tilstanden, delvis plastisk delvis fast, blir også ganske laust halde saman av namna karakterane ber. Eg nemnde innleiingsvis det generiske preget som kjenneteiknar Fosses namneval. Eg meiner det er grunn til å hevde at også namnet til karakterane er med på å svekkje den ontologiske statusen deira. Fosse sjølv reflekterer over namnet Ales i eit intervju med Landro. Han meiner at eit namn som Ales er «opnare» enn til dømes Agnete (Landro, 2022, s. 278). Lydleg er kombinasjonen av fonema i Ales meir opne berre ved at ingen konsonantar står saman. Men Ales er òg eit sjeldan namn og derfor langt friare frå konnotasjonar enn Agnete. Slik er det kanskje også med Åsleik? Ås kjem etymologisk frå ordet gud på norrønt og leik er eit vanleg suffiks i fellesnamn – dermed mistar namnet noko av sitt eigennamn-preg som skaperei slags ustabilitet også i namnet til karakterane.

I Silje/Guro/Systemera finn vi ein lag-på-lag-identitet som til tider opplevast minst like forvirrande som dei to Aslene. Silje/Guro/Systemera dukkar opp anten i samtale med Åsleik, eller i samband med mat og drikke, på ulike skjenkestader. Men ho er og med barn og sambuar med Namnen. Ved eit høve er to av desse kvinnene til stades samtidig og til og med Asle blir forvirra:

...og eg ser henne med halvlangt hår koma gåande mot meg og ho seier nei er eg no i Bjørgvin att? Drog eg ikkje heim likevel? [...] og eg tenkjer at det må vere ho ved døra som er komen, at det likevel var ho eg snakka med i førdags, ho hunden fikk sova over heime hjå, og eg ser mot gatedøra og ho som sat ved døra sit der framleis og ser ned i ei avis, og framleis står kofferten og bereposane attmed henne, og ho som no snakkar til meg, ja det er Guro, og ho liknar heilt på henne som sit ved døra (s. 533).

Tidlegare har vi fått vite at Systemera lever av å sy Hardangersøm og at ho budde med Spelemannen fram til han drog og busette seg i Telemark (s. 99 - 101). «[O]g no har han visst, ja som sagt, slege seg til på Auslandet ein eller annan staden [sic] og det saman med eit eller anna kvinnfolket [sic], ja det er visst langt aust i Telemark» (s. 101). Guro i Smalgangen i Bjørgvin budde òg med ein Spelemann i mange år «men så forsvann han berre, vart borte, han drog til Austlandet ein eller annan stad, langt aust i Telemark var

det visst, tenkjer Asle» (s. 126). Som om ikkje dette er forvirrande nok møte vi ei kvinne som ser heilt lik ut på side 171 og som introduserer seg som Silje og som flørtar og refererer til gamle dagar då ho og Asle fleire enn ein gong delte seng. Ho ler og spør om han hugsar at ho bur i Smalgangen? «...[O]g ho som seier at ho heiter Silje ser nesten forundra på meg [...] og ho ler og ho legg ei hand på ryggen min Eller var det Guro kanskje? seier ho» (s. 172 – 174). Her får teksten eit nærast marerittaktig preg. Stemninga som blir skildra minner veldig om opninga på *Olavs Draumar* i *Trilogien*. Den bøddeaktige figuren, kalla Gamlingen, som sirkulerer rundt Olav (tidlegare Asle) når han er på veg inn til Bjørgvin for å kjøpe ei gåve til si Åsta (tidlegare Alida) dreg Olav kjensel på, men klarer ikkje plassere han. Gamlingen «leikar» med Olav og ser ut til å vite alt om fortida hans, og sjølvsgt drapet som er gjort. Det utviklar seg til ei svært ubehageleg oppleving for Olav (Fosse, 2016, s. 87 -). Fullt så ille blir det ikkje for Asle i *Septologien*. Han får til og med hjelp av Guro/Silje seinare til å passe Brage, medan han søv på Heimen. Dei går saman eit stykke medan dei snakkar, og då fortel ho (no Guro) at ho lever av å sy Hardangersøm. Her ser vi altså fleire døme på denne forvirrande forma for repetisjon. Liknande forvirringar, eller urovekkjande scener blir skildra, framleis med Guro, i fleire minne frå etter at Asle og Ales har møttest og vorte kjærastar. Ei dame med halvlangt, blondt hår, dukkar opp «overalt», og Ales blir så uroleg at ho vil gå. Ho meiner kvinna stierer forelska på Asle. «Ales [kjem] fort imot han og seier lågt at nei ho vil ikkje ha noko, for dei må gå, for, ja ho der, ho som alltid ser på han, ho som alltid er der, ja dei slepp visst aldri unna henne, seier Ales» (s. 802). Det høyrer med at Liv, som Namnen er utru med, medan han er gift og får barn med Siv, også har langt, mørkt hår og får oss til å tenkje på Ales. Det er rett nok eit veldig laust samband der, men like fullt forvirrande. Korleis skal dette lesast og blir forstått? Er heile forteljinga berre ein lang draum? Som vekslar mellom draum og mareritt?

Éi side ved fordoblingane er desse forvirrande passasjane, der karakterane glir over i kvarandre. Ein annan er slik eg peika på innleiingsvis, der Asle opplevde seg sjølv som smelta saman med alle øldrikkarane i historia på Stranda Hotell. Noko liknande skjer i ei av dei meir dramatiske scenene på drikkestaden Siste Båten. Det er her Namnen svimar av og fell om.

... og eg set meg ned på stolen der andsynes Asle og eg ser at det er få gjester på Siste Båten i kveld, det sit nokre einslege menn spreidde kringom i lokalet, kvar einaste av dei sit åleine, ein ved kvart sitt bord, med halvliteren framfor seg og tobakkspakken ved sida av den sit dei der, ein og ein, rullar seg ein røyk, kveikjer, tek seg eit langt djupt drag, pustar røyken ut, lyfter halvliteren og tek seg ein slurk øl, åleine sit dei der, ein og ein, mutters åleine sit dei der, kvar og ein ved sitt bord (s. 157 – 158)

Denne Escher-aktige scena frå Siste båten synest eg på mange måtar fangar noko individualistiske og det kollektivistiske samstundes. Asle ser på Namnen som sit der, og i det han snur seg rundt er det berre kopiar av Asle/seg sjølv han ser. Ein avgrunnsaktig *mise-en-abyme*-effekt oppstår. Dette er eit frykteleg syn, eit skrekkbilete, utan ende. Gjentakninga av «ein og ein» og «kvar einaste» og dessutan verbforma «sit», «rullar», «kveikjer», «lyfter» tillèt at biletet av dei einslege, fordrukne menneska blir gjentekne og gjentekne. Dette er òg eit døme på ein slags pause i teksten – oppløysing av tid og rom, ein stillstand og eit dirrande «no», som truar med å fange oss i eit slags svart hol. Det minner om kjensla av å køyre i ein lang tunnel og plutselig få det for seg at han er uendeleg, eller å stå opp tidleg ein bekmørk vintermorgon og leike med tanken om at sola aldri kjem til å stå opp igjen. Eller å stire ned i djupet i eit stille mørkt vatn. Det er eit heftig skremmande møte med æva som likevel gir ei livsfremjande kjensle. *Mise-en-abyme*-effekten er sjølve definisjonen på noko sublimt, uavhengig om vi vender oss til Longinos, Burke, Kant eller Lyotard. Den representerer æva; noko matematisk sublimt, det er skrekkinngytande, det er opphøyr av tid og stad og å skildre noko slikt vitnar om ein kunstnar som har djup innsikt i menneskesinnet. Men det er ikkje berre denne scena som tek opp i seg *mise-en-abyme*-effekten. Dei mange fordoblingane av identitetar er også former for *mise-en-abyme*, og det same gjeld sjølve leiemotivet Andreaskorset. Ein X kan bli uendeleg stor og uendeleg liten.<sup>29</sup> Slik sett vil *mise-en-abyme* også fange det Kant definerer som dynamisk sublimt.

Slik lar naturkreftenes uimotståelighet oss ganske visst erkjenne vår fysiske avmakt, betraktet som naturvesener, men samtidig avdekker den både en evne til å bedømme oss selv som uavhengige av naturen, og en overlegenhet i forhold til naturen som ligger til grunn for en helt annen slags selvbevaring enn den som naturen utenfor oss kan true. På denne måten bevares det menneskelige i vår person, selv når man underkastes denne vold (Kant, 1995, § 28, s. 136)

Mot slutten av *Septologien* får vi enno ein slik *mise-en-abyme*-skildring. Asle ser seg sjølv køyre til Bjørgvin på sein ettermiddag/kveld veslejlafan. Han skal til å køyre forbi huset der han og Ales budde, då han får auge på to som står i vegkanten, ein mann med halvlangt brunt hår og ei kvinne med langt mørkt hår. Rundt neste sving ser han opp mot huset der han og Ales budde og i vindaugget ser han ein ung mann med halvlangt, brunt hår stå og sjå ut (s. 841). Like før dette blir eit minne skildra der Asle står og ser ut av vindaugget og

<sup>29</sup> Ideen om X'en kommer herfra: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/mise\\_en\\_abyme.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/mise_en_abyme.pdf)



kommenterer ein varebil som alltid køyrer forbi, og Ales seier at ho ikkje legg merke til slikt (s. 828 og s. 840). Og mellom desse minna dukkar scena på leikeplassen opp igjen. Ales som sit på dissa (s. 834–835). Her er det lett å få vertigo! Eg vil kalle dette ein klassisk sirkelkomposisjon, men då kombinert med ei svimlande mangedobling av Asle. Ei tradisjonell tolking av effekten av sirkelkomposisjonen, med Aleksander Kiellands novелlette *Karen* som eksemplarisk tekst, er at vi har med ein ævetematikk å gjere. Sirkelen som symbol har ei så innforstått betydning at ho knapt treng å nemnast. Desto viktigare er det å gjere det, sidan ho her inngår i eit litteraturkunstnarisk handverkstradisjon.

Det kan vere svært spennande å sjå på parallellar mellom litteratur, filosofi og fysikk. Mange av dei mest framståande filosofane i historia var også vitskapsmenn. I 2022 gav Julia Ravanis ut boka *Skjønnheten i kaos*. Her viser ho korleis den teoretiske fysikken får relevans i våre liv når han blir teke ned på jorda og sedd i samanheng med dei menneskelege erfaringane våre. Til dømes møtest fysikk og myter i svarte hol og entropien deira. Det kan vi sjå mellom anna i skapingssoene våre (Ravanis, 2022, s. 123). I samanheng med dette og fordoblingane eg skriv om over, vil eg avslutte denne delen med å vise til ein av Jon Fosses elevar, Karl Ove Knausgård. Han vart i si tid avrådd av Jon Fosse å skrive om sitt eige liv (Opedal, u.å). Knausgard følgde som kjent ikkje denne frarådinga, men han hadde ei usedvanleg interessant betraktning om tilbliinga av *Min Kamp* då han, etterfølgd av braksuksessen, vart intervjuet av Hans Olav Brenner i *Bokprogrammet*. Det er ein svært rørt, ung Knausgård som sit og funderer over korleis han ved å gå inn, langt inn, inn i det inste av seg sjølv, til det minste atomet, ja den minste kvarken, har komme til noko som er universelt. Han meiner at han, langt der inne i sitt individuelle sjølv, har funne ei sanning som er allmenngyldig, kollektiv, universell (Brenner, 2009, 4:23 – 4:50).

## 5. Samanfating

Kanskje Fosses *magnus opus*, som Nobelkomiteen kalla *Septologien*, kan seiast å, på ein heilt grunnleggjande måte, aktualisere nettopp det sublime? Gjennom ein kiastisk framstilling av eit liv, både i innhald og form, og på fleire plan, set teksten spørsmålsteikn ved sjølve det å vere i verda. Teksten dyttar lesaren fram og tilbake mellom det ljose, trygge, vakre, skjønne, harmoniske og tradisjonsbundne på den eine sida og det utrygge, mørke og uendelege på den andre sida. Eg har peika på nokre av desse kryssingane, men langt frå alle.. Eg meiner analysen min viser at sjølv om det er klare forskjellar på korleis Longinos, Burke, Kant og Lyotard definerer det sublime, så er det samtidig så mange likskapar at det går an å meisle ut ein god nok definisjon til at det sublime kan vere ein nyttig kategori i litteraturvitskapleg praksis. Når det gjeld å vurdere litterær kvalitet er eg overtydd om at det sublime bør ha ein plass. Det sublime har nokon trekk ved seg som let seg kombinere godt med ei innleving og affektivt engasjert lesing, slik viktige stemmer som Rita Felski tek til orde for. Samtidig har omgrepet ei historie og ein slitestyrke som er verd å dvele ved. Om vi meiner at Kant har rett i at det finst subjektiv allmenngyldige dommar, så bør vurdering av litterær kvalitet leggje vinn på slike dommar, og derfor inkludere omgrep som det sublime. Litterær kunst av høg kvalitet, eller all kunst av høg kvalitet, eller all kunst overhovud, prøver å seie noko om kva som er sant. Kva som er sant for meg og deg, her og no, individuelt, og samtidig kva som er sant for alle menneske, alltid – forut for, under og etter erfaring. Altså noko som er subjektivt allmenngyldig - er ikkje det noko å strekkje seg etter i vår fragmenterte verda?

Eg meiner at det ut frå analysen min også er grunn til å påstå at Fosses tekst gjennomgåande aktualiserer det sublime. Idéar om kva det sublime er, slik teoridelen min viser, eksisterer i teksten på fleire nivå; formmessig gjennom eksperimentell teiknsetting, ein upåliteleg fokalisering og ein lag på lag «leik» med forteljartid/fortald tid. Innholdsmessig framtrer noko sublimt ved detaljerte og gjenkjennelege skildringar av grensesprengjande/sublime erfaringar, både fysiske og kognitive, og gjennom sublime (leie)motiv som hav, æve, død og ikkje minst tvil. Kanskje kan ein også seie at Fosses tekst aktualiserer det sublime gjennom den eksplisitte og implisitte jamføringa av målarkunst og litterær kunst? Langsam prosa kallar Fosse sjangeren sin. Om vi tenkjer oss då at det finst ein «hurtig» prosa så ville det ikkje vere unaturleg å tenkje hurtig prosa som levande bilete, og langsam prosa som stillbilete eller måleri. Når Fosse i bølgjande gjentakingar

skildrar scener som å *køyre i skumringa*, å *sjå ut over Sygnessjøen* eller å *sjå seg sjølv stå og sjå på lerretet med dei to strekane* er det som om han «målar» fram scenene med språket. Penselsstrøk for penselsstrøk.

## 6. Litteraturliste

Aaslestad, P (1999) *Narratologi – en innføring*. Cappelen Damm Akademisk Forlag AS (11. opplag).

Bal, M. (1997) *Narratology – Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press

Bale, K. (2009) *Estetikk – en innføring*. Pax Forlag AS

Bale, K. (2018) Postkritisk kritikk av kritikken. *Norsk litteraturvitenskaplig tidsskrift*, Vol. 21, 78 – 93. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-288X-2018-01-06>

Barnett Newman i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 14. november 2022 fra [https://snl.no/Barnett\\_Newman](https://snl.no/Barnett_Newman)

Beddari, C. A. (2019, 6. september) Enkle menn i lysende mørke. *Morgenbladet* <https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2019/09/06/enkle-menn-i-lysende-morke/>

Bondevik, H. og Stene Johansen, K. (2011) *Sykdom som litteratur*. Vigmostad & Bjørke AS

Brenner, H. O (Programleder) (2016) Store norske [2009, 6. oktober] i *Bokprogrammet* NRK (Produsent) <https://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/2009/OATF02001609/avspiller>

Burke, E. (2013). *Edmund Burke: Fra A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757). I K. Bale og A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (2. opplag, s. 32-42). Universitetsforlaget.

Opedal, H. (Programleder). (u.å) *Bokpod Jon Fosse* [Audiopodkast] Cappelen Damm <https://cappelendamm.no/boktips/podkast/romaner-og-dikt/podkast-jon-fosse>

Claudi, M. B (2020) *Litteraturteori*. Fagbokforlaget. (3. opplag)

Deleuze, G. og Parnet, C. (2015) *Dialoger*. Basilisk

Dietrichs, Erik Sveberg; Engedal, Knut: delirium tremens i Store medisinske leksikon på snl.no. Hentet 15. oktober 2023 fra [https://sml.snl.no/delirium tremens](https://sml.snl.no/delirium_tremens)

Eide, Tormod (1999) *Retorisk Leksikon*. Spartacus Forlag AS

Ellefsen, B. (2020, 23. oktober) En svær roman om to forsofne menn ved navn Asle? Ja takk! *Morgenbladet*

<https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2020/10/23/en-svaer-roman-om-to-forsofne-menn-ved-navn-asle-ja-takk/>

Fehr, D og Løvlie, E. (2013) *Tro på litteratur: religiøse vendinger fra Dante til Derrida, Fosse og Knausgård*. Vidarforlaget

Fehr, D. (2021) *Dramatikk og metafysikk – Jon Fosse og menneskenes vilkår i verden*. Vidarforlaget

Felski, R. (2015) *The limits of critique*. The University of Chicago Press

Fosse, Jon (2011) *Essay*. Samlaget

Fosse, J (2013, 6. mai) Det som alltid har vore der. Minneord om Atle Kittang (1941-2013). *Vagant*. <http://www.vagant.no/det-som-alltid-har-vore-der/>

Fosse, Jon (2016) *Morgon og kveld*. Samlaget (3. utg.)

Fosse, Jon (2016) *Trilogien: Andvake. Olavs Draumar. Kveldsvævd*. Samlaget (1. utg.)

Fosse, Jon (2022) *Septologien*. Samlaget.

Gasché, R. (2001). The Sublime, Ontologically Speaking. *Yale French Studies*, 99, 117–128. <https://doi.org/10.2307/2903247>

Grøgaard, S. (2023) *Romantiske essays*. Forlaget Oktober

Hassel, Bjørnar: *nevrottransmittere* i *Store medisinske leksikon* på snl.no. Hentet 4. februar 2023 fra <https://sml.snl.no/nevrottransmittere>

Hoem, K. (2021, 3. september) Morosamt mysteriespel frå Fosse. *NRK*.  
<https://www.nrk.no/kultur/anmeldelse - eit-nytt-namn -av-jon-fosse-1.15633373>

Jakobsen, R. (2014) Religiøs undring og kristen tru i tekstar av Jon Fosse. *Kirke og Kultur*. Vol. 119, Utg. 3. s 243 – 262. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2014-03-08>

Jakobsen, R. (2020, 21. oktober). Du lyser fram hans himmel. *Syn og Segn*.  
<https://www.synogsegn.no/2020/du-lyser-fram-hans-himmel/>

Jakobsen, R. (2005) Frå tabu til bølge – Litteratur og religion dei ti siste åra. *Kirke og Kultur*. Vol. 110, Utg. 3. s. 368 - 380. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2005-03-10>

Jordal, P. (2020) Septologiens Skisma. *Vinduet*  
<https://www.vinduet.no/essayistikk/septologiens-skisma-preben-jordal-om-jon-fosse/>

Kant, I. (1995) *Kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag AS

Kittang, Atle (2009) *Diktetkunstens relasjonar*. Gyldendal Norsk Forlag AS

Kittang, Atle (1997) *Ord, bilete, tenking*. Gyldendal Norsk Forlag AS

Landro, J. H. (2022) *Jon Fosse - enkelt og djupt*. Selja Forlag.

Longinos (1996) *Om det opphøyede i litteraturen*. H. Aschehoug & Co.

Lyotard, J. (2013) *Jean-François Lyotard*. "Det sublime og avantgarden" fra *L'inhumain – causeries sur le temps* (1988). I K. Bale og A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori. En antologi*. (2. opplag, s. 473-486). Universitetsforlaget.

Lyotard, J. (1991) *Lessons on the Analytic of The Sublime*. Stanford University Press

Mason, W. (2021) Seven Steps to Heaven. Fosse makes the novel new. *Harpers*.

<https://harpers.org/archive/2021/08/jon-fosse-septology/>

Mørstad, Erik: chiaroscuro i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 8. oktober 2023 fra

<https://snl.no/chiaroscuro>

Nestor, J. (2020) *Breath* Penguin Random House UK

Ngai, S. (2012) *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. Harvard University Press

Ravanis, J. (2022) *Skjønnheten i kaos*. Spartacus

Rottem, Øystein; Drangsholt, Janne Stigen; Surén, Odd Wilhelm; Allkunne: *Jon*

*Fosse* i Store norske leksikon på snl.no. Hentet 23. februar 2023 fra

[http://snl.no/Jon\\_Fosse](http://snl.no/Jon_Fosse)

Seiness, C. (2020, 21. oktober) Jon Fosse - frostvar og lettkokt. *Syn og Segn*

<https://www.synogsegn.no/2020/jon-fosse-frostvar-og-lettkokt/>

Skjerdingsstad, K.I. & Oterholm, K. (2012). Å tenke kvalitet. oda.oslomet.no.

<https://hdl.handle.net/10642/1062>

Store norske leksikon (2005 - 2007): *Sapfo* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 23. oktober 2023 fra <https://snl.no/Sapfo>

Store norske leksikon (2005 - 2007); Mørstad, Erik: *andreakors* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 1. november 2023 fra <https://snl.no/andreakors>

Svendsen, Lars Fredrik Håndler: Jean-François Lyotard i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 13. november 2022 fra [https://snl.no/Jean-Fran%C3%A7ois Lyotard](https://snl.no/Jean-Fran%C3%A7ois_Lyotard)

Svendsen, Lars Fredrik Håndler: *sublim* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 7. februar 2023 fra <https://snl.no/sublim>

Svenska Akademien (2023, 5. oktober) *Announcement of the 2023 Nobel Prize in Literature* [Video]. [Video]. YouTube.  
<https://www.svenskaakademien.se/nobelpriset/2023>

Sætre, L. (2002) I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman Morgon og kveld. *Edda. Vol. 8*. Utg. 2. s. 217 – 226.  
<https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2002-02-09>

Stueland, E (2001, 5. mars) Klippe håret og så dø. *Vinduet*  
<https://www.vinduet.no/kritikk/klippe-haret-og-sa-doe-om-morgon-og-kveld-av-jon-fosse/>

Tveito, F. (2005). Kva seier tinga? Om Gravgaver av Tor Ulven og Morgon og kveld av Jon Fosse. *Edda. Vol. 92*. Utg. 1. s. 68 – 78. <https://doi.org/10.18261/ISSN1500-1989-2005-01-08>

Økland, I. (2021, 3. september) Anmeldelse av Jon Fosses «Eit nytt namn»: Innelukket finale. *Aftenposten*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/G306y6/anmeldelse-av-jon-fosses-eit-nytt-namn-innelukket-finale>