

Skriving som erfaring og troshandling

En studie av Jon Fosse og H el ene Cixous' skrivepraksis

av Aina Villanger



Masteroppgave i estetiske studier
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske
språk

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2013

Skriving som erfaring og troshandling

En studie av Jon Fosse og Hélène Cixous' skrivepraksis

av Aina Villanger

Masteroppgave i estetiske studier

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

Vår 2013

© Aina Villanger

Vår 2013

***Skriving som erfaring og troshandling** En studie av Jon Fosse og Hélène Cixous'*
skrivepraksis

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Det følgende er en undersøkelse av den kunstneriske skriveprosessen i tilknytning til erfaring og tro. Oppgaven er delt i seks kapitler, men har i hovedsak to innganger til det å skrive: I første del, som utgjør kapittel to og tre, drøfter jeg hvordan det å skrive kan knyttes til erfaring i Jon Fosses forfatterskap. I andre del, kapittel fire og fem, drøfter jeg hvordan det å skrive kan knyttes til tro i Hélène Cixous' forfatterskap. I kapittel en introduserer jeg prosjektet og de to forfatterne som danner grunnlaget for min undersøkelse. Her presenterer jeg også de viktigste begrepene, blant annet de forskjellige forståelsene av begrepet *estetisk erfaring*, hvilken metode og hvilke teoretikere jeg forholder meg til gjennom studien. I kapittel to undersøker jeg noen få utvalgte essays fra Fosses siste essaysamling *Gnostiske essay* (1999), og i kapittel tre gjør jeg en allegorisk lesning av Fosses roman *Andvake* (2007). Formålet med kapitlene vil være å belyse Fosses skriveerfaring med begrepet *immanent transcendens*. I andre del gjør jeg en lesning av Cixous' essay "Det siste maleriet eller portrett av Gud" (1986) som strekker seg ut over kapittel fire og fem. Først presenterer jeg Cixous' skriftuttrykk *écriture féminine*, deretter skal vise hvordan Cixous' essay er utforma som en vekselvirkning mellom tro og tvil. I kapittel fem vil jeg utdype Cixous' forhold til tro ved å trekke inn et relativt nytt essay "Promised Belief" (2012). Hovedfokus i begge kapitlene vil være å undersøke Cixous' skriveprosjekt som troshandling i tilknytning til de litterære figurene tilblivelse og hengivelse. I kapittel seks vil jeg trekke inn noen konkluderende tanker om skrijving og henholdsvis troskap og erfaring, samt foreslå hvordan en studie av forholdet mellom estetikk og religion kan føres videre.

Forord

At være digter er at erkende, at kun det ubeskrivelige er værd at skrive og samtidig præcis det eneste, der umulig kan beskrives og derfor netop må skrives – dvs.: digtes.

Søren Ulrik Thomsen

Det ubeskrivelige kan ikke beskrives, men det kan diktes. Som en utfordring til denne påstanden og som en parallellundersøkelse av min egen poetiske praksis, er denne studien et forsøk på å beskrive det ubeskrivelige med et akademisk språk. Sammenstillinga av de to følgende forfatterne er gjort først og fremst av personlig grunner: Hélène Cixous har vært en følgesvenn og inspirasjonskilde siden jeg leste henne første gang da jeg var 27 og så vidt hadde begynt å skrive. Cixous var også 27 når hun begynte å skrive ”for alvor”, og dette tilfeldige sammentreffet gjorde at jeg ikke betrakta det som tilfeldig. Jeg tok derfor hennes oppfordring om at kvinner ”må skrive seg selv” bokstavelig. Jeg har ikke lest Jon Fosse med samme nærhet. Men et av hans skuespill, *Skuggar*, som den frie teatergruppa *De usynlige* satt opp første gang i 2009, står fremdeles som en av mine sterkeste teateropplevelser. Det har delvis med *De usynliges* regi å gjøre, men dette sceneuttrykket hadde ikke vært mulig uten Fosses tekstgrunnlag. Som poet er jeg grunnleggende opptatt ikke bare av språk og det som kan eller ikke kan beskrives, men også av diktningas frembringelse – noe begge disse forfatterne også er. Hvordan skapes et særeget skriftspråk som Fosse og Cixous’, og hva slags erfaringer oppstår gjennom dette arbeidet? Hvordan henger skapelsesprosesser sammen med tro og tvil? Hva er sammenhengen mellom mening, sannhet og det å skrive? Slike åpne spørsmål kan besvares igjen og igjen etter hvert som svarene ikke lenger er tilfredsstillende. Og det har vært en stor glede å arbeide med Fosse og Cixous’ skrift, til tross for at jeg må lese Cixous i oversettelse, for å finne noen midlertidige svar. Jeg vil først og fremst takke min veileder Christian Refsum for engasjert og konstruktiv veiledning i arbeidet med oppgaven. I tillegg vil jeg rette en stor takk til Siri Katinka Valdez, Itonje Søimer Guttormsen, Mari Svalastog, Eli Vaage, Victoria Kielland, Hans Villanger og Kristin Villanger Næss for deres våkne blikk og gode innspill.

Aina Villanger

Oslo 10.05.2013

Innholdsfortegnelse

Innledning	1
1. Introduksjon: ”Å skrive farer gjennom meg!”	2
1.1. Om forfatterne	2
1.2. Metode, avgrensning og tekstgrunnlag	4
1.3. Skrivning som erfaring og troshandling	7
1.3.1. Religionens tilbakekomst i moderne tid	8
1.3.2. Estetisk erfaring som erkjennelse	11
2. Jon Fosses ikkje-stad: "En åpning mot det guddommelige"	13
2.1. "Negativ mystikk"	14
2.1.1. Kristendom og moderne guddommelighetserfaring	15
2.1.2. Skrivingas <i>gnosis</i>	16
2.1.3. En dobbelhet av sanselighet og åndelighet	18
2.2. "Ikkje-staden" og erfaring av immanent transcendens	21
2.2.1. Skrivning som språkbønn: Gud i skrifta	25
2.2.2. Skriftas <i>gnosis</i>	27
2.2.3. Problemet med å fortolke den moderne guddommelighetserfaringa	28
3. Utfolding av tilstander: Nærlesning av <i>Andvake</i>	30
3.1. Fra skygge til lys	31
3.1.1. Kunstens løfte: en pakt	34
3.1.2. Tilstanden utformes med <i>skriftstemmen</i>	36
3.2. Svevet er et estetisk mirakel	37
3.2.1. Musikk og oppstandelse	40
3.2.2. Jon spillemann	42
3.2.3. Skrivning som flukt og forsoning	44

4 . Hélène Cixous' fristed: "In my foreign Religion, Literature, I live and work"	46
4.1. Écriture féminine: en skriftreligion?	47
4.2. "Det siste maleriet eller portrett av Gud"	50
4.2.1. Tilblivelse: Selvbevissthet og fenomenologi, persepsjon og refleksjon	53
4.2.2. Tilbedelse over tvil	56
4.2.3. Språkets muligheter	58
4.2.4. Jakta etter "den andre uskyld"	59
4.2.5. Å gjenta: en troshandling	63
5. Cixous: "I myself believe in literature"	65
5.1. Trosbekjennelsen og "Mulighetens Allmektighet"	66
5.2. I tilfelle Gud	67
5.3. Skrivning med døden som livsledsager	70
5.4. Selvtap og øyeblikkets paradoks: en frigjøring	74
5.5. Dødsøyeblikket og "tilblivelsens uttrykk"	78
6. Språket er en verden i seg selv	83
6.1. Sannhetssøkerne Fosse og Cixous	85
6.2. Veien videre: En orden i kaoset	85
Litteraturliste	89

Innledning

Estetisk erfaring brukes ofte i forbindelse med erfaringer som oppstår i møtet med kunst. I moderne tid har estetikken særlig beskjeftiget seg med mottagelsen og opplevelsen av kunst. Slik jeg ser det kan dette føre til en oppfattelse om at kunst først og fremst skal gi mening, forstås som kommunikasjon og dermed være moralsk oppbyggelig. De seinere åra, og ikke minst når flere av de større byene i Norge anno 2013 etablerer store og dyre litteraturhus og/eller kulturfestivaler, kan vi se en tendens hvor kunsten inngår i en større markedssammenheng: Den skal gi noe til konsumentene, erfaringer, tanker eller overskudd, slik at den nærmer seg å bli en vare og får en klang av underholdning. I min studie ønsker jeg å rette fokuset mot et annet aspekt ved kunstens vesen og i den forbindelse utvide forståelsen av *estetisk erfaring*. Etter min oppfatning er kunst betydningsfull uavhengig av tanken på produkt og mottagelse, jeg ønsker derfor å undersøke *estetisk erfaring* hos kunstnerne i tilknytning til kunstens *tilblivelse*.

1. Introduksjon: ”Å skrive farer gjennom meg!”

Hva betyr det at ”å skrive” farer gjennom forfatter-jeget? Hélène Cixous’ utsagn fra essayet ”Å komme til skriften” (1986), betegner utgangspunktet for min studie av det å skrive i tilknytning til religiøs praksis: ”Å skrive” er blitt noe levende, som om skriving styres av en egen vilje utafør forfatteren. I essaysamlinga *Hemmelighetstilstanden* (2000) formulerer den danske poeten Inger Christensen dette fenomenet slik:

Mange digtere har i tidens løb prøvet på at beskrive dette uhåndgribelige, og deres utsagn kredser næsten alltid om noget, der kan koges ned til oplevelsen af, at ordene pludselig tager over, eller at digtet skriver sig selv, og lignende (Christensen 2009: 43).

Hvordan skal vi forstå hva ”det uhåndgripelige” innebærer, når vi vet at det er forfatterhåndens tapping på et tastatur som nedtegner ord og skrift? Christensen beskriver det å skrive dikt som et mysterium hun kaller *hemmelighetstilstanden*; ”et hemmelighetsfullt følgeskap mellom språk og virkelighet” (Christensen 2009: 40). Men Christensen knytter ikke *det å skrive* til noe religiøst eller mystisk – det er mer et ”nøytralt mysterium”: Det er *forbindelsen* mellom språk og virkelighet som er et mysterium. En annen dansk poet, Søren Ulrik Thomsen, beskriver i *Mit lys brænder* (1985) hvordan et av hans dikt skriver seg inn i en form for ”ny religiøs materialisme og en materialistisk religiøsitet”, og slik knyttes skriving til noe mystisk, og samtidig materielt (Thomsen 2001: 119). Disse beskrivelsene av det å skrive som noe uhåndgripelig eller mystisk og samtidig ikke, har likhetstrekk med mine studieobjekter Jon Fosse og Hélène Cixous’ formuleringer. Begge beskriver sin skrivepraksis som noe ukontrollerbart og i tilknytning til noe guddommelig, samtidig er det noe praktisk: Det er resultat av tålmodig arbeid og knyttes dermed til et skrivende subjekt. Det som skiller de to sistnevnte forfatterne fra de to første er deres uttalelser om at skriving for dem er en form for religion. Hvordan skal vi forstå dette?

1.1. Om forfatterne

Sammenstillinga av de to forfatterne Jon Fosse (f.1959) og Hélène Cixous (f.1937) utgjør umiddelbart et motsetningsfullt par: En norsk mann, dikter og dramatiker, og en algerisk-fransk-jødisk kvinne, filosofiprofessor og forfatter. Fosse er Norges internasjonalt mest spilte nålevende dramatiker, og blir regna som en av landets viktigste samtidsforfattere med et stort

antall utgivelser av romaner, dikt, skuespill, barnebøker og essays. Cixous er kanskje mest kjent som en av 70-tallets viktige feminister og grunnlegger av frigjøringsprosjektet *écriture féminine* (den feminine skrifta), men har også utgitt en stor mengde tekster i form av poesi, drama, romaner, litteraturkritikk og filosofi.

Det er mange forskjeller mellom disse forfatterne, men den mest åpenbare forskjellen er skriftspråket, både form- og innholdsmessig. I motsetning til Fosse baserer Cixous' forfatterskap seg i stor grad på det selvbiografiske. Mens Fosse er mer distansert, både som forteller og stilistisk, er Cixous nærværende i måten hun vever sin personlige historie og sine følelser inn i temaene hun fordyper seg i. Mens Fosses skrift er minimalistisk, stille og alvorlig, er Cixous' skrift maksimalistisk, nærmest "støyende" og til tider "tøysete". Mens Fosse har gitt avkall på teorien, er teori en stor del av Cixous' skrift – både i fiksjonstekstene og i de mer teoretiske essayene: Cixous argumenterer for sitt skriftprosjekt samtidig som hun praktiserer det. Det kunne være fristende å innordne forskjellene mellom de to forfatterne, både som menneske og skrift, i et dikotomisk oppsett som mann/kvinne, mørke/lys, minimalisme/ maksimalisme, alvor/latter, innadvendt/utadvendt osv (som Cixous søker å viske ut), men i denne sammenhengen er det likheten mellom dem som er det vesentlige.

Det er noen sentrale fellestrekk mellom Fosse og Cixous som danner grunnlag for sammenstillinga av disse to forfatterne (utover de personlige grunnene som er nevnt i forordet). For det første er begreper som døden, Gud og det ubeskrivelige, til stede så å si i hele deres forfatterskap. Både Fosse og Cixous er høyst språkbevisste forfattere som arbeider med å utfordre språkets begrensninger, og å overkomme glipen mellom språk og det språkløse – tiltross for paradokset i dette. Både Fosse og Cixous søker forståelse gjennom litteraturen og har et ønske om å utvide sannhetsbegrepet, noe som innebærer en kritikk av vitenskapens regjerende definisjonsmakt. I tillegg er det store likheter mellom det som kan kalles deres poetikk, særlig i beskrivelsene av hva skriving betyr for dem og hva den gjør med dem: Det som særlig er essensielt i denne sammenheng er at de begge har et syn på skriving som en religiøs praksis. Begge omtaler sin skrivepraksis som en troshandling, slik kan skrivinga betraktes som et arbeid med å opprettholde troen på litteratur og poetikken betraktes som en trosbekjennelse. Hva innebærer det at litteratur er en form for religion? Hva betyr troskap i forhold til eget kunstuttrykk? Og hvordan skal vi forstå hva det betyr at skriving kan gi erfaringer som ligner noe hinsidig?

Både Fosse og Cixous omtaler skriveprosessen med religiøse termer som guddommelighet, bønn, troshandling osv¹. For begge utgjør skrivinga noe som foregår på to plan, både konkret og mentalt. For det første er det å skrive en daglig praksis, et arbeid som må holdes ved like og gjentas om og om igjen, noe som gjør at skrivehandlinga kan defineres som religion; ”religiøse idealer henger uløselig sammen med konkret, dagligdags praksis, og begge dele utvikler sig i historiens forløb i en dynamisk process, der afsepjler dette samspil” (Grønkjær og Brandt-Pedersen 2002:13). Målet med skrivinga, som her er tett forbundet til de estetiske idealene, er uløselig knytta til praksisen. For det andre er skriving også noe som gir erfaringer utover hverdagslige erfaringer; skrivinga setter forfatterne i en særlig tilstand som de beskriver på forskjellige måter. Fosse kobler dette til noe mystisk, mens Cixous kobler det til en form for frihet. Denne mystiske eller frigjørende tilstanden kan forstås som en *estetisk erfaring* som oppstår som følge av det skapende arbeidet med språk og skriving. Skriveprosessen foregår som en vekselvirkning mellom praksis og erfaring, hvor skrifta kan betraktes som en materialisering av erfaringene og tilstanden som oppstår under skrivinga.

1.2. Metode, avgrensning og tekstgrunnlag

Jeg skal gjøre en undersøkelse av forholdet mellom skriving og religion hos Fosse og Cixous i tilknytning til begrepene *guddommelighetserfaring* og *erfaring av immanent transcendens*, som begge overlapper med *estetisk erfaring*. Jeg skal dele opp studien med to vinklinger: *Skriving som trospraksis* og *skrivning som erfaring*. Disse to aspektene er til stede hos begge forfatterne, men i delen med Fosse vil jeg ha hovedfokus på skriving som erfaring, mens i delen med Cixous vil hovedfokuset være skriving som trospraksis. Dette fordi Fosse i større grad omtaler sin skriving i tilknytning til en mystisk tilstand, mens Cixous i større grad knytter skriving til tro. Denne inndelinga er fruktbar for å få et bredere bilde av hva det innebærer at skriving kan være en religiøs praksis. Begrepene *erfaring av immanent transcendens* og *guddommelighetserfaring* vil knytte de to studiene sammen. En måte å undersøke dette kunne være å nærlese deres skjønnlitterære skriftuttrykk, med en tese om at skrifta uttrykker erfaring og trobekjennelse. Men min studie vil i stedet baseres på noen få utvalgte essays, kortere tekster og en roman, det vil si hovedsakelig tolkninger av forfatternes egne formuleringer av sin skriveprosess. Dette er for å avgrense oppgaven, men også fordi

¹ I *Dialoger* sier Fosse at det å skrive er en form for *religionsutøving* (Hagen 1993: 98). I essayet ”Promised Belief” kaller Cixous litteratur for ”my sole religion” (Cixous 2012: 132).

forfatternes poetikk formuleres tydeligere i essayene. Til sammen vil disse drøftningene danne et bilde av hva det vil si at litteratur er en form for religion, og hva skriving som erfaring og trospraksis innebærer.

Fosse har blitt lest i tilknytning til det religiøse av flere. For eksempel i Rolf Nøtvik Jakobsens artikkel i *Norsk Litterær Årbok* (1997) ”Det namnlause; litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse”, men tydeligst er det likevel i *Ualminnelig* fra 2009, hvor teologen Kjell Arnold Nyhus leser Fosse med fokus på mystikken i hans skriftuttrykk. Særlig Nyhus’ bok har vært viktig i mitt arbeid. Jeg har fått lese deler av litteraturforskerne Drude von der Fehr og Elisabeth Løvlies bok, *Tro på litteratur*, som gis ut juni 2013, hvor Fosses dramatik leses i tilknytning til erkjennelsesteori og forholdet mellom metafysikk og religion. Dette har likevel ikke blitt aktuelt i min studie, fordi både Løvlie og von der Fehr fokuserer på mottagelsen av Fosses tekster og erfaringa som leser. Mitt fokus på det religiøse ved skriveprosessen impliserer en ganske annen vinkling til Fosse, også i forhold til analysene som er gjort i de mange master-oppgavene som er levert om Fosse de siste ti åra.

Det er kun tre oppgaver de siste ti åra hvor Cixous er hovedemne, men også her er det fokus på resepsjonen av tekst og ikke produksjonen. Ingrid Kvamme-Fredriksens oppgave fra 2010 har vært nyttig i min forståelse av *écriture féminine*. Men hovedsakelig er det Abigail Bray og Kerstin Munck jeg forholder meg til i denne forbindelse. Abigail Brays bok *Writing and Sexual Difference* (2004) har vært elementær i mitt arbeid med Cixous². I denne boka diskuterer Bray Cixous i en post-strukturalistisk feministisk sammenheng, og undersøker noen av de store filosofiske konseptene hos Cixous med fokus på det skrivende subjektet og seksuell forskjellighet. Selv om Bray leser Cixous fra et feministisk perspektiv og slik representerer en mer ”vanlig” lesning av Cixous, har hennes fokus på de filosofiske figurene *tilblivelse* og *hengivelse* vært avgjørende for min undersøkelse. Cixous-lesningene er hovedsakelig orientert rundt skrift, kjønn og politikk. Så vidt jeg har kunnet se er det få lesninger av Cixous i forbindelse med religiøsitet, bortsett fra den posthume utgivelsen *H. C. for life...* av Jacques Derrida fra 2006, og John D. Caputos nye utgivelser *Transfigurations* fra 2012, og *Feminism, Sexuality and the Return of the Religion* fra 2011. *Transfigurations* er et resultat fra en konferanse ved Universitetet i Oslo i juni 2010, ”Exploring Experiences of

² Bray er professor ved the Social Justice Research Centre ved Edith Cowan University, Australia, og i tillegg psykoterapeut.

Immanent Transcendence – Perspectives from Religion, Aesthetics and Biosemiotics”, hvor både teologen og filosofen John D. Caputo, idéhistorikeren Dorthe Jørgensen, samt Elisabeth Løvlie og Drude von der Fehr deltok. Diskusjonen i boka tangerer en rekke ulike temaer fra, religion og metafysikk, til drømmer, hallusinasjoner og UFO’er. Denne utgivelsen har vært svært viktig i mitt arbeid som helhet, særlig artiklene av Caputo, Jørgensen og Løvlie.

Skriving som erfaring vil jeg undersøke via Fosse, både gjennom hans poetikk i noen utvalgte essays³, og ved å gjøre en lesning av en av hans romaner, *Andvake*. Jeg skal først redegjøre for det Fosse beskriver som mystiske erfaringer og begrepet *ikkje-staden*. Her vil jeg i stor grad forholde meg til Jørgensen, Løvlie og Caputo, samt Theodor Adorno. Deretter skal jeg gjøre en allegorisk lesning av *Andvake*. Grunnen til at jeg vil ta for meg *Andvake* er at Fosse i sine essays ikke går særlig grundig inn på hva mystisk erfaring med skrivinga innebærer. Men også fordi Fosse har gitt avkall på det teoretiske språket til fordel for det poetiske. I følge Fosse er det poetiske språket best egna til å formulere det mystiske. På den måten mener jeg at en allegorisk lesning av *Andvake* utfyller min diskusjon av Fosses religionsutøvelse.

Jeg skal undersøke skriving som troshandling via Cixous, og essayet ”Det siste maleriet eller portrett av Gud” som vil fungere som en ledetråd gjennom to kapitler. Spørsmål rundt skriving som troshandling er mer sammensveiset hos Cixous enn hos Fosse, fordi det å skrive og skapelse er et grunnleggende aspekt ved hele forfatterskapet og henger tett sammen med *écriture féminine*. Dette er komprimert i ”Det siste maleriet eller portrett av Gud”, noe som gjør at essayet kan betraktes som en poetikk eller kanskje like mye en trosbekjennelse for hele hennes skriftprosjekt. Først skal jeg derfor redegjøre for Cixous’ feministiske skriftprosjekt *écriture féminine*, hvor jeg lener meg på Abigail Bray og Kerstin Munck. For å utfylle undersøkelsen av skriving som trospraksis, vil jeg i neste kapittel trekke frem deler av et relativt nytt essay av Cixous hvor hun diskuterer fenomenet tro. De samme teoretikerne som er brukt i Fosse-delen, særlig Caputo, vil danne teoretisk grunnlag i studiet av Cixous.

³ Jeg forholder meg i stor grad til Fosses essayistikk som det er delte oppfatninger om. Jeg tenker eksempelvis på Audun Lindholms harde kritikk i forbindelse med samleutgivelsen *Essay* i 2011: ”Outsiderens metafysikk” i *Morgenbladet* 27. 01. 2012. Men jeg skal ikke analysere Fosses essayistikk, jeg skal se på hvordan han formulerer sine erfaringer med skriving.

1.3. Skrivning som erfaring og troshandling

Jeg ønsker å undersøke hva som ligger til grunn for Fosse og Cixous' store tekstproduksjon. Hva er det som gjør at noen forfattere fortsetter sitt arbeid "år ut og inn" selv om den ikke "gir" noe, tiltross for at det kanskje i siste ende kun fører til enorme mengder knapt leste ord på papir? Nå kan det innvendes at både Fosse og Cixous har hatt enorm suksess både når det gjelder salg og lesere, men min tese er at noe annet ligger til grunn for deres utrettelige lidenskap, at det er noe mer ved disse orda, det må være "noe" ved selve skrivinga som ikke kan måles og knapt kan beskrives. Innenfor estetikken betyr dette "noe" det mystiske, hellige og auratiske⁴ "mer" ved kunsten, som ikke kan forklares med vitenskapelige termer. Kunstens "mer" har uendelige tolkningsmuligheter, og dermed danna en lang rekke med studier opp gjennom historien. Jeg skal her undersøke kunstens "mer" ved å knytte det til Fosses mystikk og Cixous' frihet.

I *Estetisk teori* skriver Theodor Adorno at kunsten blir kunstverk når det fremstiller overskuddet av "noe mer", og når kunsten fremstiller dette "overskytende", "produserer den sin egen transcendens":

For å beskrive dette mer ved kunstverkene, er den psykologiske definisjonen av gestalt utilstrekkelig, dette at en helhet er mer enn sine deler. For det overskytende er ikke rett og slett sammenhengen mellom delene og helheten, men noe Annet, som blir formidlet av sammenhengen, men like fullt skiller seg fra den (Adorno 2008: 329).

Det Andre ved kunsten er det vi oppfatter som resultat av sammenhengen, men som samtidig skiller seg fra den. Ifølge Adorno er det slike estetiske grep som overbeviser og suggerer. Men *hva* er det kunsten prøver å overbevise om, og hva er det kunsten lover?

I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes [...]. Det at noe ikke-værende kommer opp, som om det skulle være, er anstøtsspørsmålet om kunstens sannhet. Rett og slett ut fra sin form, lover den noe som ikke finnes, objektivt – og om det aldri så mye blir brutt – sier den at det krever at det som viser seg, også må være mulig (Adorno 2008: 333).

Kunsten lover noe umulig, men som likevel kan bli mulig gjennom estetiske virkemidler. Kunsten gir et hint om noe Annet og peker frem mot noe som kan komme, den danner grunnlag for håp. Og et slikt håp forutsetter en tro på dette løftet. Det å skrive avhenger av en

⁴ Walter Benjamin etablerer begrepet det auratiske i sin estetikk, noe Adorno knytter seg tett opp til.

tro på litteraturen; både på det den inneholder og referer til, og dens uttrykk. Hva betyr det å tro på litteraturen og skrifta selv? Er det mulig å ”måle” tro ut ifra skriftuttrykket? Både Fosse og Cixous fremviser en enorm troskap til sitt eget uttrykk, hva slags konsekvenser får det for kunsten?

Det å skape kunst er like mye et praktisk som et åndelig arbeid. Å skrive er å arbeide med språkets to dimensjoner, både som noe materielt og noe referensielt, og på den måten er det en vekselvirkning mellom håndverk og åndsverk. Det er en gjentakende handling og en materialisering av ideer og erfaringer gjennom skrift. Grunnleggende for denne skapende praksisen er tro. En tro på skriftspråket og litteraturens potensial til å formidle tanker og erfaringer. Det å skape avhenger av en tro på det skapende arbeidet, samtidig som det skapende arbeidet er en måte å opprettholde og bekrefte troen på. Dette utgjør en gjensidig dynamikk eller en slags sirkelbevegelse mellom tro og handling, man tror fordi man skaper noe og man skaper noe fordi man tror. Tro innebærer på denne måten en forpliktelse, det er et *valg*. Man velger å tro på kunstens løfte.

1.3.1. Religionens tilbakekomst i moderne tid

I vårt sekulære og materialistiske samfunn virker et begrep som guddommelighetserfaring fjernt. Samtidig diskuteres det fra flere hold hvorvidt interessen for religion og Gud er på vei tilbake i det moderne samfunnet, og hvorvidt vitenskapen åpner opp for Gud eller ikke⁵. Om dette bunner i en faktisk ny interesse for religion eller kun vitner om en ny oppmerksomhet om velkjente temaer, skal ikke jeg svare på. Mitt prosjekt springer ut av en interesse for koblinga mellom kunst og religion, noe teoretikere stadig beskjeftiger seg med⁶. Studien er et forsøk på å forstå hva generelle begreper som guddommelighet betyr i samtidig skjønnlitteratur. I innledninga av *Transfigurations* skriver redaktørene at ”the ‘beyond’ is

⁵ Eksempler er diskusjonen rundt fremveksten av nyreligiøsitet i Norge som tas opp i et fordrag på litteraturhuset 16.02.2013, pamfletten *Gud er tilbake!* (februar 2013, Frekk Forlag) som tar opp diskusjonen om religionens plass i den offentlige samtalen ut ifra en påstand om religionen stadig blir viktigere i det flerkulturelle Norge, og John Caputos utgivelse fra 2011: *Feminism, Sexuality and the Return of the Religion*. Spørsmålet om religionens tilbakekomst tas også opp i *Interesse for Gud: Ni tidssvarende essay* (Grønkjær og Brandt-Pedersen, 2002). I tillegg pågår det en diskusjon om forholdet mellom religion og vitenskap, noe professor i medisinsk etikk Jan Helge Solbakk tar opp i kronikken ”Den religiøse ateismen” i *Morgenbladet* 19.april 2013.

⁶ ”This is a recurrent interest that never seems to stop attracting the interest of artists and art critics alike, perhaps for the simple reason that the passing of time always makes it necessary to renew the exploration of the general subject in ways more specific to the period of time” (Christoffersen, S. A. 2012: 7).

nothing in itself, it is just referring to a certain state of mind or consciousness that can be brought about in many different ways” (Christoffersen, S. A. 2012: 7). Erfaring av det guddommelige er noe som oppstår gjennom den praktiske skriveprosessen for Fosse og Cixous, det er en tilstand. Kan dette knyttes til det hinsidige? Men hvordan kan noe hinsidig oppstå gjennom det praktiske? Hvordan skal vi forstå det hinsidige i denne sammenhengen?

Den danske idéhistorikeren Dorthe Jørgensen har i flere bøker beskjeftiget seg med estetisk erfaring både i historisk og samtidig perspektiv. Jørgensen ser en forbindelse mellom det moderne menneskets estetiske erfaring og tidligere tiders religiøse erfaringer, og mener at begrepet guddommelighetserfaring rommer den romantiske ideen om å ville skape en moderne mytologi. Ideen om en moderne mytologi springer ut av en ”modernekritisk” erkjennelse av at sekularisering har svekket de religiøse overleverte verdiene:

Før romantikken kunne kunsten hente sit stof i den klassiske mytologi, men på grund af sekulariseringen er dette ikke længere en holdbar strategi, og den moderne kunst må derfor selv skabe den nødvendige mytologi (Jørgensen 2008: 95-96).

Denne romantiske ideen bygger på oppfattelsen om at abstrakte ideer skal fremstilles estetisk, og at myten er den *formen* hvor en slik sanselig formidling finner sted. Dette kan overføres til Fosse og Cixous som begge er svært bevisste estetikere som setter det poetiske skriftuttrykket høyere enn det teoretiske, og stoler på den litterære skriftas sanselige evne til å formidle det abstrakte. Fosse og Cixous’ skrift utgjør på den måten en ny estetikk som viderefører religiøse aspekter i et tilpassa, moderne uttrykk⁷. På bakgrunn av dette, men først og fremst fordi både Fosse og Cixous selv betrakter litteratur som en form for religion, gir det mening å bruke guddommelighetserfaring for å forstå hva dette betyr innenfor en vestlig, sekulær tenkning.

Jørgensens guddommelighetsbegrep er et *grensebegrep*, og kan betraktes som et forsøk på å romme mer enn den moderne (og regjerende) oppfattelsen av kunsterfaringen og begrepet estetisk erfaring. Begrepet er en slags paraply-betegnelse for flere typer erfaring, noe som betyr at guddommelighetserfaring alltid oppstår sammen med en annen type erfaring – som metafysisk, religiøs eller estetisk. For Fosse kan det metafysiske kobles til innsikt og *ikkje-staden*, det religiøse til mystikken og det estetiske til skriftstilen. For Cixous kan det

⁷ Med forbehold: Fosses skrift karakteriseres like mye ved sitt arkaiske uttrykk, men har et hverdagslig innhold som gjør det fullt forståelig i vår samtid.

metafysiske kobles til *den andre uskyld*, det religiøse til navnet Gud og det estetiske til *écriture féminine*. For Jørgensen er guddommelighetserfaring en erfaring av ”et mere”, av *merbetydning*. Andre former for erfaring av merbetydning er beskrevet både i filosofien og i litteraturen, for eksempel begrepene aura og epifani, som en slags profane åpenbaringer. Dette anser Jørgensen som moderne fortolkninger av guddommelighetserfaring og kaller dem verken for metafysisk, religiøs eller estetisk erfaring, men derimot for *erfaring av immanent transcendens*⁸. Slike erfaringer er, i følge Jørgensen, et uttrykk for at vi, tiltross for at verden er blitt sekularisert, stadig opplever *glimt* av noe annet. Like mye som vi opplever at disse glimtene kan gi oss følelse av noe absolutt, av mening eller sammenheng med noe større, er de helt og aldeles immanente. Selv om glimtene gir oss en følelse av å transcendere, av noe som får oss ut av våre kropper, skjer det inni oss:

På den ene side udgør erfaringen af immanent transcendens altså en slags transcendenserfaring, men på den andre side synes den ikke at referere til noget transcendent som for eksempel Gud (Jørgensen 2008 99).

Erfaringen av immanent transcendens virker som et hint om noe mer og større enn oss selv, men som vi opplever her hvor vi allerede befinner oss.

Fosse skriver at han er til stede under skrivinga selv om han ikke er det, han befinner seg på et sted samtidig som han befinner seg på *ein ikkje-stad*. Cixous både utnytter og utfordrer språkets begrensninger i forsøket på å beskrive det ubeskrivelige og å gjøre det umulige; å portrettere Gud og å fange øyeblikket med skrift. Hvordan skal vi forstå dette? Hva innebærer det at en praksis, noe som skjer konkret ved skrivebordet i arbeidet med ord og setninger, kobles til noe guddommelig som ikke kan beskrives? Hva betyr det å portrettere Gud med skrift, eller å forsøke å beskrive det ubeskrivelige? Disse paradoksene som både Fosse og Cixous arbeider med går ut på det samme; i litteraturen er begge deler mulig. Slik må både Fosse og Cixous' beskrivelser av skriveerfaringa forstås som noe som skjer her og nå og ikke som en ut-av-kroppen-opplevelse. Det som skjer under skrivinga kan betraktes som en paradoksal erfaring; det er en erfaring av noe som *minner om* noe guddommelig, men som skjer gjennom det konkrete arbeidet med språk. Det er en erfaring av noe transcendent som følger av noe immanent, og med Caputo kan vi si at denne erfaringa følger av det

⁸ Jørgensen påpeker at begrepet erfaring av immanent transcendens er nytt, men at fenomenet begrepet betegner har tråder tilbake til romantikken og er blitt utforsket av moderne tenkere som Benjamin og Heidegger (Jørgensen 2008: 98).

transcendente *ved språket*. Ord som ”guddommelig” eller ”ubeskrivelig” refererer til noe hinsidig, men hører til vår verden – de er *lingvistiske effekter*. Det transcendent eksisterer ikke utafor språket, det ligger immanent i språket. ”Det hinsidige” forstår jeg slik som et samlebegrep for umulige størrelser som døden, guddommelighet og mystisk erfaring.

1.3.2. Estetisk erfaring som erkjennelse

Poesien er bare én af menneskets mange erkendelsesformer, og der går det samme skel ned gennem dem alle, hva enten det drejer sig om filosofi, matematik eller naturvidenskab. Et skel mellem dem, der tror at mennesket med sit sprog står udenfor verden, og dem der oplever, at et menneske med sprog er en del af verden; og at det derfor bliver nødvendigt at forstå, at idet et menneske udtrykker sig, er det også verden der udtrykker sig (Christensen 2009: 44).

Inger Christensen sidestiller poesi med vitenskap; poesi er et uttrykk for menneskets forståelse av verden på lik linje med empirisk kunnskap – det er bare et annet formspråk. Dette kan knyttes til diskusjonen om at estetisk erfaring kan bidra til å gi livet mening. Dorthe Jørgensen mener at estetisk erfaring har en *erkjennelsesverdi*. Erfaringen av ”noe mer” er både det som skiller seg fra og setter hverdagserfaringen i perspektiv, derfor er den ikke forbeholdt møtet med kunst, men kan oppstå hvor som helst og når som helst. Imidlertid har nettopp kunsten en særlig evne til å forårsake estetiske erfaringer, fordi den befinner seg på siden av samfunnet. Kunsten trekker oss ut av hverdagen og inn i et rom hvor vi kan oppleve uten å tenke på nytten av eller formålet med opplevelsen, den gir oss en mulighet til å gi oss hen til den rene opplevelsen. Selv om individet ikke vil være bevisst ”tenkende” bringer slike erfaringer *forandring* og dermed undring og dermed *refleksjon*: ”Kunstverkenes autoritet ligger i det at de tvinger frem refleksjon [...]” (Adorno 2008: 334). Kunsterfaringen er slik en kilde til utvikling, noe som er tydelig også i skriveprosessen, særlig hos Cixous.

I artikkelen “The experience of Immanent Transcendence” i *Transfigurations* (2012), angriper Jørgensen den tradisjonelle oppfattelsen om at erkjennelse av virkeligheten først og fremst identifiseres som erkjennelse som har rot i empirisk erfaring, hvor vitenskapelig kunnskap blir ansett som den høyeste form for viten. Som vi skal se er denne kritikken til stede både hos Fosse og Cixous. Gjennom bevisst arbeid med språk søker begge å utvide sannhetsbegrepet. Med Jørgensen kan vi si at den vitenskapelige empiriske metoden styrer vår måte å forstå virkelighet på, og at vi dermed tar for gitt hva det betyr å erfare virkeligheten og hva

virkelighet er. Innenfor en slik tenkning får uventa hendelser eller ubeskrivelige erfaringer ingen erkjennelsesverdi og blir dermed avfeid som nettopp mystiske og ubeskrivelige. I møte med eller arbeid med kunst og litteratur handler det ikke bare om en sanseerfaring og konseptuell erfaring, den estetiske erfaringa knyttes også til *fornemmelsen* og det man *aner*. Vi må derfor forstå estetiske erfaringer på en annen måte enn gjennom empirisk vitenskapelig metode. Empirisk forståelse er analytisk, sier Jørgensen, og fra denne forståelsens synspunkt er verden inkonsekvent og dermed fri for mening. Gjennom estetisk erfaring fornemmer vi en harmoni som ellers ikke er oppnåelig, den gir en følelse av at sammenheng tiltross for verdens inkonsekvens og uforutsigbarhet. En slik erfaring er ikke et faktum, men et *forslag* om hvordan noe *kan være* "[...] you feel something that *could* be. It is a hypothetical interpretation of what is, placing the already given in an unaccustomed light" (Jørgensen 2012: 37). Den opplevde sammenheng og meningsfullhet er kun symbolsk, og trenger derfor fortolkning: "*It is the interpretation that determines the matter; the impression itself is neutral*" (Jørgensen 2012: 45). Fortolkningen er en *mulig* forklaring på eller formidling av det erfarte. Vi skal se hvordan Fosse og Cixous beskriver og fortolker mystiske erfaringer, sorg, glede, og forholdet til "umulige" konsepter som døden og Gud, og hvordan de begge søker en sannhet som jevnlig må omskrives.

2. Jon Fosses ikkje-stad: ”En åpning mot det guddommelige”

Måske er det derfor jeg forfølger denne idé, fordi jeg forestiller mig ikke, at det på nogen måde forklejner mennesket at sige, at vi bare behøver at lytte til musikken i ordet for at høre, at det også er skabt af noget mere end os selv. Uden at det derfor nødvendigvis skal kaldes guddommeligt. Men ordet skal nødvendigvis kaldes dobbelt. Være dobbelt. Det skal være både inde og ude. Det skal være inde i den bevidsthed, der kalder noget guddommeligt, men samtidig ude i dette guddommelige, der kalder bevidstheden frem (Christensen 2009: 58).

For Inger Christensen er ord et mysterium som er skapt av noe mer enn ”oss selv”. Likevel er ikke språket i seg selv noe guddommelig. Dette kan forstås som at det er språkets dobbelthet, hvordan ord knytter menneskets bevissthet til den ytre verden, som er det guddommelige for Christensen. I essayet ”Negativ mystikk” skriver Jon Fosse at skivinga har gitt ham ”mystiske erfaringer” og at romanen ”held [...] oppe ei opning mot det guddommelege” (Fosse 1999: 133). Hva betyr dette? Fosse betrakter arbeidet med skivinga som en form for religiøsitet: “[...] det er med andre ord skrifta som har opna det religiøse for meg og gjort meg til eit religiøst menneske [...]” (Fosse 1999: 123). Hva innebærer det religiøse ved skivinga for Fosse?

I første del av dette kapitlet skal jeg redegjøre for disse spørsmålene ved å fokusere på *forholdet mellom skiving og erfaring* i noen utvalgte tekster fra Fosses *Gnostiske essay* (1999), hovedsakelig essayet ”Negativ mystikk”, den korte teksten ”Ikkje-staden”, samt essayet ”Skivingas gnosis”⁹ fra *Essay* (2011). Den etymologiske kompleksiteten som utfolder seg i refleksjonen rundt *erfaring* gjør at ordet kan forstås som en *prosess*: Erfaring betyr opprinnelig å utforske eller å reise. Erfaring kan også bety en indre reise, en utforsking som skjer på et mentalt plan og kan knyttes til det å ”dra over til den andre siden”: ”Dette impliserer en forestilling om å gå fra det ene til det andre eller krysse en grense og at erfaring er å møte noe nytt og ukjent” (Reinton 2001: 9). Fosse knytter *skrift* til noe guddommelig: ”’Det av Gud i mennesket’, som det heiter med eit kjent kvekarord. Eg kunne like godt ha kalla det for skrifta” (Fosse 1999: 129). For Fosse finnes Gud mer i skrift enn i menneske, ”det av Gud i skrifta”. Hva betyr det at skrifta har ”det av Gud” – eller for enkelhets skyld –

⁹ Første gang publisert i *Essay* 2011, men er skrevet i 2000, altså kort tid etter *Gnostiske Essay* ble utgitt.

Gud i seg? Kan vi tolke Fosse i forlengelse av antikkens oppfattelse av inspirasjon, hvor poeten kun var et medium som dikta ut fra guddommelig inspirasjon?

I de siste avsnittene av kapittelet skal jeg undersøke det guddommelige aspektet ved Fosses skrift gjennom Adornos forståelse av det Andre ved kunsten og Fosses egne begrep *skriftas gnosis*, *språkbønn* og *skriftstemme*. Fosses begrep *skriftstemme* kan forstås som en fortolkning av det Andre ved kunsten, noe han kort er inne på i teksten ”Stemme utan tale”:

Eg la tidleg merke til at det frå den gode skrivne litteraturen kom ei stemme, som ikkje sa noko bestemt, men berre var der som noko ein kunne merke, som ein tale utan tale langt bortanfrå liksom. [...] For meg blei altså kunsten nettopp knytt til denne stemma, nesten umenneskeleg i sin tause tale. [...] men det er neppe ei menneskeleg stemme, det er meir ei stemme som liksom kjem frå ein stad langt der borte utanfor livet (Fosse 1999: 239-40).

Dette kan tolkes som at det Andre ved kunsten for Fosse fungerer som et knapt hørbart ekko fra det hinsidige eller av Guds stemme. Det tause utgjør en skygge bak det uttalte, som et bilde på noe ubeskrivelig og dystert. Dette stiltrekket skal vi se på nærmere på i neste kapittel.

2.1. ”Negativ mystikk”

I motsetning til flere av de andre korte tekstene i *Gnostiske essay* kan ”Negativ mystikk” betraktes nettopp som et essay i form av sin oppbygning rundt forsøket på å utrede et begrep, *negativ mystikk*. Essayet kan betraktes som en oppsummering av tankene som er spredt rundt i de andre tekstene. Her forsøker Fosse mer helhetlig å beskrive hva skrivinga har gjort med ham, hva som har påvirket ham som forfatter og hvordan hans bakgrunn – kvekertradisjonen, ”den norske puritanismen” og hans egen avstandstagen fra ”kristenfolket” – har satt spor i skrivemåten hans. Fosse skriver at det først og fremst er romanens form som kan åpne opp for ”noe guddommelig”, og i sitt forsøk på å forklare hva han mener med ”å forstå romanen som negativ mystikk” er Fosse innom sin egen romanteori som han etablerte i sin første essaysamling¹⁰. Mot slutten av essayet medgir Fosse at han ikke klarer å forklare begrepet negativ mystikk. Dette er likevel det nærmeste han kommer i å redegjøre for det mystiske ved skrivinga, og må sees i sammenheng med det faktum at Fosse ga avkall på teori og fokuserte på skjønnlitteratur etter utgivelsen av *Gnostiske essay*. Fosse mener at det mystiske ved diktninga skal *være* uten å skulle måtte forklare: ”Litteratur er eit språk som er til i seg sjølv,

¹⁰ *Frå telling via showing til writing* (1989).

den er sitt eige om [...]” (Fosse 1999: 78). Hva betyr det at litteratur bare skal være? Og hva er konsekvensene for dette?

2.1.1. Kristendom og moderne guddommelighetserfaring

I ”Negativ mystikk” skriver Fosse om sitt anstrengte forhold til kristendommen og hvordan dette har påverka hans forfatterskap:

Mine kanskje særeigne røynsler med skrifta heng nok saman med mine eigne røynsler med det eg, [...] kan kalle for den norske puritanismen. [...] Og ikkje minst trur eg at sjølve skrivemåten min, med dei besvergande gjentakingane, har mykje felles med språket i Bibelen og i den kristne tradisjonen (Fosse 1999: 124+129).

Fosses erfaringer er med andre ord noe som har kommet til uttrykk i hans skriftuttrykk, noe jeg skal undersøke i neste kapittel. Fosse vokste opp i Strandaberg i Hardanger, et lite sted der pietismen aldri helt slo gjennom, men likevel hadde en betydelig innvirkning på folket og Fosse selv. Fosses mening om ”kristenfolket” kommer tydelig frem:

Mine røynsler tilseier at i møtet med dette folkeslaget kan ein berre snu ryggen til og gå. Vil ein ta vare på eit forhold til det guddommelege må ein i alle fall snu ryggen til og gå. I mitt tilfelle oppnådde kristenfolket at eg i fleire år stolt gjekk rundt og kalla meg sjølv for heidning (Fosse 1999: 127).

Fosse måtte forlate kristendommen for å finne det som i hans øyne kunne betraktes som guddommelig. For å sette puritanismen i perspektiv til sin skrivning trekker han frem deler av sin egen ”familiemytologi”, og forteller om sin bestefar på morssida og sin bestemor på farssida som begge var dypt troende. Fosse beskriver hvordan besteforeldrene, til tross for ulikhetene, bar på en felles innsikt: ”Både bestefar min og bestemor mi hadde forstått det same, dei hadde berre ulike røynsler og derfor gav innsiktene deira seg ulike uttrykk [...]” (Fosse 1999: 126). Som troende hadde de en felles innsikt i noe Fosse den gangen ikke ville vedkjenne seg. Det var først seinere, ikke gjennom å tilbe den kristne Gud, men gjennom sin årelange skrivepraksis, Fosse fikk tilgang til noe som minna om deres innsikt.

For meg er det altså slik at verken det eg har opplevd av liv eller det eg har opplevd av død har pressa meg ut av min trygge ateisme, det har derimot skrifta gjort [...] (Fosse 1999: 124).

Dette kan settes i sammenheng med begrepet guddommelighetserfaring. I essayet ”Guddommelighetserfaring i en moderne verden” skriver Dorthe Jørgensen om hva guddommelighetserfaring i nyere sekulær tid innebærer. Med Jørgensen kan vi si at Fosse aktualiserer muligheten for guddommelighetserfaring i en moderne sekularisert verden når

han formulerer sine skriveerfaringer i tilknytning til mystisk erfaring. Dette handler ikke om en tilbakevending til den kristne lære, det handler om guddommelighet, og guddommelighet er ikke det samme som verken Gud, guder eller dét guddommelige, og ordet guddommelighetserfaring skal verken oppfattes ”som et synonym for det kristne menneskes religiøse erfaring eller for religiøs erfaring som sådan [...]” (Jørgensen 2008: 96). Fosses erfaringer med skrivinga er med andre ord ikke religiøs erfaring i kristen forstand, men kan forstås som moderne guddommelighetserfaring.

2.1.2. *Skrivingas gnosis*

I ”Negativ mystikk” skriver Fosse at han har gjort seg betydningsfulle erfaringer gjennom skrivinga som han har vanskeligheter med å sette ord på: ”[...] dei djupaste røynslene mine kan, har eg etterkvart forstått, kallast for mystiske røynsler. Og desse mystiske røynslene er knytta til skriften” (Fosse 1999: 124). Fosse ser en sammenheng mellom de opplevelsene noen kan ha i ulike religiøse fellesskap eller i møte med natur, og det han selv opplever når han skriver. Det er skrivinga som konkret arbeid som danner en åpning mot noe mystisk og åndelig. For å forstå hva Fosse mener med mystisk erfaring må vi innom mystikken. I teksten ”Anagogia” sammenligner Fosse forfatteren med mystikeren. I følge nettversjonen av Bokmålsordboka har mystikk to hovedbetydninger: 1) religiøs og filosofisk retning som søker kontakt med det guddommelige og oversanselige ved indre konsentrasjon 2) noe uforståelig, gåtefullt; hemmelighetsfull stemning. Mystikk knyttes først og fremst til noe religiøst. I *Ualminnelig – Jon Fosse og mystikken* undersøker teologen Kjell Arnold Nyhus de mystiske og religiøse elementene i Fosses tekster, og definerer mystikk slik:

Mystikk [er] ikke en lære, ingen ideologi og heller ingen kunstart, men en gjenkjennelig *religiøsitet* [...]. Mystikk dreier seg ikke, i første omgang, om forklaringer og refleksjon. [...] Innsikten, som er en organisk del av opplevelsen, har ikke noe med rasjonell kunnskap å gjøre (Nyhus 2009: 21-22).

Dette gir gjenklang i Fosses beskrivelser; at skrivinga er noe gåtefullt og en måte å søke kontakt med noe guddommelig på. I artikkelen ”Det namlause” fokuserer Rolf Nøtvik Jakobsen på det mystiske aspektet i Fosses dramatiske tekster, og gir denne beskrivelsen av fenomenet mystisk erfaring:

Så vidt eg har skjont, er den mystiske opplevinga ei intens oppleving av å vere rykka ut av tid og rom på same tid som ein opplever at ein er her no, i kroppen, på denne staden, her, og ingen andre stader, ei sterk *i-kroppen-oppleving*, å vakne opp og sansa det som er på ein ny måte (Jakobsen 1997: 236).

Erfaringa av noe mystisk skjer i denne verden, gjennom den fysiske kroppen som skriver i et konkret rom her og nå, men gir *glimt* av noe hinsidig og guddommelig. Hvordan beskriver Fosse disse erfaringene?

Fosse åpner ”Negativ mystikk” med en forståelse av hvor risikabelt det kan være å snakke om ting som kanskje heller burde ties om, som vonde eller gode, men ubeskrivelige erfaringer som oppstår i forskjellige situasjoner i livet. Det kan være erkjennelser som oppstår uten klare forbindelser til konkrete hendelser, som kanskje er glimt av noe man ikke kan eller kanskje ikke ønsker å sette ord på. Fosse mener at det sagte kan kludre til forståelse og siterer noen kjente filosofers utsagn:

Det ein ikkje kan seie, skal ein teie om, sa Wittgenstein. Medan Derrida seier at det ein ikkje kan seie, skal ein skrive. Eg forstår, på min måte, kva dei begge meiner (Fosse 1999: 123).

Det å forstå noe uten å kunne sette ord på det eller det man vet dypt inni seg som ikke kan fortelles, kan knyttes til *innsikt*. Innsikt er en form for forståelse som skiller seg fra viten som betyr kunnskap, her forstått først og fremst som empirisk kunnskap. Innsikt er et sentralt begrep både i mystikken og i gnostisismen som begge har vært viktige for Fosse. I ”Skrijvingas gnosis” knytter Fosse skrijvinga til *gnosis*¹¹, som kan forstås nettopp som en form for innsikt som skiller seg fra fornuft eller sanseerfaring. Gnosis kan også forstås som mening. I ”Negativ mystikk” skriver Fosse at mening oppstår med skrijvinga, ikke den store meninga som i ”meninga med livet”, men en mening ”ved sida av meininga, kanskje til og med som meining utan meining” (Fosse 1999: 133). Fosse snakker ikke om mening som en overordna, dogmatisk lære, men flere meninger ved siden av hverandre som kan gi forståelse. Nyhus formulerer hvordan mystikken opererer med mening slik:

Mystikk har ikke med meninger eller lære å gjøre, men har avgjort med *mening* å gjøre. Det dreier seg om mening som ligger på et annet bevissthetsplan enn det vi forbinder med kunnskap (Nyhus 2009: 22).

Fosse skriver om en mening som kan forstås som noe overnaturlig: ”Meining er eit under. Dermed er romanen faktisk ei insistering på at underet finst og slik held romanen opp ei opning mot det guddommelege” (Fosse 1999: 133). Det guddommelige er noe umulig som ikke finnes: ”Ei innsikt som ikkje kan seiast. Men som kanskje kan skrivast” (Fosse 2011:

¹¹ *Gnosis* er et viktig begrep i Fosses poetikk, og ligger til grunn for *gnostisismen*: Et religionsfilosofisk system som blander mystiske elementer fra flere kilder, blant annet fra kristendom og gresk filosofi. Fosse kaller seg ikke gnostiker, og skiller seg fra gnostikerne første og fremst i deres klare dualisme mellom det guddommelige og materielle, mellom lys og mørke, mellom sjel og kropp osv.

536). En slik paradoksal tanke indikerer et sentralt punkt i Fosses poetikk: *Å skrive det ubeskrivelige*. Denne umulige oppgaven kan betraktes som en drivkraft så og si for hele Fosses forfatterskap. Fosse mener at skrivinga kommer fra ”ein stad som veit så mykje meir enn det eg veit, [...] det den staden veit, liknar på det dei gamle gnostikarane visste, det som gav dei deira gnosis” (Fosse 2011: 536). Fosse formulerer det som om selve skriveakten har en bevissthet og vet ”noe”, og at det er dette noe som er *skrivings gnosis*:

Ei innsikt som ikkje er noko ein veit eller kan, i vanleg forstand, for slik kunnskap er alltid om eit eller anna, men derimot ein kunnskap som ikkje er om, men som er (Fosse 2011: 536).

Skrivings gnosis er en kunnskap som bare *er* og ikke er *om*, slik også god diktning i følge Fosse bare skal *være* uten å måtte forklares. Slik kan vi forstå skrivings gnosis på to måter; som erfaring, men også noe som kan spores i skrift. I etterordet til *Gnostiske essay* skriver Henning Hagerup om gnosis på denne måten:

Det dreier seg om en viten som ikke er av denne verden, en individuell viten om Gud – ikke definerbar, ikke avgrenset, knapt nok mulig å fremstille på noen annen måte enn via bilder, metaforer, parabler, det vil for eksempel si gjennom kunsten (Fosse 1999: 273).

Det er gjennom diktning gnosis kan fremstilles og det hinsidige kan formuleres. Fosse har ikke funnet sannheten eller innsikten gjennom sine skriveerfaringer, men metoden for å søke disse størrelsene: Ikke ved å referere til innsikten eller snakke *om* den, men ved ”å skrive den frem” slik at skrifta selv uttrykker innsikten gjennom litterære virkemidler. Dette skal jeg utdype mot slutten av kapittelet, men først skal vi til begrepet estetisk erfaring som kan forstås som en dobbelhet av sanselighet og åndelighet.

2.1.3. En dobbelhet av sanselighet og åndelighet

Men digte skrives ikke ud fra verken oplevelser eller fra tanker, ideer eller forestillinger om noget som helst. Digte skrives med ord (Christensen 2009: 53).

Christensens formulering kan få diktning til å høres ut som en enkel og hverdagslig handling, som ikke har noe med inspirasjon eller guddommelighet å gjøre. Som vi har sett til nå kan det tolkes som at Fosse først og fremst betrakter skriving som noe som skjer i en åndelig og nærmest ukontrollert tilstand, og at selve skrifta har noe guddommelig ved seg. Men Fosse skriver også at det å skrive er et arbeid som følger av forfatterens egne innskytelser. I intervjuet i *Dialoger* sier Fosse dette: ”Det å skrive. Det er arbeid, det er handverk” (Hagen

1993: 113). Samt i essayet ”Om å lære å skrive roman” sammenligner Fosse det å skrive med håndverk:

[...] eg meiner vel beint fram at ein som forfattar kan gå så langt at ein heilt kan sjå bort frå alt som blir kalla inspirasjon og innhald og stoff og budskap og slikt og berre sjå på skrivinga si som ein type materiell produksjon som krev sitt handlag og sitt arbeidande tolmod (Fosse 1999: 92).

Det er forvirrende å forstå Fosse gjennom disse motstridende beskrivelsene. Jeg tolker det som at skriving for Fosse er noe åndelig i tillegg til at det er noe materielt og konkret. Det å skrive er en dobbel erfaring; det er både *immanent* og *transcendent*. På den ene sida er det å skrive en materiell produksjon som skjer her i vår verden og er dermed en *immanent erfaring*: En *iboende* erfaring som skjer gjennom kroppens møte med omgivelsene og påvirker ikke bare dens fysiske bevegelser, men også dens emosjoner og energier. Dette kan knyttes til Drude von der Fehrs beskrivelse av estetisk erfaring som en samhandling mellom kroppens evne til å sanse og dens omgivelser:

Kunst har sitt grunnlag i fysiologien, og vi opplever den konkret og fysisk. [...] Fordi kunsten er en konsekvens av en interaksjon mellom organismens fysiologi og dens materielle omgivelser, er emosjonalitet, energi og den fysiologiske persepsjonen viktige ingredienser i den estetiske erfaringen (von der Fehr 2001: 117).

von der Fehr fokuserer på kroppens erfaring av kunst. Men når Fosse skriver at det å skrive er håndverk, må det forstås i tilknytning til det arbeidet med språk. Her er det en viktig presisering som må til for å forstå Fosse: Håndverk betyr ikke tilegning av retoriske grep og litterære teknikker eller skrivemåter. På den andre sida innebærer arbeidet med språk noe immaterielt som ikke kan læres slik man lærer å bruke visse maskiner og redskaper: Hvis litteratur utformes av abstraherte, tekniske grep og virkemidler kan det som skal *skrives frem* forsvinne. Det som skal skrives frem er det som ikke kan forutsies eller planlegges gjennom teknikk og virkemidler. Det er et fenomen som bare *er* og ikke kan forklares, og som Fosse kobler til noe utafør dikteren. Med Jørgensen forstår vi at dette ikke er et synonym for ”det transcendent” eller konnoterer noe hinsidig: ”The concept of transcendence I consider rather to be a concept of experience; *transcendence is, indeed, identical to the experience of transcendence*” (Jørgensen 2012: 39). Det transcendent er noe vi erfarer og er dermed en fortolkning. Konseptet transcendens innebærer en form for bevegelse, en bevegelse som ikke beveger seg utafør det immanente, men mer som ‘a movement on the spot’. Og i følge Jørgensen er det språket som muliggjør denne ”urørlige bevegelsen”. Som Fosse beskriver er

skrivninga ”først og fremst søkinga etter dette ‘andre’, etter ‘det andre i språket’”, og ”det andre i språket” kan vi forstå som språkets referensialitet (Fosse 1999: 94).

I ”Skrivingas gnosis” skriver Fosse at det å skrive både er et *sted*: ”Skrivinga, den gode skrivninga, blir såleis alltid ein stad der noko ukjent, noko som ikkje før var til, får eksistens”, og en *tilstand*; ”[...] ein tilstand der noko, ja i ein viss forstand til og med eit eige univers, blir til og får ein slags eksistens for første gong [...] (Fosse 2011: 535). Dette kan tolkes som et tilblivelsesaspekt på to plan. Når teksten skapes ”skjer” det også en tilstandsending hos forfatteren. Ifølge Dorthe Jørgensen kreves det nettopp en ”doppelthet av åndelighet og sanselighet” hvis et kunstverk skal gi estetisk erfaring, både i verket *og* hos skaperen:

Hvis verket skal mane til ettertanke, kræver det imidlertid mer end håndværk af den, der skaber det. Det er skønheden, der kan kalde tanker frem, og den forudsætter, at kunstneren både behersker sine virkemidler og er åben for inspirationen. Denne dobbelthet i det kunstneriske arbejde af inspiration og håndværk er baggrunden for dobbeltheden i værket af åndelighed og sanselighed (Jørgensen 2008: 64).

Som jeg nevnte i første kapittel skriver Jørgensen hovedsakelig om estetisk erfaring i forbindelse med resepsjonen av kunst, men på bakgrunn av dette sitatet er estetisk erfaring i mine øyne også noe som foregår hos den som skaper kunst. Slik kan vi si at skrivningas gnosis er noe som finner sted i forfatteren som skriver og kommer til syne i skriften: Doppelthet av inspirasjon og håndverk som kreves under *skapelsen* av teksten, kommer til syne som en doppelthet av åndelighet og sanselighet i skriften.

Slik kan vi si at det å skrive for Fosse er en vekselvirkning mellom to plan. På den ene sida innebærer skrivning det å jobbe med språket som materiale, med iboende kvaliteter som form, rytme, struktur og så videre. På den andre sida foregår arbeidet med språket på et referensielt plan. Det å skrive er en bevegelse fra noe bestemt, tegnet, til noe ubestemt, tegnets innhold. Doppeltheten i skrivninga, mellom det å beherske sitt instrument og være åpen for inspirasjon, er det som setter forfatteren i en særlig tilstand. Gjennom bevisst arbeid med språklige virkemidler kan Fosse formidle noe som knapt kan formidles – den fraværende Gud kan bli nærværende. Forbindelsen mellom det guddommelige og mennesket ligger i språket, det er noe som må skrives frem. Slik kan vi forstå skrivningas gnosis som det mystiske som oppstår i møtet mellom skrifta og forfatteren. Med Jørgensen kan vi si at arbeidet med språket kan føre til erfaring av immanent transcendens:

Erfaringen af immanent transcendens er [...] en erfaring af guddommelighed, der er nær i sin tilgjængelighed, da den som profan auraerfaring kan overgå os alle hvor som helst og når som helst.

Samtidig er den også fjern i sin ekstra-menneskelighet; den lader os ane en sfære af noget, der rækker ud over os selv [...] (Jørgensen 2008: 106).

Hvordan skal vi forstå begrepet erfaring av immanent transcendens, og kan dette knyttes til det Fosse kaller *ikkje-staden*?

2.2. "Ikkje-staden" og erfaring av immanent transcendens

I den korte teksten "Ikkje-staden" beskriver Fosse litteratur som *ein ikkje-stad*: "Og for meg er nok også litteraturen, kanskje også kunsten i det heile, ein slik ikkje-stad" (Fosse 1999: 65).

Litteratur representerer et sted hvor man kan "forsvinne" samtidig som man er tilstede:

[...] litteraturen finst [...] ein stad imellom eintal og fleirtal, ein stad som ikkje finst, men som likevel på ein måte finst. Kva er det? Det er i alle høve litteraturens stad (Fosse 1999: 70).

Fosse forsøker å slippe unna det materielle og kroppen, og behandler dette paradokset ved å fokusere på språkets evne til transcendens:

Og når eg så uansett må vere ein eller annan stad, vil eg foretrekke å vere ein stad som for meg minst mogeleg er nokon stad, ein stad som for meg mest mogeleg er ikkje-stad (Fosse 1999: 64).

Ikkje-staden er et tenkt sted, men som likevel eksisterer i skrifta. Ikkje-staden er representasjon av *noe annet*, det er et *som om*. Med andre ord er det språkfiguren vi kaller simile som bidrar til transcendensen. Caputo skriver i artikkelen "The Promise of the World" om transcendens, og hvordan ordene "Gud" og "døden" utgjør transcendensen "per excellence" (Caputo 2012: 13). I likhet med Jørgensen har Caputo en annen tilnærming til begrepet transcendens enn den klassiske, som beskriver transcendens som et skifte fra kropp til sjel, materie til åndelighet, endelig til uendelighet etc. Caputo omtaler Guds allmektighet som en *lingvistisk effekt*. Caputos forståelse av transcendens har utgangspunkt i det han kaller "svak teologi", som enkelt forklart er ideen om en svak Gud: "[...] the name of God is not the name of an omnipotent being, but the name of a call and a claim, a dream and a desire [...]" (Caputo 2012: 14). Navnet Gud er, i følge Caputo, en representasjon av noe annet, som en bønn eller en klage. Med uttrykket "the name of God" vil Caputo frem til at språket er utgangspunktet for i det hele tatt å kunne snakke om Gud og det hinsidige: "I am saying that language, literature, writing, speaking is the horizon which makes it possible to speak of 'God', to speak of anything at all" (Caputo 2012: 15). Litteraturen gjør det mulig å snakke om det hinsidige og det guddommelige. Tradisjonell teologi beskriver Gud som uendelig eller ubeskrivelig, noe som er:

[...] excellent language, the language of excellence, of excelling, of surpassing, of transcendence – but language it is and as such it belongs to the world. The transcendence of language belongs to the language of transcendence (Caputo 2012: 15).

Ord som ubeskrivelig, uendelig og transcendent er bare ord – lingvistiske effekter. Visse ord med religiøs eller metafysisk referanse, som mystisk erfaring, ikkje-stad eller det ubeskrivelige, er strukturelt like det Caputo kaller ‘a pregnant silence’, en stillhet som ”snakker”, og kan sammenlignes med pausene i et dikt eller med Fosses skriftstemme. Dette kan også sees i sammenheng med *negasjon*, en språkfigur som er gjennomgående i Fosses skriftstil og kan betraktes som et hovedgrep i forhold til å beskrive det ubeskrivelige:

Ein stad som forsvinn, samtundes som den finst til, det viktigaste med litteraturen er kanskje nettopp denne forsvinnande eksistensen, at litteraturen ufråkommeleg er noko bestemt, ein stad, som likevel forsvinn og blir til noko ubestemt, til ikkje-stad (Fosse 1999: 65).

Litteratur er både noe som finnes og samtidig noe som ikke finnes – et paradoks som Fosse viser ved å sette sammen motsetningene ”forsvinnande eksistens”. Ikkje-staden kan ikke beskrives uten å beskrive staden, men gjennom den språklige figuren negasjon kan paradokset overkommes: ”Men utan staden, det bestemte, kan ikkje ikkje-staden finnast til” (Fosse 1999: 65). Paradokset som Fosse prøver å overskride, gapet mellom språk og virkelighet, er også en grunnleggende refleksjon i mystikken. Betegnelsen *via negativa*, mystikernes idé om at vi kun kan nærme oss Gud gjennom negasjon, springer ut fra denne refleksjonen. *Via negativa* betegner ”en paradoksal kognitiv metode for gudserkjennelse. [...] Betegnelsen begynner da å ligne en måte å leve og forholde seg til verden på” (Nyhus 2009: 197). Selv om Gud er uutgrunnelig, eller usynlig, har mystikerne en umiddelbar forening med Gud gjennom bønn, kontemplasjon og handling. Slik kan vi forstå at når Fosse prøver å nærme seg den evige stad gjennom ikkje-staden, det åndelige gjennom det konkrete eller det språkløse gjennom språket, er det en metode for å behandle paradoksale konsepter:

For all mystikk, all tenking som gjer bruk av ord som det *ordlause* eller det *uutseielege*, handlar i stor grad om språket sine grenser. Det einaste materialet for å framvise det ordlause, det som ikkje er gripbart, er språket sjølv (Jakobsen 1997: 229).

Det å beskrive det ubeskrivelige er en utvidelse av spåkets grenser, men som likevel foregår innafor språkets grenser. Det er med andre ord språklige virkemidler og lingvistiske effekter som paradokser og oksymoroner som gjør at språket fungerer transcenderende. Dette betyr at språket er immanent per se.

Kunst og litteratur er praksiser som kan utfordre den kognitive tenkningen og gi nye muligheter for erfaring. I artikkelen ”The sacrifice of reading. Aesthetic Experience as Immanent Transcendence” skriver Elisabeth Løvlie om hvordan leseopplevelsen kan bidra til erfaring av immanent transcendens:

Literature offers its gift – and its poison – which is non-knowledge. Here we are invited to sacrifice our subjective and cognitive superiority and exit the reified order, we are summoned to give in to a liquefied state where language – no longer my tool – takes over and speaks, uncannily, itself, thereby dissolving my ‘I’, my name, my thingness (Løvlie 2012: 83).

Litteraturens ”hellige potensial” kan gi oss spesifikke erfaringer som kan løse oss fra vårt jeg. Løvlie skriver om det som utløser erfaring av immanent transcendens ved lesning, og mener at det litterære ved en viss type litteratur krever at vi som lesere *ofrer* noen av de parametrene som støtter forbindelsen til vårt profane hverdagsliv: ”Instead of focusing on the production of meaning and interpretation, I am interested in *those moments when meaning fluctuates* and we lose sight of any clear interpretation” (Løvlie 2012: 71 – min utheving). Dette er øyeblikk av en viss intensitet og umiddelbarhet som overvelder oss og unnslipper vår analytiske kapasitet. Løvlie skriver om erfaring av immanent transcendens ut ifra leserens perspektiv, men jeg mener at Løvlies beskrivelser av lesererfaring kan overføres til erfaringa med å skrive. I Fosses skrift er det visse umulige figurer som på samme måte kan utløse tap av intellektuell tenkning og frembringe slike øyeblikk:

For i dårleg litteratur er det berre eit ikkje som finst, staden finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-staden, meninga finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-meninga, heilskapen fins ikkje, dermed heller ikkje ikkje-heilskapen, innhaldet finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-innhaldet, forma finst ikkje, dermed heller ikkje ikkje-forma og så vidare (Fosse 1999: 65).

Fosse gir seg hen til språket ved å utforme en bønn hvor mening utviskes og det rytmiske blir det vesentlige. I følge Løvlie er det analytiske evner og selvbevissthet som gjør oss til reflekterende subjekter, og når disse ofres gjennom hengivelse til et poetisk språk, mister vi også vår reflekterende kapasitet (Løvlie 2012: 79). Slik kan vi si at når Fosse gir seg hen til språket og når et visst litterært modus hvor språket *er*, ikke betyr, og slutter å være et referensielt verktøy, blir hans forhold til verden og seg selv annerledes. Løvlie kaller dette en *kollaps* eller et *selvtap*, ”a release from self-awareness [...]”, hvor forfatteren inntar en tilstand av umiddelbarhet med sine omgivelser (Løvlie 2012: 79).

Selvtapet eller kollapsen som Løvlie knytter til erfaring av immanent transcendens, har likheter med *adskilthet*¹², et av nøkkelbegrepene i Meister Eckharts beskrivelser av veien til kontemplativ praksis som Fosse er sterkt influert av. Denne adskiltheten kan også beskrives som en form for *passivitet*, ifølge Løvlie. Termen passivitet kan hjelpe oss, kanskje ikke til å forstå, men ”to intuit”, å forstå gjennom intuisjon, hva denne tilstanden til det hensatte subjektet innebærer. Løvlie trekker frem Maurice Blanchot som knytter passivitet først og fremst til det å skrive. Blanchot omtaler passivitet som uttrykk for en ”litterær stemme”, og at det å skrive handler om å bli denne stemmen: ”å ofre seg for arbeidet, bli ingen og tom, overgi seg til orda og forsvinne inn i fraværet av tid” (Løvlie 2012: 83). Tilstanden kan forstås som en passivitet hinsides motsetningsforholdet passiv/aktiv, som en slags repeterende tømming av selvet:

it is a certain in-between, neither dead nor alive, neither asleep nor awake [...] a repeated collapsing, a neutrality that is before, after or in-between the cogito’s reflective abilities (Løvlie 2012: 82).

Løvlie mener at den passive tilstanden korresponderer med erfaringa av det hellige. Dette fører oss tilbake til Fosses mystiske erfaring av å være nærværende som en skrivende kropp samtidig som han er ”et annet sted” som følge av tap av kognitiv tenking under skrivinga. Dette gir gjenklang til Nyhus og hans beskrivelse av at ”det typisk mystiske” er:

opplevelsen av nærvær, av virkelighet, og personlig delaktighet i dette nærværet. [...] Nærværet oppleves transcendent og immanent på en og samme tid. Det betyr at det kjennes som noe *mer* og *annet* enn jeg, like fullt er det som om det er i meg (Nyhus 2009: 18).

Det mystiske ved skrivinga for Fosse fører ham ikke over i det hinsidige, men kan forstås som en erfaring av immanent transcendens, som i Fosses forstand kan forstås som en *forsoning*:

Og i ikkje-staden finst forsoninga, den forsoninga den gode litteraturen og kunsten trass alt byr oss som glipa der kropp og sjel møtest, form og innhald, der liv og død møtest (Fosse 1999: 65).

Det transcendentede ved språket, glipen mellom tegnet og dets innhold, blir her sidestilt med det transcendentede ved mennesket, glipen mellom materie og ånd. Skrivinga kan slik forstås som en forsoning mellom kroppen og det hinsidige. Det mystiske ved språket er kombinasjonen av å være noe materielt og referensielt – en kombinasjon som gjør det mulig å beskrive det

¹² I flere av avsnittene i *Å bli den du er* skriver Meister Eckhart om *adskilthet* og *avspenhet*, og hvordan man kan nå målet om kontemplativ praksis gjennom å adskille seg fra innbilninger som gjør en ansent, og bli avspent gjennom sann innsikt.

ubeskriverlige. Arbeidet med dette paradokset kan gi erfaringer som kan beskrives som guddommelige.

2.2.1. Skrivning som språkbønn: Gud i skrifta

”Og at det å skrive [...], kan likne på det å be [...]” (Fosse 2011: 536). Det å skrive for Fosse er å utvikle og å forandre, det er å gjøre noe som ikke eksisterer levende:

Og det eg ser er det eg, når eg skriv, lar skrifta forvandle, gjennom skriftas eigen refleksjon og materialitet, til noko anna enn det eg har sett, til noko anna enn min stad, men likevel er det med klare minningar av det sette, av min stad, kanskje mest som stemningar, i det eg skriv (Fosse 1999: 71).

Det å skrive er frembringelse av minner og stemninger. Tilblivelsen av det som ikke lenger finnes skjer i språket. Det å skape er et bud om noe kommende, det representerer *det mulige*. Dermed ligger det et potensial for forvandling i skrivninga. Slik kan vi si at Fosses skriveprosess bunner i et grunnleggende *håp*. Det å skape setter Fosse i en gledetilstand: ”Den gode staden er for meg ikkje nokon stad, den er ein ikkje-stad” (Fosse 1999: 64). Hva innebærer det gode for Fosse? Som vi har sett i første kapittel med Adorno *lover* kunsten noe. Kunsten varsler om det som skal komme, om noe skjønt og godt: ”Det som kommer kunstverket nærmest som tilsynekomst, er apparisjonen, den himmelske åpenbaring” (Adorno 2008: 331). Dermed blir det å skrive en slags bønn om at løftet skal innfris: ”Den umulige lengselen etter det skjønne [...], er lengselen etter at dette løftet skal innfris” (Adorno 2008: 333). For Fosse drives skrivninga av lengselen etter å kunne materialisere abstrakte størrelser som stemninger og minner. Hva slags ”himmelsk åpenbaring” er det kunsten kan tilby når den foregår her i vår verden? I den korte teksten ”Imellom” skriver Fosse at ikkje-staden utgjør ”eit stadleg fellesskap” mellom den skjønnlitterære forfatteren og den religiøse mystikeren:

Kanskje søker også både forfatteren og mystikeren ei slags oppgåing i det andre? Og er det ei slik oppgåing som har skjedd når litteraturen blir god, blir litteratur? Og kva er det andre? For mystikeren er det andre ofte *das ganz Andere*, altså Gud (Fosse 1999: 70).

Det å skrive er for Fosse en mulighet til å ”gå opp i” det andre, og det andre for Fosse kan forstås som skrifta. Arbeidet med språket gjør at Fosse kan ”forsvinne” inn i litteraturen og glemme sitt jeg, som en kollaps. Grunnen til at et ikkje-sted er det mest foretrukne stedet for Fosse ligger kanskje i dette spørsmålet: ”Og kanskje er staden mellom eintal og fleirtal også staden der ein best kan søkje etter dei djupaste innsiktene i livsens store spørsmål?” (Fosse 1999: 70). Ikkje-staden kan ikke gi svar på, men representerer et sted å søke innsikt i noen av

livets store spørsmål, og skrivinga blir en metode for å nå dette stedet. I *Dialoger* sier Fosse at han "[...] opplever det å skrive godt som ein slags nåde" (Hagen 1993: 97). Når Fosse skriver godt blir bønnen hørt. Skrivinga er slik en metode for å opprettholde troen på kunstens løfte, det er en *språkbønn*. I teksten "Anagogia" foreslår Fosse at litteratur heller er språkbønn fremfor språkbruk. Hva betyr det at det å skrive ligner på det å be?

Det er skrifta som har forvandla meg og løyst opp den betrevitande tryggleiken min og erstatta den med ei audmjuk visse om å vere overgitt både til den andres og til det andres hender (Fosse 1999: 124).

Det å gi seg over til det andre innebærer for Fosse å gi seg hen til skrifta. Når skrifta uttrykker det andre utgjør den en guide eller Gud som holder sine hender over den skrivende. Fosses "den andre" kan tolkes som en ubestemt gud som står bak skrifta og styrer, og "det andre" som det mystiske "mer" ved kunsten – gnosis. Det første kan knyttes til noe religiøst, det andre til noe estetisk, noe som viser Fosses splittede holdning til skrivinga. Skrivinga er både noe guddommelig og noe materielt. Men begge deler representerer en trygghet. Skrivinga gir, lik Guds ord til den kristne, trøst og oppmuntring.

Vi husker Fosses formulering "Gud i skrifta" fra kapittelets innledning. For Fosse handler arbeidet med språk i stor grad om å forsøke å nærme seg metafysiske størrelser, og Gud symboliserer det ypperste ordløse og overskridende i språket: "Og språket er samstundes det som skil mennesket frå Gud og det som knyter mennesket til Gud" (Fosse 1999: 57). Ordet Gud har en enorm iboende kraft og Caputo betrakter dette ordet, sammen med døden, som *transcendensen per excellence*: "With God nothing is impossible. God has the power to make the impossible happen" (Caputo 2012: 13). Men samtidig er Gud bare et ord, en lingvistisk effekt, noe det også er for Fosse: "For poeten er orda ting, ikkje berarar av ting som betydning, og dermed utnyttar han språket" (Fosse 2011: 59). I *Dialoger* sier Fosse at det å snakke om "Gud" og "det guddommelige" nesten er blasfemisk: "Det er ord som du ikkje skal redusere ved å gjøre dei til begrep" (Hagen 1993: 108). Likevel bruker han begge ordene hyppig både i sine dikt, romaner, skuespill og andre tekster. Dette har to konsekvenser og jeg skal her fokusere på det siste: På den ene sida danner gjentagelsen av orda en gjenkjennbar retorisk figur som etter hvert visker ut deres hellige aspekt, på den andre sida utgjør gjentagelsen et mantra som kan gi både en beroligende og for noen irriterende effekt, ordenes betydning forsvinner og erstattes med en rytme. Et mantra er et ord som ikke betyr noe i seg selv, men som kan hensette en i "ein tilstand der du er mottakeleg for eit eller anna" (Hagen 1993: 108). Det gjentakende ordet virker som en meditasjon eller nettopp som en språkbønn,

hvor man er mottagelig for innsikt og en annen type erfaring. Slik fungerer skrivinga som bønn som ikke er retta mot en bestemt Gud, men mot skrifta selv, mot ”det av Gud” i skrifta. Caputo beskriver bønnen som:

a prayer for belief, without belief, which is why it is fitting that we so often pray in a language we don't understand (like Latin, Hebrew), where the signifier is cut from the signified (Caputo 2012: 19).

Fosses språkbønn fungerer dermed som en religiøs bønn – den gir opplevelse av å bli hørt. Det å skifte fokus fra ordenes meningsinnhold til deres rytme bidrar til, som en suggesjon, å sette Fosse i en tilstand hvor rasjonell tenking er uvesentlig, en kontemplativ tilstand som beroliger, oppmuntrer og slik svarer bønnen.

2.2.2. Skriftas *gnosis*

Vi har sett hva skriving som erfaring innebærer hos Fosse, og skal nå se nærmere på *skriftuttrykket*. Som vi har sett er det dette ”mer” eller ”overskytende” Andre som gjør kunst til kunstverk, og som Fosse kaller skrivingas *gnosis*. Skrivingas *gnosis* kan forstås på to måter; både at det er *forfatteren* som erfarer *gnosis* gjennom skrivinga, og at *skrifta* har en *gnosis* i seg – ”det av Gud i skrifta”. Språkets *gnosis* er muligheten til å kunne beskrive det ubeskrivelige. Fosses skriftuttrykk kaller jeg derfor for *skriftas gnosis*. Denne betegnelsen kan betraktes som et uttrykk for skrivingas *gnosis*, altså et uttrykk for forfatterens erfaringer.

Det som kjennetegner Fosses skrift, her snakker jeg først og fremst om romanskrift siden det er en roman som skal nærleses i neste kapittel, er bruken av *fri indirekte diskurs* og *ironi*. I neste kapittel skal vi se hvordan den fri indirekte diskursen fungerer i romanen *Andvake*. Fosses ironiforståelse stammer fra de tyske romantikerne som mente at ironien sto nærmere *paradokset* og *oksymoronen* enn sarkasmen (Fosse 1999: 132). Oksymoronen er en sammenstilling av bilder som gjensidig utelukker hverandre, mens paradokset er en selvmotsigende påstand. Begge er yndete stilfigurer hos Fosse som brukes for å uttrykke motstridende og dunkle innsikter og følelser som ”lysande mørkre”, eller som i den korte teksten ”Stemme utan tale”: ”Og det paradoksalt underlege er at dette er ei stemme som er der, og som ikkje seier noko. Det er ei stum stemme. Ei stemme som talar gjennom å teie” (Fosse 1999: 240). Oksymoronen ”stum stemme” fungerer som ”en immanent transenderende stilfigur” fordi den kan løse opp konflikten mellom ordas motsetninger ved å smelte dem sammen i et uttrykk, og samtidig fastholde forskjellen. Ved siden av den ironiske språkfiguren er det metaforen, lignelsen og særlig allegorien som kjennetegner Fosses skrift.

Allegorien er en figur som peker frem mot noe som ennå ikke finnes, i motsetning til realistisk diktning som etterligner noe som finnes allerede. Noe av det særegne ved Fosses skrift er denne kombinasjonen av realisme og allegori. I neste kapittel skal vi se hvordan det realistiske og hverdagslige ved Fosses skrift paradoksalt nok åpner opp for noe guddommelig. Ved å blande kjente bibelske stilgrep og ladete ord som Gud med hverdagslige uttrykk dannes en ny språkform. Det profane innholdet får på denne måten et hellig aspekt. Disse litterære virkemidlene frembringer skriftas gnosis.

2.2.3. Problemet med å fortolke den moderne guddommelighetserfaringa

Mot slutten av ”Negativ mystikk” medgir Fosse sine problemer med å forklare begrepet ”negativ mystikk”: ”[...] eg klarer ikkje gjere greie for kva eg meiner med romanen som negativ mystikk [...]” (Fosse 1999: 135). Dette kan delvis forklare Fosses avkall på teorien, og dermed sees i sammenheng med problemet Dorthe Jørgensen ser som symptomatisk for den moderne guddommelighetserfaringa: ”Erfaringen af immanent transcendens er kendetegnet ved, at dens subjekt – det moderne menneske – ikke ved, hvordan det skal fortolke sin erfaring af merbetydning” (Jørgensen 2008: 98). På et plan kan vi si at Fosse kanskje ikke vet hvordan han skal fortolke sin egen erfaring av merbetydning, samtidig er det et bevisst valg for å ikke teoretisere i stykker og avmystifisere sitt eget mystiske uttrykk. Slik jeg ser det klarer ikke Fosse å forklare hva han mener med negativ mystikk fordi han ikke ønsker det:

[...] og det er jo sjølv sagt slik at den mystikk eg snakkar om ikkje kan snakkast om, den kan berre skrivast fram, den kan ikkje refererast til, som eit om, den eksisterer nemlig ikkje slik, den eksisterer berre i den skrift som lar mystikken oppstå (Fosse 1999: 135).

Fosse foretrekker å formulere sine erfaringer ikke ved å forklare, men ved å *vis*e gjennom det dikteriske språket. Fosse foretrekker en litteratur som ikke skal være *for* noe annet, men ha gnosis i seg. Som vi har forstått ligger det spirituelle i det materielle språket som form, struktur og språklige virkemidler. Fosses skrift har et *skinn* av guddommelighet ved seg, den *er* ikke guddommelig, og ved nøye lesning og analysering kan estetiske uttrykk miste sin mystiske aura, noe Fosse er fullt klar over. Fosse er *for* bevisst sine retoriske verktøy, og ønsker ikke å ”forklare bort” sin egen kunst. Motstanden mot teori, som er synlig gjennom hele *Gnostiske essay*, betrakter jeg som en viktig del av Fosses poetikk – eller kanskje ”ikke-poetikk” – og dermed som en slags *tro*sbekjennelse. Fosse tror på den dikteriske skrifta og hengir seg til denne. På den måten, og for å følge dette studiets anliggende, å se på skriving i

forhold til religiøsitet, er Fosse trofast mot sin religion – det dikteriske språket. Både av respekt for denne troskapen og av større begeistring for Fosses diktning skal jeg nå bevege meg et skritt videre i min studie og gjøre en nærlesning av romanen *Andvake*.

3. Utfolding av tilstander: Nærlesning av *Andvake*

Og det er bestemt en meget eftertragtelsesværdig tilstand, som mennesker vil gå meget langt for at opnå. For måske har vi det sådan, at denne tilstand, denne i egentligste forstand verdensforklarende tilstand, ikke rigtig eksisterer, hvis ikke ordene nævner den og dermed skaber den igen og igen for vore undrende øjne (Christensen 2009: 59).

Som vi har sett innledningsvis i første kapittel kaller Inger Christensen denne ”verdensforklarende” tilstanden en hemmelighetstilstand. Men uten ordene eksisterer ikke tilstanden, det er ord som gjør at tilstanden kan oppstå igjen og igjen. For Fosse er det å skrive (romaner) ”[...] meir utfaldingar av *tilstandar* enn utfaldingar av forteljingar [...]”, og slik kan vi si at det er skrivinga som skaper tilstanden igjen og igjen (Fosse 2011: 45). I dette kapitlet skal jeg gjøre en allegorisk lesning av *Andvake*, en av Fosses kortere fortellinger, og belyse hvordan hans erfaringer med skrivinga kommer til uttrykk gjennom litteratur. *Andvake* betyr søvnløs og er en tilstand mellom drøm og virkelighet som utfoldes i fortellinga og kan betraktes som et uttrykk for tilstanden Fosse selv er i mens han skriver¹³. Litteratur speiler, som kjent, erfaringene vi gjør oss med virkeligheten, det er en fortolkning: ”Litteraturen er ikkje liv, den er verken kjærleik eller død. Men den har livet i seg, den har kjærleiken og døden i seg” (Fosse 1999: 113). Slik vil romanen danne et bilde på hva Fosses mystiske erfaringer innebærer: En mystikk som ikke kan snakkes om, men som kan skrives frem. Som vi har sett mener Fosse at han ikke klarer å gjøre rede for begrepet negativ mystikk, noe jeg tolker som en frykt for at teorien smuldrer opp skriftas gnosis. Etter Fosses oppfordring skal vi se hvordan den litterære skrifta kan vise frem det teorien ikke kan forklare – skrivingas gnosis.

Andvake kom ut i 2007, og handler om det unge, utstøtte paret Alida og Asle som i en ubestemt fortid reiser inn til storbyen Bjørgvin for å finne arbeid og et sted å bo, men siden Alida er høygravid er det ingen som vil gi dem husly. Det er en enkel og gjenkjennelig fortelling med kobling til juleevangeliet som tar opp velkjent Fosse-tematikk som fødsel, død, sorg og savn. Fortellinga tar også opp moralske spørsmål. Det handler om de som eier og de

¹³ Dette bekreftes også av Cecilie Seiness i *Poet på Guds jord*: ”Når Fosse verkeleg får til å skriva, sluttar han å tenkja og uroa seg. Han kjem inn i ein tilstand som verken er vaken eller draum, ein slags rusa draumetilstand, ein edrueleg rus” (Seiness 2009: 220).

som ikke eier, og hvordan de som ikke eier skal klare seg. Asle og Alida er blant dem som ikke eier, det de eier kan ikke måles i penger. Asle har arva sin fars fele, men også sin fars skjebne som felespiller. Felespillet er nærmest en rus som løfter Asle opp fra hverdagen, men den er også en ”vanskjebne” som bunner i et etisk dilemma: Å være spillemann innebærer en forpliktelse om å hjelpe og løfte andre ut av sorga, men det å ikke eie men likevel å skulle overleve, det å ta vare på Alida uten å ha midlene til det, presser Asle til å utføre lysskye handlinger. Dette fortelles kun mellom linjene, som en negasjon¹⁴, og ligger som en taus skygge gjennom boka. *Andvake* handler om verdens brutalitet, om utstøtthet, ondskap, fortapelse, men også om håp. Fosses fortelling fremstår som trøstesløs, men det er ungdommelig håp og optimistisk tro på fremtida som driver Asle og Alida fremover. Håpet kommer frem gjennom minnet og ønskedrømmen, men også gjennom Asles felespill. Jeg skal her gjøre en nærlesning med fokus på det sistnevnte; hvordan erfaringa av kunst påvirker Asle og Alida tiltross for deres fortvilte situasjon, hvordan musikken ”løfter” Alida, slik at ”svevet” blir bilde både kunstens iboende løfte og erfaringa av immanent transcendens. I ”Negativ mystikk” skriver Fosse at i tillegg til puritanismen er det musikken som har påvirket han mest. I dette kapittelet skal vi se hvordan erfaring av musikk kommer til uttrykk gjennom litterære virkemidler i romanen.

3.1. Fra skygge til lys

Vi kommer inn i historien når Asle og Alida går gatelangs i mørke og regn i Bjørgvin og leiter etter husly. Forhistorien spinnes opp gjennom veksling mellom tilbakeblikk og nåtid; vi får etter hvert vite at eieren av naustet hvor det unge gravide paret bodde dukka opp uten forvarsel og kasta dem ut. Hva som ligger forut for dette vites ikke, slik at den ufrivillige og tilsynelatende urettferdige situasjonen Asle og Alida havner i gjør at leseren får sympati med dem. På den måten blir lesninga et møte med egne holdninger. Store etiske problemstillinger prøves ut gjennom nære og konkrete situasjoner, og danner grunnlag for historien:

Eg skulle ha drepe han, seier Asle

Ikkje seia slikt, seier Alida

og så går Asle bort og set seg ned attmed Alida der på benken

¹⁴ Som vi så i forrige kapittel i forbindelse med *via negativa*: ”Det nektende går i korthet ut på at vi bare kan si hva Gud og den ytterste virkeligheten *ikke* er, og avstå fra bekreftende og absolutte definisjoner og attributter” (Nyhus 2009: 24).

Eg slår han i hel, seier Asle

Nei nei, seier Alida

Det er berre slik, det er nokon som eig, og nokon som ikkje eig, seier ho

Og dei som eig bestemmer over dei, oss, som ikkje eig, seier ho

Det er vel slik, seier Asle

Og slik må det vera, seier Alida

Det må vel det, seier Asle (Fosse 2007: 14-15).

Asles første replikk i dette sitatet gjentas ikke i fortellinga, som et klart brudd i den ellers gjentagende skriftformen, det er kun en tanke – et ”skulle ha” – som forties av dem begge. Fortellinga utvikles ved at denne tause skyggen, Asles ønske, fortrenses av drømmen og dukker opp når virkeligheten krever det, for så å skyves bort igjen. Vekselvirkninga mellom virkelighetens brutale eller fine hendelser og hvordan de behandles og erfares i en drømmelignende tilstand i etterkant utgjør romanens struktur; i form av korte replikkvekslinger mellom lange partier med fri indirekte diskurs hvor nåtid og fremtid, minner og drømmer flyter sammen i et messende og samtidig hverdagslig og enkelt språk. Dette vises med symboler med røtter i mystikken; bevegelsen fra natt til dag, forvandlinga fra mørke til lys osv. Den fri indirekte diskursen gjenkjennes også ved at den indre tankestrømmen beveger seg mellom Alida og Asle, og blandes med fortellerens stemme. Slik fremstår uttrykket som helhet svevende og ubestemt. Dette utgjør Fosses skriftstemme.

Bevegelsen fra replikk og til fri indirekte diskurs er tydelig i scenen hvor Asle og Alida seiler mot Bjørgvin etter å ha stjålet penger fra Alidas mor Herdis, og tatt båten som ligger ved naustet. Hvordan Asle har fått tak i båten er et ubesvart spørsmål som ligger som et mistenksomt svar på replikken hans over. På samme måte blir det som skjedde mellom Asle og Herdis kun fortalt mellom linjene, ved ikke å fortelles om: ”[...] og så står Asle der og han tek tak i handa til mor Herdis og løysner grepet og så står han der og held henne fast” (Fosse 2007: 27). Asle ber Alida om å gå utenfor og vente, og det som skjer fortelles gjennom en negasjon; ”ho høyrer ikkje noko”. Hvorvidt Alida faktisk ikke hører noe, eller prøve å overbevise seg selv om at hun ikke hører noe, forblir enda et ubesvart spørsmål som er symptomatisk for fortrenninga som foregår gjennom hele fortellinga. De brutale handlingene som Asle begår i desperasjon eller affekt forblir i skyggen, som en svak uro i bunnen av historien. Det handler om moral, om håndtering av urettferdighet og brutalitet. Hvordan skal

man leve videre etter å ha begått ugjerninger, eller i viten om at ens nærmeste har begått dem? Hva gjør slike erfaringer med en, hva slags tilstand settes man i? En metode er å vende seg bort fra mørket, mot lyset og det gode, og ikke skifte synsvinkel. Alidas optimisme ”overlyser” det mørke, og i tilstanden mellom søvn og våke får håpet utløp:

No byrjar livet, seir ho

No seglar me inn i livet, seier han

Eg trur ikkje eg får sova, seier ho

Men du kan no liggja der og kvila likevel, seier han

Det er godt å liggja her, seier ho

Godt du har det godt, seier han

Ja me har det godt, seier ho

og så høyrer ho sjøen koma, og sjøen gå, og månen lyser og natta er som ein underleg dag og båten sig og sig framover, søretter, langsmed landet

Er du ikkje trøytt, seier ho

Nei, eg er lys vaken, seier han

og så ser ho mor Herdis føre seg, ho står der og kallar henne for hore og så ser ho mor Herdis ein julaftan koma inn i stova med pinnekjøtet og vera lykkeleg og vakker og god og ikkje vera i den tunge smerta ho så ofte fanst til i [...] og så skulle mor Herdis ha teke fram skrinet med setlar og gjeve henne nokre og så skulle ho ha sagt at så heilt lens ville ho ikkje senda dotter si frå seg ut og ut i verda og aldri meir skal ho vel sjå mor Herdis att og Alida opnar augo og ho ser at stjernene no er borte og det er ikkje natt lenger og ho set seg opp og ho ser Asle sitja der ved roret [...] (Fosse 2007: 32).

Fosses skriftstemme gir en opplevelse av at det er tilstanden selv som snakker; som om andvaka forteller gjennom Alida og Asle. Den ytre replikkvekslinga glir umerkelig over i tilstanden som utløser minner og Alidas ønskedrøm om hvordan ting skulle ha vært: At mor Herdis anerkjente sin datter ved å gi henne sedlene, slik at Alida kunne ha sluppet å stjele dem. Uroen og det vonde fortreges gjennom den symbolske bevegelsen fra natt til dag. I drømmen kan det som kunne ha vært få utløp, noe som danner grunnlag for håpet om hvordan ting kanskje kan bli i fremtida. Drømmen har slik en todelt funksjon i fortellinga. Den bringer forhåpning om fremtida, men drømmen også en fortielse av det vonde; den fjerner ikke anger og skyldfølelse, men utsetter eller fortrenger disse følelsene. Asles ugjerninger forblir i det

skjulte, og slik kan Asle fortsette som om det ikke har skjedd. Kun som en taus stemme dukker disse spørsmålene opp: Blir Alida og Asle utstøtte og uønsket fordi de handler galt, eller handler de galt fordi de allerede er utstøtt og uønsket? Handler Asle i forsvar, i en kamp om overlevelse? Kan vi tilgi Asle for hans ugjerninger, når vi vet hvor god han er mot Alida og at det var for å redde dem begge?

3.1.1. Kunstens løfte: en pakt

Drøm og lengsel blir også representert gjennom minnet om musikk, gjennom kunsten. Alida mista sin far som liten, og det eneste hun har etter ham er minnet om hans sangstemme:

[...] og ikkje hadde vel Alida eingong noko minne om faren, berre røysta hans, for enno kunne ho høyra røysta hans, den store kjensla som i røysta hans var, det klåre skarpe og breie laget, men det var vel og alt ho hadde att etter far Aslak, for ingenting kunne ho vel minnast om korleis han såg ut, og ikkje noko anna mintest ho heller, berre røysta hans når han song, det var alt ho hadde att av far Aslak (Fosse 2007: 10).

Alidas savn etter faren forsterkes av det anstrengte forholdet til moren og søsteren. Grunnen til at moren favoriserer søsteren antydes ved at Alida ligner sin far. Alidas møte med Asle blir derfor skjebnesvangert fordi felespillet utløser minnet om far Aslaks sangstemme, noe som ”løfter” henne ut av den triste hverdagen, slik spillemannens vanskjebne er forplikta til.

Då du spelte så høyrde eg far min syngja, seier Alida

[...] Eg minnest røysta hans, seier ho

Og røysta hans likna slik på spelet ditt, seier ho (Fosse 2007: 52).

Musikken skaper et bånd mellom Asle og Alida, som resultat av en gjensidig pakt: Asle kan gi trøst fordi Alida trenger trøst. Slik Fosse snakker om skrifta som en språkbønn, danner musikken en bønn, ikke bare for Alida men også for Asle:

[...] og i spelet kunne sorga letna og bli til flog, og floget kunne bli til glede og lykke, så difor måtte det spelast, difor måtte han spela, og noko av denne sorga hadde vel nokon kvar og difor var det mange som likte å høyra på spel, slik var det vel, for spelet lyfte jo tilværet og gav det høgde, anten no gravøl skulle drikkast eller bryllaup skulle feirast eller folk berre skulle møtast og det skulle dansast og festast [...] (Fosse 2007: 42).

I *Andvake* opptrer kunsten og musikken som en forfører. Asle ber om nåde gjennom spillet, gjennom festen og rusen: På den ene sida fungerer kunsten, i likhet med religion, som en trøst og forsoning, men kunsten er også et skinn, en fortrengeing og dermed en flukt. Kunstnerens

skjebne er derfor en brutal skjebne, kunstnerens kall er å være en som skal forsone og bringe håpet frem hos andre, tross for at ”alt er vanskeleg”:

Spelemanns lagnad er ein vanlagnad, sa så far Sigvald

Alltid bort, alltid dra bort, sa han

Ja, sa Asle

Ja dra bort, frå si kjære, og frå seg sjølv, sa far Sigvald

Alltid gje seg sjølv til andre, sa han

Alltid det, sa han

Aldri få vera heil i sitt eige, sa han

Alltid prøve gjera dei andre heile, sa han (Fosse 2007: 44-45).

Spillemannens lov er å gjøre den lyttende hel, å få den lyttende til å glemme. Dette skjebnetunge utsagnet kan sees som en omskriving av ideen om kunstens helende kraft. For å kunne hele lytteren må spillemannen glemme seg selv og sitt eget liv, dermed er det både en byrde og en lettelse for Asle å spille; han kan glemme seg selv, samtidig kan det innebære at han ikke evner å møte virkeligheten og ta oppgjør med sine egne handlinger. Selv om kunsten ikke kan gjøre mennesker friske, ligger det her implisitt en tro på eller snarere en plikt om at spillemannen likevel ”alltid skal prøve”.

Som vi så i forrige kapittel ligger det et løfte i kunsten. Men det den lover, dens virkning, avhenger av vår tro på den, ikke bare som lyttere eller lesere, men som skapere også. I artikkelen “The Promise of the World” skriver Caputo om tro på denne måten; “[...] faith is, a promise, a promised promise, but without any guarantees” (Caputo 2012: 19). Kunsten lover noe, uten garantier, dermed må Asle overholde sin forpliktelse for å kunne fungere som spillemann; for å kunne hele andre må han også selv tro på det han lover. Han må tro på sitt uttrykk, at det kan løfte andre. Asles tro på musikkens helende makt har sammenheng med hans forhold til virkeligheten. Asle er klar over sine ugjerninger og at musikken ikke fjerner dem, og for å kunne fortsette å tro må han derfor enten forandre eller flykte fra virkeligheten. Asle møter det vonde med en unnamanøver, med et forslag om noe annet. Asles ugjerning ”glemmes” når han spiller, og Alida tilgir ham ved å la musikken behandle hennes smerte. Musikken frembringer noe godt i Alida, den gjør at hun kan ”høre” farens sangstemme og

glemme at han er borte, og slik gir musikken noe som egentlig ikke fins, men som oppstår i deres felles tro.

Slik ser vi kunstens tveeggede sverd: Musikken er både en forfører og en virkelighetsflukt. Selv om det er midlertidig demper den smerte. Ifølge Caputo forhindrer ikke bevisstheten om det brutale, om døden eller at musikkens løfte kanskje bare er tomme ord, muligheten til å drømme eller håpe. Det er nettopp kunstens evne til å utsi en *mulighet*, at noe ønsket *kanskje* kan skje, som fullbyrder forvandlingen, eller transcendenten. Det er vår evne til å forestille oss og tro på løftet, som garanterer kunstens løfte. Vår forestillingsevne fungerer derfor både som en garantiinstans og som en overlevelsesmekanisme, noe som gir håp og mening i en fortvilt livssituasjon. Kunsten er på den ene sida en flukt fra virkeligheten, samtidig er det en måte å takle den på: Slik Asle forfører med musikken, lar også Alida seg forføre nettopp fordi hun ønsker og tror på forførelse som terapi, som en måte å håndtere sitt liv på. Sammen flykter de fra virkeligheten inn i musikken; ”[...] den songen dei kallar for kjærleik [...]” (Fosse 2007: 19). Kunsten forfører og fjerner oss fra virkeligheten, men nettopp derfor utvider den også vår forestillingsevne og bidrar slik til å åpne opp for nye fortolkninger av virkeligheten og nye måter å være i verden på. Kunsten kan gi oss erkjennelser av verden – hvis vi tror på den. Hva innebærer det å tro på kunstens virkning og hvordan kommer denne troen til uttrykk hos Fosse?

3.1.2. Tilstanden utformes med *skriftstemmen*

Navnet Asle betyr ”lille far”, noe som kan tolkes som en erstatning for ”den store far”, herunder både Alidas biologiske far Aslak (noe navnlikheten også tilsier), og den himmelske far, Gud. Først skal vi se hvordan Fosses språk løser opp gudsbegrepet og gjør Gud til et symbol. Deretter skal vi se hvordan symbolet kan tolkes. Koblinga mellom Asles felespill og Alidas minne om farens sangstemme inntreffer i andvaka, som også kan kalles fortellingas innsøvningsmantra eller bønn:

[...] og Alida la se ned på senga der på kvisten og så strekte ho seg ut og ho let att augo og ho er så trøytt og så trøytt og så ser ho far Sigvald sitja der med fela si og han tek fram ei flaske og tek seg ein god støyt og så ser ho Asle stå der, dei svarte augo, det svarte håret, og det søkk i henne, for der stod han, der stod jo guten hennar og så ser ho far Sigvald vinka på Asle og han går bort til faren og så ser ho Asle sitja der og leggja fela under haka og så byrjar han å spela og med same seig det i henne og ho vart lyft opp og ho steig og steig og i spelet hans hørde ho far Aslak syngja og ho høyrer sitt eige liv og si eiga framtid og ho veit det ho veit og så er ho til stades der i den eigne framtida og alt er ope og alt er

vanskeleg men songen den er der og det er vel denne songen dei kallar for kjærleik og så er ho til stades der i spelet og ho vil ikkje finnast til nokon annan stad [...] (Fosse 2007: 19).

Vi hvordan Fosses skriftstemme fungerer: Tilstanden mellom søvn og våke utfoldes i en lang setning uten komma eller punktum. Beskrivelser, minner og drøm knytes sammen av et stort antall og-er. Fosse bruker paradokset for å beskrive hvordan minnet om musikken ”løfter” Alida fra å ligge i senga og inn i sangen. I et heseblesende tempo raser tankene over i hverandre, i et virvar av minner og drøm for til sist å ende opp et godt ”sted”. Det manende og gjentagende språket bidrar til at leseren trekkes inn Alidas tretthet, som en suggesjon. Språket fungerer som en messe som fører, og forfører, leseren over i det gode, opp mot noe vakkert og himmelsk, som om Fosse med skrifta etterligner musikkens rytme og slik prøver ”å omvende” og løfte leseren mot lyset. Den hektiske, nesten naivistiske oppramsingen av minner bindes sammen og får rytme av de gjentagende og-ene, og slik fungerer språket som en vindeltrapp, som bare så vidt går oppover og på den måten skaper forventninger til leseren. Fosses skriftstemme kan karakteriseres som en språklig *redundans*, en overflod av informasjon, som gir massiv opplysning om innholdet. Det er en strøm av kvernende, ustrukturerte tanker. Med en av Samlagets konsulenter sin formulering: "Den litterære teknikken er primært ein verbal og biletmessig ekkoteknikk, med ein utstrakt bruk av repetisjonar, oppattakingar og stadig nye variasjonar av eitt og det same" (Seiness 2009: 74). I passasjen over er det først Alidas tanker vi får innblikk i, deretter beveger diskursen seg videre over i replikker for etter hvert å ende i Asles hode. Slik utgjør den fri indirekte diskursen, eller Fosses skriftstemme, én stemme, det er dermed andvake som tilstand som er hovedforteller i boka.

3.2. Svevet er et estetisk mirakel

I *Andvake* skjer det et dobbelt løft, både billedlig og rent språklig i lesninga av fortellinga; slik Alida løftes av musikken, er det som om leseren løftes inn i fortellinga gjennom det suggererende formspråket. I tillegg utgjør svevet et bilde på kunstens virkning. Kunsten lover oss noe: Musikken kan få sorgen til å forsvinne, men det kan bare skje så lenge vi tror på det. Asle må spille *godt*, uttrykket må gi gjenklang i Alida for at hun skal høre sin fars stemme. Ordet løfte har en dobbel betydning, det er en bevegelse, en retning oppover, men også noe som kun er mulig gjennom språket: Det å love noe er en *talehandling*, en ytring som iverksetter handlingen den refererer til. Et løfte er bare et ord, samtidig innebærer det en gjensidig forpliktelse mellom den som lover og den som blir lovet noe for. Det er situasjonen og *måten* noe blir sagt på som bestemmer meninga og troverdigheten. Begge må handle i tråd

med løftet for å kunne opprettholde den andres tro på en: Den første må holde løftet, men den andre må også tro på løftet den første gir. Hvis løftet brytes kan man ikke lenger stole på den som lover, men hvis den som blir lovet noe ikke tror på løftet fungerer heller ikke avtalen. På den måten kan vi si at svevet på et allegorisk plan utgjør en slags *skrifthandling*, som en forpliktelse mellom Fosse og skrifta, men også mellom leseren og Fosses skrift. Vi må tro på hans skriftstil for å kunne forstå hva Fosse mener, skriftuttrykket må gi gjenklang i oss for at vi skal kunne oppfatte det mystiske.

Som vi så i forrige kapittel har kunsten et iboende potensial, den kan transformere det håpløse til noe håpefullt, det brutale til noe vakkert. Musikken fører Alida til et godt sted å være, som Fosses ikkje-stad. Det som utgjør fortellingas refreng, den våkne drømmen, er også en fremvisning av kunstens merbetydning hvor *det mulige* kan skje. Caputo betrakter verden som en scene hvor spillet av muligheter og ”kan skje-er” utfoldes: ”The promise of the world is the promise of the ‘perhaps’” (Caputo 2012: 32). Ordet ”kanskje”, at alt kan skje, viser det muligens ”stille makt”. Løftet om det mulige gir grunnlag for alt håp, for å fortsette å tro selv om man kanskje vet noe annet. I det mulige ligger også muligheten for det umulige, og ifølge Caputo overgår dette våre drømmer og vekker et begjær hinsides begjæret: ”That promise is a promise of an instant of grace [...]” (Caputo 2012: 32). Musikkens bevegelse utgjør et bilde på kunstens løfte når den forvandles fra noe som foregår i senga hvor Alida ligger i halvsøvn, til et minne som til sist fører til erkjennelse; musikken frembringer kjærlighet. Kunstens løfte innebærer slik en nåde, også for de nådeløse.

Mystikken som omgir Fosses skrift, slik Kjell Arne Nyhus ser det, er en følge av Fosses evne til å skrive frem erfaringer eller tilstander som visse ord benevner, uten å forklare dem – som andvake. Dette kan forstås gjennom begrepene mirakel og magi. Som vi har sett følger det ingen garanti med å love noe, troen og den gjensidige avtalen utgjør garantien. Et løfte fungerer dermed som en magisk formel, hvis det innfris er det *som om* et mirakel skjer; den som tror på løftet blir selv oppløfta, slik Alida ”løftes opp” av musikken. Løftet, avtalen, beveger seg som en streng fra musikeren, gjennom musikken, til lytteren Alida:

[...] og Asle ser opp og han ser ho stå der, ho står der, han ser Alida stå der, ho står der med det svarte tjukke bølgiande håret sitt og med dei svarte augo sine. Og ho høyrer det. Ho høyrer svevet og ho er i svevet. Ho står i ro og ho svever [...] (Fosse 2007: 49).

Bevegelsen fortsetter fra noe sanselig, musikken, og til noe oversanselig; Alida som står i ro og lytter til musikken, men samtidig ”svever”. Her ser vi effekten av Fosses stilgrep. Gjennom oksymoronen ”å stå i ro og sveve” forstår vi at Alida ikke faktisk svever, men at hun føler det *som om* hun gjør det. Den siste setninga i sitatet understreker at det er en usannsynlig hendelse, at Alida ”svever” uten å sveve, og slik forstår vi den billedlig, noe som gjør at vi aksepterer Alidas mirakuløse bevegelse og forstår den som en tilstand. Ifølge Dorthe Jørgensen kan ordet mirakel brukes både om overnaturlige hendelser, men også i mer profan betydning: ”Whether the word ‘miracle’ is used with a sacral or a profane meaning, it denotes something that is perceived as a wonderful event” (Jørgensen 2012: 33). Alidas svev er en fantastisk hendelse, noe som billedliggjør beskrivelsen av noe ubeskrivelig – som estetisk erfaring. Alida er en drømmer, og en drømmer er ifølge Caputo; “[...] a seer of apparitions and ghosts, incredible things you’re not supposed to see or believe, miracles really” (Caputo 2012: 19). Jeg kaller Alidas opplevelse for ”et estetisk mirakel”:

The word ‘miracle’ may also denote an unexpected experience of something ‘more’, *a transcendence in the immanence*, which differs radically from both our everyday impressions and our scientific knowledge (Jørgensen 2012: 33).

Det gode minnet om den avdøde faren ”løfter” Alida ”inn i sangen” og, forstått som over i en annen tilstand. Alidas fraværende fars stemme trer frem gjennom musikken og får henne til å sveve selv om hun står i tro. I forlengelse av forrige kapittel og Fosses ikkje-stad kan Alidas totale hengivelse til musikken også forstås som et selvtap og en *kollaps*. Slik kan vi si at effekten av musikken er en erfaring av immanent transcendens, og svevet blir et bilde på denne mystiske erfaringa.

Musikken fremkaller noe som har vært fraværende mesteparten av livet, men som likevel er nærværende i minnet: Alida ”hører” sin fars stemme, far Aslak blir ”levende” gjennom musikken. Transcendensen, overgang fra en verden til en annen, kan skje nettopp fordi den er knytta til vår verden, sier Caputo. Vår verden har bare en side – livet. Den andre sida, døden, eksisterer ikke, annet enn gjennom språk eller bilder: ”So if transcendence consists in the passage from one side to the other, then there is a sense in which this passage can happen only if it is a part of the world” (Caputo 2012: 22). Transcendens kan derfor kun skje gjennom noe som er her i vår verden, gjennom noe immanent: ”There is no transcendence unless this mortal life itself is transcendence enough [...] Transcendence is life itself [...]” (Caputo 2012: 23). Gjennom det kjødelige livet skjer transcendensen. Gjennom musikken blir det

usansbare sansbart. Innenfor en slik forståelse eksisterer ikke evigheten utafor nået, men *i* et endelig nå. Transcendensen eksisterer ikke som en overgang fra livet til døden, eller fra musikken til det hinsidige, den eksisterer som overgang fra livet inn i musikken og derfor som en bekreftelse på livet, på et ”evig nå” i musikken: ”‘For life’ implies the immanence of transcendence in immanence, the immanence of death in life, which is also the immanence of eternity in the instant of time” (Caputo 2012: 23). Musikkens sanselige form, lyd og rytme, og selvtapet muliggjør den immanente transcendensen – det estetiske mirakelet.

3.2.1. Musikk og oppstandelse

Alidas avdøde far kan betrakts som et bilde på den fraværende, kristne Gud. Det er musikken som utløser inkarnasjonen, Gud materialiseres som rytme og lyd. Dette passer med Fosses beskrivelse av *Andvake* som en av de minst religiøse bøkene hans: ”*Andvake* er heidensk” (Seiness 2009: 123). I lys av dette kan kunsten, slik den fremstilles i *Andvake*, betraktes som en erstatning for religion. Musikken ”løfter” frem det Caputo kaller *transcendens per excellence*; den døde og Gud i en og samme rytmiske og sanselige visjon. Som vi så i forrige kapittel mener Caputo at Guds allmektighet ligger i språket, som en lingvistisk effekt. I likhet med Fosse handler ikke Caputos prosjekt om å fjerne allmektigheten fra Gud, eller det Gud symboliserer, men å fjerne Gud fra kategorien makt:

I am saying that God, that “God”, the name of God, belongs to a different order, not that of power, but that of the call or claim, invitation or solicitation, and it is up to us to respond, to do the heavy lifting in making the name of God come true [...] (Caputo 2012: 15).

Caputo vil redefinere forståelsen av ”Gud”, og betrakter navnet ”Gud” som en påkallelse eller en invitasjon til en avtale det er opp til oss å fullbyrde, og ved hjelp av kunsten kan dette ”tunge løftearbeidet” gi svar og kanskje bli sant. Kanskje ”Gud” vil åpenbares eller et estetisk mirakel skje hvis vi tror på kunsten, og hvis kunsten gir det den lover. Men hvis musikken ikke ”løfter” er det fordi avtalen og den magiske formelen er brutt, enten ved at den som lytter ikke tror på det som er blitt lovet eller at det som loves ikke holdes. Magien oppstår hvis avtalen fungerer og avtalen fungerer når musikken er ”sann”. Med andre ord blir musikken sann når den fremkaller noe vakkert i Alida, en sannhet som bekreftes i form av en god tilstand. Det sanne danner her likhetstegn med det gode. Påkallelsen, savnet, frembringer den avdøde far Aslak, og gjennom frembringelsen av den døde trer også ”Gud” frem, ikke som den kristne ”Gud”, men som det gode og trygge som Gud symboliserer. I artikkelen ”Kallet

fra en kommende hemmelighet” skriver Elisabeth Løvlie om litteraturen som åsted for en kraft som låser opp stivnede begreper og bevegelser. Slik kan vi si at Fosses skriftstemme bidrar til å løse opp etablerte Sannheter, ikke minst til å forhindre at gudsbegrepet stivner og blir en Sannhet: Hos Fosse fremstilles Gud uten allmakt og blir ”svak”, som en menneskelig avdød far.

Musikken muliggjør en forsoning med døden og det tapte. I svevet skjer en sammensmelting av to transformasjoner; inkarnasjon og oppstandelse, ”Gud” blir nærværende når den døde står opp. Det gode overlyser det mørke, livet forsones med døden. Hvis kunstens løfte innfris, blir den sann og god; den forsoner, løfter og gir ny erkjennelse – som et estetisk mirakel. Hvis løftet ikke innfris blir kunsten en ren flukt. Hvis kunsten mangler det forsonende, forbindelsen til verden eller andre mennesker, kan den kritiseres for å være intern. Kunsten må kommunisere for at den skal bli sann, og slik skaper den en overgang mellom det hinsidige og noe dennesidig, og slik fungerer den som en slags oppstandelse. Med Caputo kan vi forstå oppstandelse ikke nødvendigvis som den religiøse oppstandelsen, men heller som en utsettelse av døden, en forbedring, en pause – som en mulighet her i livet. Kunsten muliggjør tilstedeværelse i livet tiltross for bevisstheten om døden:

Resurrection means coming back to life within life, a happiness in the face of certain death, when there is still time, before death makes its final call. [...] Resurrection grants us patience, tolerance, without denying the truth, without pretending there is no death” (Caputo 2012: 20-21).

Oppstandelsen kan dermed være bilde på bevisstgjøring, og erkjennelse av livets forgjengelighet. Asle fortrenger sine onde gjerninger gjennom musikken, han unngår oppgjør med virkeligheten, men samtidig forsøker han å skape en ny begynnelse og oppmuntring til dem som lytter. Kanskje han ikke kan redde seg selv, men ved å ofre seg selv kan han kanskje redde Alida. Vanskjebnen som spillemann er å gi seg hen, og i hengivelsen ligger håpet om å kunne overføre glede og redning til andre. I *Andvake* har musikken en tvetydig karakter, men med Jørgensen og Caputo kan vi si at det er nettopp det tvetydige som utgjør kunstens kraft og potensial som erkjennelsesform: Den gir ingen klare svar, slik heller ikke den empiriske vitenskapen gjør, det fins ikke en sannhet. Hva som er rett og galt er moralske spørsmål som må diskuteres innenfor hver sin kontekst. Kunsten er et forslag som både gir mulige tolkninger av fortid og forhåpninger om fremtid. Den hjelper oss med å være tilstede i livet, selv om døden venter på oss langt der fremme. Slik ser vi hvordan det gjentakende refrenget i

Andvake, svevet, viser frem musikkens doble karakter; først og fremst som flukt, men gjennom flukt kan også en form for forsoning oppstå.

3.2.2. Jon spillemann

Det er klare likheter mellom spillemannen og forfatteren: ”Å dikta [...] minner om å spela”, sier Fosse i *Poet på Guds jord* (Seiness 2009: 282). Spillemannen fungerer som en omreisende heler, en menneskelig Fader som tar hånd om sine lyttere og tilrettelegger for forsoning. Det er en tung bær, men musikken er også en gave: “[...] den som utan eigedom var, den måtte seg klare best han kunne med dei gåver Gud hadde gjeve [...]” (Fosse 2007: 43). I musikken finner spillemannen sitt hjem og sin lykke. Dette gir gjenklang til Fosses beskrivelse av skrivinga som en ikkje-stad, for midt i musikken fins også ikkje-staden:

[...] han skal få sorga til å bli lett, til å letna og letta, til å få flog og flyga oppover utan tyngd, det skal skje og han driv på og speler speler og så finn han staden der spelet lyfter seg og så svever spelet ja, ja, ja det svever ja og då treng han jo ikkje å driva på, då svever ja spelet av garde heilt av seg sjølv og speler si eige verd [...] (Fosse 2007: 49).

Det er på et særlig ”sted” at musikken løfter seg, det er ”her” kunstens løfte fullbyrdes og mening oppstår. Beskrivelsen av spillemannen som når ”stedet hvor spillet løfter seg”, utgjør et bilde på hvordan forfatteren Fosse ”taper seg selv” i skrifta og ”løftes” inn i ikkje-staden. Vi får ingen konkrete beskrivelser av musikken Asle spiller, annet enn at det er felespill, dermed oppfattes den også i større grad symbolsk. Slik Fosse mener at skrifta har sin egen bevissthet, får musikken (og i større grad tilstanden *andvake*) sin egen bevissthet i *Andvake*. Med Fosse kan vi si at fortellinga *Andvake* ”insisterer” på at underet fins¹⁵, både på et symbolsk og et språklig plan, og at den slik åpner opp mot noe guddommelig. Når musikken bringer Alida til ikkje-staden blir den sann, da fungerer magien – et estetisk under har skjedd. Slik kan vi si at Asles felespill i *Andvake* utgjør et bilde på Fosses skrivepraksis, og at svevet er en metafor for ikkje-staden.

Det er hva kunsten gjør, dens effekt, som er det betydningsfulle for Fosse, slik det også er for Asle: “[...] det er det store svevet som er viktig, det har spelinga lært han, det er vel spelemanns lagnad å vite slikt, og for han heiter det store svevet Alida” (Fosse 2007: 64). På samme måte som Asle representerer Alidas ”lille far” og inkarnasjonen av Gud, blir også

¹⁵ ”Dermed er romanen faktisk ei insistering på at underet finst og slik held romanen oppe ei opning mot det guddommelege” (Fosse 1999: 133).

Alida det samme for Asle – som Dantes Beatrice, en menneskelig fremtreden av guddommen. Musikken innebærer et løfte om troskap, dermed blir den også et uttrykk for gjensidig kjærlighet. For Fosse heter det store svevet skrijvingas gnosis, en gnosis som inneholder en velkjent treenighet av tro, håp og kjærlighet. Ikke bare gjennom å symbolisere oversanselige hendelser som inkarnasjon og ved å bruke svevet som metafor for estetisk erfaring, men gjennom det allegoriske språket som helhet, uttrykker *Andvake* tro, håp og kjærlighet midt i tro-, håp- og kjærlighetsløse omgivelser, den viser nåde og frelse selv ovenfor de nådeløse og ikke-troende. Men kun midlertidig.

Tiltross for at musikken tilbyr et rom for tro, håp og kjærlighet avbrytes den av virkeligheten: Etter å ha vandra rundt i mørket og regn og fått avslag om husly fra alle, trenger Asle og Alida seg inn i huset til Føde-Frøkna, selv om hun prøver å stenge dem ute. Asle ”tar seg av” Føde-Frøkna, mens Alida setter seg inn på kammerset og dører hen. Mer får vi ikke vite før Asle kommer inn og legger seg ved siden av Alida. I den korte del II våkner Alida og Asle på kjøkkenet til Føde-Frøkna, Føde-Frøkna selv er borte, og så starter fødselen. Asle går ut og spør etter hjelp og forstår at det er Føde-Frøknas hus de har brutt seg inn i. De får i stedet hjelp av Føde-Kona og Alida føder sønnen Sigvald. *Andvake* ender i en sjablong-lignende idyll som dermed får en motsatt effekt, skyggen er ikke borte:

No er det berre oss att, seier Alida

Du og eg, seier Asle

Og så vesle Sigvald, seier Alida (Fosse 2007: 75).

Denne åpne og tilsynelatende idylliske slutten viser igjen hvordan ugjerningene som ikke snakkes om ligger under og påvirker det som blir sagt. Kan det stemme at det kun er Alida, Asle og Sigvald igjen, at de faktisk er avskjerma for resten av verden – som en velsignelse? Fokuset på barnet gir nytt håp til Asle og Alida. Samtidig vet vi som lesere at ugjerningene vil komme for en dag, i en virkelig verden kommer samfunnet til å banke på døra¹⁶. Dette viser Asle og Alidas ungdommelige naivitet og evne til fortrenning: I likhet med musikken blir barnet en flukt fra virkeligheten, men samtidig en trøst.

¹⁶ Dette ustilles i Fosses ”oppfølger” *Olavs draumar* (2012).

3.2.3. Skrivning som flukt og forsoning

I forrige kapittel så vi hvordan en profan trospraksis kan betraktes som en moderne guddommelighetserfaring. I dette kapittelet har vi sett hvordan musikken har tatt religionens plass og hvordan Asle erstatter den allmektige kristne Gud for Alida. *Andvake* er en hedensk¹⁷ fortelling kledd i et religiøst ladet språk, fullt av ”litterære ånder” som Caputo kaller det. Slik utgjør romanen et bilde på Fosses poetikk, hans tro: ”With the language of the miracle, of resurrection and surviving death, of love and faith, of grace and of being saved, we stand on the ground of religion, one we have never seen before” (Caputo 2012: 23). På bakgrunn av dette kan vi si at Fosses skrivepraksis er eksempel på en ny form for religion. Caputo mener at religion i radikal mening betyr tro. Innenfor en kunstnerisk ramme kan ekte troskap gjøre at man kan erfare ”litterære ånder” i tekster, eller høre ”Guds stemme” gjennom musikken – enten som skaper eller mottager. Man tror på uttrykket tiltross for at man vet at det kun er lingvistiske effekter og illusjoner. Eller gjør man det? Det vil si fortsetter estetiske erfaringer å oppstå når vi kjenner uttrykket og det oppleves som om det mimer seg selv? Vil ikke gjenkjennelsesaspektet stå i veien for den rene erfaringa? Som mottager av kunst tror jeg svaret på det siste er ”jo”, men som skaper fungerer det nettopp som en beroligende bønn. Fosses skrift har fått gjennomslag i hele verden, fordi den fungerer som en universell inngang til det ubeskrivelige – den er aktuell i alle tider, på alle steder. Sammenvevinga av det religiøse og det hverdagslige har gjort at mennesker på tvers av kultur, alder og tro kan føle tilhørighet til hans språk. Han førte litteraturen i en ny retning på 80-tallet, en retning som har hatt stø kurs i snart 40 år. Men på grunn av den stødige kursen er ikke Fosse så interessant som kunstner i mine øyne, ikke i sammenligning med mitt andre studieobjekt som jeg snart skal bevege meg over til.

Fosses formspråk fremstår for mange, inkludert meg selv, som virkelighetsfjern¹⁸: ”Fosse har og møtt kritikk i Noreg for å vera livsfornektande [...]” (Seiness 2009: 241). Hva skjer hvis selve hengivelsen og troskapen til uttrykket blir viktigere enn uttrykket selv? Utgjør troen da nåde eller en flukt? Er skrifta fremdeles kunst, eller er det kun en intern rituell øvelse som

¹⁷ Fosse selv kaller *Andvake* for hedensk, noe jeg tolker i forbindelse med musikkens betydning og hvordan Gud erstattes med en menneskelig ”liten far” i romanen.

¹⁸ Noe som gjenspeiles i Ane Farsethås’ anmeldelse av *Olavs draumar* i *Morgenbladet* 02.02.2012.

opprettholder troskapen på øvelsen? Fosse har vært tro mot sitt formspråk i flere tiår, derfor vil jeg påstå at Fosse ikke lenger risikerer noe når han skriver. Hans uttrykk er ikke lenger en kunstnerisk utfordring. Betyr det at trygghet er viktigere enn nyskapelse, at troskap er viktigere enn kunsten for Fosse? På den andre sida, må en kunstner alltid fornye seg for å bli betrakta som en kunstner? I følge Caputo er ikke troskap eller religion nødvendigvis livsfornektende eller et avkall på kunst: "[...] religion does not mean a passage to another world but the passion of this world, a way to cherish the world all the more passionately" (Caputo 2012: 23). Religionens subjekt er livet og i følge Caputo er religion og dermed tro en måte å fordype seg i livet på. Fosse distanserer seg i sine tekster fra vår samtid, ikke fordi det skaper en passasje til en annen verden, men fordi han med sitt fokus rettet mot sin skrift kan intensivere sitt liv i denne verden, eller rettene kan *forsone* seg med denne verden. Slik kan vi si at Fosse, som spillemannen Asle, fordyper seg i livet via en omvei, via kunsten. Fosse flykter fra virkeligheten for å kunne forsone seg med den.

Vi har sett at utfoldinga av tilstand i *Andvake* kan betraktes som et bilde på Fosses egen tilstandsutfolding når han skriver. Slik de begge "svever" når Asle spiller og når Alida hører musikken, når Fosse ikkje-staden når han skriver godt. Svevet utgjør et symbol for det mystiske Andre ved kunsten som åpner opp for noe guddommelig. Asle og Alida utgjør to sider av Fosses skriveprosess; den utøvende og den mottagende, og som vi har sett er erfaringa av disse aktivitetene tett knytta sammen og kan betraktes som en tilstand. Vi har sett at skrivepraksisen for Fosse er en måte å forholde seg til verden på. På den ene sida kan den betraktes som en flukt, men gjennom hans trofasthet forsones Fosse, om ikke med kritikerne i Norge anno 2013, så i hvert fall med sin egen Gud i skrifta.

4. Hélène Cixous' fristed: "In my foreign Religion, Literature, I live and work"

Hélène Cixous beskriver litteratur både som et sted å oppholde seg og et sted å arbeide. For Cixous representerer litteraturen, i likhet med Fosses *ikkje-stad*, et *fristed* – som en kirke eller en "fremmed religion". Hvordan kan en fremmed religion være et fristed? Hva innebærer dette fristedet eller denne religionen for Cixous? Litteraturen er stedet hvor hun arbeider, skriver Cixous, noe som kan forstås både som et fysisk og et mentalt aktivitetsrom. Det er et sted hvor hun kan undersøke både den konkrete verden og filosofiske spørsmål. Det å skrive er en måte å tenke på, det er materialisering av abstrakte konsepter og tanker. Cixous utforsker temaer og fenomener gjennom en høyst bevisst skrivemåte, samtidig som skriving er et mål i seg selv: Det er også en praksis som kan føre til en særlig tilstand, som gir glimt av noe "annet", noe uskyldig og rent som Cixous, i likhet med Fosse, knytter til noe guddommelig og religiøst. Det som imidlertid skiller dem er at Fosses *ikkje-stad* i større grad kan forstås som et erfaringsrom og som et bilde på en tilstand og effekten av å skrive.

I essayet "Det siste maleriet eller portrett av Gud"¹⁹ skriver Cixous at alle som skriver søker "den andre uskyld", en uskyld "som kommer etter kunnskapen". Dette kan tolkes i forlengelse av Fosse og hans forståelse av innsikt, og slik knyttes til *eksistensiell frihet* eller *estetisk erfaring*. Hva innebærer frihet i tilknytning til det å skrive for Cixous, og hvordan kommer dette til uttrykk i hennes skrift? I dette essayet finner vi noen av de særegne aspektene ved Cixous' *écriture féminine*: Subjektet som knyttes til verden, selvbevissthet og språkbevissthet, tilbedelse av den Andre, det grunnleggende håpet og troen på litteraturens frigjørende potensial. Teksten befinner seg, i likhet med så og si hele forfatterskapet, i skjæringsfeltet mellom poesi og teori; Cixous ytrer et ønske om å male med skrift, samtidig er teksten utforma som et forsøk på det samme. Den er like mye en praktisk utforsking av litteraturens muligheter for å nærme seg maleriet, som en argumentasjon for det. Cixous "gjør" mens hun diskuterer hva hun gjør – hun tar språket på alvor. Hvordan kan man male med skrift? Cixous ber gjennom skrivinga, slik Fosse gjør, men hun *tilber* like mye. Cixous tilber malerne, en mimosa eller Gud, samtidig reflekterer hun rundt det å tilbe. Cixous ber om å kunne male med skrift, selv om hun tviler på at det er mulig.

¹⁹ Essayet er oversatt til norsk av Sissel Lie i *Estetisk teori* (2008) og ble første gang trykt i *Entre l'écriture* (1986).

Jeg skal i dette kapittelet gjøre en lesning av ”Det siste maleriet...” med *tilblivelse*, *tilbedelse* og *gjentakelse* som ledetråder, men aller først skal jeg introdusere *écriture féminine*. Arbeidet med det feminine skriftuttrykket i essayet kan betraktes på to måter: På den ene sida er det å skrive en *metode* for å opprettholde tro, slik at tvil integreres som et litterært og konstruktivt verktøy i skriveprosessen. På den andre sida kan den feminine skrifta forstås som et *uttrykk* for *Annerledeshet* og dermed ikke bare som en søken etter eksistensiell frihet, men også som lengsel etter *tilhørighet*. Cixous skriver at litteraturen er en fremmed religion, noe som kan tolkes som om arbeidet med litteratur er en kontinuerlig bli-kjent-handling, og dermed en måte å utforske forholdet både til litteraturen som institusjon eller som fristed, og forholdet til språk og forfatterrollen. Slik kan ”Det siste maleriet...” også betraktes som et forsvar for litteraturen.

4.1. *Écriture féminine*: en skriftreligion?

I et annet essay ”Promised Belief” som jeg kommer tilbake til i neste kapittel, skriver Cixous: “Literature like Religion. My sole religion” (Cixous 2012: 132). For Cixous er litteratur en religion. Mener Cixous litteratur som institusjon og dermed at all litteratur er en form for religion? Eller kan vi forstå litteratur som et litterært uttrykk, slik at en særegen måte å skrive på kan være en form for religion? Cixous er kanskje mest kjent for sitt feministiske prosjekt *écriture féminine* (feminin skrift) som hun utreda blant annet i de kjente essayene ”Medusas latter” og ”Å komme til skriften” på 70- og 80-tallet. Sammen med andre feminister på denne tida undersøkte og brukte hun språket som hovedinstrument i kampen mot kvinneundertrykkelse, og som en radikal oppfordring om å skrive seg til frihet. Den feminine skrifta²⁰ ble utforma som en kritikk av logosentrismen og fallosentrismen, og utfordrer den vestlige metafysikkens fundament og dens begrensninger rundt fornuft og logikk²¹. Hvordan

²⁰ Jeg velger å oversette *écriture féminine* til ”den feminine skrifta” fremfor ”den kvinnelige skrifta” som Sissel Lie gjør, for å skille uttrykket fra det biologisk kvinnelige og fokusere på det feminine i tilknytning til det Andre.

²¹ Cixous har også blitt kritisert, blant annet av Toril Moi i *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985). Moi forfekter en vanlig kritikk av Cixous som mindre relevant politisk feminist fordi essayene hennes er for litterære og lite politiske (Kvamme-Fredriksen 2010: 19). En slik apolitisk holdning forsterker den problematiske distinksjonen mellom det poetiske som uttrykk for noe feminint og det politiske for maskulint. Den feminine skrifta anklages for å være en essensialistisk skrift; at frigjøringa av den feminine kroppen avhenger av en særlig avantgardistisk skrivemåte, og fungerer dermed som en norm i likhet med den historiske fallosentriske logos. Denne lesninga av Cixous kritiseres av Bray: Cixous oppfatter ikke politikk som underordna, hun oppfatter det politiske språket som undertrykkende og det poetiske som frigjørende (Bray 2004:

henger det religiøse aspektet ved Cixous' skriving sammen med det feministiske? Med vekt på det poetiske fremfor det teoretiske, men uten at det teoretiske forsvinner, utvikler Cixous en tenkning som knytter det feminine til *det Andre*. Kort forklart er konseptet om det Andre hos Cixous først og fremst en videreføring fra Simone de Beauvoirs arbeid i *Det annet kjønn* (1949) hvor hovedtanken er at kvinner defineres ut ifra mannen og på den måten blir den Andre i forhold til et Selv som har vært kolonisert av patriarkatet. Den feminine skrivemåten rettes ikke kun til kvinner, snarere er det en metafor for et alternativ og revolusjonær skrivemåte for alle undertrykte, alle som er "annerledes". I *Writing and Sexual Difference* diskuterer Bray det feminine som et uttrykk for *annerledeshet* (difference). Kan erfaringa av annerledeshet forstås som utgangspunkt for en politisk og en eksistensiell søken hvor den feminine skrifta utgjør veien og rammene? Bray skriver at *écriture féminine* tilbyr et rom hvor selvoppfinnelse og frigjøring kan finne sted:

Importantly for woman, who have been positioned within phallogentric language as a subject in relation to men, writing the Other also involves reinventing or creating themselves as autonomous subjects (Bray 2004: 73).

I essayet "Sorties" (1986), som betraktes som et av Cixous' mest teoretiske essays, gjør Cixous en dekonstruktivistisk kritikk av vestlig metafysikk som et dualistisk system, med en analyse av de binære motsetningene som aktiv/passiv, sol/måne, mannlig/kvinnelig, hode/hjerte, logos/patos osv. Dette opposisjonelle systemet kan knyttes til annerledeshet. I flere essays trekker Cixous frem sin egen historie om hvordan hun som tenåring kom til Frankrike med tre "annerledesheter" eller "feil" – som jøde, algerier og kvinne: "Jeg lærte å snakke fransk i en hage som jeg var på nippet til å bli vist ut av, fordi jeg var jøde. Jeg tilhørte den rasen som tapte paradiset" (Cixous 1996: 29). I "Å komme til skriften" danner denne annerledesheten grunnlag for et frigjøringsprosjekt som strekker seg ut over klasse, religion/kultur og kjønn. Den feminine skrifta blir på den måten en representant for og en praktisk utøvelse av annerledeshet. Med denne estetikken utfordres forestillinga om det feminine i tilknytning til kvinnelig seksualitet. Seksuell annerledeshet er en effekt av skriving og tenkning, det er kulturelt, og slik kan individualitet og kjønn skrives og tenkes på nytt. Kreativ tenkning og åpenhet for verden skjer ved oppløsning av en kjønnstenkning:

14). For Cixous skjer den politiske slagkrafta gjennom nyskapning av språk, og den feminine skrifta evner å utfordre logikken – en logikk som plasserer det feminine under det maskuline. I form av å være et motspråk har poetisk skrift en politisk agenda, dermed er det poetiske og politiske uadskillelig i *écriture féminine*.

Cixous' representation of the creative mind is not determined by a biological understanding of male and female brains or sexed identities. Such a mind is capable of receptive perspective and a responsive thinking precisely because it is not limited to the point of view of a male or female (Bray 2004: 111).

Selv om det feminine representerer det Andre like mye som det biologisk kvinnelige for Cixous, er det nettopp kvinnens historie som gjør at Cixous særlig henvender seg til kvinnen. Den langvarige undertrykkelsen er en ekstra motivasjon for kvinner til å skape seg selv på nytt, både som kropp og tenkende. Men for at tenkning skal være mulig, for at kvinnen skal kunne skrive må også hennes kropp være fri. Kvinnens kropp må bli fri fra patriarkalske strukturer og sosiale båndpåleggelses. Den feminine skriftas frihetsprosjekt er dermed uløselig knytta til kroppens frihet: "We can understand writing the feminine as the writing or thinking of democracy" (Bray 2004: 180).

Den radikale visjonen og poesien er viktige bestanddeler i den feminine skrifta, noe som også danner likhetstrekk med surrealistenes *automatskrift*, en metode som skulle åpne opp for det ubevisste og slippe begjæret løs. Det ubevisste tilbyr en overflod av kreativitet som overskrider hierarkier som talent og genialitet. Den fundamentale tanken er at poesi og eksperimentell skriving fungerer som revolusjonære hjelpemidler, at revolusjon i språk ville kunne føre til sosial revolusjon (Bray 2004: 40). Et annet fellestrekk med avantgarden er ideen om det karnevaleske; at latter, ironi og parodi er subversive krefter. Selv om dette kan avfeies som romantisk er det en retorikk og et stilgrep Cixous bruker eksplisitt, først og fremst for å frigjøre seg fra hemmende språkdogmer, men også som en metode for å overvinne mørke og ubeskrivelige størrelser som døden. Slik skiller Cixous seg fra avantgarden: Gjennom det ironiske uttrykker Cixous varme, kjærlighet og ikke minst håp.

For Cixous har alle tilgang til en revolusjonær ubevissthet og mulighet til å bli frigjort, men det er skriving og språkbevissthet som er den opplagte metoden for å oppnå dette. Språkbevissthet henger sammen med *selvbevissthet* og *tilblivelse* – både som handling og filosofisk spørsmål. Den feminine skrifta kan slik forstås som et fristed på flere måter: Den er et politisk frigjøringsprosjekt og et mentalt oppholdsrom for alle som er annerledes, den er både et konkret laboratorium for språkforskning, og en metode for å opprettholde tro. Cixous' tro på litteraturens muligheter og skriving som frigjøringsmetode fremstår som en utømmelig drivkraft. Hva består denne troen i? Hvordan opprettholdes troen på noe som ikke gir konkrete resultater med det første, kanskje aldri? Hva innebærer det at en måte å skrive på kan være en form for religion?

4.2. ”Det siste maleriet eller portrett av Gud”

Det sentrale prosjektet i ”Det siste maleriet eller portrett av Gud” er å sammenligne litteraturen med maleriet både som arbeidsprosess og uttrykk, og på den måten undersøke litteraturens muligheter. Cixous tror på litteraturens frigjøringspotensial, men for at litteraturen skal være et fristed må den kvitte seg med historisk ballast og utfordre stivnede former. Fornyelse kan skje ved å strekke seg etter og hente inspirasjon fra andre uttrykk. Det som er spesifikt i dette essayet er Cixous’ hengivelse til malerne og hvordan hun henter inspirasjon og kraft til å fortsette sitt skrivearbeid, fortsette å tro på litteraturen. Det å etterape maleakten er del av metoden for å beherske og overkomme tvil på. Slik maleren studerer verden gjennom øyet før han maler den med hånden, studerer Cixous maleprosessen gjennom språket. Men Cixous studerer og utvider språket like mye som hun studerer maleriet:

Jeg kan se når Monet går løs på sin valmueåker mens han farer av gårde på fire staffelier. Penslene gjør sprang. Monet løper. [...] Og jeg tenker på den magiske hurtigheten til maleren. Mens jeg skriver dette, sa jeg til meg selv at kanskje det jeg likte i maleriet var den ville farten. Og noen vil si at det finnes langsomme malere. Jeg vet ikke. Jeg vet ingenting. Jeg bare forestiller meg det (Cixous 2008: 460).

Cixous leker med språket: Et maleri kan ikke fremvise en ”vill fart”. ”Den ville farten i maleriet” kan forstås som at det er Monet som maler hurtig. Denne kontrollerte leken med ordenes polyfoni og homonymi (sammenfall i form mellom flere ord), skaper en konstant meningsforskyvelse og en spredning av betydning, noe som løser opp entydige sannheter. Kerstin Munch skriver at Cixous’ tekster er fulle av *kontaminasjoner* – sammenblandinger av beslektede ord eller uttrykk – et begrep som vanligvis forstås som en feil-markør i stilistikken, men som Cixous bruker bevisst (Munch 2004:188). Cixous lager ikke nye ord, neologismer, i like stor grad som Derrida og andre post-strukturalister, men omskriver allerede eksisterende begreper for å dekode og rekode etablerte meninger (Bray 2004: 44). Dette gir essayet (og hennes skrift generelt) et ukonvensjonelt og ironisk uttrykk; ”jeg vet ingenting, jeg bare forestiller meg det”. Cixous fokuserer på tvetydighet og humor, noe som kommer til syne gjennom Cixous’ eksplisitte oppfordringer og følelsesladde utrop. Cixous utfordrer seg selv med umulige ønsker og forhåpninger som hun prøver å gjennomføre i skrivinga, noe som markeres allerede i første setning: ”Jeg skulle ønske jeg kunne skrive som en maler” (Cixous 2008: 455). Cixous ønsker ”å male med skrift”, noe som ikke er mulig i konkret forstand, men som likevel blir ”mulig” gjennom Cixous’ skriftuttrykk. Dette paradokset danner et bilde på den feminine skriftas agenda som helhet og er dermed en inngang til å forstå hva skapende

arbeid innebærer for Cixous: Det å skrive er å finne opp og formulere nye muligheter, det er en metode for frigjøring, men det er også en konstant kamp mellom tro og tvil.

Essayet er bygd opp som en interaksjon mellom sitater Cixous har henta fra malernes dagbøker eller notater og Cixous' egne kommentarer av disse:

Om jeg var maler ville jeg øyeblikkelig ha visst at Amerika ligger i røsslyng. Siden jeg ikke er maler, går jeg omveier om tekster: *Kom og mal med meg i røsslyngen, kom og løp med meg bak ploegen og gjeteren. Kom med meg og se bålene, bad i den rene luften i stormen som blåser gjennom røsslyngen.* [...] Det var Van Gogh (Cixous 2008: 458 – min utheving for å vise Van Goghs sitat).

Som en samtale mellom malerne og henne selv bygger Cixous opp en diskusjon rundt maleren vs forfatteren og maleakten vs det å skrive. Cixous presenterer forfatteren i tilknytning til det begrensede og stivnede (se sitat under), og malerne til det mulige og det kommende: ”Man maler ikke i går, man maler ikke en gang i dag, man maler i morgen, man maler det som skal bli, man maler ‘det nært forestående’” (Cixous 2008: 461). Opphøyelsen av malerne danner utgangspunkt for dynamikken hvor Cixous på den ene sida peker på språkets begrensninger og understreker tvil og motstand mot sitt eget verktøy, før hun viser til maleriets muligheter som forfatteren kan strekke seg etter:

Jeg skulle ønske jeg kunne skrive *i* det levende i livet; jeg skulle ønske jeg kunne være *i* havet og gjengi det med ord. Det er umulig. [...] Ordene mine er fargeløse. Knapt hørbare? Det jeg kan fortelle deg, kunne en maler vise deg. [...] Jeg kan bare si begjæret. Men maleren kan knuse hjertet ditt med et hav som kommer til syne. [...] Jeg får deg ikke til å le, jeg får deg ikke til å gråte. Jeg skriver (Cixous 2008: 456-7).

Cixous ønsker å skrive havet, hun vil skrive følelser, men det er ”umulig” fordi forfatteren er ”en maler i mørke”. Cixous opphøyer maleriet som uttrykk fordi språket ikke strekker til: Språket kan ikke vise farger, bare si navnet på dem. Bevisstheten om litteraturens begrensning er grunnlaget for Cixous' tvil, men utgjør samtidig essayets drivkraft: Cixous ”klager” med et skeivt smil, hun omdanner tvilen og gjør den konstruktiv ved å bruke den som et verktøy i tenkninga rundt språk. Får maleren oss til å føle mer enn forfatteren? Kan ikke ord få oss til å gråte eller le slik et bilde kan? Tvilen er en tilgjort ”tvil”, en underdrivelse som brukes som et retorisk virkemiddel som den ene stemmen i diskusjonen rundt språk, ikke fordi Cixous ikke tviler, men fordi hun først og fremst *tror* på språkets muligheter.

Denne dynamikken utgjør en konstruktiv byggemetode, og kan sees i sammenheng med et viktig konsept i Cixous' feminine skrift; *tilblivelse*. Tilblivelse av skrift beskriver Cixous med kroppslige termer som kroppsvæsker som renner, kvinnen skriver med "hvitt blekk", en metafor for morsmelk – å skrive er å føde: "I koncentrerad form berättar förlossningsmetaforen om skriften som ett sätt att övervinna döden" (Munch 2004:14). Fødselsmetaforen innebærer en overvinnelse av døden og er dermed en hyllest til livet og skapelse. Tilblivelse innebærer en konstant forvandling og utgyter på den måten motstand mot etablerte sannheter og konsepter som døden, Gud eller språkets begrensninger. Det å skrive er en måte å reformulere og gjenoppdage ting på, det er å utvide og fornye både konsept og form, og slik ser Cixous *mulighetene* i språkets begrensninger fremfor å la seg paralisere av dem. Språket er et konstruert system som ikke kan *vis*e tanker og håp, likevel er det språket Cixous bruker for å formidle dette: "Ordene er våre medskyldige, våre svikere, våre allierte" (Cixous 2008: 470). Det handler om å bruke det med omhu, å stole på språket:

Jeg er bare en dikter, jeg er bare en stakkars maler uten lerret uten pensel uten palett. Men ikke uten Gud; siden jeg bare er en dikter er jeg nødt til å regne med Gud, eller deg, eller noen. Jeg kaller på: Mimosa! Jeg kaller på deg. [...] Jeg maler ikke. Jeg kan bare snakke til deg om mimosa. Jeg kan synges ordet mimosa. Jeg kan få det magiske ordet, ordet mimosa, til å klinge: Jeg kan gi deg mimosaens musikk. Jeg kan forsikre deg om at mimosa(en) er synonym for halleluja. Men jeg kan ikke gi næring til øynene dine med mimosaenes lys. Derfor trygler jeg deg: vær så snill, se mimosaen slik jeg ser dem. Forestill deg mimosaene. [...] Alt jeg maner frem, avhenger av deg, avhenger av din tillit, din tro. [...] Ordene mine forblir døde ord. Uten din pust på ordene mine, blir det ingen mimosa (Cixous 2008: 457).

Hvordan kan en forfatter fortelle om en blomst, dens farger, duften? En forfatter er avhengig av leserens forestillingsevne for å kunne formidle. Uten noen å henvende seg til er skriving fånyttet. Sitatet viser den retoriske dynamikken, hvordan Cixous først "klager" over forfatterrollen og det utilstrekkelige, tvilsomme arbeidet med språket, før hun fremhever språkets muligheter, det rytmiske og lydige, og viser hvordan gjentakelse av ord kan gi et musikalsk uttrykk. Cixous henvender seg til og trygler både Gud, mimosaen og oss lesere – men like mye seg selv. For å kunne tro selv må hun bli trodd; Cixous' tro er avhengig av den Andres bekræftelse, og skriver derfor *som om* noen lytter, slik at det alltid er "noen" som mottar beskjeden. Cixous er "bare" en forfatter – men "ikke uten Gud". For Cixous er Gud likestilt med "noen" eller en mimosa, det nærværende kan erstatte og dermed ufarliggjøre det usynliges mystikk. Noe jordisk og profant kan bringe frem ekstase: Mimosaen er for Cixous synonym for halleluja. På den måten forstår vi at det er tilnærminga og *forholdet* til tingen som er avgjørende for skapelsesprosessen og fullbyrdelsen av Cixous' håp, det er *tilbedelse*

som kan føre til kreativ tenkning, tilblivelse og dermed frigjøring. Det handler om hvordan man skal verdsette og nærme seg det materielle uten å konsumere det, man må oppdage og tro på dets verdi. Som produkt av et ikke-konsumerende begjær har et slikt forhold potensial til å bli fylt med særlig glede eller ekstasisk undring, en slags henrykkelse som kan føre til tilstandsendringer i skrivinga.

4.2.1. Tilblivelse: Selvbevissthet og fenomenologi, persepsjon og refleksjon

Det er præcis denne relativitet af sprogets kropsliggjørelse til form og kroppens sprogliggjørelse til formsbevidsthed, disse tilblivelsesprocessers skriven sig ind i hinanden [...] som poetisk metapraksis, der udgør og forudsætter troens kraftpræstation. Således er det alene troen, der får de hidtil beskrevne poetiske former til i energiske opspring at transformeres i og som en stadig ubeskriveligere tilblivelse (Thomsen 2001: 127).

Thomsens beskrivelse av den poetiske (meta)praksisen som en kobling mellom språk og kropp og hvordan tro betraktes som grunnlag for tilblivelse, utgjør ikke bare en parallell til Cixous' skriveprosess, det danner også en passende inngang til min undersøkelse av den. Cixous' fascinasjon for merkelige og kanskje uforståelige formuleringer er en drivkraft i "Det siste maleriet...". Litterære utfordringer er noe "å arbeide på". Innledningsvis nevner Cixous forfatterforbildet Clarice Lispector og hennes bok *Agua Viva* som et forbilledlig eksempel på en bok som gjør det Cixous selv ønsker:

Den boken streber etter å skrive-male; streber etter å arbeide med den handlingen det er å skrive som om det var den handlingen det er å male; jeg sier 'streber etter': man kan alltid spørre seg om det virkelig er slik (Cixous 2008: 456).

Sitatet viser Cixous' bevisste og retoriske fremgangsmåte. Først påstår hun at Lispectors bok streber etter å skrive-male, deretter "røper" hun det tvilsomme i en slik påstand – for kan en bok "strebe etter" noe? Og hvordan kan Cixous vite hva Lispector har ønska med denne boka? Ved å vise til et forbilde kommer Cixous' eget prosjekt frem; det er hun som ønsker å kunne skrive som å male, ikke Lispector, men Cixous bruker Lispector som forbilde i arbeidet med å materialisere ideen. Cixous tolker og leser andre og fletter disse uttrykkene inn i sitt eget arbeid, og gjennom dette flettverket utvides hennes eget uttrykk. Cixous argumenterer for språkets muligheter samtidig som hun utforsker disse mulighetene i praksis:

Jeg skulle ønske jeg kunne knuse hjertet ditt med den majestetiske roen på en strand. Reddet fra menneskene. Selv kan jeg ikke gjøre det, jeg kan bare si det. Jeg kan bare si begjæret. Men maleren kan knuse hjertet ditt med et hav som kommer til syne. Det finnes en oppskrift: *For virkelig å male havet, må man se det hver dag til alle tider og fra samme sted for å kjenne livet på dette stedet.* Det er Monet. Monet som vet hvordan man skal male havet: Hvordan male selve havet (Cixous 2008: 456 – min utheving for å markere Cixous' sitat).

Denne språkbevissthet er tett forbundet med Cixous' selvbevissthet både som forfatter og skapende, og som menneske. Kerstin Munck kaller denne språk- og selvbevisstheten for *metafiksjon*: "Cixous' författarskap kretsar kring själva akten att skriva och öppnar för frågor om språkets förhållande till verkligheten; det är utpräglat metafiktivt" (Munch 2004:16). En metafiktiv tekst er en tekst som fokuserer på sin egen tilblivelse. Det er en tekst som peker på seg selv, med klar bevissthet om språkets begrensninger og muligheter. Det er en tekst på leting som bruker språket, og gjerne andres språk, for å utvide sitt eget. Skrifta er i høy grad subjektiv, selvbiografisk²² og selvrefleksiv, i det at den konstant diskuterer det å skrive og forfatteren, men denne hypersubjektiviteten retter oppmerksomhet mot *uttrykket* fremfor subjektet: "Jeg skriver. Men jeg har behov for å gi ansikt til ordene mine. Først skriver jeg, så må du male det jeg har sagt til deg" (Cixous 2008: 456). Det tydelige subjektet som henvender seg direkte til en leser utgjør et produkt av en særlig skrive- og tenkemåte, og subjektiviteten utgjør mer en strategi enn en sannhet.

Denne bevisstheten kan også knyttes til *fenomenologien*. Cixous er opptatt av skrifta og dermed kroppens sammenkobling med verden, skrift "fødes" ut av kroppen – kroppen snakker: "We have mouths all over the body. Words come out of our hands, our underarms, our belly, our eyes, our neck" (Bray 2004: 65). Skrift kommer ut av hånda og danner slik en kobling med verden. Bevissthet og forståelse utvikles ikke kun gjennom rein tenkning, men også gjennom den sansende kroppen – gjennom *persepsjon*:

It is the maternal body which initiates us into this opening up of the dimensions of a thinking, which, as Merleau-Ponty stresses, is sensual, tactile, born of desire and never simply a disembodied cogito (Bray 2004: 113).

²² Cixous' særegne biografiske historie setter tydelige spor gjennom hele forfatterskapet: Hun er født i Algerie av en tysk-jødisk mor og en fransk-jødisk far og vokst opp i Frankrike fra hun var 12 år, med språkene tysk, fransk, spansk, arabisk, engelsk og hebraisk. Cixous mista sin far som tiåring, noe som hun selv mener er årsaken til at hun ble forfatter. Dette kommer jeg nærmere inn på i avsnittet om tro. Som skrivende blir den jødiske kvinnen, filosofen og forfatteren Hélène Cixous dreieskive for en litterær forskning både på et individuelt plan og i store historisk-politiske sammenhenger. Det selvbiografiske skal vi se nærmere på i neste kapittel.

I *Øyet og Ånden* viser Maurice Merleau-Ponty hvordan Cezannes malerier er en materialisering av kroppens møte med verden. Merleau-Ponty sammenligner kroppen med et kunstverk; opplevelsen av verden uttrykkes gjennom språk eller bilder og slik er persepsjon en skapelsesprosess på samme måte som det å lage kunst. Den feminine skrifta kan slik forstås i forlengelse av fenomenologiens opprør mot Descartes' dualisme, og Merleau-Pontys begrep *kjød (chiasm)* og tanken om kroppens dobbelthet:

Det er ved å låne verden sin kropp at maleren forandrer verden til maleri. For å forstå disse forvandlingene må man finne tilbake til den handlende og konkrete kroppen, ikke kroppen som et stykke av rommet, ikke som et sett av funksjoner, men kroppen som en sammenfletning av syn og bevegelse (Merleau-Ponty 2000: 15).

Slik Cezannes malerier blir eksempel på hvordan et fenomenologisk blikk utfoldes i praksis, kan Cixous' skrift brukes på liknende måte. Kroppen som seende og synlig danner parallell til Cixous' selvbevissthet og persepsjonsmetode. Gjennom sin egen kropp, bevissthet og rolle som forfatter studerer Cixous malernes bilder og leser deres tekster:

Jeg forestiller meg at det er lettere for en landskapsmaler enn for en forfatter å frigjøre seg; den synlige verdens tiltrekningskraft er så sterk. Noen ganger henger malerens jeg bare fast i ham som en melketann. Man trekker den og er straks med et sprang midt i det skapende. Man fødes sammen. Det regner. Man vet ingenting. Man er en del av et hele. *Under det lette regnet puster jeg inn verdens jomfruelighet. Jeg føler meg farget av alle evighetens nyanser. I dette øyeblikket er jeg ett med maleriet mitt. Vi er regnbuefarget kaos... Solen trenger lydløst gjennom meg som en fjern venn som varmer opp min latskap, gjør den fruktbar. Vi spirer...* Det var Cézanne (Cixous 2008: 461 – min utheving for å markere Cixous' sitat).

Cixous utvikler sin tenkning først ved å antyde at det kanskje er lettere for en maler enn en forfatter å frigjøre seg, deretter ved å flette Cézannes beskrivelser av sin egen skaperprosess inn i sin egen tekst, og ved å omformulere og bygge videre på sitatet. Cixous setter malerens arbeid opp mot forfatterens som en del av undersøkelsen av språkets muligheter. Cixous sammenligner det å frigjøre seg fra sitt jeg med det å trekke en melketann, frigjøring er en modningsprosess og dermed synonymt med det å skape. Sitatet danner slik et bilde på skriftas tilblivelse: Som en vekselvirkning mellom persepsjon og refleksjon.

Det å skrive kan ikke skilles fra persepsjon og erfaring, og det å lese er et annet ord for persepsjon. Lesing, både i konkret og overført betydning, er en kreativ aktivitet som utgjør en viktig del av Cixous' arbeidsmetode. Cixous gjør aktive lesninger i essayet; hun formulerer og omformulerer både sine egne og malernes setninger igjen og igjen, noe som gjør at blikket på

forfatterrollen og diskusjonen om språk konstant utvikles. Dette kan også sammenlignes med Merleau-Pontys beskrivelse av *inspirasjon*:

Man skulle ta det bokstavelig som man kaller inspirasjon: Det finnes virkelig noe slikt som innånding og utånding av Væren, det finnes et åndedrett i Væren, det finnes en aktivitet og en passivitet som er så uadskillelig at man ikke vet hvem som ser og hvem som blir sett, hvem som maler og hvem som blir malt (Merleau-Ponty 2000: 29).

Innånding av Væren skjer når Cixous passivt henter informasjon fra malernes sitater, mens utåndingen skjer når Cixous aktivt viderefører disse med egne tanker. Vekselvirkninga mellom kropp og verden, persepsjon og bevissthet, mellom inspirasjon og refleksjon og mellom tro og tvil er grunnleggende for skapelsen av kunst. Sammenflettinga av malernes sitater og Cixous' egne bidrar til å forme essayets polyfone og ironiske uttrykk. Det er en metode for å prøve og viske ut grensesne mellom det å male og skrive. Hva er egentlig forskjellen mellom maleren og forfatteren? Før vi kan svare på det, må vi forstå hva Cixous' tilbedelse av malerne bunner i.

4.2.2. Tilbedelse over tvil

Cixous ber ikke bare, hun tilber. Tilbedelse og hengivelse er sentrale størrelser i frigjøringsprosessen for Cixous, både for å kunne se Tingen og Verden, og forstå deres "væren", og som en del av arbeidet med å overkomme tvil. Skriveprosessen er knytta til oppmerksomhet, refleksjon og dermed respekt overfor den Andre²³, og kan slik betraktes som en kjærlighetserklæring til verden. Cixous møter maleriet og (de mannlige) malerne med underdanighet og tilbedelse, men ikke uten ironi og selvbevissthet om denne posisjonen: "Jeg ville vri meg av begjær og smerte om jeg var maler under stjernene; om jeg var maler, ville jeg ha dødd av begeistring hele tiden" (Cixous 2008: 458). Cixous opphøyer malerne og stiller seg på den måten i en "lav" posisjon som forfatter og kvinne. Denne posisjoneringa må forstås som en bevisst strategi i undersøkelsen av sin egen rolle, først og fremst som forfatter,

²³ Hyllesten av den Andre kan forstås gjennom begrepet *annethet*; "a form of Otherness which is autonomous, that is, which exceeds the colonizing logic of the self/other binary" (Bray 2004: 74). Det er en "annethet" som er uavhengig av den fallosentriske binære strukturen og kan dermed like mye bety materielle ting som en blomst, som skikkelser som har blitt definert av fallosentrisk tenkning og aldri har kommet til orde, eller den man ser opp til, som maleren eller Gud.

men også som kvinne. Cixous vet at skrift kan ”gjøre” ting som maleriet ikke kan og omvendt, men hun trenger guider og guder, både mannlige og kvinnelige, for å forstå hva språket kan og ikke kan. Cixous spør: ”Hva har min skrivehandling til felles med handlingen til den som maler? Behovet for å være trofast. Trofast mot det som finnes” (Cixous 2008: 465). B. Tins forklaring av Merleau-Pontys begeistring for malerne kan muligens forklare Cixous’ begeistring, og dermed hva som er felles mellom forfatteren og malerens arbeidsprosess:

Hvis Merleau-Ponty skriver om maleren, er det fordi maleren på samme måte som fenomenologen i den sette tingen søker dens tilsynekomst, [...] i det synlige skjuler det usynlige seg (Merleau-Ponty 2000: 92).

Cixous søker også å gjøre det usynlige synlig. Det handler om å møte det ukjente og underlige med lidenskap og åpenhet; kjærlighet er veien mot språkfornyelse og innsikt. Merleau-Ponty mener at ”maleren lever i en tilstand av fascinasjon”, noe som kan overføres til Cixous (Merleau-Ponty 2000: 27). Cixous’ nysgjerrige blikk utgjør en oppdagelsesferd i skrift:

Om jeg var maler, skulle jeg kunne se, jeg skulle kunne se, jeg skulle kunne se, jeg skulle kunne se, jeg ville ha blitt skremt, jeg ville ha løpt uavbrutt mot de beskårede piletrærne, mot potetåkrene. [...] Jeg er en som studerer tingene på helt nært hold. Sett med mine øyne er de små tingene veldig store. Detaljene er kongedømmene mine. Noen ser ovmye. Noen som ser på veldig lang avstand ser ikke det helt nære. Jeg er en som ser jordens aller minste bokstaver. På magen i hagen min ser jeg maurene, jeg ser hvert bein på mauren. Insektene blir heltene mine. Har jeg ikke litt rett? Menneskene er guddommelige insekter. Det som er vakkert, er at så små vesener kan være så store. Det er fordelene med min nærsynthet. Det er slik jeg trøster meg med at jeg ikke er maler. Ville jeg like det samme om jeg var maler? (Cixous 2008: 458-9).

Cixous diskuterer og veier malerens egenskaper og muligheter opp mot forfatterens. Opphøyelsen av maleren omformes til trøst for forfatteren: Hvis Cixous kunnet se slik maleren kan se, ville hun ”blitt skremt”. Cixous ønsker ikke å bli en maler, hun trenger maleren for å forstå hvordan forfatteren arbeider *i forhold* til maleren, for å forstå hva hun selv er og hvilke muligheter hun har som forfatter. Gjennom grundig arbeid, nærsynthet og tålmodighet, oppdages det usynlige – som maurenes bein – det er da ”tingen trer frem”²⁴. Skrivning er en måte å stille skarpt på, hvor man kan velge ut hva som skal fremheves. Slik, gjennom sammenligning med maleren, kan Cixous fremheve fordelene ved å være ”en nærsynt forfatter”. Hun ser hvordan de små insektene, forstått som små mennesker, kan være

²⁴ Heidegger beskriver hvordan Tingens vesen trer frem gjennom et kunstverk i *Kunstverkets opprinnelse*.

store og guddommelige, forstått som at de kan skape og omforme ting. Med en blanding av ertende og oppriktig usikker tone, ”har jeg ikke litt rett?”, overkommer Cixous tvil og forsones både med sin rolle som forfatter og det å være et lite, ”annerledes” menneske med feil og mangler. For hvis hun hadde vært maler hadde alt vært annerledes, kanskje hun da ikke hadde lagt merke til maurens bein, kanskje hun da ikke hadde kunnet forsones seg med seg selv?

4.2.3. Språkets muligheter

For Cixous utgjør arbeidet med språk og skrift et livsprosjekt, det er et sted å oppholde seg og danner slik grunnlag for Cixous’ tro. Hvilke regler gjelder for Cixous’ skriftreligion? Og hva er målet? Cixous’ skriftreligion er ikke en religion med dogmatiske bundne regler, det er ikke en troshandling hvor noen bestemte ord utgjør en fast trosbekjennelse, men en pågående utforskning av og utvidelse av språket. Det å skrive for Cixous er en form for *tenkning*: Bray skriver at den feminine skrifta ikke bare handler om å gjenopprette forbindelsen til en kropp som har vært kolonisert av fallosentrisk språk, det handler også om å kontemplere rundt tankens materielle prosess. Cixous’ arbeid med skrift kan betraktes som en form for nedstigning til verdens materialitet, som en *dveling* ved språket, og dermed som et forsvar for litteraturen. Det er ved å nærme seg tingene på en langsom måte man kan oppdage nye muligheter og omvelte etablerte sannheter. Hvordan foregår utvidelsen av Cixous’ skrift?

Cixous tror på språkets evne til frigjøring, hun tar språket på alvor: ”Å skrive solen er like umulig som å male luft. Det er det jeg vil gjøre” (Cixous 2008: 471). Bevisstheten om språkets begrensninger bidrar til å utvide språket, men det er også en måte å frigjøre kognitiv tenkning. Dette siste kommer jeg tilbake til seinere. Cixous bruker metaforer på en måte som om hun forstår disse bokstavelig; hun setter seg fore å gjøre det hun ”sier” og gjennomføre den umulige oppgaven ”å skrive solen” – med skrift. Hvis det er noen regler i Cixous’ skrivemåte er det nettopp å løse opp sannheter. Maleren og forfatteren har hver sine utfordringer med sine verktøy, det er like umulig ”å male luft” som ”å skrive solen”, men det er skrifta som er Cixous’ område og ved å etterape maleriets uttrykk kan oppgaven kanskje utføres:

For å arbeide med det som for meg er det mest dyrebare: Skriften, det vil si de endelige setningene som er fulle av væren, som på samme tid er så tunge og så lette, at de for meg er mer verdt enn en hel bok – for å arbeide på disse setningenes mysterium fant jeg at jeg måtte søke hjelp i malerkunsten (Cixous 2008: 462).

Cixous henter inspirasjon utafra, og maleren er et godt forbilde fordi han beveger seg konstant, han maler et motiv, kanskje det samme, men som jevnlig forandres og utvikles; ”når jeget ikke tynger maleren, blir han gjennomiktig, veldig og jomfruelig, blir kvinne” (Cixous 2008: 461). Å male er å finne opp seg selv og verden på nytt, slik også det å skrive er. Maleren er forbildet fordi han forandrer seg i takt med sin maleakt og fordi denne prosessen representerer frigjøringa Cixous streber etter gjennom skriving:

Når jeg er ferdig med å skrive, når jeg er hundreogti, vil alt det jeg har gjort være å prøve å lage et portrett av Gud. Av Guddommen. Av det som unnslipper oss og forundrer oss. Av det vi ikke kjenner, men som vi føler. Av det som får oss til å leve. Jeg mener vår egen guddommelighet, klosset, forvridd, skjelvende, det er mysteriet som er vårt, vi som er herrer på denne jorden, og som ikke vet det, vi som er strøkene av cinnoberrødt og kadmiumgult i høystakken, og som ikke ser det, vi som er denne verdens øyne og som så ofte ikke en gang ser på den, vi som kunne bli livets malere, diktere, kunstnere om vi bare ville; vi som kunne være universets elskere, om vi hadde villet bruke hendene våre med mildhet, vi som så ofte bruker støvlene på føttene våre for å trø i stykker verdens mage [...]. Vi som glemmer at vi kunne være like lysende, lette som svalen [...], like strålende slik at vi selv kunne være modeller for maleren, helter for det menneskelige nærværets og malerens blikk (Cixous 2008: 471).

Denne følelsesladete oppfordringa til ”oss alle” kan betraktes som en kortversjon av essayets frihetsagenda. De sentrale figurene tilblivelse og forvandling demonstreres gjennom bevegelsen fra håp, via mismot og tvil, tilbake til håp som en vekselvirkning mellom inspirasjon og refleksjon, mellom poesi og teori. Med en overdrevet og pompøs tone inkluderer Cixous ”alle” inn i et ”vi” som forvandles fra å representere menneskehetens maktposisjon på jorda til å bli malerens penselstrøk på et lerret, fra å være herskende til å bli ydmyke, til å kunne ta i mot, bli hengivne og milde. Cixous motsier seg selv, bruker paradoks og hyperbol for å vise hvordan mennesket både er stort, skapende og guddommelig, samtidig som det er lite, ”klosset” og menneskelig. Cixous understreker *muligheten* for forandring, ”vi som kunne, om vi bare hadde villet”, og viser med dette en grunnleggende tro på mennesket. Sitatet er både et eksistensielt rop og en politisk appell om å bevare håp til tross for feiltrinn og onde gjerninger, og utgjør slik et bilde på Cixous’ trospraksis og arbeidet med å oppretteholde troen på skriftas frigjøringspotensial: For hvordan kan skrift portrettere ”det som unnslipper og forundrer oss”?

4.2.4. Jakten etter ”den andre uskyld”

”Hva er en maler?” spør Cixous i begynnelsen av essayet, før hun svarer ”det er øyeblikkets fuglefanger” (Cixous 2008: 455). Det å fange øyeblikket kan betraktes som en metafor for

noe guddommelig som Cixous søker gjennom litteraturen; ”skriften er fryktelig menneskelig” (Cixous 2008: 466). Hva innebærer det guddommelig hos Cixous? Øyeblikket utgjør et radikalt og viktig avbrudd i den konstante tilblivelsen og kan forstås i forbindelse med estetisk erfaring og frihet. Tid er et avgjørende aspekt i forsøket på å nå frihet. Cixous forsøker å skrive seg bort fra det jordiske og kjødelige, det er skrivinga som kan føre til noe som ligner noe åndelig:

Jeg skulle ønske å skrive var å male. Som jeg skulle ønske å leve. Som jeg kanskje noen ganger får til å leve, i en absolutt nåtid. I det som hender her og nå. Akkurat i øyeblikket, i det som åpner det opp, etterpå finner jeg en plass jeg lar meg gli inn i, i dypet av selve øyeblikket (Cixous 2008: 455).

Hva betyr det ”å gli inn” i øyeblikket, og hvordan gjør man det med skrift? Dette er enda et umulig oppdrag Cixous gir seg selv og går inn for å gjennomføre. Med barnlig entusiasme og naivistisk beskrivelse og tone; ”etterpå finner jeg en plass jeg lar meg gli inn i”, som om det å gli inn i øyeblikket var en enkel og hverdagslig affære, viser Cixous sitt lidenskapelige forhold både til det hun skriver *om*, øyeblikket, og til selve skrivearbeidet. Essayet som sjanger er ”et forsøk”, og dette essayet kan betraktes som en praktisk utforsking av forsøket på å gli inn i øyeblikket. Dette kan knyttes til det Cixous kaller ”jakten etter den andre uskyld”:

Jeg kaller diktere alle skrivende vesener [sic!] som legger av sted på jakt etter den andre uskylden, den som kommer etter kunnskapen, den som ikke lenger vet, den som vet hvordan man ikke vet. Jeg kaller enhver filosof, dramatiker, dikter som virkeliggjør drømmer, som bruker livet som en tid for å ”nærme seg”, forfatter (Cixous 2008: 462).

Hva er den andre uskyld, og hva betyr det å nærme seg? Den andre uskyld kan forstås som en øyeblikkstilstand som gir glimt av noe hinsidig, og gir på den måten gjenklang i Fosses innsikt. Den andre uskyld kan tolkes som et bilde på det å være øyeblikket eller ”å bli i ett” med sine omgivelser, hvor kognitiv tenkning og bevissthet er uvesentlig. Dette skal jeg utdype i neste kapittel. Cixous beskriver forfatterens ”jakt” etter denne tilstanden, samtidig som hun selv ”jakter” på malernes ”hemmelighet” gjennom essayet. Jakten etter å nå den andre uskyld, det å nærme seg, er for Cixous en måte å ”virkeliggjøre drømmer”. Som vi har sett, hvis drømmer skal virkeliggjøres må arbeidet vedbli tiltross for motstand, til tross for tvil. Men målet er ikke nødvendigvis å oppnå forandring eller faktisk å nå den andre uskyld: ”Det som gjør livet til en person større, det er de umulige drømmene, ønskene som ikke kan virkeliggjøres” (Cixous 2008: 471). Det er arbeidet som er det vesentlige, det handler om

innstilling til og om trofasthet både til livet og til kunsten, det handler om å bevare drømmen og fortsette å tro på det utrolige.

Å se verden slik den er, det krever styrke, dyder. Hvilke? Tålmodighet og mot. Tålmodigheten som man må ha for å nærme seg det ikke-åpenlyse, det bittelille, det ubetydelige, for å oppdage marken som en stjerne uten lysskinn [...] Tålmodigheten som man må ha for å se egget. Egget som ved første blick kunne kjede oss på samme måte som en stein. Det kreves tålmodighet for å studere egget, for å ruge det ut, for å se høna i egget, for å se verdenshistorien i dette skallet. Det kreves en annen tålmodighet for å se det absolutte egget, egget uten høne, egget uten tegn, det nakne egget, egge-egget. Og det er med denne tålmodigheten at man kan håpe å få se Gud (Cixous 2008: 466).

Det ”å se verden slik den er” er en prosess og en måte ”å gli inn” i verden og Tingen på, men det er også en metode for å nærme seg den andre uskyld. Cixous bruker egget som symbol og beskriver her to former for tålmodighet; det første er en beskrivelse av tålmodigheten som behøves for å forstå hva egget er på et intellektuelt plan, den andre en tålmodighet som behøves for å forstå egget på et annet åndelig plan. Den andre formen innebærer et nærgående studium som fokuserer på egget som materiell ting, at egget bare er et egg her og nå som eksisterer uten høna som skapte det (historien/symbolet), og uten kyllingen som kan knekke skallet og ødelegge egget (det kommende/døden). Denne formen for tålmodighet kan også sees i sammenheng med Cixous evne til å gi seg hen. Slik kan vi si at tålmodighet og hengivelse bringer frem eggets Væren, til sammen åpner disse egenskapene opp for en forståelse av hva egget er ”bak egget”; en forståelse som ligger på et plan utafor fornuft og intellekt, og ligner en form for innsikt. Med denne tålmodighet kan den skrivende nå den andre uskyld og i hvert fall ”håpe på å få se Gud”.

Cixous gir råd om hvordan man nærmer seg, og *gjentakelse* er et viktig virkemiddel som bunner i tålmodighet. For Cixous utgjør maleren som maler vannliljer om igjen og igjen en slags tålmodig yppersteprest som mediterer seg inn i den andre uskylden:

For ikke å lage et portrett av vannliljer, for et utall vannliljer han må ha malt, helt til vannliljene ikke lenger var årsaken, helt til de ikke lenger var gjenstanden, målet, men anledningen, den daglige vannliljen, selve dagen, et atom av dagen på lerretet (Cixous 2008: 468).

Målet er ikke nødvendigvis å portrettere en perfekt vannlilje, men å bruke gjentakelsen like mye nyskapende som meditativ arbeidsmetode – som en rutine eller et fast rituale integrert i hverdagen og livet. Det er ”anledningen”, den daglige praksisen, som er betydningsfull og kan åpne for en annen tilstand. Slik forstår vi at det er malerens metode Cixous hermer etter; hun

vil ikke male, men ”male med skrift”, hun vil skrive ”som å male”. For Cixous handler det å skape kunst både om det å oppdage, forstå og se det bittelille, men det handler like mye om å forsvinne inn i Tingen. For å gå inn i Tingen, eller for å kunne se verden slik den er kan den ikke bare avbildes, man må ”nærme seg” den på en bevisst måte. Gjentakelse er et bevis på tålmodighet, det er en rituell handling, men det er også et bevisst stilgrep både politisk og estetisk. Cixous påpeker kunstens historiske byrde, hvordan rådende oppfattelser preger og hemmer både uttrykket og arbeidet, og holder en appell for gjentakelsen:

Hva er det som skjer på slutten av ti tusen eller hundre tusen vannliljer? Jeg krever retten til å gjenta ordet helt til det blir skallet på en tørr appelsin, eller helt til det blir duft, vil jeg gjenta ordene: Jeg elsker deg helt til de blir ånd. Men for de som skriver, er det lite akseptert å gjenta. Maleren har rett til å gjenta helt til vannliljene blir guddommelige spurver. Trene på å gi seg over til vannliljene (Cixous 2008: 470).

Cixous bruker gjentakelse bevisst som estetisk element i essayet, samtidig som hun forsvarer og reflekterer over bruken. Igjen ser vi hvordan Cixous på en provoserende måte setter maleriets uttrykk opp mot litteraturen, med enkle påstander om maleriet fordeler og muligheter: Mener hun at det er mer akseptert innenfor malekunst å repetere og gjenta? Cixous’ spørsmål og påstander kan forstås mer som en del av den dynamiske skriveprosessen, enn en egentlig sammenligning mellom malekunst og skriving. Cixous er først og fremst interessert i språk. Cixous beskriver hvordan gjentakelsen som figur kan føre til en forvandling som kan knyttes til noe guddommelig, som en transcendens, men samtidig noe hverdagslig: Oksymoronen ”guddommelige spurver” kobler det jordiske med noe oversanselig, og utgjør slik et bilde på hva det tålmodige arbeidet kan føre til. Forvandlingen skjer ikke på lerretet, det er noe som skjer i språket – gjennom vår forestillingsevne. Hva skjer når man sier ”jeg elsker deg” om igjen og igjen? Eller metaforisk; hva skjer ”på slutten av ti tusen vannliljer”? Gjentakelse er en metode for å nå frem til tingens vesen, for å forstå dens Væren. Cixous siterer forfatteren Clarice Lispector som, i likhet med maleren som maler vannliljer, gjentar ordet ånd gang på gang:

‘Når man gjentar en setning ofte, mister den sin betydning og blir en tom ting og ordsqualder og når frem til den egentlige gåtefulle harde kroppen’. Clarice moret seg med å si: Ånd, ånd, ånd. Og mot slutten fløy ånden. Mot slutten, hva er ånd? (Cixous 2008: 470).

Med ordbildet ”ånden fløy” demonstrerer Cixous det abstrakte meningsinnholdet, ordet ”ånd” kan ikke gripes og ”flyr” bort fra kognitiv forståelse. Men hva fører gjentakelsen til, hva skjer ”mot slutten”? Er det døden eller slutten av gjentakelsen, og dermed kognitiv forståelse,

Cixous mener? Hvor lenge skal man gjenta? Det å forstå tingens ”harde kropp”, ordet som ting, innebærer tap av kognitiv tenkning og selvbevissthet. Man gir seg over til Tingen, glemmer sitt jeg og ”forvandles”. ”Kanskje vil det til slutt gi portrettet av Gud eller selvportrettet av Gud av Hokusai” (Cixous 2008: 470). Oppløsning av ordenes betydning kan sammenlignes med bønnen og mantraets effekt som jeg viste i tilknytning til Fosse i kapittel 2. Slik kan vi tolke ”portrettet av Gud eller selvportrett av Gud av Hokusai” som et bilde på eksistensiell frigjøring – den andre uskyld – et indre møte med Gud. Cixous arbeider med språket på flere plan: Figuren gjentakelse utgjør både et estetisk element i skrifta, danner grunnlag for oppropet om språkpolitisk frihet og for en filosofisk diskusjon om det å gjenta, i tillegg utgjør det en metode for eksistensiell frigjøring gjennom skriving.

4.2.5. Å gjenta: en troshandling

Essayet er et forsøk på å skrive som å male. Noe som ikke er mulig, men som likevel blir mulig i skrifta:

Og for å klare det, når alle bånd er løsnet, kaster man seg ut av jeget. Det er kanskje den viktigste leksen som malerkunsten har lært oss: kaste seg ut av jeget. For jeget er den siste roten som hindrer flukten. Eller det siste ankeret. Man må frigjøre seg fra det som man kan [...] (Cixous 2008: 461).

Som vi har sett kan malerens jeg (enkelt nok) ”trekkes som en melketann”. Hvordan kan forfatteren kaste seg ut av sitt jeg? Cixous tar, som vi har sett, sine selvpålagte oppgaver alvorlig. Denne umuligheten med å kaste seg ut av jeget kan knyttes til noe som kan betraktes som en billedlig metamorfose i essayet: ”Jeg maler ikke. Jeg trenger malekunsten. Jeg skriver i retning mot malerkunsten. Jeg vender meg mot lyset. Mot solen. Mot malerkunsten” (Cixous 2008: 457). Sitatet kan tolkes som om jeget mimer en blomsts bevegelse, ”jeg vender meg mot lyset”, eller taler på vegne av en blomst. Slik blomsten vender seg mot sola, sin livgivende kilde – eller slik solsikkene på maleriet *Livet som en solsikke*, som Cixous nevner litt seinere, står vendt mot sin skaper van Gogh – har jeget i teksten ”snudd seg” og ”kasta seg ut av jeget” i retning mot malekunsten. Denne billedlige tilblivelsen kan betraktes som et punkt hvor forfatteren og blomsten ”smelter sammen”, og dermed som et uttrykk for en tilstandsending og en frigjøring som har funnet sted gjennom skrivinga. Dette kan forstås som et bilde på Cixous’ tålmodige skriveprosess, hvordan Cixous gir seg hen til den Andre ved på mime Tingens bevegelse og gjentar denne øvelsen igjen og igjen. Det kan også forstås som et bilde på en troshandling:

Nesten alle liv er små. Det som gjør et liv større, er det indre livet, det er tankene, det er følelsene, det er alle de unyttige forventningene... Forventningen er som en solsikke som på lykke og fromme snur seg i retning mot solen. Men det er ikke på 'lykke og fromme'. [...] Forventningen om det umulige. Å vende seg enda en gang mot solen er en troshandling (Cixous 2008: 471).

Tilbedelse, forventning og håp er tegn på tro. Henvendelse mot sola igjen og igjen er opprettholdelse av tro – det er en troshandling. Som vi skal se i neste kapittelet er tro et fenomen som skjer på "lykke og fromme" og likevel ikke – et paradoks som viser Cixous' bevisste forhold til språk, skriving og sannhet. Cixous viser hvordan det å skrive kan danne åpninger inn til andre perspektiv og tilstander, det kan "vende om" på noen sannheter. I likhet med blomsten som gjentar sin "daglige praksis" med å snu seg mot sola og livnæres, gjentar forfatteren Cixous sin skrivepraksis hvor hun henvender seg til sine næringskilder – malerne, mimosaen eller Gud. Slik vi så hvordan musikken i *Andvake* innfrir et mirakuløst løfte ved å la Alida "bli løftet" inn i en annen tilstand, ser vi hvordan "forventningen om det umulige" for Cixous utgjør en grunnleggende motivasjon: "Det å male og skrive, det er å håpe absolutt" (Cixous 2008: 470). Forventning innfris gjennom skriveprosessen. Slik blir skriftuttrykket et resultat av, mens det å skrive blir en opprettholdelse av forventning og tro – en troshandling.

5. Cixous: "I myself believe in literature"

Det modsatte af viden er ikke tro, men overtro. Det modsatte af tro er ikke viden, men illusion. At være troende vil ikke sige, at man lever på trods af, at der er noget, man ikke ved, men fordi der er noget, man umulig kan vide hvad er (Thomsen 2001: 124).

Med denne snirklete formuleringa ser vi hvordan Thomsen utfordrer vår evne til å tenke gjennom negasjon og paradokser. Selv om jeg bare så vidt forstår sitatet, synes jeg det passer godt som en introduksjon til Cixous' troshandling. Mest fordi hennes tro er en splitta tro som balanserer mellom tro og viten og derfor mellom tro og tvil, men også fordi en slik sterk tro gjør det mulig å vite noe man ikke kan vite i korte splitta øyeblikk.

I første del av dette kapittelet vil jeg undersøke Cixous' tilnærming til tro ved å trekke inn essayet "Promised Belief" (2012)²⁵. I siste del vil jeg knytte dette til den feminine skriftas frigjøringsaspekt og begrepet erfaring av immanent transcendens, og utbrodere dette i lys av Elisabeth Løvlies begrep *selvtap* og *øyeblikkets paradoks*. Jeg vil fortsette nærlesninga av "Det siste maleriet eller portrett av Gud" og la dette styre undersøkelsen av *skrivning som troshandling* hos Cixous. I forrige kapittel så vi hvordan Cixous gir seg hen til den Andre, enten i form av et egg, malerne eller Gud. Denne antihierarkiske tenkemåten viser også Cixous' lekne forhold til Gud. I likhet med Fosse knytter ikke Cixous seg til en bestemt religion, men tror på en Gud som er tett forbundet til skrivning: "Skriften eller Gud. Gud skriften. Skrifteguden" (Cixous 1996: 36). Cixous påkaller Gud som en hinsidig makt, samtidig som hun diskuterer betydningen av "ordet gud". Cixous tar Gud med seg ned på jorda, inn i skrifta, noe som bidrar til en ambivalens i tilbedelsen. Hvordan henger Guds portrett sammen med det siste maleriet? Hvordan kan Guds ansikt portretteres gjennom skrift, hvordan ser det ut? Cixous viser hvordan malerne som tør å tro og tør å gi seg hen viser vei:

En så stor kjærlighet til en malerkunst som er større enn en selv! For å nå helt til portrettene av en mann som lar seg betrakte, som lar seg male, som hengir seg til malingen og oppgir seg selv, som vier seg til malerkunsten som andre til Gud. Og som den døde til vitenskapen. Så den når lenger gjennom kroppen hans. Kanskje har Rembrandt drømt om å lage det siste maleriet av maleren? Det som bare Rembrandt

²⁵ Essayet er fra *Feminism, sexuality and the Return of the Religion*, en antologi basert på tekster som skrevet til en (engelskspråklig) konferanse ved Syracuse Universitet i 2007.

kunne få til på slutten av sitt liv? Jeg drømmer om det. Portrettet av Rembrandt på dødsleiet? (Cixous 2008: 469).

Rembrandt er en maler som vier seg til malerkunsten. Han ”lar seg selv male” fordi han hengir seg og oppgir seg selv. Rembrandts selvportrett ”når lenger” enn hans kropp, det varer inn i fremtida. Hva mener Cixous med ”det siste maleriet av maleren”? Hva er det man bare får til på slutten av sitt liv? Hva er forbindelsen mellom portrettet av Rembrandt på dødsleiet og portrettet av Gud? For å kunne bryte seg fri fra tradisjoner må man leite frem et nytt språk, man må tilbe uttrykk som er ”større enn en selv” og tro at man kan gjøre portrettere en mann som ikke lar seg avbilde – om det så tar hele livet: ”Det er mot slutten, i det øyeblikket man står avkledd, i tilbedelsens og ikke i forgyllingens tid, at det så skjer mirakler” (Cixous 2008: 463). Slik vi så hvordan Fosse, som et bilde på kunstens effekt, lar et mirakel skje i *Andvake* ved at Alida svever når hun hører Asles musikk, skal vi i dette kapittelet se hva slags ”mirakler” som oppstår når Cixous gir seg hen til malernes metoder gjennom skrifa.

5.1. Trosbekjennelsen og ”Mulighetens Allmektighet”

Å tro er ”believing the unbelievable” (Cixous 2011: 137). I ”Promised Belief” skriver Cixous om det å tro og om konseptet Gud som har vært fremtredende i hele hennes forfatterskap. Essayet er en radikal og uortodoks meditasjon rundt ”the name of god”, men fokuserer i større grad på tro enn religion. Caputos oppsummering av essayet kan også stå som en beskrivelse av Cixous’ skrift som helhet:

her essay, while more personal than political and more literary than theological, may be reviewed as a contribution to the constitution of a third way that eschews both secular capitalism and theocracy, that rejects both instrumental reason and a fanatical faith, that eludes both secular fathers and the fathers of faith (Alcoff og Caputo 2011: 9).

Cixous’ tro er ikke knytta til religion i vanlig forstand: ”I myself believe in literature. My belief is a sort of religion in which I might be the only believer, and which I call the All Might Other” (Cixous 2012: 134). Ordspillet med å bytte ut ”Mighty” med ”Might” gjør at setningen får flere betydninger. The All Might Other kan forstås som Den Allmektige som Muligens vil den/det Andre/noe Annerledes. ”Might” henspiller også på ”might” som nevnes tidligere i sitatet og understreker Cixous’ spørrende tone; ”en religion hvor *kanskje* jeg er den eneste troende”. Cixous’ tro på The All Might Other kan forstås som en tro på ”Mulighetens Allmektighet” og dermed på ”den allmektige muligheten” som ligger i språket. Cixous tror på

språket og det språket lover: Som vi har sett er løftet om det mulige og derfor også det umulige noe som eksisterer i språket. Hva innebærer det å tro på et slikt usikkert løfte?

'Faith' is not something you *have*, faith is not a credit note, you can however lose faith, hence you had something to lose, faith is not a kind of knowledge, faith does not know, faith doesn't have faith itself, you don't know you don't have it, I thought I had it, I was sure of it, but what does sure mean? Faith was granted me, faith was taken away (Cixous 2012: 136).

Tro er ikke noe man har, det kan ikke dokumenteres, det er ikke viten. Tro følges av tvil og er derfor et flyktig fenomen som forsvinner, men den kommer også tilbake. Det å tro er en aktiv og bevisst handling som konstant må arbeides med for å opprettholdes. Tro er Mulighetens Allmektighet. Og hvordan opprettholder man troen på det mulige? Ved å søke noe som begrenser det umulige; Cixous' troskap til språket bunner i "a faith in the promise of this world, a faith in life" (Alcoff og Caputo 2011: 9). Slik vi så i kapittel 3 med *Andvake* og kunstens løfte og i forrige kapittel med Cixous' kjærlighet til den Andre, innebærer tro en forpliktelse mellom en ytre instans og selvet: "Someone from outside act as threshold, door, possibility, limits the impossibility" (Cixous 2012: 147). I forpliktelsen ligger også friheten: Hvis man stoler på den "fremmede" som lover, hvis man stoler på løftets kraft, kan det innfris. Kunstens "virkning" eller eksistensiell frigjøring kan ikke muliggjøres uten forpliktelser, enten til seg selv, til en gud eller til skrifta. Det å binde seg til visse handlinger og lovnader medfører frihet når disse opprettholdes²⁶. Visse begrensninger og preferanser i ens handlemåte innebærer en selvdisiplin som springer ut av det faktum at man har selv har valgt dette. Det er *valget* av visse begrensninger som fjerner ufriheten ved dem. Slik kan vi si at tro handler om valg. Troen på litteraturen innebærer at Cixous forplikter seg til den feminine skrifta og dens begrensninger og preferanser, dens form. Når Cixous velger å følge og opprettholde disse rammene gjennom den daglige skrivepraksisen, medfører dette frihet. Den feminine skrifta som helhet er et uttrykk for dette valget, troen på Mulighetens Allmektighet, og kan slik betraktes som en trosbekjennelse.

5.2. I tilfelle Gud

"Det siste maleriet..." kan betraktes som en bønn om å kunne skrive slik malerne maler: "Jeg drømmer om denne renheten. Jeg drømmer om denne frihetens styrke. Male gåten. Det gåtefulle ved malerkunsten" (Cixous 2008: 469). Dette kan tolkes som om Cixous mener at

²⁶ I en kronikk i *Morgenbladet* 8.februar 2013 skriver filosof Lars Svendsen: "Selvpålagte begrensninger er en realisering av min frihet".

malerkunstens gåte, i likhet med kunstens ”mer”, er knytta til en form for frihet som Cixous drømmer og ber om. Men hva er en bønn, og hvordan ber man gjennom skriving? Cixous ber uavhengig om det hun ber om er mulig eller ikke. Hun ber til Gud *i tilfelle* han fins, hun ber nettopp fordi hun tror:

One prays on the off-chance. One prays in case. [...] That’s where sacrality starts: where the signifier is cut off from what’s signified, where the I prays *in the other language* (Cixous 2012: 146).

Man ber til noe man ikke forstår hva er, til et kanskje, til en Gud eller en død maler. Vi ber på et fremmed språk, eller gjennom en ny uttrykksform – i tilfelle vi blir forstått. Vi ber med mumling i vonde situasjoner, vi ber med ord vi ikke forstår eller ved å gjenta ord til de ”blir til ånd”. Det hellige oppstår når kognitiv mening opphører, når jeget er ”kastet” og man kan ”forsvinne inn i øyeblikket”:

Hengi seg fullstendig til utforskningen. Og så i lengden, hva fører det til? Og hva blir det til slutt? En renhet som kanskje er galskap. Man kan fortelle fakta. Man kan finne på. Det er vanskeligere å fortelle enn å finne på. Å finne på er for lett vint (Cixous 2008: 469).

Cixous ironiserer over diktningens ”enkle” metode ved implisitt å trekke inn en diskusjon hvor Cixous kritiserer vitenskapen som regjerende erkjennelsesform, og kjemper for litteratur og kunst som alternative måter å frembringe sannhet på. ”Renheten” Cixous sikter til kan forstås som en sannhet eller en frihet som ligner estetisk erfaring, som for realister og kunsthatere kan ligne ”galskap”. Denne formuleringa kan tolkes som et uttrykk for Cixous’ bevissthet om språkets begrensninger, og problemet med et sannhetsbegrep i forhold til konsepter som ”den indre virkelighet” og estetiske erfaringer:

For det man føler finnes det ikke ord. For sjelens virkelighet finnes det ikke ord. Men det finnes tårer. Man kan antyde det guddommelige. Men ordet gud er bare et påskudd (Cixous 2008: 470).

Hva er sannheten om ”sjelens virkelighet”? Hvordan kan ord fortelle noe om det indre liv, om forestillinger og drømmer? Cixous sammenligner følelser, erfaringer og ideer, og forbinder disse med ”konseptet Gud” og noe guddommelig. Dette er metafysikk og umulige konsepter. Ordet gud²⁷ er bare ”et påskudd”, en unnskyldning som brukes for å gi hint om eller kanskje for å overbevise om noe hinsidig. Ordet Gud er et lada ord som, slik vi så med Fosse, må brukes med omhu: ”Man må bruke [ordene], spionere på dem, man burde kunne rense dem.

²⁷ I ”Det siste maleriet...” veksler Cixous mellom stor og liten g når hun skriver ”gud”, noe som kan tolkes som et skille mellom Gud, den kristne Gud, og gud som bilde på en hinsidig instans.

Det er filosofenes og dikternes drøm. Ordene gjør oss gale” (Cixous 2008: 470). Ord som Gud må brukes, men med bevissthet. Det er et ord som må tas tilbake fra sin maktposisjon som hellig og utilnærmelig. Ordet Gud bidrar ikke til å forklare det guddommelige, Gud kan bare antydes, det er et grenseløst konsept, noe vi bare kan forestille oss. Derfor er det også et begrep, eller en sannhet som kan få nytt innhold og mening.

Gud er et konsept Cixous har beskjeftiget seg med helt siden hennes første romanutgivelse *Dedans* (1969), som handler om en jente som mister sin far. Cixous’ forhold til Gud kan sies å starte da hennes far døde da hun var ti år (Cixous 2012: 133). Etter denne skjellsettende opplevelsen oppretter Cixous, i likhet med Alida i *Andvake*, en form for kontakt med Gud, ikke gjennom musikken, men gjennom litteraturen²⁸. I motsetning til Alida, oppstod Cixous’ forhold til Gud gjennom avmakt og frustrasjon: ”I had dethroned God, a conscious, revolutionary dethroning, a decapitation of prayer: never again did I say to God, I’m not speaking to you” (Cixous 2012: 133). Dette ambivalente forholdet har etter hvert skapt en bevissthet rundt religion og tro, noe Cixous har tatt med seg inn i forfatterskapet: Selv om Cixous kasta ”Gud” ned fra tronen og satt sin far på hans plass, forsvant Gud aldri men dukka opp igjen og igjen som et spøkelse i skrifta; ”but to stop God? How can you get along without a word that has no limits” (Cixous 2012: 133). Et grenseløst konsept er et av de mest verdifulle verktøyene for en poet, det kan formes og defineres om igjen og igjen – og slik utgjør det essensen av tilblivelse. Ordet ”Gud” kan dermed betraktes som en representasjon både av døden, den tapte faren, alt vår forestillingsevne kan make. Ordet Gud ”muliggjør det umulige” og representerer derfor håp: ”With God, nothing is impossible. God has the power to make the impossible happen” (Caputo 2012: 13). I artikkelen ”The Promise of the World” formulerer Caputo Guds-påkallelse slik:

To invoke the name of God is not to call upon something other-wordly but to be called upon by something embedded within the world, embedded within ourselves, which is the possibility of grace, the promise of grace. We are surpassed, brought up short by something that comes over us, not from some heavenworld behind the clouds, outside space and time, but from the very spacing and timing of the world, from the invisibility folded within the visible, from the timelessness deeply embedded in time, from the super-sensible that fires and charges the sensible and touches the lush corporeality and carnality of our souls (Caputo 2012: 32).

²⁸ Cixous har også uttalt flere steder at det var farens død som gjorde at hun ble forfatter.

Å påkalle Gud er å tilbe, men det er også å gi seg hen og *la* seg bli påkalt – slik også Cixous beskriver det. Man gir seg hen og lar seg påkalle av noe som er knytta til vår verden eller noe inni oss selv; muligheten for nåde. Løftet om nåde, overskridelsen eller møtet med denne usynlige ”instansen”, skjer ikke som en hinsides ut-av-kroppen-erfaring, men nettopp i den praktiske skrivinga. I artikkelen ”The sacrifice of reading. Aesthetic Experience as Immanent Transcendence” skriver Elisabeth Løvlie om det hellige ved litteraturen, en hellighet som er løsrevet fra Guds navn: “Literature is a religious place because it releases the divine from the concept of God” (Løvlie 2012: 89). Ifølge teoretikere som Jørgensen, Løvlie og Caputo er ikke ubeskrivelige erfaringer og tilstander forbeholdt noe hinsidig og fraværende. I kunst og litteratur, og gjennom skriveakten, foregår det transcendent paradoksalt nok her og nå. Det hinsidige ligger i språket²⁹, og slik kan Cixous benådes og nå den andre uskyld gjennom skriving. Hva betyr dette i praksis?

5.3. Skrivning med døden som livsledsager

Døden kan kun defineres negativt og er derfor paradigmet på dét, man umulig kan vide hvad er. At man ikke kan forholde sig til døden ved hjælp af viden, at den umulig kan begribes, betyder at man kun kan leve i forhold til den: igen det umuliges praksis mod det ubegribelige (Thomsen 2001: 124).

Cixous’ ”jakt” etter den andre uskyld i ”Det siste maleriet...” kan forstås som et praktisk forsøk på å nå en form for eksistensiell frigjøring som igjen kan tolkes som en erfaring av immanent transcendens. Eller i henhold til Thomsens sitat er jakten ”det umuliges praksis mot det ubegripelige”. Slik vi så i forrige kapittel, må det en språkpolitisk frigjøring til før eksistensiell frigjøring kan finne sted, og å frigjøre språket er et ”rengjøringsarbeid”, i følge Cixous³⁰. Man må gjenerobre språket og gjøre det til sitt, man må lage egne begrensninger og rammer for å kunne stole på det, for å kunne tro på dets muligheter. Men det å frigjøre språket er et usikkert arbeid, for når er språket ”reint” og i forhold til hva? Hvilket uttrykk er språkets Sannhet? Som den motstanderen mot en overordna Sannhet Cixous er, handler skriving om å redefinere og utvide språket, å oppdage og gjenoppdage det, og dette er en pågående prosess i

²⁹ I kapittel 3 så vi hvordan Caputo beskriver en transcendens som skjer i språket, som en lingvistisk effekt: ”So the language of the transcendence of God belongs to the immanence of language, which is the centerpiece of any deconstruction of transcendence” (Caputo 2012: 15).

³⁰ ”Det er vårt problem som forfattere. Vi som må male med pensler helt oversmurt av ord. Vi som må svømme i et språk som om det var rent og klart, når det er grumset av setninger som vi har hørt tusen ganger før” (Cixous 2008: 461-2).

takt med kulturutvikling generelt. Det som gir mening for Cixous er ikke å vite eller å finne Svaret, men å fortsette ”å nærme seg” og fortsette å tro på det feminine uttrykkets mulighet for å frembringe sannhet og portrettere Gud.

Cixous er en livets forfatter, men det betyr ikke at hun ikke beskjeftiger seg med døden. For Cixous er det å tro et mysterium, men dette mysteriet henger sammen med noe mer uforståelig:

Nothing is more mysterious than belief, except for death. Believe, die, something clicks. No one knows why, there comes a moment, you believe, you die. [...] To believe resembles to die and vice versa to die is to arrest belief. I took notes of all this as baggage for what might come. I knew life would go back to death looking so much like him you couldn't tell them apart (Cixous 2012: 158).

Dette kan forstås som at det å dø er å miste håp, dermed utgjør døden et bilde på tvil. Slik tro er uløselig knytta til tvil, er livet uløselig knytta til døden for Cixous. Som vi så med Fosse er ikke det å skrive nødvendigvis en flukt fra livet, men en måte å forholde seg til det på, og slik kan vi si at skriving for Cixous er en måte å forholde seg til døden på. Cixous forholder seg til døden ved å tro på livet, og det å tro på livet er ikke en benektelse av, men en utsettelse av døden (Caputo 2012: 15). Døden som fenomen er en umulighet, det er et grenseløst konsept, i likhet med Guds navn, og kan derfor formes og omformes igjen og igjen. På den måten, som en del av livet er døden til stede i Cixous' tekster: ”Det er bare ved enden av en menneskelig overmenneskelig å gå-til-veis-ende-i-utforskingen-av-livet-og-tilbake at man kan slutte å forgylle alt [...]” (Cixous 2008: 462). Det å skrive og skape er en ”forgylling” forstått som hvitmaling eller omskapelse av virkeligheten. Det er en ”menneskelig overmenneskelig” undersøkelse av livet frem mot døden, det er en forestilling om døden som foregår parallelt med livet. Det er først når døden faktisk inntreffer at den ”virkelige” døden, og ikke forestillingen om den, kan erfares. Men gjennom undersøkelsen, gjennom kunsten og det å ”skrive seg frem til døden”, kommer man tilbake til livet med en tilnærma erfaring av døden. Man har forestilt seg, det er dermed *som om* man har erfart døden gjennom skrivinga. På den måten kan skriving gi et glimt av hva døden innebærer, eller rettere gi et glimt av forestillinga om døden. Dette kommer jeg tilbake til i siste avsnitt.

Døden er også til stede i den livslange dialogen mellom Jacques Derrida og Cixous. I flere publiserte tekster diskuteres temaer som liv og død, tro og gjenoppstandelse, og Guds navn. Dialogen ender brått, men blir samtidig vel så betydningsfull og ikke minst gripende, etter

Derridas død i 2004. En interessant faktor i deres diskusjon er nettopp uenigheten om hva som skjer etter døden. Mens Cixous ikke tror at livet ender med døden, stiller Derrida seg på motsatt side. I Derridas homage *H.C. – for Life, That is to Say...* beskriver Derrida deres forskjellige overbevisning³¹:

As for me, I keep forever reminding her each time, on my side, that we die in the end, too quickly. For she – because she loves to live – does not believe me. She, on her side, knows very well that one dies in the end, too quickly; she knows it and writes about it better than anyone, she has the knowledge of it but she believes none of it. She does not believe, she believes; she is the one who knows and who tries, but she believes none of it (Derrida 2006: 2).

Slik Derrida er en mann av vitenskapen er også Cixous ”a woman of knowledge”, men samtidig er hun en som tror. Derrida tviler fordi han vet at døden avslutter livet, mens Cixous er en forfatter ”for livet”: ”In the flash of this darkness I lose faith, I lose the world” (Cixous 2012: 138). Bevisstheten om døden er et mørke som for Cixous stjeler håp – for å kunne være i verden velger Cixous livet og troen. Cixous vet at døden er enden på livet, likevel ”tror” hun ikke på det: ”H. C. knows what Derrida is saying is true, but her belief and love and dreams are not defeated by the known fact of death” (Caputo 2012: 17). Bevisstheten om døden forhindrer ikke muligheten for å drømme om eller håpe på noe annet. Cixous er overbevist om at døden ikke er enden på livet, og Derrida skulle ønske han kunne tro henne: ”I wish I might believe her. [...] Oh *if only* I could believe her, [...] maybe it is *as if* I believed her already” (Derrida 2006: 2). Derrida *skulle gjerne ha* trodd, han skulle ønske han kunne være på hennes side, han er også en som er ”for livet”, ”because I love living to”. Derrida håper, men han vet noe annet, han vet at vi dør til sist, ”too quickly”. På et plan vet også Cixous dette, derfor innebærer hennes tro å holde tvilen borte: ”Belief comes mixed with non-belief, so her belief is also a promise she makes to herself to repeat belief, especially in the face of the incredible” (Caputo 2012: 17). Å tro på det utrolige er et aktivt valg som må gjentas om og om igjen.

Cixous’ undersøkelse av sin egen tro kontra Derridas ikke-tro i ”Promised Belief” utgjør nesten en dramaturgisk kurve i essayet når Cixous legger frem faktumet om Derridas bortgang. Hvordan opprettholder Cixous troen på evig liv når Derrida er død?

³¹ Cixous skriver om deres dialog med utgangspunkt i noen av de samme begrepene og formuleringene fra Derridas bok, både i artikkelen ”Promised Belief” og i romanene *Sypress* og *Hyperdraum* (Bokvennen 2010 og 2012). I tillegg forholder Caputo seg til Derrida og Cixous’ motstridende syn i artikkelen ”The Promise of the World”.

We were dying of death, one is dying for a long time, still we might meet up again, so life could come and go, come back from going, I told myself, its warm flux flood everything that was dead dying from the death of my friend, my animals, my trees my books my dreams. All I needed I told myself was to sum up some superhuman strength I prepared for huge unfamiliar kinds of anguish I know me I say I am no good at waiting doubt can plant its hooks in me suddenly, but on the other hand I start to believe again fast "I'll see to this" I thought, "first thing tomorrow." "Do what you need to," he was thinking. "You can count on me," I thought back. Nothing being cut off (Cixous 2011: 157).

Døden tok Cixous' venn, slik den også tok hennes far, likevel fortsetter Cixous å tro – hun samler superkrefter og "fikser opp" – Cixous skriver. Døden kan ikke fjernes, men den kan flettes inn i skrifta som et element på lik linje med andre flyktige elementer som venner, dyr, bøker og drømmer. Slik utgjør døden, i likhet med tvil, et retorisk element i Cixous' skrift. Gjennom ironiske distanse, gjennom paradokser og figuren tilblivelse; "so life could come and go", holder Cixous døden borte – det vil si på vent. Dialogen fortsetter, ingenting er "cut off" mellom henne og dem hun mister. Cixous oppfordrer seg selv om ikke å gi etter for tvilen, selv i vanskelige tider: "I hastened to begin the work I knew awaited me. From now on I would have to believe, believe believe believe the unbelievable, in anticipation of lean times when belief dried up" (Cixous 2011: 159). Cixous velger å tro på det utrolige, og kanskje er det slik vi kan forstå hva Cixous mener med at litteraturen er hennes "fremmede" religion. I forhold til "vanlig" forståelse av religion er Cixous' skriftreligion en "umulig" religion som konstant må forsvares, som Cixous må bli kjent med igjen og igjen. Med Caputos ord: "Religion in a radical sense means faith, and faith means a more archifaith in carnal life, a joy in life that demands faith without forgetting death [...]" (Caputo 2012: 21). Cixous' skriftreligion bunner i en tro på og lidenskap for livet, til tross for bevisstheten om døden:

[...] and whereas, contrary to what my friend believed I believed, I'd always been racked by fear, anguish, apprehension, whereas I'd had to struggle my whole life against the malediction that strikes me the instant I love, casting an aura of fatality over any person I have the good fortune therefore worse luck to love, whereas in my view I have always known – which my friend knew – starting with the brutal and catastrophic death of my father therefore at the age of ten, that too soon does the hour of separation to come, and having already lived through death more than once I have never been for life save against death, [...] I was forever having to start all over finding life longer than expected so as not to die of fear several times each week, and because if I started knowing what I know and believing what I believe I'd have already crossed to the other side, that is to the side of my friend, that is I'd have passed on, ages ago [...] (Cixous 2012: 141).

Cixous diskuterer sin egen overbevisning i forhold til tapet både av Derrida og sin far. Diskusjonen foregår med en total hengivelse som åpner opp for at skrifta "skriver seg selv",

slik at skrivinga ligner en form for automatskrift, men uten at forfatteren mister kontroll. I et messende, nærmest heseblesende språkuttrykk uten punktum (disse avsnittene uten punktum fortsetter over flere sider i essayet), er det som om Cixous skriver seg gjennom sorgen ved å overbevise seg selv om sin tro. Denne skriftstrømmen, som også har likheter med Fosses skriftstemme, er en metode for å opprettholde håp. Med denne selvsuggerende språkbønnen forklarer Cixous hvorfor hun tror på det hun ikke kan tro: Hadde Cixous trodd på det hun vet, som Derrida visste, hadde angst og frykt pint og stanset henne. Hadde ikke Cixous hatt tro, det vil si, hadde ikke Cixous kunnet skrive hadde hun ikke kunnet leve. Tro skyver ikke døden bort, men ved å infiltrere døden inn i skrivinga blir den en del av livet. Slik forstår vi at tro er en måte å overleve døden på, og siden Cixous tror gjennom skriving blir det å skrive en livsnødvendig aktivitet. Med døden som ledsager skriver Cixous seg gjennom sorg, glede, gjennom livet, mot den andre uskyld. Slik blir skrivinga det umuliges praksis mot det ubeskrivelige.

5.4. Selvtap og øyeblikkets paradoks: en frigjøring

Skriving for Cixous er både en bevissthetsprosess og en frigjøringsprosess. Lik en religion hvor man tror på et løfte (om frihet) og praktiserer denne troen gjennom bønn og bestemte ritualer, er skrivinga et kall på frihet og en metode for å oppnå denne friheten – det er en måte å nærme seg den andre uskyld. Som vi har sett er tålmodighet en viktig faktor i tilnærminga, hva mer kreves i følge Cixous?

Motet er det største. Det handler om å være redd. Å være redd på to måter. Først må man være modig nok til å være redd for smerte. [...] Og så er det den andre redselen, den som er mindre åpenbar, den som er mer brennende: Redselen for å nå den intense gleden, redselen for å la seg føre av sted av begeistring, redselen for å tilbe (Cixous 2008: 466).

Man må tørre å se verdens lidelse og forholde seg til døden, og man må tørre å tilbe; man må gi slipp på sitt jeg og tørre å gå inn i ”den intense gleden”, forstått som estetisk eller religiøs erfaring. Som vi har sett hos Fosse foregår oppofrelsen gjennom språkbønn eller tap av kognitiv tenkning, og i kapittel tre så vi hvordan Alidas hengivelse til musikken kan forstås som en kollaps eller et selvtap. Med Cixous’ formulering: ”That’s where sacrality starts: where the signifier is cut off from what’s signified” (Cixous 2012: 146). Det hellige, forstått som frigjøring, oppnås gjennom selvtap, bønn og tilbedelse. Ved å mime blomstens bevegelse eller å nærme seg ”egget bak egget”, slik at signifikantens forbindelse til signifikatet kuttet

over, kan vi tenke oss at Cixous kommer nærmere Tingens Væren enn en distansert og kritisk forfatter: ”Man vet ingenting. Man er en del av det hele” (Cixous 2008: 461).

Et annet aspekt ved frigjøringsprosessen er *tid*. Som vi har sett er langsomhet viktig i studiet av verden og tingen, men også ønsket om å stanse tida står sentralt hos Cixous. Vi husker utgangspunktet for ”Det siste maleriet...”, hvordan ønsket om å skrive som å male er knytta til ønsket om å være i øyeblikket:

Jeg skulle ønske å skrive var å male. Som jeg skulle ønske å leve. Som jeg kanskje noen ganger får til å leve. Eller heller: som det noen ganger er gitt meg å leve, i en absolutt nåtid. I det som hender her og nå. Akkurat i øyeblikket, i det som åpner det opp, etterpå finner jeg en plass jeg lar meg gli inn i, i dypet av selve øyeblikket. Det er slik jeg lever, det er slik jeg prøver å skrive. Det er hun eller han som gjennom skriften står i forhold til øyeblikket, som er det beste selskap for meg. Hva er en maler? Det er øyeblikkets fuglefangst (Cixous 2008: 455).

Beskrivelsen av ”å gli inn i øyeblikket” kan knyttes til skriveprosessen, som vi har sett, og ”i dypet av selve øyeblikket” tolker jeg som et bilde på en erfaring av immanent transcendens som kan oppstå i skrivinga. Som vi har sett i kapittel 2 og 3 med Elisabeth Løvlie, kreves det ofring av kognitivt språk for at en slik erfaring skal finne sted. Men også forholdet til kronologisk eller lineær tid må ofres for at en hellig erfaring skal finne sted: ”The sacred experience, as an experience beyond useful language, requires the instant” (Løvlie 2012: 87). Løvlie kaller ”the instant” for ”øyeblikkets galskap”. Hva innebærer det å ofre kronologisk tidsfornemmelse, og hva består øyeblikkets galskap i? Løvlie trekker frem Derridas formulering av øyeblikkets ”radikale natur” som et slags merkelig ”i-mellom” eller ”en plass å gli inn i”, en cesur (pause) i den lineære, kronologiske tida. Øyeblikket er ikke-temporært fordi det ikke kan måles innenfor et system, erfaringa av det øyeblikkelige kan ikke telles. Samtidig er øyeblikket også noe konstant, noe også Cixous er bevisst på ”det er slik jeg lever”. Det er “the strange temporal category of becoming. It is the movement of time from a past to a present and to a new past” (Løvlie 2012: 85). Som Cixous antyder ved å inkludere ”etterpå” inn i øyeblikket, kan vi forstå at tida vi befinner oss i ironisk nok alltid er en overgang. Øyeblikket er tidas grunnkategori, det er den eneste tida vi kan erfare noe i, vi er alltid i et her og nå og er dermed fanga i det øyeblikkelige; “[...] og livet er dette uberegnelige øyeblikket som er større enn begivenheten selv” (Cixous 2008: 456). Øyeblikket er konstant tilblivelse. Kan erfaring av øyeblikkets paradoks spores i ”Det siste maleriet...”?

Det paradoksale ved øyeblikket er at det ikke kan gripes eller forstås fordi det alltid allerede er over og fordi det varer. Dette er ”øyeblikkets galskap”, i Løvlies forstand. Øyeblikket er ”the eternity’s moment in time”, noe som gir oss tilgang til øyeblikk som kan oppfattes som ”utenfor” tida, eller i det minste en radikalt annerledes temporalitet. Det betyr at vi egentlig befinner oss i en konstant kollaps, ifølge Løvlie, men som struktureres av et tidssystem og vår evne til lineær tenkning. Cixous forholder seg til øyeblikkets paradoks ved å invitere de som ikke kan tale inn i sitt selskap, ”han eller hun som gjennom skriften står i forhold til øyeblikket”, ved å flette den avdøde maleren inn i sin undersøkelse: ”Det er Monet som sa dette i 1890: det jeg er ute etter, det øyeblikkelige... det samme lyset spredd overalt, det samme lyset, det samme lyset” (Cixous 2008: 455). Cixous gjentar Monets beskrivelse av det øyeblikkelige tre ganger som for å understreke øyeblikkets nåde: Et annet ord for ”det samme lyset spredt overalt” er paradisi. Og paradisi er et annet ord for frihet. Disse ”møtene” med de avdøde som foregår gjennom hele essayet, kan betraktes som et bilde på ønskets oppfyllelse; at ”det jeg er ute etter, det øyeblikkelige” finnes i litteraturen.

Øyeblikket er det umuliges topos som frigjør oss fra ”the fetters of logic”, skriver Løvlie. Det er kun øyeblikksvis paradokset kan gripes. I øyeblikket blir det mulig å tro på det utrolige:

To think I had to turn a hundred to discover what faith is: believing the unbelievable. The great believers are unbelievers who believe. Believe and not believe *‘in a split second’*. Believe and not believe mingled in the chink of a second. A space so fine that the opposition of contraries can’t slip in, without room for opposition, contraries touch, illuminate each other, annul each other, annulluminate. I don’t ask myself why, the conflagration of the beyond begins ‘there’, in the blaze, unimaginable uninhabitable save in dream, where I believe that I believe what I don’t believe but nobody to counterbelieve me [...] (Cixous 2012: 137-8).

Cixous tror og tviler om hverandre, men i et splitta øyeblikk kan hun tro det hun ikke kan tro. Tvil og tro er ikke lenger motsetninger, de kan fungere side om side, de både annullerer og ”belyser” hverandre. Når tida opphører og ”løses opp” overkommer Cixous tvilen. I denne tidsrevna tror Cixous på Gud, evig liv og på litteraturens frigjøringspotensial – hun er fri fra logikkens lenker. Cixous bruker nye sammensetninger av ord (”annulluminate”), og de retoriske figurene paradoks, ironi og aporia (tvil) (”believing the unbelievable”) for å beskrive tro. Jeg forstår Cixous’ tro som et sted, ”a space so fine...”, som kun finnes i språket – et fristed. Språket er virkelig og forståelig, derfor må alt språket kan beskrive også være virkelig og forståelig. Det umulige har utspring i ”et skinn” eller i drømmen – forstått som litteraturen

– hvor alt er sant, hvor man kan tro på det man ikke tror på, men som ingen kan motbevise. Skrivning muliggjør en frigjøring fra den profane verdens logikk, forutsigbarhet, av målbare enheter og av mening. Tap av subjektiv bevissthet i forhold til språk og tid gir adgang til et fristed som kan forstås som et ”splitta tidsrom”:

Everything happens in faith’s *split second*. In the tremor, in the pulse beat of faith, in the fissure that sets fideism in action, in the *faithlure* where you experience the exposure of faith to time to the intemperance of human time. [...] You keep on, faith keeps on, once (*une fois*) interrupted faith keeps on, who knows how (Cixous 2012: 138).

”Alt” kan skje i troens splitta tidsrom. Dette kan forstås både som kritikk av vitenskapen, et forsvar for tro og et bilde på frigjøring. Det Cixous kaller ”faithlure” som jeg forstår som det splitta tidsrommet hvor vi begår ”feilen” (failure som ”faithlure” i mine øyne spiller på) og innser hva det innebærer å tro på tid, den ”grådige mennesketida”, forstått som vårt styrende tidssystem med forbindelse til logikk og fornuft. Hva skjer hvis hele menneskeheten oppdager denne ”feilen” ved vår måte og strukturere tid på som vi forholder oss til og tror på? Er det i det hele tatt en feil? Samtidig kan et splitta tidsrom tolkes som et annet ord for den andre uskyld, ”den som kommer etter kunnskapen”, sannheten som ikke teorien kan forklare. Dette viser Cixous’ bevissthet om troens paradoks: Tro utfordrer og setter i gang tankevirksomhet, ”sets fideism in action”, fordi tro fortsetter selv om den avbrytes, til tross for bevisstheten om den problematiske diskusjonen om tro³². ”Hvem vet hvordan”.

Arbeidet med språk gjør at Cixous kan tro på det utrolige, at noe guddommelig og hellig kan skje: “This experience of the sacred arises as an almost inverted transcendence that is lodged, paradoxically, in the immanence of time and language” (Løvlie 2012: 88). Slik Løvlie beskriver leserens erfaring med litterære tekster som en form for transcendens ”not congruent with a dualistic sense of beyond”, kan utforminga av ”Det siste maleriet...” forstås som en bekreftelse av troen på litteraturens muligheter. Betyr dette da at hvis Cixous erfarer noe guddommelig gjennom skrivninga, forstått som en form for indre frigjøring, så innfris hennes tro og slik blir ”sann”? Med andre ord, kan erfaring av indre frigjøring forstås som et bevis på

³² Fideisme er en teori som påstår at tro er uavhengig av fornuft eller ikke kan kombineres med fornuft, og som påstår at tro kan frembringe visse sannheter som logikk og fornuft ikke kan. Cixous kommenterer denne teorien og drar den inn som et ledd i sin diskusjon rundt tro og viten.

troens sannhetsgestalt, og dermed betraktes som gyldig erkjennelse? Eller betyr det simpelthen at litteraturen i like stor grad som maleriet kan ”fange øyeblikket” og derfor formidle følelser og erfaringer som skjer i arbeidet med å skape kunst? I tilfelle det siste, hva er det da som er forskjellen mellom litteraturen og maleriet, eller mer spesifikt hva er det som skiller Cixous fra sine forbilder?

5.5. Dødsøyeblikket og ”tilblivelsens uttrykk”

Undersøkelsen i ”Det siste maleriet...” utformes (som vi har sett) som en vekselvirkning mellom andres sitater og Cixous’ refleksjoner. Det er forfattere og hovedsakelig maleres setninger Cixous ”arbeider på” og som drar undersøkelsen videre. Noen av setningene er høyst betydningsfulle for Cixous, som vi så i forrige kapittel, og her ligger svaret både på hva som er forbindelsen og forskjellen mellom maleren og forfatteren, slik Cixous ser det. Cixous sammenligner disse setningene med det hun kaller billedkunstens *værensverk* (i motsetning til *kunstverk*³³), verk som ”ikke krever ære eller kunstneres signatur” og som hun knytter særlig til Rembrandt, som igjen kan sammenlignes med Fosses beskrivelse av at dikt bare skal ”være” og ikke bety. Særlig en setning hun har fra Kafka, Kafkas siste nedrabling på et papir, representerer et slags ”skriftlig værensverk” for Cixous. Denne setningen representerer ikke bare møtet mellom maleri og skrift, men kan også forstås som et bilde på den andre uskyld:

’Limonade alt var så uendelig’, en setning som betydde alt for meg, begynnelse og slutt, hele livet, vellysten, nostalgien, begjæret, håpet – den usignerte setningen til Kafka, en setning som falt fra hånden hans, fra hånden til et menneske i det øyeblikket da han ikke lenger prøvde å være forfatter, i det øyeblikket da han var Franz Kafka selv, hinsides boken. [...] i det øyeblikket han døde [...] Disse så utsøkte setningene, setningene til en døende, kanskje tilsvare de noe som er utrolig sjelden i skrift: De siste maleriene. Det er mot slutten, i det øyeblikket man står avkledd, i tilbedelsens og ikke i forgyllingens tid, at det så skjer mirakler [...] (Cixous 2008: 462).

Dette kan tolkes som at Cixous mener at ”mirakelet”, som Løvlie kaller selvtap, kan knyttes til erfaringen av det å dø. Kafkas setning betyr ”alt” for Cixous, og det er ikke hvilken som helst setning, den er kommet ut av en høyst bevisst forfatter nettopp i det øyeblikket han kanskje er på sitt mest ubevisste – i dødsøyeblikket – et splitta tidsrom hvor ”alt kan skje”. Denne setningen gir Cixous håp fordi det er en merkelig setning som ikke skal ”forstås”, som ikke utsier noen sannhet. Det er en setning hun aldri blir ferdig med og dermed kan ”arbeide

³³ Jeg tolker dette som at Cixous mener at ”kunstverk” representerer kunstverk som lages til utstillinger, som skal ”forføre og bli sett”.

på” år etter år, det er en setning som kan tolkes og dermed bli til på nytt og på nytt, som en frigjøring. Cixous knytter også Rembrandts dødsleie til frigjøring:

For det er i det øyeblikk han kunne ha lagt merke til det mest anonyme, det mest nærværende, det mest umiddelbare, det flyktigste, det vesentligste, menneskets mysterium. Og dersom nesten død eller allerede død, det vil si fullstendig frigjort fra den resten av Rembrandt som han hadde malt, da blir det malerkunsten selv han ville ha malt. Han ville virkelige ha malt som ingen annen. Jeg drømmer om denne renheten. Jeg drømmer om denne frihetens styrke (Cixous 2008: 469).

Det er i øyeblikket mellom liv og død, mellom her og der, at kunstneren og dermed uttrykket frigjøres. Uttrykket er resultat av denne paradoksale erfaringa. Cixous skriver ”kunne ha”, det er ikke mulig å overleve sin egen død og beskrive eller uttrykke den. Det er en forestilling om ”det frie og rene uttrykket” per se og en ønsketenkning om at hvis dette uttrykket skulle være mulig, ville det være som følge av den livserfaringa Cixous anser som den ultimate frigjøringa – overgangen mellom liv og død. Dette kan knyttes til det Løvlie kaller ”den ultimate uleseligheten” som betegner en litterær stemme som i første person bevitner ”jeg dør”. Å være vitne til sin egen død er en umulighet, enten snakker man om den eller så er man død og uten mulighet til å kunne fortelle. Det å skrive ”jeg dør” er ”utrolig grammatikk”, i følge Løvlie, og det er denne ”ekstraordinære” stemmen til en døende som utgjør *det døendes vitneutsagn*:

And it is through this voice, which is a parallel to the oracle, that language is free to speak itself. The absence of the strong subject in the *I die* becomes the disappearing, receding source that in turn releases literary writing (Løvlie 2012: 77).

Avkallet på subjektet eller selvtapet som foregår i dødsøyeblikket, utløser et helt eget kunstnerisk uttrykk som kan knyttes både til Rembrandts værensværk og Kafkas siste setning. I likhet med selvtapet som definerer erfaring av immanent transcendens og kan betraktes som en kunstnerisk forløsning, utgjør dødsøyeblikket en frigjøring for Cixous. Det er i dødsøyeblikket ”mirakelet” kan forstås og portretteres. På den måten kan vi si at setningen eller maleriet som skapes i dødsøyeblikket, er uttrykk for den ”ultimate” erfaring av immanent transcendens. Dødsøyeblikket kan slik forstås både som en kollaps eller et selvtap som Løvlie kaller det, eller et stumt mørke som Fosse kaller det, men også et mirakel slik Cixous kaller det – som noe rent og fritt; ”det samme lyset spredd overalt”. Dette viser også hvordan Cixous forholder seg til døden på en oppbyggelig måte.

I tråd med Cixous' livsglede og skriving "for livet" kaller jeg derfor dette uttrykket som kan oppstå i dødsøyeblikket for "tilblivelsens uttrykk". Jeg peker dermed på Cixous' evne til å hengi seg fullstendig og ikke bare forvandle, men undersøke det samme innholdet og de samme temaene igjen og igjen. Kafkas setning "Limonade alt er så uendelig..." er en setning Cixous har arbeida med i en tidligere tekst med samme navn, som hun påstår er utgangspunktet for sin tilnærming til maleriet. Cixous arbeider gjerne på de samme setningene i tekst etter tekst, men i nye sammenhenger og med nye vinklinger. Slike merkelige setninger som har "tilblivelsens uttrykk", representerer det Cixous kaller "den siste setningen", den som bare er bundet til boken eller forfatteren med et pust" (Cixous 2008: 462). Hva betyr dette? Fra Kafkas siste setning har Cixous forma en ny setning som jeg kan arbeide og gruble på, som kanskje kan forstås gjennom en tolkning av essayets tittel. Den tvetydige tittelen "Det siste maleriet eller portrett av Gud" innebærer to ting slik jeg ser det. Den referer til hva "de siste maleriene" eller kanskje aller helst hva "de siste setningene" betyr for Cixous, som motivasjon og arbeidsmetode. Tittelen referer på den ene sida til maleren og hvordan han forholder seg til sin egen *arbeidsprosess*:

Han som søker helt til det siste maleriet. [...] Han som ser at han ikke vil finne, fordi han vet at om han fant, ville han ikke gjøre annet enn å forsette å lete etter et nytt mysterium. Han som vet at han må fortsette å søke. Han som ikke mister motet, som ikke blir lei (Cixous 2008: 467).

Malerens arbeidsmetode representerer den ideelle skapelsesprosessen for Cixous: Det er opprettholdelse av praksisen, tålmodighet og trofasthet, som er avgjørende i kunstnerisk arbeid. På den andre sida referer tittelen til hva denne arbeidsprosessen *kan føre til*: Et portrett av Gud forstått som uttrykk for den ultimate erfaringa av immanent transcendens. Portrettet av Gud eller "tilblivelsens uttrykk" oppstår, som vi har sett, i særskilte øyeblikk, enten når døden inntreffer eller i splitta øyeblikk som kan forekomme i arbeidet med språk. Og slik kan vi forstå "den siste setningen som er bundet til forfatteren med et pust" som en setning som støtes ut i det et menneske trekker sitt siste pust, som en formulering av det å dø, som en omformulering av "jeg dør".

Arbeidet med setninger som Kafkas siste setning "limonade alt var så uendelig", opprettholder Cixous' tro og bidrar til å forme hennes skriftuttrykk. Både fordi den representerer en språkpolitisk frigjøring og gir et hint om mirakelet som *kanskje* kommer til å skje ved livets ende:

Men det finnes en vei. Den får oss til å reise jorda rundt for å finne den andre uskylden. Det er en lang vei. Det er bare ved veis ende at man finner igjen enkelthetens eller nakenhetens styrke. Jeg tror det er bare ved livets ende, at man kommer til å forstå livets hemmelighet. Man må reise mye for å oppdage det opplagte (Cixous 2008: 462).

Døden er en gåte og et av livets store mysterier, men samtidig, hvis vi skal lytte til Cixous, er den ren, uskyldig og ligner noe vi allerede har opplevd i glimt som guddommelighetserfaringer. Som vanlig med Cixous' skrift, kan sitatet også forstås på et annet plan; som et vink til Cixous' egen reise i essayet – gjennom malernes sitater – mot den andre uskyld. Cixous undersøker litteraturens muligheter i forhold til maleriet og oppdager hva? Er det kun ved livets ende den andre uskyld kan nås? Er det bare døden som kan forklare livets hemmelighet? ”På hvilken måte føler jeg meg annerledes enn disse malerne jeg elsker? I min måte å elske et indre eple på like høyt som et ytre eple” (Cixous 2008: 471). Kan ikke maleren bringe frem eplets indre – eller dets Væren? Betyr det at Cixous vil ”inn i eplet”, at hun ønsker å gå lenger enn malerne, og kanskje ikke bare vil mer og prøver på flere ting, men også *våger* mer? På slutten av essayet siterer Cixous Monet som forteller om et eple han har fått, men ikke tør å spise. Cixous kommenterer Monets handling, hans redsel for å ”ta et tygg” slik:

Jeg ville ha spist det, jeg. På den måten er jeg forskjellig fra dem som jeg hadde likt å ligne. I mitt behov for å røre eplet uten å se det. Å bli kjent med det i mørket. Med fingrene, leppene, tungen. [...] I mitt behov for å bruke høyre hånd for å holde pennen og skrive og begge for ikke å holde noe, for å kjæle og be (Cixous 2008: 472).

Cixous avrunder sin reise via de mannlige malerne med en humoristisk, men ikke mindre tilfreds erkjennelse av sin rolle som kvinne og forfatter. Hun viser hvorfor hun tror på litteratur med et skjelsk vink både til myten om Eva som tar en bit av kunnskapens frukt og blir selvbevisst, og kvinnen som mannens muse og oppvarter: Gjennom litteratur kan Cixous undersøke ”eplets indre” – og søke erkjennelse og kunnskap, like mye som det ytre – og søke skjønnhet og kjærlighet. Gjennom skriving kan hun gjøre flere ting samtidig: Søke sannhet, tilbe og tro.

Vi har sett hvordan Cixous utøver en troskap til den feminine skrifta gjennom sin skrivepraksis. ”Det siste maleriet...” utformes som en vekselvirkning mellom tro og tvil, hvor tvil inngår som et produktivt og retorisk verktøy. Grunnlaget for Cixous' skaperkraft er en gjensidig avhengighet ikke bare mellom inspirasjon og refleksjon, men mellom det å skrive

og det å tro: Tro opprettholdes gjennom skrijving og skrijving opprettholdes av tro. Under trospraksisen, i det splittede øyeblikket, er det bittelille ”i tilfelle” sterkere enn tvilen, og i dette paradoksale tidsrommet blir troen sann – frigjøring finner sted. Cixous har valgt å tro på skriftas frigjøringspotensial og det er tryggheten i valgavgjørelsen, fordi hun tror på valget, som realiserer frigjøringa. Ved å flette paradoksale størrelser som Gud eller Kafkas siste setning inn i sin undersøkelse muliggjør Cixous sitt eget umulige forsøk, og kan tro på det utrolige. Ved å beskrive det ubeskrivelige, som døden, utvider Cixous vitenskapens begrensede sannhetsbegrep: Til tross for at hun aldri har sett Gud, kan hun portrettere ham, til tross for at Derrida er død kan hun fortsette samtalen med ham – gjennom skrijvinga. Litteratur bidrar til å oppklare livets hemmelighet, og slik har Cixous funnet tilhørighet i Mulighetens Allmektighet: Derfor er Cixous trofast mot sin gud, *Den Feminine Skrifta*, derfor fortsetter Cixous sin troshandling *Det å skrive* inntil noe stanser henne. Inntil den siste setninga slippes med et pust.

6. Språket er en verden i seg selv

Hvis man kalder tingene ved deres rette navn, så betyder det ikke, at navnene nævnes for at representere tingene, og det betyder ikke, at sproget mimer virkeligheten som noget adskilt fra sproget. Der indtræder snarere en slags tærskeltilstand, hvor sprog og verden udtrykker sig ved hjælp av hinanden. Verden, som har sin naturlige forlængelse i sproget, kommer til bevidsthed om sig selv, og sproget, som har baggrund i verden, bliver til en verden i sig selv, til en stadig mere udfoldet verden (Christensen 2009: 30).

Inger Christensen ser språket som en nødvendighet for at vi skal kunne forstå verden. Men språk er ikke bare et uttrykk for verdens tilstand, det er også en verden i seg selv. Både Fosse og Cixous insisterer på et skriftuttrykk som kan oppfattes som internt – som ”en verden i seg selv”. Cixous’ skrift er komplisert; med lange setningskonstruksjoner, referanser til myter eller nyere teoretiske diskurser, og pussige sammenstillinger av ord, kan Cixous fremstå utilgjengelige de første gangene man leser henne. Det kreves en dedikert og/eller en skolert leser for å kunne forstå ikke bare skriftas innhold, men å få med seg det poetiske og lydlige aspektet i tillegg. Cixous er patetisk, sentimental og ”hysterisk”, og konsekvensen av et slikt energisk tekstbombardement er at det ikke bare kan føre til forvirring, men også utmattelse hos leseren. Men på grunn av den bevisste bruken av dette ”feminine” uttrykket fremstår Cixous i mine øyne som mer vital enn Fosse. I sammenligning med Cixous er Fosse lett tilgjengelig med hverdagslige og forståelige ord. Innholdet er realistisk og nesten banalt, men det er formen, den arkaiske tonen og den gjentakende, manende setningsoppbygginga uten punktum gir en messende kvalitet som fører det hverdagslige nærmere noe hellig.

Vi har sett hvordan både Fosse og Cixous henter referanser fra andre tekster og hvordan de begge former sine skriftuttrykk i tilknytning til et annet kunstnerisk medium i de respektive tekstene: Fosse forholder seg til musikken i *Andvake*, mens Cixous forholder seg til maleriet i ”Det siste maleriet...”. Ingen av dem beskriver de kunstneriske uttrykka i større grad, men bruker disse som bakgrunn i sitt arbeid med språk. Fosse arbeider med å uttrykke en tilstand mellom søvn og våke hovedsakelig ved å fokusere på språkets musikalske kvaliteter, men også ved å danne bilder. Fosse er opptatt av å beskrive tilstander og undersøker menneskets indre ved hjelp av skriftstemmen. Alle ”og”-ene og mangelen på punktum knyter replikker og

fri indirekte diskurs sammen til en jevn strøm; dette gir et rytmisk og suggererende uttrykk, og fremstår slik ikke primært som en beskrivelse av musikken, men som en slags egen erfaring av musikken. Språket blir en forening av erfaring og musikk. Eller kanskje er det riktigere, i forlengelse av Christensen, å si at musikken kommer til bevissthet om seg selv gjennom Fosses språk, og at språket slik blir et musikk-språk. Cixous forsøker å utvide språket ved å etterape maleriet, samtidig som hun diskuterer både nødvendigheten og vanskeligheten med en slik utvidelse. Cixous benytter seg i større grad av ordbilder og metaforer, men rytme og gjentakelse er også viktige virkemidler. Cixous' språk er en forening av maleri og skrift, men også av teori og poesi. Jeg vil kalle Cixous en teoretiker like mye som en skjønnlitterær forfatter, selv om jeg oppfatter det poetiske som viktigere enn det teoretiske i hennes skrift.

Både Fosse og Cixous' tekster drives av et ønske om å beskrive det ubeskrivelige: Fosse forsøker å beskrive tilstanden mellom søvn og våke i sammenheng med erfaring av musikk. Cixous forsøker å praktisere ideen om å male med skrift ved å undersøke hvordan kunst som skapes i dødsøyeblikket kan ta form. Slik skaper de begge "en stadig mer utfoldet verden". Musikk og maleri danner i denne sammenheng en motvekt til litteratur som viser frem dens mangler, men også dets muligheter. Den skrevne litteraturen har ikke lyd og har begrensa visualitet. Samtidig har språk en særegen evne til å etterligne andre uttrykk og dermed gi et skinn av andre kvaliteter. Bevisst arbeid med språk kan gi litteraturen et musikalsk og visuelt aspekt – som kan oppfattes som auratisk eller mystisk.

Med Inger Christensens sitat forstår vi at språket ligner verden, men det er ikke det samme – det er en fortolkning. Hvis man kaller tingene ved deres rette navn, det vil si når forfatteren ser verden i et særskilt øyeblikk og uttrykker seg på en måte som beskriver dette synet i henhold til opplevelsen, oppstår det en slags "terskeltilstand" hvor verden og språket uttrykker seg ved hjelp av hverandre: Når kunstens løfte innfris og "virker", så er språket "sant". Når Fosse beskriver Alidas tilstand når hun hører Asles musikk, og når Cixous nærmer seg dødsøyeblikkets tilstand ved å beskrive en blomsts vending mot sola eller eggets vesen, oppstår det en slags forening mellom språk og verden. Det er musikken, blomsten og egget som uttrykker seg gjennom Fosse eller Cixous' skriftspråk. Det er språket som skaper disse tingenes bevissthet, forstått som deres verden, det vil si den verdenen Fosse og Cixous skaper: Skriftspråket er en verden som rommer både musikk og maleri, det er en ikke-stad eller et fristed som kan gi forfatteren mystiske erfaringer og føre henne til den andre uskyld.

6.1. Sannhetssøkerne Cixous og Fosse

Tro og viden er ikke modsætninger og kan aldrig konverteres til hinanden, men defineres derimod af deres indbyrdes absolutte forskellighed. Hvor videnskaben udgør det muliges praksis, retter troen sig mod det, der er på én gang ubegribeligt og uundgåeligt, og den er derfor det umuliges praksis (Thomsen 2001: 125).

Både Fosse og Cixous er opptatt av forholdet mellom tro og viten, og arbeider innenfor en diskurs hvor skjønnlitteratur oppfattes som en form for erkjennelse. Skriveprosjektet deres kan på den måten karakteriseres som et alternativ både til empirisk kunnskap og tro. Vi har sett hvordan begge forholder seg til det ubegripelige, hvordan de tror at deres skrift kan beskrive det ubeskrivelige. Cixous forholder seg til det umulige gjennom paradoks, humor og ironi, mens Fosse behandler det umulige gjennom negasjon. Slik utøver begge ”det umuliges praksis”.

Det å skrive er for Fosse og Cixous en søken etter mening og sannhet i en sekulær, vitenskapsbasert verdensforståelse. Slik har begge utforma en ny mytologi: For Fosse er det å skrive et fast rituale som kommer til uttrykk i et formspråk som ikke nødvendigvis skal endres, men dyrkes monotont. Det å skrive godt, forstått som å få til å beskrive det ubeskrivelige, gir mening. Mens for Cixous innebærer skriving en eksplisitt justering av sannhet. Cixous’ skrift er i større grad enn Fosses basert på omformulering og utvidelse av språk og uttrykk. Verken i Fosse og Cixous’ univers fins det en mening ”der ute”. Men fordi ”ordet skaper hva det nevner”, som Inger Christensen skriver, oppstår mening gjennom arbeidet med språk. Selv om det guddommelige kanskje ikke fins utafør forfatterne, fins det i språket og i arbeidet med å skrive det frem. På den måten har begge funnet en sannhet i skrifta: Fosse en sannhet som kan forstås som en forening av musikk og språk. Cixous en sannhet som kan forstås som teoretisk og poetisk praksis i ett. Denne sannheten kan sette forfatteren i en terskeltilstand idet den formuleres, det vil si – idet sannheten erfares.

6.2. Veien videre: En orden i kaoset

I forordet til *Theological Aesthetics* argumenterer Richard Viladesau for nødvendigheten for forandring innenfor religionsstudier; ”one that must take place in the nexus of the field of theology, the field of art, literature and religion, and the field of science and religion” (Viladesau 2013: ix). Behovet for å utvide en fagdisiplin gjennom andre disipliner kan spores

i flere felt i vår samtid. Særlig interessant er det at kunst og religion, som opprinnelig har vært tett forbundet, henter kunnskap fra og møter hverandre på en ny måte: Ikke ved at kunsten skal fortolke det guddommelige, men omvendt ved at teologien henter ideer fra estetikk og fortolker de praktiske kunstformene. Viladesau undersøker forholdet mellom teologi og estetikk, og muligheten for en ”teologisk estetikk” hvor Gud, religion og teologi betraktes i tilknytning til empirisk kunnskap (”sensible knowledge”), det skjønne og kunststartene.

Viladesau mener at Mozart med sin “totale musikk” representerer en teologisk estetikk:

namely the goodness of natural theology in its totality, he knew something that neither the real Father of the Church, nor our Reformers, neither the Orthodox nor the Liberals, neither the adherants of natural theology nor those powerfully armed with the Word of God, and certainly not the Existentialists, knew as he knew it – or at least they did not know as he did how to express it and show its worth [...]

(Viladesau 2013: 4).

Viladesau skriver at Mozart hadde en viten om verden som var unik, han “visste noe” som ingen andre visste, i hvertfall kunne de ikke uttrykke det på samme måte. Mozarts unike musikk har overlevd i flere århundrer, noe som vitner om at dens sannhetsgestalt fortsatt er gyldig. Skjønnhet, sannhet og dermed orden kan oppstå gjennom kunst som ikke nødvendigvis er skapt innenfor en religiøs ramme eller i Guds navn. Skapelse kan forstås som resultat av orden på den ene sida og kaos på den andre, og slik betrakter Viladesau Mozarts musikk som en henvendelse både mot det guddommelige og mot ”nothingness”:

Mozart allows us to hear that even in this second side, and therefore in its totality, creation praises its Master, and thus is perfect. [...] through Mozart order is created for those who have two ears to hear; and better than any scientific deduction could have done it (Viladesau 2013: 4-5).

Ved å knytte Mozarts uttrykk til noe som kan forstås som en form for guddommelig orden, til tross for dets aspekt av kaos og ”nothingness” (som jeg tolker som noe profant), gir Viladesau musikken en anerkjennelse som får flere konsekvenser i denne sammenhengen: For det første berettiger dette at det å skape kunst kan betraktes som sann erkjennelse av verden og at Fosse og Cixous’ skriveprosjekt kan betraktes som en trospraksis også fra et teologisk synspunkt. Men denne anerkjennelsen peker også mot noe ganske annet: For hva betyr det at en høyst intellektuell teolog anno 2013, men ikke mindre troende av den grunn, utvider sin teologiske forskning og dermed sin egen tro, mot estetisk erfaring?

Dette kan knyttes til min tese om at når litteratur får så stor slagkraft at den leses over hele verden må den nødvendigvis få konsekvenser for de områdene den peker mot. Når denne

litteraturen er forbundet med religiøse spørsmål, som hos Fosse og Cixous, er det noe teologien som fagfelt må forholde seg til. Med andre ord må religionene forholde seg til kunsten, like mye som kunst forholder seg til religion. Slik betrakter jeg Viladesaus arbeid med å infiltrere estetisk erfaring inn i religionsstudiet som en konsekvens av og dermed som et bevis på kunstens verdi. Dette betyr to ting slik jeg ser det; for det første at Viladesaus arbeid bidrar til å underbygge kunstens betydning i større vitenskapelig sammenheng. For det andre; når teologene åpner opp for vitenskapelige teorier eller estetiske erkjennelser, bidrar ikke det til at den dogmatiske religionstroen må tilpasses et sannhetsspørsmål som reflekteres både i humanistiske fag og realvitenskap? Kan dette forstås som en indikator på at religion som institusjon er i ferd med å endres radikalt, og at kunsten har bidratt til denne endringa? I hvilken grad påvirker kunsten religion og religiøsitet i vår samtid? Og hvordan kan dette eventuelt undersøkes gjennom kunst? Hvordan kan teologiske størrelser som orden og kaos knyttes til kunstnerisk praksis, kan disse forstås som en parallell til form og innhold?

Viladesaus teologiske estetikk danner ikke bare en mulig vei videre, den peker også tilbake på oppgavens tematikk. De to størrelsene orden og kaos som Viladesau tillegger all form for skapelse, kan knyttes til musikkens betydning hos Fosse og maleriet hos Cixous, både innholdsmessig og formmessig. For det første frembringer musikken mening for Asle og Alida i *Andvake*, den skaper guddommelig orden tiltross for virkelighetens kaos. I tillegg danner det gjentakende formspråket orden i den ”kaotiske” fri indirekte diskursen. Hos Cixous utgjør maleriet først og fremst et sammenligningsgrunnlag for litteraturen og representerer en slags vektstang ikke bare mellom tro og tvil, men også mellom orden og kaos i forhold til utforminga av essayet. Det som fremstår som kaotisk og hysterisk innholdsmessig, får en orden gjennom den strukturerte sammenligninga mellom maleri og litteratur. Både Fosse og Cixous arbeider med å gi orden til ”kaotiske”, det vil si umulige størrelser som erfaring og tilstand, tro og tvil, gjennom stilistiske formgrep.

Denne måten å strukturere og innordne umulige størrelser er en metode som på den ene sida forkaster gamle sannheter, og på den andre sida formulerer nye. Med denne teknikken oppdager man begrensningene både i kunstuttrykket og i ens egen tenkning, men samtidig danner den muligheten for å overskride disse begrensningene:

Kun ved hver eneste dag fanatisk at forfølge sit absolutistiske projekt, kan man erfare sin egen begrensning, og kun ved konstant at skrive sig frem til en ny bevidsthed om sin nye grænse, kan man overskride den (Thomsen 2001: 42-3).

Både Fosse og Cixous forfølger sine absoluttistiske prosjekt, de er trofaste mot sin skrift. Selv om Fosse kanskje ikke har samme behov for å bevege seg forbi sine språkgrenser som Cixous, arbeider de begge med å utforske sin bevissthetsgrense. I mine øyne er det dette diktning innebærer; å fortsette beskrive gjerne de samme ubeskrivelige erfaringene og ideene, men på en litt ny måte for hver gang. På den måten utvides både språket og bevissthetens grenser. Vår erfaring av verden forandrer seg i tråd med hvordan fortolkningen av den eller uttrykket forandrer seg, som en vekselvirkning mellom orden og kaos, mellom tro og tvil.

I henhold til oppgavens problemstilling om å undersøke skrijving som en form for religionsutøvelse vil jeg si at Fosse og Cixous nesten er jevnbyrdige: Slik Fosse er trofast mot sitt arkaiske og minimalistiske skriftuttrykk, er Cixous nesten like trofast mot *écriture féminine*. Hvis Cixous er utro er det i tilfelle fordi frigjøring, tilblivelse og dermed forandring ligger som grunnpremiss i skriftreligionens trosbekjennelse. Det betyr at både Fosse og Cixous er forbilledlige ”reisende i sannhet”. Sannheten disse to forfatterne søker finnes i det poetiske språket og blir til i det den skrives. Den beskrives ikke, den diktes: Enten som et svev som ikke er et svev eller som det samme lyset spredd overalt.

Litteraturliste

Adorno, Theodor (2008): Utdrag fra *Estetisk Teori* (1970) i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En antologi* s. 328-355. Universitetsforlaget: Oslo.

Alcoff, L. M. and Caputo, J. D. (2011): *Feminism, sexuality and the return of the religion*. Indiana University Press: Bloomington, Indiana.

Bokmålsordboka. Tilgjengelig fra: <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=mystikk&begge=+&ordbok=begge> [10.05.2013]

Bray, Abigail (2004): *Hélène Cixous: Writing and Sexual Difference*. Palgrave Macmillan: Basingstoke.

Caputo, John D. (2012): "The Promise of the World" i Christoffersen, S. A. (red.) *Transfigurations* s.13-33. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen: København.

Christensen, Inger (2000): *Hemmelighedstilstanden*. Gyldendal: København.

Christoffersen, S. A. (red.) (2012): *Transfigurations*. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen: København.

Cixous, Hélène (2008): "Det siste maleriet eller portrettet av Gud" i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En antologi* s.455-472. Universitetsforlaget: Oslo.

Cixous, Hélène (2012): *Hyperdraum*. Bokvennen Forlag: Oslo.

Cixous, Hélène (1996): *Nattspråk*. Pax Forlag: Oslo.

Cixous, Hélène (2011): "Promised belief" i Alcoff, L. M. og Caputo, John D. (red.) *Feminism, Sexuality, and the Return of Religion* s.130-159. Indiana University Press: Indiana, USA.

Cixous, Hélène (2010): *Sypress-så nær*. Bokvennen Forlag: Oslo.

Cixous, Hélène (1993): *Three steps on the Ladder of Writing*. Columbia University Press: New York.

- Cixous, H. og Calle-Gruber, M. (1997): *Hélène Cixous rootprints: memory and life writing*. Routledge: London.
- Cixous, H. og Clément, C. (1987): *The newly born woman. Translation by Betsy Wing. Introduction by Sandra M. Gilbert*. Manchester University Press: Manchester.
- Derrida, Jaques (2006): *H.C. for Life, That is to say...* Stanford University Press: Stanford.
- Eckhart, Meister/ Wetlesen, Jon (2008): *Å bli den du er/ Mester Eckhart; utvalg, oversettelse, noter og innledende essay av Jon Wetlesen*. Bokklubben: Oslo.
- Farsethås, Ane (2012): ”Tradisjon i hvert komma” i *Morgenbladet*. Tilgjengelig fra: http://morgenbladet.no/boker/2012/tradisjon_i_hvert_komma#.UMicaKyOx20 [02. 02. 2012]
- Fosse, Jon (2007): *Andvake*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Fosse, Jon (2011): *Essay*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Fosse, Jon (1999): *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Fosse, Jon (2012): *Olavs draumar*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Fredriksen, Ingrid K. (2010): *Spøkelsesskrift: språk, identitet og frigjøring i Ingeborg Bachmanns Malina (1971) og Hélène Cixous Le jour où je n'étais pa là (2000) i lys av écriture féminine*. Masteroppgave Universitet i Oslo.
- Gibbons, Reginald (2006): “To write with the Use of Cixous”. *New Literary History*, Vol. 37, No 1, Winter 2006, ss. 169-178. Tilgjengelig fra: <http://muse.jhu.edu/journals/nlh/summary/v037/37.1gibbons.html> [30.01. 2013]
- Grønkjær, N. og Brandt-Pedersen, H. (red. 2002): *Interesse for Gud: Ni tidssvarende essay*. Anis: København.
- Hagen, Alf van der (1993): *Dialoger. Samtaler med ti norske forfattere*. Forlaget Oktober: Oslo.
- Hanrahan, Mairéad (2006): “Where thinking is not what we think”. *New Literary History*, Vol. 37, No 1, Winter 2006, ss. 179-195. Tilgjengelig fra: <http://muse.jhu.edu/journals/nlh/summary/v037/37.1hanrahan.html> [30.01. 2013]

- Heidegger, Martin (2000): *Kunstverkets opprinnelse*. Pax Forlag: Oslo.
- Heidegger, Martin (2001): *Poetry, Language, Thought*. HarperCollins: New York.
- Jakobsen, Rolf Nøtvik (1997): ”Det namnlause; litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse” i *Norsk Litterær Årbok (1997)* s. 225-238.
- Jørgensen, Dorthe (2008): *Aglaias Dans. På vej mod en æstetisk tænkning*. Aarhus Universitetsforlag: Århus.
- Jørgensen, Dorthe (2008): *Skønhed. En engel gik forbi*. Universitetsforlaget Univers: Århus.
- Jørgensen, Dorthe (2001): *Skønhedens Metamorfose. De æstetiske idéers historie*. Odense Universitetsforlag: Odense.
- Jørgensen, Dorthe (2012): ”The experience of Immanent Transcendence” i Christoffersen, S. A. (red.) *Transfigurations* s.33-51. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen: København.
- Lie, Sissel (1999): *Mor og medusa*. Pax Forlag: Oslo.
- Lindholm, Audun (2012): ”Outsiderens metafysikk” i *Morgenbladet*. Tilgjengelig fra: http://morgenbladet.no/boker/2012/outsiderens_metafysikk#.UYyrZaIqxZ0 [10.05.2013]
- Lund, Thure-Erik (2006): *Om de nye norske byene og andre essays*. Aschehoug: Oslo.
- Løvlie, Elisabeth (2010): ”Kallet fra en kommende hemmelighet. Om den religiøse vending i kontinental teori og åpninger mot det litterære”, i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift – Vol 13, Nr 1*, s.38-54. Universitetsforlaget: Oslo.
- Løvlie, Elisabeth (2012): “The Sacrifice of Reading: Aesthetic Experience as Immanent Transcendence” i Christoffersen, S. A. (red.) *Transfigurations* s.69-89. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen: København.
- Merleau-Ponty, Merleau (2008): ”Cezannes tvil” i Bale, K. og Bø-Rygg, A. (red.) *Estetisk teori. En antologi* s.254-269. Universitetsforlaget: Oslo.
- Merleau-Ponty, Merleau (1994): *Kroppens fenomenologi*. Pax Forlag: Oslo.
- Merleau-Ponty, Merleau (2000): *Øyet og ånden*. Pax Forlag: Oslo.

- Munck, Kerstin (2004): *Att föda text: En studie i Hélène Cixous' författarskap*. Brutus Östlings bokförlag Symposion: Stockholm.
- Nyhus, Kjell Arne (2009): *Ualminnelig. Jon Fosse og mystikken*. E frem Forlag: Otta.
- Seiness, Cecilie N. (2009): *Jon Fosse. Poet på Guds jord*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Shiach, Morag (1991): *Hélène Cixous: A politics of writing*. Routledge: London.
- Solbakk, Jan Helge (2013): "Den religiøse ateismen" i *Morgenbladet*. Tilgjengelig fra: http://morgenbladet.no/ideer/2013/den_religiøse_ateismen#.UYysI6IqxZ0 [10.05.2013]
- Svendsen, Lars (2013): "Det som virkelig betyr noe" i *Morgenbladet*. Tilgjengelig fra: http://morgenbladet.no/ideer/2013/det_som_virkelig_betyr_noe#.USt0yTfrqd4 [10.05.2013]
- Reinton, R. og Iversen, I. (red.) (2001): *Litteratur og erfaring*. Spartacus: Oslo.
- Thomsen, Søren Ulrik (2001): *Mit lys brænder. Omrids af en ny poetik*. Vindrose: København.
- Viladesau, Richard (2013): *Theological Aesthetics. God in imagination, beauty and art*. Oxford University Press: New York.
- von der Fehr, Drude (2001): "Kunst er erfaring, handling og hendelse" i Reinton, R. og Iversen, I. (red.) *Litteratur og erfaring*. Spartacus: Oslo.
- Wilcox, Helen (red.) (1990): *The body and the Text: Hélène Cixous, reading and teaching*. Harvester Wheatsheaf: Hemel Hempstead.

