

”Det er det store svevet som er viktig”

*En nærlesning av Jon Fosses Andvake-
trilogi*

Vilde Mittet



NOR4090 – Masteroppgave i nordisk, særlig norsk,
litteratur og språk i Lektor- og adjunktprogrammet
Institutt for lingvistiske og nordiske studier
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2015

“Det er det store svevet som er viktig”

En nærlesning av Jon Fosses *Andvake*-trilogi

© Vilde Mittet

2015

”Det er det store svevet som er viktig”: En nærlesning av Jon Fosses *Andvake*-trilogi

Vilde Mittet

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

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne oppgaven har hvordan svevet fungerer som en bærende allegori i Jon Fosses *Andvake*-trilogi blitt undersøkt. Svevet etableres tidlig som et sentralt bilde og gjenspeiler seg både tematisk, i forbindelse med kjærlighetssvevet og kunstsvevet, og formelt, i tilknytning til skrift- og tekstsvevet og svevet i framstillingen av tid og rom. For å oppnå en både helhetlig og grundig tilnærming til tekstene og allegorien, har hver tekst blitt nærlest i lys av hver sin aktuelle teori. Kjærlighetstematikken i *Andvake* tolkes i lys av Erich Fromms kjærlighetsteori og Francesco Alberonis forelskelsesteori, selvrefleksiviteten og kunsttematikken i *Olavs draumar* utforskes ved hjelp av Patricia Waughs teori og Hans H. Skeis betraktninger om metafiksjon, og den kunstneriske bearbeidingen av tid og rom i *Kveldsvævd* påpekes og kommenteres med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins kronotopbegrep.

I utforskingen av svevets flere sider, har også tematikkens og formens kompleksitet kommet til syne. Skildringen av kjærlighetssvevet kan sees i forbindelse med både en forelskelse som bryter med hverdagen og fortiden og skaper et eksklusivt ”vi”, og med en sykelig og misforstått kjærlighet som henger sammen med at kjærlighetens generelle grunnlag overses og mangelfull kjærlighet i oppveksten. Skildringen av kunstsvevet gjør at tekstens estetiske og dynamiske form, kan betraktes som gjennomføringen av kunstsvevet i praksis. Gjennom et implisitt metanivå retter teksten oppmerksomheten mot sin egen utforming og status som kunst, og problematiserer, med det som utgangspunkt, forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Det viser seg også at svevet står sentralt i den her formulerte fosseske blandingskronotopen og dens underkronotoper. I kronotopene er rommet relativt konstant og sørger for koblinger mellom ulike dimensjoner og tider.

Hypotesen om at svevet sørger for at tekstenes kronotoper, metanivåer og kjærlighetstematikk fungerer sammen og styrker hverandres uttrykk, har vist seg å stemme, fordi de ulike teoriene ikke bare belyser svevet, de belyser også hverandre. At svevet som allegori sørger for et tidløst uttrykk, kan sees i sammenheng med kombinasjonen av noe enkelt og kjent og noe storslagent og universelt, intertekstualitet, litteraritet, sentrallyrisk tematikk og tradisjonelle kronotoper. Den tredje hypotesen om at svevets gjennomgripende rolle i tekstene bidrar til opplevelsen av dem som intense og drivende, kan i utgangspunktet oppfattes som litt synsete. Jeg mener allikevel at jeg i løpet av nærlesningene har utforsket flere av de virkemidlene og mekanismene som ligger bak den entusiastiske mottakelsen av trilogien og dens nominasjonen til Nordisk råds litteraturpris i 2015.

Forord

Det er den draumen me ber på
at noko vedunderleg skal skje,
at det må skje -
at tidi skal opna seg
at hjarta skal opna seg
at dører skal opna seg
at berget skal opna seg
at kjeldor skal springa -
at draumen skal opna seg,
at me ei morgonstund skal glida inn
på ein våg me ikkje har visst um (Olav H. Hauge, 1966)

I lesningen av Olav H. Hauges ”Det er den draumen” opplever jeg følelsen av å bli dratt inn i teksten, fanget av ordene, overveldet av flyten og når teksten er slutt, følelsen av å ha lest noe gjenkjennelig og grunnleggende, noe som gjelder meg og de rundt meg. De samme følelsene, det samme drivet og gjenkjenneligheten, opplevde jeg da jeg for første gang leste *Andvake* (2007), *Olavs draumar* (2012) og *Kveldsvævd* (2014). Min drøm ble å fordype meg i disse tre verkene og undersøke hva som ligger bak den dynamikken og tidløsheten som gjør at man blir revet med. Jeg håper at drømmen min, gjennom utforskingen av svevet som allegori, har åpnet seg, og at den veien jeg har tatt, kan bidra til å belyse noe ”me ikkje har visst um” når det gjelder Fosses skrift og hans *Andvake*-trilogi. For at drømmen min har kunnet åpnet seg, har dører og berg måttet åpne seg, kilder har sprunget og hjerter har åpnet seg. Tusen takk til min tålmodige og alltid positive veileder Thorstein Norheim for at jeg fikk lov, inspirasjon og mye hjelp til å utforske det fosseske svevet. Takk til Fernando Mario Soto Aguila for urokkelig tro på min evne til å skrive og for overbærenhet med meg som til tider har svevet utenfor rekkevidde i mitt eget tekstuelle univers. Takk til Greta Elin Løkhaug og Ivar Helge Mittet som har latt meg prate i vei om mine funn, til Emilie og Sina Mittet som har bidratt med hyggelige pauser, sammen med Oda Mittet, som også har vært en god støtte på lesesalen. Til slutt til deg som velger å lese denne oppgaven, tusen takk for at dette vidunderlige skjer!

Vilde Mittet, 01.01.15

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	11
	Bakgrunn for prosjektet.....	11
1.1.1	Tekstene som skilte seg ut.....	11
1.1.2	Jon Fosses posisjon som forfatter.....	12
	Problemstilling: Svevet som allegori i <i>Andvake</i> -trilogien.....	14
1.1.3	Framgangsmåte	16
2	Teori og metode	17
	Metode.....	17
2.1.1	Nærhet til tekstene og trilogiens helhet.....	17
	Teori: Kjærlighet og forelskelse.....	19
2.1.2	Kjærlighetssvevet	19
2.1.3	Forelskelse.....	20
2.1.4	Kjærlighet.....	23
2.1.5	Forelskelse og kjærlighet og svevet som allegori	25
	Teori: Metafiksjon.....	27
2.1.6	Skriftens og tekstens sjev	27
2.1.7	Metafiksjon.....	27
2.1.8	Avdekkingen av romanen som kunstobjekt	29
2.1.9	Belysning av forholdet mellom fiksjon og virkelighet.....	31
2.1.10	Metafiksjon og svevet som allegori	34
	Teori: Den skjønnlitterære kronotop	36
2.1.11	Tidens og rommets betydning for svevet	36
2.1.12	Bakhtins kronotoper	37
2.1.13	Bakhtins kronotoper og svevet som allegori	41
3	Nærlesning av <i>Andvake</i> , <i>Olavs draumar</i> og <i>Kveldsvævd</i>	42
	Nærlesning av <i>Andvake</i> : Kjærlighet og forelskelse	42
3.1.1	Kjærlighetssvevet	42
3.1.2	Kjærlighetssvevet: Forelskelsen og den erotiske kjærligheten	43
3.1.3	Kjærlighetssvevets bakside: Mangel på nestekjærlighet.....	52
3.1.4	Svevet som allegori og kjærlighetstematikken.....	65
	Nærlesning av <i>Olavs draumar</i> : Metafiksjon.....	67

3.1.5	Skrift- og tekstsvevet.....	67
3.1.6	Skriftsvevet.....	72
3.1.7	Tekstsvevet: Avdekkingen av et litterært univers	83
3.1.8	Problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet	98
3.1.9	Svevet som allegori og en selvrefleksiv form og tematikk	103
	Nærlesning av <i>Kveldsvævd</i> : Romanens kronotoper	105
3.1.10	Svevet i tid og rom	105
3.1.11	Svevet i veiens, møtets og terskelens kronotop.....	112
3.1.12	Idyllkronotopenes betydning for svevet.....	121
3.1.13	Svevet som allegori og tosidige kronotoper	127
4	Avslutning: Et svev med mange lag.....	129
	Litteraturliste	134

1 Innledning

Bakgrunn for prosjektet

1.1.1 Tekstene som skilte seg ut

for var det noko han ikkje likte, så var det store ord, dei løynde og og tildekte berre, dei store orda, dei lét ikkje det som var få vere og leve, men tok det bort inn i noko som stort ville vere, slik tenkte han, og slik var han, han likte det som ikkje ville vere stort, tenkjer ho, i livet, i alt (Fosse, 2005, s. 45-46)

De små ordene som gjennom sin enkelhet fanger grunnelementene i livet, virket overveldende på meg i mitt første møte med Jon Fosses prosa. I *Morgon og kveld* (2000) fikk skildringen av fødsel, liv og død, gjennom sine enkle detaljer og gjentakende stillferdighet, en annen og mer insisterende kraft og bevegelse enn i noen annen tekst jeg tidligere hadde lest. Følelsen av å ha lest noe grunnleggende menneskelig og opplevelsen av at oppmerksomheten ble styrt mot teksten i seg selv, var den samme etter å ha lest *Det er Ales* (2004), og ble forsterket i lesningen av *Andvake* (2007), *Olavs draumar* (2012) og *Kveldsvævd* (2014), samtidig som det poetiske og storslagne gjennom de enkle ordenes oppsett og kontekst, trådte fram i enda større grad i trilogien enn tidligere. Den intense leseropplevelsen, nære gjenkjenneligheten og stille ettertanken Fosses senere prosatekster brakte med seg, gjorde at valget ble enkelt da muligheten for fordypping i nordisk litteratur var der. Med forskerblikket vendt mot Fosses eneste trilogi, har jeg fått muligheten til å se nærmere både på det som er typisk Fosse, i motiv, tema og skrift, og på det som preger disse tre fortellingene spesielt.

Det er flere enn meg som har latt seg begeistre av Fosses seneste romanutgivelser. *Morgon og kveld* ble i 2001 nominert til Nordisk Råds litteraturpris, og i år, 2015, har *Andvake*-trilogien blitt nominert til det samme. I sin presentasjon av sistnevnte vektlegger juryen at "[a]lt Fosse skriver er kjennetegnet av en særegen kombinasjon av enkelhet og kompleksitet", at det er "den suggestive fremmaning av fortiden som lag på lag av historier og skjebner, i forbindelser som veksler mellom det dunkle og det åpne, som er trilogiens fremste tema" og at det beste ved trilogien er dens helhet, med tydelig tilknytning til tidligere verker, og passasjene når tekstene "på dynamisk vis makter å holde kategoriene som settes i spill – kunsten, religionen, familien og historien – åpne og i bevegelse" (Hagemann, 2015).

Det var særlig *Andvake* som av de tre romane mottok den mest enhetlige anerkjennelsen. Fortellingen ble betraktet av NRKs Anne Cathrine Straume som "en intens

leseropplevelse” i et typisk Fosse-univers med tanke på stil og tematikk: ”Den lille fortellingen om de unge vergeløse med det store motet er nådeløs, vakker og lysende” (2007). Dagbladets Andreas Wiese hyllet stilsikkerheten og den grunnleggende tematikken på lignende vis: ”’Andvake’ er blitt en liten sterk fortelling, fortalt av en forfatter som har funnet sitt eget, sterke språk til å gi rom til sin urovekkende, uhyggelige versjon av de grunnfortellinger vi har felles” (2007). *Olavs draumar* fikk en mer blandet mottakelse og vakte mindre begeistring enn forgjengeren (Langås, 2013; Sandve, 2014). Knut Hoem beskrev *Olavs draumar* som like fortettet og intens som forgjengeren, ”i det glidende spennet mellom indre tankeverden og ytre handling” og som prosa i litterær toppklasse: ”Bokåret 2012 har fått sitt første lysende høydepunkt”, men savnet en tydeligere kobling mellom det arketyperiske og evige og samtiden (2012). Dagbladets Trygve Riiser Gundersen på sin side, betraktet *Olavs draumar* som et møte mellom skillingsvisa, sagaen og Franz Kafka, og savnet ”det merkelige lyset og den flerstemte ambivalensen fra ’Andvake’” (2012). Da *Kveldsvævd* kom ut ble anmelderne, som juryen i Nordisk Råds litteraturpris, opptatt av trilogien som en helhet og vurderte denne som noe særegent og positivt i nordisk litteratur (Hoem, 2014; Hverven, 2014; Lerum, 2014; Sandve, 2014). Dagsavisens Gerd Elin Stava Sandve betraktet den som ”tre bøker som viser kor tru Jon Fosse er mot si eiga stemme og sitt eige prosjekt, og kor vakkert tråden mellom bøker kan vevast” (2014). Wieses anerkjennelse av trilogien – ”Jon Fosse er en av våre mest særpregede forfattere, en mystiker hvis språk lar naturen leve, en dikter som med sin stemme får prosa til å synge” (2014) – speiler den positive mottakelsen av Fosses prosjekt.

1.1.2 Jon Fosses posisjon som forfatter

Jon Fosse er en veletablert norsk samtidsforfatter som har opparbeidet seg stor anerkjennelse og vunnet flere priser, både nasjonalt og internasjonalt. I 2011 flyttet han inn i statens æresbolig for kunstnere, ”Grotten” (Rottem, 2014). På tross av gjentatte markeringer av Fosses viktige bidrag som forfatter, er det, som Unni Langås påpeker, akademiske lesere som har vært og er hans viktigste målgruppe (2013, s. 217). Selv om Fosses tekster ved første øyekast kan virke utenfor den allmenne leserens rekkevidde, tar forfatteren utgangspunkt i enkle ord, gjenkjennelige situasjoner og sentrale hendelser i et menneskeliv. Hans internasjonale suksess som dramatiker henger sannsynligvis sammen med at han skriver om gjenkjennelige motiver og grunnleggende menneskelig tematikk, om kjærlighet, medmenneskelighet, liv, død, lys og mørke. Denne tematikken utfolder seg i et uspesifisert

rom og i en uspesifisert tid, gjerne preget av grunnelementer som hav og himmel, som gjør at karakterenes samhandling kunne ha funnet sted mange steder i verden. At hans skuespill har blitt tatt vel imot internasjonalt, på tvers av landegrenser og kulturelle ulikheter, kan gi grunn til å tro at tekstene hans vil være aktuelle også i mange år framover.

De siste 20 årene har Fosse produsert flest skuespill, og internasjonalt er det primært dem han har høstet anerkjennelse for. Men også Fosses romaner fortjener oppmerksomhet. Motivene og tematikken som slår igjennom i så mange kulturer gjennom skuespillene hans, finnes også i hans romaner. Fosse betrakter seg selv som en prosaist i like stor grad som en dramatiker (NTB, 2015), og har nylig uttalt at han ønsker å vende tilbake til prosaen der han startet (Trulsen & Aardal, 2014). At nettopp Fosses romaner bør være gjenstand for undersøkelse, kan begrunnes med at hans siste utgivelser er romaner, at han selv ønsker å vende tilbake til prosadelen av sitt forfatterskap og et ønske om utjevning av sekundærlitteraturen som primært gjenspeiler den dramatiske delen av hans forfatterskap.

Jeg ønsker å arbeide med fortellingene *Andvake*, *Olavs draumar* og *Kveldsvævd* fordi de er gripende lesning som gjør inntrykk, men også fordi de er relativt nye, har et særegent preg, er utformet av en bevisst forfatter og er en del av norsk samtidslitteratur som jeg mener fortjener oppmerksomhet de hittil i liten grad har rukket å få. Jeg ønsker å føye meg inn i den ikke så altfor lange rekken av dem som har skrevet om Fosses lengre prosa. *Naustet*, *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, etterfulgt av *Melancholia* og *Stengd gitar*, er de av Fosses romaner som i sekundærlitteraturen er viet størst oppmerksomhet. Det som er skrevet om Fosses tidligere prosa, handler i hovedsak om guddommelighet, mystikk og grenseoverskridelser (Henriksen, 2014; Kallestad, 2004; Lorentzen, 1994; Nyhus, 2009; Sætre, 2002; Værland, 2008), etikk (Asdal, 2007; Edvardsen, 2010), pauser (Stueland, 1996), og skriveren og skrivemåten (Isaksen, 2006; Karlsen, 2000; Reinhoff, 2002; Svardal, 2008). Hilde Værland og Dag Flem Mæland (2004) utforsker begge tidens og rommets utforming i grenselandet mellom ulike dimensjoner i *Morgon og kveld* blant annet ved hjelp av Bakhtins kronotopbegrep. Synnøve Vindheim Svardal har med utgangspunkt i Fosses skriverbegrep undersøkt gjentakelse og variasjon i *Det er Ales*.

En masteroppgave (Edvardsen, 2010) er sammen med en del anmeldelser skrevet om *Andvake*. I sin etiske lesning av *Andvake*, er Andreas Aaslid Edvardsen i undersøkelsen av drapene som finner sted og hovedkarakterenes og tekstens holdning til disse, innom kontrasten mellom hovedkarakterens handlinger og tekstnormen, og at intertekstualitet, stilisert persongalleri, handlingens tidløse univers og den åpne parateksten fortelling, gjør det

mulig å lese romanen som en allmennmenneskelig og universell tekst. Langås (2013) vektlegger også det universelle i sin lesning av *Olavs draumar* som ”en allegori med mytiske referanser” som har et etisk innhold (s. 226). Ellers er det kun en håndfull anmeldere som har skrevet om trilogiens andre roman (Gundersen, 2012; Hoem, 2012; Lunde, 2007; Nilsen, 2007; Straume, 2007; Syvertsen, 2012; Wiese, 2007; Wintervold, 2007; Økland, 2011).

De tre fortellingene *Andvake*, *Olavs draumar* og *Kveldsvævd*, kan, hvis Fosse holder sitt ord, betraktes som begynnelsen på hans retur til prosaen (Trulsen & Aardal, 2014). De framstår dermed som et svært aktuelt valg for en som ønsker å arbeide med den delen av hans forfatterskap. I min tilnærming til *Andvake*-trilogien ønsker jeg å se nærmere på samspillet mellom form og innhold, konkretisert gjennom en belysning av kjærligheten, skrivestilen, romanen som kunst og romanens tid og rom, i tilknytning til svevet. I koblingen av form og innhold blir jeg på den ene siden en av mange som har kommentert den tette koblingen mellom innholdet og det estetiske uttrykket i Fosses tekster, hans særegne skrivestil og hans gjennomgående motiver og tematikk. På den andre siden håper jeg med utgangspunkt i trilogien og svevet, å oppnå en tilnærming som på en mer sammensatt og ny måte kan belyse den fosseske tekstens enhetlige uttrykk.

Problemstilling: Svevet som allegori i *Andvake*-trilogien

[...] og han driv på og speler og pressar på og han skal ikkje gje seg, han skal berre halda fram, han skal tvinga stampande sorg, 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 eiga verd og alle som kan høyra, dei kan høyra det 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 bølgjande 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. Og så svever dei saman, no svever dei saman, ho og han. Alida og Asle. (Fosse, 2014a, s. 49)

For spillemannen Asle dreier tilværelsen seg om å være i svevet. Først handler det om å få felespillet til å løfte seg helt til det svever, og så, fra det øyeblikket han møter Alida og de løftes opp i en felles enhet, handler det om å holde deres kjærlighet lett og svevende og om å beskytte jenta han elsker fra alt tungt som kan dra henne ned. I Jon Fosses *Andvake* begynner fortellingen om Asle og Alidas vakre, altoverskyggende og hensynsløse kjærlighet.

Kjærligheten er forutbestemt, blindende og bindende og fortsetter i *Olavs draumar* og

Kveldsvævd. Den lysende og gode kjærligheten viser seg tidlig å være truet av flere krefter. Mangel på medmenneskelighet og nestekjærlighet preger både samfunnet Asle og Alida er en del av og den kjærligheten de deler. Paret tar ikke inn over seg dette mørket, for deres kjærlighet lar seg ikke fange av tid, rom, omstendigheter eller normer. De svever nemlig frakoblet fra sine medmennesker og hverdagen, gjennom sine sterke følelser og gjensidige omsorg for hverandre. Svevets betydning har Asle lært gjennom felespillet, og det er gjennom kunsten Alida introduseres for kjærlighetssvevet (Fosse, 2014a, s. 18-19, 64). Svevet fungerer i trilogien som en måte å skildre den dimensjonen og det uttrykket kunstneren søker, og framstår som et forbilde for tekstens utforming. Svevet i *Andvake*-trilogien gjenspeiles ikke kun på et tematisk nivå, som et bilde på kjærligheten og kunstutfoldelsen, men også på et formelt nivå. Fortellingene inneholder hyppige og diskrete forflytninger i tid, rom og perspektiv, og mellom tanke, drøm og virkelighet. Handlingen og teksten kan dermed oppleves som frigjort fra eller utenfor normaltid og -rom, i et litterært univers og i en kontinuerlig bevegelse mellom fortid, nåtid og framtid. Trilogiens litterære uttrykk og framstillingen av tid og rom aktualiseres på denne måten også i forbindelse med svevet.

Gjennom skildringen av svevet som gjelder både kunsten og kjærligheten etableres i *Andvake* svevet som en grunnleggende allegori¹. Allegorien har en sentral rolle i hele trilogien. Asle (Olav) tenker flere ganger over hvor viktig det store svevet er for han, og det er svevet han søker i sin siste stund: ”alt som no skal finnast til er svevet, inga glede, inga sorg, no er berre svevet att, det svevet han er, det svevet Alida er” (Fosse, 2013, s. 79). Alida opplever i *Andvake* å løftes opp av Asle og spillet hans, og i *Kveldsvævd* fortsetter hun å søke dette svevet: ”og augo hennar glid att og så ser ho Asle sitja der på stolen og det er bryllaup og han spelar og spelet lyfter seg, og det lyfter han, og det lyfter henne” (Fosse, 2014b, s. 26). Hele trilogien preges i tillegg av en løsrevet tid og et løsrevet rom og av en bevegelse og flyt i teksten, hvor det skildrede kunstsvevet utføres i praksis. Hvordan svevet fungerer som en bærende allegori² i *Andvake*-trilogien og hvordan dette gjenspeiles tematisk og formelt, er

¹ Å sveve kan bety å gli i lufta, seile, flyte på vingene, holde seg oppe uten å falle, bevege seg lett, at noe er ubestemt eller vagt eller det kan handle om å befinne seg i en viss tilstand eller stillstand (Guttu & Langdalen, 2005, s. 1150; Hovdenak, 2006, s. 1025, 1214, 1211; Wangensteen, 2005, s. s. 1013). Bruken av ordet ”svev” og beskrivelsen av dette svevet i *Andvake*-trilogien, kan dermed ha ulike betydninger i forhold til hva svevet illustrerer eller symboliserer.

² Maureen Quilligans definisjon av allegori i *The Language of Allegory* (1979), utfordrer med den konvensjonelle forståelsen av allegori som ”det å si noe gjennom noe annet” og ”der et abstrakt meningsplan kommer til uttrykk gjennom konkrete figurer” (Kittang & Aarseth, 1998; Lothe, Refsum, Solberg, & Kittang, 2007). Hennes forståelse av ordets mange parallelle betydninger: ”The ’other’ named by the term *allos* in the word ’allegory’ is [...] the possibility of an otherness, a polysemy, inherent in the very words on the page; allegory therefore

denne masteroppgavens problemstilling. Den allegoriske koblingen mellom svevet og tematikken vil belyses ved hjelp av Erich Fromms kjærlighetsteori, Francesco Alberonis forelskelsesteori og Patricia Waughs teori om metafiksjon, akkompagnert av perspektiver fra Hans H. Skei. Teorien om metafiksjon vil også, sammen med Mikhail Bakhtins kronotopbegrep, anvendes i belysningen av koblingen mellom svevet og verkens utforming. Mine hypoteser er 1) at svevet sørger for at tekstenes kronotoper, metanivåer og kjærlighetstematikk fungerer sammen og styrker hverandres uttrykk, 2) at svevet som allegori sørger for at både innholdet og formen får et tidløst uttrykk, og 3) at svevets gjennomgripende rolle i tekstene bidrar til opplevelsen av dem som intense og drivende.

Svaret på problemstillingen og hypotesene vil søkes i tekstene selv. Teoriene vil fungere som innfallsvinkler, og sekundærlitteratur vil trekkes inn i aktuelle tilfeller. Tekstene er i alle tilfeller styrende for anvendelse av teori og sekundærlitteratur. Målet er å lese hver roman ut ifra sine egne og trilogiens premisser.

1.1.3 Framgangsmåte

For å svare på oppgavens problemstilling, vil oppgavens andre del, om metode og teori, danne grunnlaget for nærlesningen av verkene. Trilogien vil behandles som en kronologisk helhet, men for å komme tett på teksten, vil primært ett verk behandles om gangen med hver sin teoretiske inngang. I oppgavens tredje del, nærlesningsdelen, skal jeg først ta for meg *Andvake* med vekt på koblingen mellom svevet, forelskelse og kjærlighet på bakgrunn av teori av Alberoni og Fromm. Så rettes oppmerksomheten mot *Olavs draumar* og forbindelsen mellom svevet og metafiksjonen i lys av Waughs og Skeis teori. Til slutt skal *Kveldsvævd* undersøkes ut ifra forholdet mellom svevet og Bakhtins kronotopbegrep. I avslutningen skal problemstillingen forsøksvis besvares, og hypotesene vil vise om de holder stand eller ikke.

names the fact that language can signify many things at once" (Quilligan, 1979, s. 26), framstår i undersøkelsen av svevets flere sider som svært anvendelig. I stedet for å undersøke svevet som metafor, som jeg også kunne ha gjort, har jeg derfor valgt å undersøke svevet som allegori. Sjevets gjennomgripende rolle i trilogien, gjør også at allegorien, som anvender metaforen som virkemiddel (Lothe et al., 2007) eller defineres som en "gjennomført billedlig framstilling eller en "utvidet metafor" (Janss, Melberg, & Refsum, 2004; Kittang & Aarseth, 1998), framstår som det best egnede begrepet.

2 Teori og metode

Metode

2.1.1 Nærhet til tekstene og trilogiens helhet

På grunn av en personlig fascinasjon for kraften og dynamikken i Fosses senere prosatekster, sammen med en generell anerkjennelse av utformingen av og innholdet i hans romaner, en problemstilling som kretser rundt en sentral allegori i trilogien og respekten for *Andvake*-trilogien som et selvstendig kunstverk, framstår nærlesning som den beste metoden i tilnærmingen til verkene. Problemstillingen og hypotesene kan kun belyses ved å gå tett inn på tekstene, og det er de som gjennom sitt innhold og sin form aktualiserer mulige teoretiske innganger og relevant sekundærlitteratur. I det skildrede svevet i de tre tekstene aktualiseres forelskelsen og kjærligheten, metafiksjonale³ trekk og tekstens framstilling av tid og rom. Gjennom nærlesning vil tekstenes svevkarakter kunne konkretiseres med eksempler.

Selv om metoden i tilnærmingen til verkene er nærlesende, må ikke trilogien som en helhet mistes av syne. Fortellingen om Asle og Alida starter i *Andvake* og slutter i *Kveldsvævd*, og de tre verkene belyser ulike sider av handlingsforløpet, karakterene og det allegoriske svevet. De tre tekstene forholder seg så tydelig til hverandre og utfyller hverandre på en slik måte, at det ikke oppleves som hensiktsmessig å utelate noen av dem. Trilogiens helhet, spillet mellom verkene og det gjennomgripende svevet er undersøkelsens utgangspunkt. Men for å sikre tilstrekkelig dybde i en nærlesende metode og en helhjertet tilnærming til hver tekst, vil hver fortelling fungere som utgangspunkt for behandlingen av hvert sitt aspekt. Selv om kjærlighet og forelskelse, metafiksjon og kronotoper er aktuelle tilnæringsmåter for trilogien som helhet, er de ulike teoretiske innfallsvinklene aktuelle i varierende grad i de tre verkene, noe tilnærmingen tar høyde for.

I *Andvake* er det kjærligheten og forelskelsen som fungerer som de grunnleggende kreftene som driver handlingen og skildringen framover, mens skrift- og tekstsvevet rendyrkes i *Olavs draumar*, som er spekket av poetiske virkemidler, inter- og intratekstuelle referanser og litterære markører. I *Kveldsvævd* er utgangspunktet en annen tid og et annet rom

³ I valget mellom "metafiktive" og "metafiksjonale", hvor sistnevnte nok er den mest anglistiske varianten, har jeg etter lesningen av Hans H. Skeis *På litterære lekeplasser* (1995) valgt å bruke den samme varianten som han, ettersom han har vært den norske teoretikeren jeg har forholdt meg til i forbindelse med metafiksjon.

enn i de to andre fortellingene, men tiden, rommet og svevet fra de to forgjengerne strømmer inn i den siste fortellingen og sørger for at tiden, rommet og avgjørende situasjoner her får ekstra oppmerksomhet.

I tillegg til at de tre verkene har sine forskjeller både innholdsmessig og formelt, er de også svært like. Kjærligheten mellom Asle og Alida er den samme i *Kveldsvævd* som i *Andvake*, i *Andvake* og *Kveldsvævd* tematiseres og praktiseres tekstsvevet som utfolder seg i *Olavs draumar*, og lagene med tid som dominerer i *Kveldsvævd* har også en sentral rolle i de to andre romanene. I nærlesningen av av ett verk, vil dermed elementer som kjennetegner alle tekstene i trilogien avdekkes. I de tilfellene det ene verket ikke er representativt, eller betingelser fastslås i et av de andre verkene, vil selvfølgelig flere av verkene i trilogien trekkes inn. I nærlesningen av *Olavs draumar* er betingelsene for å forstå formen og innholdet innenfor en metafiksjonal ramme allerede lagt i *Andvake* og understrekes ytterligere i *Kveldsvævd*. En del av de metafiksjonale trekkene spiller dessuten på samspillet eller mangelen på samspillet mellom de tre verkene, og det blir derfor nødvendig å behandle trilogien som helhet, med eksempler fra alle de tre tekstene, i enda større grad enn i nærlesningen av *Andvake* og dens kjærlighets- og forelskelsestematikk og *Kveldsvævd* og dens kronotoper. Nærlesningsdelen om *Olavs draumar* og metafiksjon har på grunn av behovet for å trekke inn elementer fra *Andvake* og *Kveldsvævd* og på grunn av metafiksjonens (overraskende) mange forbindelser til det allegoriske svevet, blitt noe mer omfattende enn de to andre nærlesningsdelene.

Slik de tre verkene er del av trilogiens helhet, vil de tre teoretiske tilnærmingene belyse ulike sider ved svevet som en bærende allegori i trilogien. I flere tilfeller vil det oppstå treffpunkter mellom verkene og mellom teoriene. Forelskelsen kan gjenspeile seg i følelsen av at tiden stopper opp og at steder får en spesiell og eviggjørende betydning. To av Bakhtins kronotoper er den idylliske kjærlighetskronotopen og den kreative kronotop. Problematiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet som foregår ved hjelp av metafiksjonale trekk som vender oppmerksomheten mot teksten som kunstobjekt, kan også bidra til å belyse tekstens innhold, som for eksempel kjærlighetstematikken. De tre tilnærmingene er altså komplementære.

Teori: Kjærlighet og forelskelse

2.1.2 Kjærlighetssvevet

og så legg han armene sine kringom Alida og så held han henne inntil seg og så sit dei der og kjenner på kvarandre og dei kjenner at dei høyrer det same og dei kjenner at dei no svever saman og er saman i svevet og Asle kjenner i seg at han bryr seg mykje meir om Alida enn om seg sjølv og at han vil henne alt godt som i verda finst til (Fosse, 2014a, s. 53)

Asle og Alidas første møte, når de ser hverandre i bryllupet og er sammen på Knausen, skildres som om de stiger opp i et felles svev. Svevet bidrar til å illustrere følelsen av kjærlighet, tilknytning og en lett og lykkelig tilstand.

Den lykkelige unntakstilstanden og pausen fra hverdagen som Asle og Alida kjenner på når de svever sammen, kaller Francesco Alberoni i *Forelsking og kjærleik* (1985) for forelskelse. I en forelsket tilstand forandrer livet seg. Man skyver seg selv og dagliglivets uvesentligheter til side, og lever intenst og fordypet gjennom den man er forelsket i, på livets høyere plan (s. 6). Alberoni trekker et tydelig skille mellom hverdagens dagligliv, med ro og motgang, og den uvanlige forelskelsen, med kjærlighet og pine, og stiller seg avvisende til Erich Fromms teori i *The Art of Loving* (1957) om at den lykkelige kjærligheten oppnås gjennom tålmodighet og visdom (Alberoni, 1985, s. 38-39).

Fromm betrakter på sin side ikke kjærlighet som en del av en opprettholdt forelskelse. Ekte kjærlighet eksisterer ifølge Fromm uten å tviholde på forelskelsen, og utøves i hverdagen. I hans øyne er kjærlighet den beste løsningen på menneskets streben etter å frigjøre seg fra ensomhet i verden, og på menneskenes grunnleggende behov for sammensmelting og enhet (1995, s. 6-8). Fromms teori om kjærlighet bryter med den romantiske forestillingen om en utvalgt og kjærlighetens unntakstilstand, og tilbyr innfallsvinkler som synliggjør mange ulike former for kjærlighet. Fromms teori belyser spesielt dysfunksjonell kjærlighet, men forklarer også visse aspekter ved Asle og Alidas kjærlighetsidyll.

Mulighetene for å utforske kjærlighetssvevets⁴ kompleksitet framstår som gode når både teorien om forelskelse og teorien om kjærlighet anvendes. Perspektivene fra to teoretikere som ikke er helt enige, kan balansere hverandre og sørge for en helhetlig tilnærming til forelskelsen, kjærligheten og svevet som allegori.

⁴ Alberoni anvender gjentatte ganger "kjærlighet" i sin behandling av forelskelse. Her er det meningen at "kjærlighetssvevet" skal fungere som et bilde på variasjoner innen forelsket, moden og misforstått kjærlighet.

2.1.3 Forelskelse

Francesco Alberoni (1929-) er en italiensk sosiologiprofessor og skribent som med utgangspunkt i omfattende undersøkelser av og teorier om kollektive bevegelser, har utviklet teorier og gitt ut flere bøker om forelskelse, vennskap og kjærlighet. Han betrakter og definerer forelskelsen som ”fødselstilstanden til ei kollektiv rørsle for to” (Alberoni, 1985, s. 5)⁵, og anser forelskelsen som et spesialtilfelle med kun to medlemmer, blant de kollektive bevegelsene: ”[D]ei kreftene som blir frigjorde og som gjer seg gjeldande er av same art, mange av opplevingane av solidaritet, livsglede og fornying er analoge” (s. 6). Et forelsket par skaper en følelse av indre gjenfødelse hos hverandre. Ifølge Alberoni har forelskelsen, som alle kollektive bevegelser, en fødselstilstand, et utbryterstadium, hvor livet, opplevelsen av det og forholdet mennesker imellom kan endres radikalt. Fødselen av et nytt ”vi”, av en ny og enestående enhet, er alle kollektive bevegelsers utgangspunkt. De to forelskede opplever hverandre som unike og uerstattelige, og det særegne i akkurat deres enhet, understrekes. Alberoni gjør det klart at det egentlig ikke spiller noen rolle hvem forelskelsen er rettet mot, det viktigste er nemlig ønsket om sammensmelting med kun én ekstraordinær annen (s. 5-7, 13).

Alberoni understreker gjentatte ganger i *Forelsking og kjærleik* at den forelskede tilstanden er en unntakstilstand: ”Forelskinga – som alle kollektive rørsler – høyrer til det uvanlege” (s. 10). Gjennom forelskelsen kan det fysiske og følelsesmessige livet utvides. Man vil leve i, gjennom og sammen med den andre. Ønsket om sammensmelting er rettet mot den utvalgte personen i sin helhet. Uvaner og annerledeshet er viktig for å fastslå den andres egenart. Er forelskelsen ekte, er den monogam, fordi begge oppfatter hverandre som uerstattelig samtidig. Alberoni framstiller forelskelsen som en av to mulige måter å oppnå et salig liv på, gjennom uvanlige stunder, fulle av følelser og kjærlighet. Den andre formen for salig liv er ifølge han livet uten forelskelsens uvanlige dimensjon, nemlig hverdagens fred og daglige ro (s. 12-13, 15, 33).

Utgangspunktet for alle kollektive bevegelser er ifølge Alberoni en motstand til etablerte interesser og strukturer. Gjennom forelskelsen utfordres grunnleggende verdier, og en ny framtid med nye sammensetninger, framstår som mulig. Forelskelsen framstår som retten til å elske på tross av rådende regler og hindringer. Fødselstilstanden er avhengig av forskjeller eller hindringer som kan overskrides, for å oppstå. Motstanden trenger ikke å være

⁵ Referansene i kapittel 2.1.3 er alle til Alberonis *Forelsking og kjærleik* (1985), og vil fra nå angis med sidetall.

stor, men må finne sted. Forelskelsen innebærer både et brudd med begge partenes eksisterende strukturer, en overskridelse, og, med det som utgangspunkt, skapelsen av noe helt nytt (s. 16-20).

Alberoni påpeker videre at forut for en forelskelse, endres forholdet man har til sine tidligere ideelle kjærlighetsobjekter, opprettholdt gjennom mismot og forfølgingsforklaringer. Man dekker over og bortforklarer helt til forelskelsen kommer som lyn fra klar himmel, selv om man allerede har gjennomgått en endring i forhold til sine omgivelser: ”[Det] er *den depressive overbelastninga* som går føre alle rørsler – og forelskinga” (s. 22).

Fødselstilstanden finner sted når mismotet man har båret på så lenge, endelig slipper fri og knuser gjeldende regler. To krefter, eros, som oppretter nye kjærlighetsidealer, og volden, som bryter med tidligere eksisterende og godtatte grenser, frigjør seg. Dette bruddet bærer med seg følelsen av nettopp frigjøring, fullverdig liv og lykke. I det nye kjærlighetsobjektet forsvinner all ambivalens og fremmedgjøring. Kjærligheten man oppnår gjennom forelskelsen, er både skapende, gjennom dannelsen av en ny enhet og nye kjærlighetsobjekter, og destruktiv, fordi den ødelegger noe som var. Forelskelsen handler ifølge Alberoni om å måtte velge, selv om man ikke ønsker det. Dilemmaet er alltid involvert, og noe må alltid velges bort, for å kunne gi seg hen til forelskelsen (s. 21-22, 28).

Når man forelsker seg, må man åpne for et mulig nytt liv og ta en sjanse, uten garanti for at dette nye livet realiseres. Alberoni framstiller forelskelsen som et kjempende ønske, hvor gjengjeldelsen kommer i form av nåde fra den andre. Instinktivt ønsker man å unngå risikoen forelskelsens kjærlighet medfører, men man kan ikke la være å ta sjansen.

Forelskelse krever tiltro og overgivelse, og kan styrke både enkeltpersonene og paret. Gjennom kjærligheten kjemper man for fellesskapet og justerer, gjennom den andres perspektiv, egen selvoppfattelse (s. 30, 32, 34). Forelskelsen i sin utfoldelse oppleves alltid som gjennomgripende og sann:

Og når den andre, den som blir elska, seier at ho òg elsker han og elsker med han, og han merkar den totale overgjevinga: då er han lukkeleg, og tida stansar, og augneblinken blir evig. Og han vil aldri gløyme, aldri. Om han kjenner seg elska, er det nok for han å vekkje til live dette minnet for å kunne herde ut kva det skal vere, framføre kva smerte og kva vanske som finst. Der vil han finne ein tilfluktsstad, der finn han ei kjelde til alle ønske. (s. 30-31)

Kjærlighet, tid og rom

Ifølge Alberoni bidrar kjærligheten, lykken og freden som finnes i forelskelsen, til opplevelsen av at tiden stopper opp og øyeblikket eviggjøres. Forelskelsen en person er en del av og kjærligheten hun føler, er så overveldende at den påvirker tidsoppfattelsen. Det eneste viktige foregår i nået, og betydningen av fortidens hendelser endres i lys av den nye kjærligheten: ”Den dimensjonen der kjærleiken finn objektet sitt er *notida*, den augneblinken som er verd heile fortida og alt i verda” (s. 31). Ved å velge hverandre igjen og igjen, styrkes følelsen av at tiden står stille. Gjennom fødselstilstanden gjenskapes fortiden, som mister sin verdi på bekostning av nået og det objektet man ønsker fullt og helt. Denne stansingen av tiden, unntakstilstanden, medfører ikke bare ekstase, men også vemod på grunn av en stillstand man ikke selv har kontroll over (s. 31).

Fødselstilstandens tidsmessige stillstand er ifølge Alberoni mettet med tegn som knyttes opp mot forelskelsen. Tegnene finnes i fortiden, nåtiden og naturen. Alt tidligere i livet har ledet fram mot forelskelsen, og hverdagslige gjenstander, handlinger og utsagn tolkes i lys av fødselstilstanden (s. 15, 24-25, 35). Objekter som forbindes med avgjørende situasjoner, får en helt spesiell verdi. Steder og ting kan helliggjøres av de elskende fordi de forbindes med forelskelsen og det evige øyeblikket: ”Desse heilage tidene og stadene er udøydelege, av di dei utgjer ei tingleggjering av det evige no-et, av tida som stansar. [...] Berre ein ny fødselstilstand kan slette dei ut for å skape eit nytt rom og ei ny tid” (s. 36). Tingene konkretiserer og udødeliggjør et forelsket pars opplevelser og minner, og fanger det unike som preger deres forelskede tilværelse.

Alberoni trekker et tydelig skille mellom hverdagens dagligliv med sine nyttegjenstander og den uvanlige forelskelsen med sine verdiladde symboler. Hans ”kollektive rørsle for to”, preget av gjenfødelse og unntakstilstand, stemmer dårlig overens med Fromms syn på utøvelsen av kjærligheten som en livskunst. Kjærlighet det er verdt å kjempe for, som opprettholder forelskelsens intensitet, er avhengig av noe ekstraordinært, får man inntrykk av i lesningen av Alberoni. Kjærligheten som følger forelskelsen kan enten bli en hverdagsvariant, trygg men uten spenning, eller må holdes i live gjennom eventyr, utfordringer og reiser. Reisene kan eventuelt være indre, der kjærligheten har et rom i fantasien og forelskelsen ikke utfordres av hverdagens utfordringer (s. 38-39, 116-119, 122).

Virkelighetsflukten, følelsen av det ekstraordinære og kjærlighetens startfase, er ifølge Fromm ikke ekte kjærlighet. Han ser, i motsetning til Alberoni, på kjærligheten som en kunst som krever innsikt og målrettet innsats.

2.1.4 Kjærlighet

[M]ature love is union under the condition of preserving one's integrity, one's individuality. Love is an active power in man; a power which breaks through the walls which separate man from his fellow men, [...]. In love the paradox occurs that two beings become one and yet remain two. (Fromm, 1995, s. 16)⁶

Kjærlighet framstilles av Erich Fromm (1900-1980), en tysk psykoanalytiker og sosialfilosof som utforsket interaksjonen mellom psykologi og samfunn, som den beste løsningen på menneskets streben etter å frigjøre seg fra opplevelsen av adskilthet. Kjærligheten er en livsviktig sammensmelting, hvor individet blir del av et fellesskap, men samtidig bevarer sin individualitet. Kjærligheten handler ifølge Fromm om å elske, om å gi og om å være aktiv og dedikert. Han avviser samtidens jag for å gjøre seg elskverdig, vente på og kun elske rett objekt og bli værende i forelskelsen, og tilnærmingen til kjærlighet som handel og lagarbeid. Fromm behandler kjærligheten som en kunst, en aktivitet og en holdning som alle krever kunnskap og innsats, og som må gjenspeile seg både i forholdet til enkeltindivider og til verden (s. 1-3, 6-8, 14, 17, 36).

Som barn har man først en passiv opplevelse av å bli elsket. Ifølge Fromm dominerer tilknytningen til moren i denne betingelsesløse kjærlighetsperioden, mens tilknytningen til faren styrkes etter hvert som barnet vokser opp og kjærligheten får betingelser. Manglende overgang fra modertilknytning til fadertilknytning kan føre til nervøse lidelser, i form av for eksempel under- eller overutvikling av faderlig eller moderlig kjærlighet. Først når barnet nærmer seg ni-ti år, begynner det selv å elske aktivt og gi tilbake. Evnen til å gi avhenger av en persons karakterutvikling. Omsorg, ansvar, respekt og kunnskap må være på plass for å kunne gi av seg selv, for å kunne elske. Kunsten å elske modner videre utover i den voksnes liv. Å elske blir viktigere enn å bli elsket, å gi viktigere enn å motta og den andre blir viktigere enn en selv. Gjennom moden kjærlighet, hvor velutviklede personlighetstrekk som nestekjærlighet, ydmykhet, mot, tro og disiplin ligger til grunn, kan individet oppnå enhet (s. vii, 20-21, 31-35). Fromm understreker at egenskapene som må til for å elske én, må praktiseres i møtet med alle og på alle områder i livet: "If I truly love one person I love all persons, I love the world, I love life. If I can say to somebody else, 'I love you,' I must be able to say, 'I love in you everybody, I love through you the world, I love in you also myself'" (s. 36).

⁶ Referansene i kapittel 2.1.4 er alle til Fromms *The Art of Loving* (1995), og vil fra nå kun angis med sidetall.

For å oppnå kjærlighet i praksis kreves disiplin, konsentrasjon, tålmodighet og altomsluttende oppmerksomhet rundt kunsten å elske. Disse fire faktorene må ifølge Fromm praktiseres på alle livets områder. Kjærligheten er ikke konfliktløs, og ekte uenighet kan bidra til klargjøring, kunnskap og styrke mellom to som kjenner og elsker hverandre på et dypt plan. Kjærlighet er bevegelse, vekst og samarbeid mellom to autentiske personer som tror på sin egen og hverandres evne til å elske (s. 80, 84-87, 92, 94, 96).

Ulike former for kjærlighet

Selv om kunsten å elske har en generell karakter, opererer Fromm med ulike kjærlighetstyper. Hovedskillet setter han mellom kjærlighet som en generell lengsel etter enhet og fellesskap, hvor broderlig, moderlig, religiøs og selv-kjærlighet inngår, og kjærlighet som en individuell tiltrekning mellom den feminine og den maskuline pol, altså erotisk kjærlighet.

Broderlig kjærlighet er den mest grunnleggende kjærlighetstypen, som alle de andre typene må bygge på. Den har som utgangspunkt at menneskeheten er ett og baserer seg på følelsen av likeverd og evnen til medfølelse, gjennom kunnskap og identifikasjon. Moderlig kjærlighet baserer seg derimot på ulikhet. Denne kjærligheten, hvor de som var ett blir to, krever den nødvendige omsorgen for at barnet skal vokse opp og bli selvstendig, lære å elske og sette pris på livet. En kvinne kan ifølge Fromm kun elske moderlig hvis hun også kan elske andre enn barnet og fortsetter å elske barnet etter adskillelsen. Det er også viktig at moren elsker seg selv, for dette påvirker i hvilken grad hun kan gi barnet kjærlighet og lykke. Elsker man ett menneske, elsker man også menneskeheten. Man er selv en del av menneskeheten, og må kunne ha selv-kjærlighet for å kunne elske i det hele tatt (s. 37-41, 46, 49).

Erotisk kjærlighet er på sin side forbeholdt én annen person, og gjelder ønsket om sammensmelting med én annen. Selv om den erotiske kjærligheten er eksklusiv, understreker Fromm at paret også må ha kjærlighet til sine omgivelser og medmennesker. Den broderlige kjærligheten må være til stede for å oppnå ekte erotisk kjærlighet (s. 41, 43). De to må ha evnen til å elske flere enn én, når det kommer til andre aspekter enn det fysiske (s. 44). Fromm fastslår at to stykker elsker hverandre gjennom og på grunn av deres indre kjerne, men også at alle er like innerst inne, og dermed at kjærligheten er et valg: "To love somebody is not just a strong feeling – it is a decision, it is a judgement, it is a promise" (s. 44). På dette punktet trekker Fromm og Alberoni i samme retning: ønsket om sammensmelting med en utvalg annen er viktigere enn hvem den utvalgte er. Selv om kjærlighetsobjektet er et valg,

kan man ifølge Fromm ikke elske hvem som helst erotisk og eksklusivt, fordi selv om mennesker er like, er de også forskjellige. Individuelle elementer må overensstemme for at to skal kunne velge hverandre og leve med valget. Erotisk kjærlighet springer altså ut av både en individuell tiltrekning og et valg (s. 44).

Fromm argumenterer for at ekte kjærlighet har dårlige vilkår i dagens samfunn (vii). Alberoni ser også på hverdagen som noe hemmende for forelskelsen og kjærligheten, selv om reiser og eventyr ifølge han kan løse problemet. Dårlige utfoldelsesvilkår kan resultere i misforstått kjærlighet eller ulike former for sykkelig kjærlighet. Nevrotisk kjærlighet kan oppstå i tilfeller hvor kjærligheten til mor eller far har vært dominerende, og den man elsker som voksen blir elsket som en mor eller far. Fromm trekker fram flere eksempler på dette: menn som har blitt værende i småbarnsrelasjonen til sin mor og som søker betingelsesløs morskjærlighet, de med en ekstrem tilknytning til sin far, som søker etter anerkjennende eller fordømmende farskjærlighet, eller barn som har vokst opp hos foreldre som ikke har elsket hverandre, og dermed har ”blitt snytt” for kjærlighet i barndommen (s. 74-77). I tillegg finnes det ifølge Fromm mange former for irrasjonell kjærlighet. Idoliserende kjærlighet for eksempel, kan utøves av en eller begge parter, og gjenspeiler ifølge Fromm ”the hunger and despair of the idolator” (s. 78). Sentimental kjærlighet er en annen variant, som bygger på det man tidligere hadde, det man en dag skal oppnå, eller slik det burde være ifølge magasiner og filmer, ikke forholdene slik de er (s. 79).

2.1.5 Forelskelse og kjærlighet og svevet som allegori

I *Andvake*-trilogien framstår kjærligheten ved første øyekast som lyset i mørke omgivelser, som noe vakkert og positivt i en grå og traurig hverdag. Uten hverandre og følelsene de deler, ville Asles og Alidas liv hatt få gleder og mange plikter og utfordringer. Alberonis teori om forelskelsen har flere berøringspunkter med kjærlighetssvevets betingelser. Utbryter- og gjenfødelsesstadiumet, følelsen av det ekstraordinære, den eksklusive enheten, lykken, intensiteten og tidløsheten er alle elementer som svevet kan illustrere. Forbindelsene Alberoni ellers knytter mellom negativ overbelastning, hindringer, åpenhet for et nytt kjærlighetsobjekt, endret tidsoppfattelse og forelskelse, virker svært aktuelle, og kan bidra til å belyse blant annet opplevelsen av forutbestemthet i forholdet mellom Alida og Asle. Alberoni er i tillegg inne på forelskelsen som en både skapende og destruktiv kraft – noe deles, mens noe annet blir helt – så hans teori kan også anvendes i tolkningen av kjærlighetssvevets bakside.

For kjærlighetssvevet Asle og Alida deler har en bakside. Hvis man benytter Fromms teori om kjærlighet, er det straks enklere å sette ord på det som ikke stemmer i Asle og Alidas forhold til hverandre og til verden. Ved å bruke Fromms forståelse av kjærlighet, som en kunst, aktivitet og holdning som må utvikles over tid, kan det være lettere å forstå skyggen bak den lyse kjærligheten. Han understreker også den ekte kjærlighetens generelle aspekt, som kan virke mangelfull i Asle og Alidas forhold. De to er helt alene, og den erotiske kjærligheten dem i mellom gjelder ingen andre.

I analysedelen vil Fromms og Albertonis teori om kjærlighet og forelskelse brukes for å belyse ulike sider av det skildrede kjærlighetssvevet. I noen tilfeller vil de gi muligheten for ulike lesninger, og i andre tilfeller vil de støtte hverandre. I alle fall synes det som om begge teoriene tilbyr gode og utfyllende tilnærminger i arbeidet med det allegoriske svevets kjærlighetstematikk.

Teori: Metafiksjon

2.1.6 Skriftens og tekstens svev

og han driv på og speler og pressar på og han skal ikkje gje seg, han skal berre halda fram, han skal tvinga stampande sorg, 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 eiga verd og alle som kan høyra, dei kan høyra det (Fosse, 2014a, s. 49)

I *Andvake*, parallelt med tematiseringen av forelskelse og kjærlighet som foregår gjennom anvendelsen av svevet som allegori, tematiseres også kunsten med utgangspunkt i svevet. I skildringen av Asles tanker mens han spiller, løftes kunstens mulige egenskaper og dens potensielle uavhengighet fram. Asles minner om far Sigvalds betraktninger om hvorfor spillemenn må spille og hvordan de spiller best, sørger for at kunstsvevet avdekkes som et sentralt motiv, og for en metafiksjonal tematikk i *Andvake*-trilogien. Den metafiksjonale tematikken som er knyttet til svevet gjenspeiles i tillegg i tekstenes utforming. I *Olavs draumar* etableres det som fra nå vil kalles for romanens *tekstsvev*, som ved hjelp av paratekst, litterære karakterer og inter- og intratekstualitet synliggjør tekstens tilhørighet i et litterært univers, samtidig som et *skriftsvev*, gjennom en gjentakende, musikalsk, fortsettende og litterær skrivestil, utfolder seg og gjør krav på leserens oppmerksomhet.

Ved hjelp av engelskprofessor og litteraturkritiker Patricia Waughs teori om metafiksjon og litteraturvitenskapsprofessor Hans H. Skei refleksjoner rundt begrepet, skal hvordan svevet som allegori gjenspeiler seg i *Olavs draumars* skrivestil og kunsttematikk undersøkes nærmere. En metafiksjonal tilnærming virker på grunn av metafiksjonsbegrepets tematiske og formelle dimensjon hensiktsmessig. Waughs teori er omfattende og helhetlig og dekker svært mange romanvarianter og -aspekter. Teoriens fleksibilitet, på grunn av dens omfang, offensive innstilling og krav om dualitet gjennom parallell tematisering og praktisering av romankunsten, gjør teorien anvendelig i belysningen av metafiksjonale trekk, slik som kunstsvevet, i en roman som ikke utelukkende behandles som metafiksjon.

2.1.7 Metafiksjon

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. (Waugh, 1984, s. 2)

Synliggjøringen av skjønnlitteraturen som kunst og belysning av forholdet mellom fiksjon og virkelighet er altså, ifølge Waugh, de to viktigste kjennetegnene på metafiksjon. Hun ønsker i *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984) å vise at metafiksjon er romanen i positiv utvikling, og ikke en indikator på dens død (s. 9).⁷

Metafiksjon er et relativt nytt begrep, første gang anvendt i 1970, og utgjør ifølge Waugh (1984) en sentral litterær retning innenfor postmodernismen: "Metafiction is a mode of writing within a broader cultural movement often referred to as post-modernism" (s. 21). Ifølge Skei (1995) viderefører postmoderne litteratur modernismens følelse av krise og mistro til autoritære ordenssystemer og troen på skaperkraften og fantasien i møtet med følelsen av kaos, men er systematisk mer selvbevisst angående sin egen status som artefakt, og avløser fremmedfølelse med fragmentering. En selvbevisst kamp med tekstens, og samfunnets, konstruksjon og vissheten om at man konstruerer sin egen virkelighet, står sentralt i postmodernistisk litteratur (s. 31-32).

Skillet mellom metafiksjon og andre postmoderne romaner er ikke absolutt, men avhenger av de metafiksjonale trekkenes omfang. Skei betrakter Waugh's liste over kjennetegn på den postmoderne romanen som kjennetegn på postmoderne metafiksjon, så lenge et eller flere av trekkene virker dominerende (Skei, 1995, s. 33). Overtydlig og inngripende forteller, prangende typografiske eksperimenter, oversystematiserte eller overdrevent vilkårlige struktureringsredskaper, sammenbrudd i fortellingens tid og rom, gjentatt tilbakevending, avhumanisering av karakterer gjennom parodi eller karakteristiske navnevalg, selvrefleksive bilder, kontinuerlig underminering av tradisjonelle konvensjoner, bruk av populærsjange og eksplisitt parodi av tidligere tekster i form av ekstrem intertekstualitet, er noen av kjennetegnene Waugh lister opp (1984, s. 22). Alle disse aspektene bidrar til å sette leserens forventninger på prøve og synliggjør romanens konstruksjon og struktur.

En ekstra vektlegging av og bevissthet rundt mimesis, språk, virkelighet, fiksjonalitet og referanse, tydeliggjort gjennom virkemidler som henvisninger, allusjoner og intertekstualitet, har vært til stede i romanene tilknyttet postmodernistiske strømninger fra slutten av 1960-tallet. Men Waugh understreker at "metafiction is a tendency or function inherent in *all* novels" (1984, s. 5). Det vanskelige definerbare med romansjangeren som metafiksjonen aktualiserer, er en del av romanens definisjon. Variasjon og konkurranse i

⁷ Waugh's metafiksjonsbegrep er svært romansentrert. Teori om metafiksjon er selvfølgelig relevant også for andre fiksjonssjange, men siden Fosses trilogi er i romanform, synes det tilstrekkelig å forholde seg til kjennetegn og virkemidler som gjelder nettopp den metafiksjonale romanen.

språket, med innslag fra andre sjangrer og sfærer, fører til at romanspråket alltid er selvbevisst og kan speile virkelighetens ustabilitet. Skei foreslår å betrakte ”metafiksjonsdiktningen i romanhistorien som ’den andre store tradisjonen’” (1995, s. 51).

Muligheten for og anvendelsen av metafiksjon har altså eksistert parallelt med romanen. Metakommentarer på ulike nivåer kan, ifølge Skei, berike og styrke en tekst som ikke anses som metafiksjon, men som primært er opptatt av tematisk anliggende (1995, s. 17, 54). Selv om *Olavs draumar* ikke er postmoderne metafiksjon, kan en tilnærming til de metafiksjonale trekkene som finnes i romanen bidra til en utvidet forståelse for hvordan svevet som allegori fungerer, og hvordan dette gjenspeiles tematisk og formelt.

2.1.8 Avdekkingen av romanen som kunstobjekt

Det første metaromaner gjør for å fastslå romanen som et kunstobjekt, er å avdekke romanens metoder og konvensjoner. På den måten kan disse kritiseres og de grunnleggende tekststrukturene utforskes, i tillegg til at mulig fiksjon også i den virkelige verden, kan påpekes. Utforskningen og synliggjøringen kan komme til uttrykk gjennom:

a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations; an extreme self-consciousness about language, literary form and the act of writing fictions; a pervasive insecurity about the relationship of fiction to reality; a parodic, playful, excessive or deceptively naïve style of writing. (Waugh, 1984, s. 2)

En måte for forfattere å synliggjøre og avdekke romankonvensjoner på, er gjennom etableringen av en kjent ramme forut for et tydelig rammebrudd. Bestemmende rammer eller strukturer som er sentrale i alle romaner, synliggjør forfattere av metafiksjonale romaner for leseren gjennom for eksempel interne fortellinger, karakterer som leser om egne fiktive liv, selvmotsigende situasjoner, kinesisk eske-strukturer eller overskridelse av ontologiske nivåer, hvor visjoner, drømmer, hallusiner og illustrasjoner går i ett med det tilsynelatende virkelige. Vekslingen mellom ramme og rammebrudd anser Waugh som metafiksjonens fremste dekonstruktive metode. I møtet med et omfattende rammebrudd, vil leseren forsøke å orientere seg og danne mening etter kjente rammer som ikke lenger er gjeldende. Illusjonens oppløsning og rammens bakenforliggende konvensjoner vil dermed synliggjøres (Waugh, 1984, s. 12-13, 30-32, 64).

En rammebruddstrategi, som står sentralt i metafiksjonens avdekking av litterære konvensjoner, er parodi. Skei fastslår parodi som et nøkkelbegrep og innovasjonsgrep innenfor metafiksjonen (1995, s. 13). I forbindelse med *Olavs draumar* framstår ikke parodi som en sentral strategi, selv om andre rammer etableres, tydeliggjøres og brytes. Bruk av litterære eller andre fiktive populærformer kan sørge for en kjent ramme for den allmenne leser og dermed gode muligheter for et synlig rammebrudd. Sjangerforventinger oppstår, men blir ikke innfridd, og sjangerkjennetegnene blir dermed selv gjenstand for oppmerksomhet (s. 79-82, 84-86).

En annen måte å avdekke en romans litterære konvensjoner på, er gjennom metakommentarer som sørger for å understreke romanens fiktive karakter. Gjennom ”å finne på” og ”på liksom” er kunst og romaner lek og spill.⁸ Metafiksjonen forsøker å synliggjøre leken som en autonom og verdifull aktivitet: ”metafiction operates by exploring fictional rules to discover the role of fictions in life. It aims to discover how we each ’play’ our own realities” (Waugh, 1984, s. 35). For at lek skal ha en siviliserende virkning, må det i metafiksjon eksistere en bevissthet rundt at det er lek gjennom synliggjøring av spillereglene, altså de litterære konvensjonene og rekontekstualiseringen som finner sted gjennom estetisk språkbruk (s. 36, 41).

Metakommentarer er viktig for å opprettholde leserens visshet om at det er forskjell på fiksjon og virkelighet og at romanens tydelige kontekstskifte i forhold til den virkelige verden, er en del av dens konvensjon. Språket i sin kontekstuavhengighet gjør at hendelser i litteraturen kan få en annen betydning enn hva de samme hendelsene i hverdagens virkelighet kunne ha fått (Waugh, 1984, s. 35-36). Selv om oppmerksomheten i metafiksjon stadig rettes mot det ikke-virkelige med fiksjonen, framstilles skillet mellom virkelighet og fiksjon ikke absolutt, og Waugh understreker at det er forholdet og spenningen mellom de to som metafiksjonen har som mål å belyse (s. 38). Alle metafiksjonale romaner leker med romanformen, men ikke all lek i romansjangeren er av den metafiksjonale type. Metafiksjon underminerer et system åpent og bevisst, og åpner leserens øyne for forholdet mellom virkelighetens problematikk og den kunstneriske bearbeidingen (s. 42-45).

Waugh er klar over og forholder seg til at metafiksjon er et omfattende begrep som dekker mange ulike romantyper. Hun hevder allikevel at et fellestrekk for all metafiksjon, er at romanteori utforskes gjennom romanskriving i praksis:

⁸ Kritikere av metafiksjon anerkjenner ikke, ifølge Waugh, verken lek som en utdannende og opplysende instans i samfunnet eller kunst som lek.

Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. (Waugh, 1984, s. 6)

Romanen fungerer, mens den leses, som en kommentar til seg selv. Men selvavdekkelsen og selvrefleksjonen belyser, når det er metafiksjon, mer enn teksten selv. Metafiksjon må ha et innhold og en tilknytning til virkeligheten, hvis ikke blir den formalisme. Selvrefleksjonen som finner sted i metafiksjon, handler alltid, på en eller annen måte, om forholdet til virkeligheten. I metafiksjonen fungerer teksten som både et middel, som ved bruk av virkemidler forsøker å formidle et ønsket innhold, og et mål, som noe selvtilstrekkelig (Waugh, 1984, s. 14-15, 18, 48).

2.1.9 Belysning av forholdet mellom fiksjon og virkelighet

Metafiksjonens dekonstruksjon legger til rette for økt bevissthet rundt og forståelse for narrative strukturer, men tilbyr også gode modeller for å forstå en samtidig opplevelse av samfunnsstrukturer og muligheten for at verden er en konstruksjon. Flere metafiksjonale romaner etablerer teksten som en alternativ verden, som kan inneholde verdifullt innhold for verdenen utenfor (Waugh, 1984, s. 6, 9). Avdekking og kritikk av romankonvensjoner og språkbruk kan potensielt ha overføringsverdi til samfunnet. Konvensjoner og vaner er viktige for at litteratur og samfunn skal fungere, men kan bli automatisert og i ytterste konsekvens virke undertrykkende. Om dette blir tilfellet må de, ifølge Waugh, utforskes på nytt, både i virkeligheten og i fiksjonen (s. 48-52).

Det selvreflekterende aspektet i metafiksjonen henger ifølge Waugh sammen med en generell økt sosial og kulturell selvbevissthet og en økt oppmerksomhet innen samtidskulturen rettet mot språkets skapende og opprettholdende funksjon i oppfattelsen av virkeligheten. Språket ansees som mer enn et redskap. Det skaper sin egen mening, og forholdet til den virkelige verden er komplekst, problematisk og konvensjonsstyrt. Metafiksjonens synliggjøring av at fiksjonens språk aldri kan gjengi virkeligheten akkurat som den er, medfører en bevissthet om at også virkeligheten er konstruert gjennom språket. Det tilbakevendende dilemmaet i metafiksjonen er at verden ikke kan gjengis, det er det kun verdens diskurser som kan (Waugh, 1984, s. 2-3).

Tett forbundet med synet på språkets status, er det Waugh kaller ”the creation/description paradox”. Paradokset å skape versus å beskrive eksisterer i all fiksjon, men synliggjøres og legges til grunn i metafiksjon. Mens fiksjonen av noen, for eksempel Platon og Hume, har blitt betraktet som bearbeidet løgn, betrakter, ifølge Waugh, hovedvekten av metafiksjonale forfattere fiksjon som en alternativ verden. I deres verker etableres fiksjonen som en egen verden, med egne referansepunkter uavhengig av hverdagens virkelighet. Utsagn er sanne, karakterer og objekter er ekte og nye kontekster og diskurser konstrueres og blir virkelige innenfor den alternative verdenen. Men den alternative verdenen er ikke leserens verden, selv om språket tilhører begge virkelighetene. Det lingvistiske univers kan dermed aldri oppfattes fullstendig autonomt fordi språket det er skapt av, er tilknyttet leserens virkelighet. Skapelsen klarer aldri helt å frigjøre seg fra beskrivelsen og omvendt. De fiktive karakterene skapes samtidig som de beskrives (s. 90-98, 100).

Metafiksjon viser fram den litterære fiksjonens dualitet ved at leseren på den ene siden gjøres bevisst på romanens tekstuelle og språklige konstruksjon, og på den andre siden får ta del i en fiktiv verden som under lesingen oppleves ekte. Leserens bidrag i konstruksjonen, som en konkretiserende medskaper. Gjennom sin generelle karakter, som skiller seg fra sakprosaens konkrete enkelthendelser som kan kryssjekkes, er fiksjonen alltid ufullstendig. Metafiksjonen kan også rette oppmerksomheten mot historieskrivningens ufullstendighet, og vise at skapelse-beskrivelse-paradokset også gjelder historiens tekster. Ved bruk av historiske personer og hendelser i metafiksjon, avsløres illusjonen om ”sann skrijving” og historieskriving uten rekontekstualisering. Spørsmålsteget kan dermed stilles ved det absolutte skillet mellom virkelig og uvirkelig, siden også historien kan framstå som en alternativ, skriftlig og konstruert verden. Bruk av litterær eller mytisk allusjon kan, gjennom påminnelsen om at den fiktive verden utenfor tid og rom eksisterer gjennom tekstualitet og intertekstualitet, bidra til å synliggjøre litterær fiksjon som en alternativ og sammensatt verden (Waugh, 1984, s. 104-106, 109-112).

Behandlingen av forholdet mellom virkelighet og fiksjon på ulike nivåer

Metafiksjon er en selvopptatt litteraturform. Skei mener det er viktig med kunnskap om tekstenes forhold til seg selv og andre tekster, også når det gjelder de tekstene som ikke er utpreget metafiksjonale (1995, s. 7). Waugh etablerer en firetrinns skala av metafiksjonal praksis fra 1) de romanene som viser til virkeligheten som kontekst og stiller spørsmål ved representasjonen, tematisert gjennom rollespill, via 2) romanene som åpenbarer seg som

manuskriptskrivning og aktualiserer skapelsesprosessen og karakterenes identitet og frihet, og 3) romanene som framstår som eksplisitt historiefortelling og konstruksjon ved bruk av en overtydelig forteller som overskrider og problematiserer den ontologiske grensen mellom fiksjon og virkelighet, til 4) de romanene med omfattende og selvbevisst språklek og så hyppige og dramatiske kontekstskifter i spennet mellom fiksjon og virkelighet, at omslaget og usikkerheten er den eneste rammen leseren kan forholde seg til (Waugh, 1984, s. 116, 119-125, 130-148). De fire nivåene korresponderer til en viss grad med det skillet Skei etablerer mellom tekster med enten den narrative strukturen eller språkets mindre elementer i fokus, hvor metanivåene i begge tilfellene kan være eksplisitt eller implisitt (Skei, 1995, s. 49-50).

Mens Waugh er opptatt av at metafiksjonens selvbevissthet og selvrefleksjon skal være systematisk og åpen, etablerer Skei et skille mellom de tekstene han anser som selvreflekterende, hvor metanivået er internalisert i teksten uten at det påpekes, og de tekstene han kaller selvbevisste, som er preget av selvopptatte og bevisstgjørende metakommentarer underveis. Skei kan tolkes slik at han gir implisitte metafiksjonale trekk en større betydning enn Waugh. Hans tilnærming kan dermed fange opp de tekstene som, slik som *Olavs draumar*, indirekte belyser romanskiving og romanteori gjennom sin utforming. Gjennom utforskingen av en teksts selvrefleksivitet, kan sentrale metafiksjonale trekk og elementer fanges opp og få betydning, også i tekster som ikke er metafiksjon.

Metafiksjon, tid og rom

Waugh anser representasjonen av tid som romanens mest grunnleggende konvensjon, og dermed som et fruktbart avdekkingsmål for metafiksjonen. I *Tristram Shandy* (1760-7) av Laurence Sterne, som Waugh framstiller som prototypen for sin samtidige metafiksjonale roman, brytes den normale narrative rekkefølgen, og det blir tydelig at innholdet disponeres for å opprettholde leserens oppmerksomhet. Denne romanen viser fram sin egen prosess, som handler om forvandlingen og bearbeidingen av historien ("historie") til et plot ("discourse"). Den fiktive tids kunstighet understrekes videre av at subjektiv tid smelter sammen med eller overskygger ytre hendelser. Slik relativiseres både tidens og hendelsenes status. Kampen mellom fortellingens kronologiske rekkefølge og hendelsen slik de fant sted i den opprinnelige historien, som i større eller mindre grad finner sted i romaner flest, synliggjøres altså i denne og andre metafiksjonale romaner. Diskursen og plottet undergraver selve historien, og det avdekkes at den beskrevne tiden kun gjelder den fiktive fortellingen og dens rekkefølge (s. Waugh, 1984, s. 70-71, 77).

I forsøket på å gjengi en historie, skapes noe annet, nemlig et plot og en ny diskurs. Waugh viser til innsikten i John Barths *The End of the Road* (1958, s. 116) om at omforming av erfaring til tale eller skrift, krever kategorisering, klassifisering og systematisering. I denne transaksjonen skapes noe nytt, fordi erfaringen aldri kan framstå slik den egentlig var, den blir på en måte bedratt. Men erfaringen må ifølge Barth være bedratt for å kunne håndteres (Waugh, 1984, s. 75). Det samme blir tilfellet med opplevelsen av tid og rom i lesningen av en roman. For å forstå at det er representasjonen av tid man leser om, må tiden ha en kunstig form. Gjennom synliggjøring frigjøres fiksjonens tid og rom, og det vil ikke lenger være nødvendig å etterstrebe den overensstemmelsen med virkeligheten som ikke finnes.

2.1.10 Metafiksjon og svevet som allegori

De to viktigste kjennetegnene på metafiksjon, avdekking av romanen som kunstobjekt og problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet, kan ifølge Waugh foregå på mange ulike måter og nivåer, og ifølge Skei kan trekkene være sentrale også i romaner som ikke er metafiksjon. Svevet som allegori i *Andvake*-trilogien sørger for en tematisering av kunsten og litteraturen, og en romanteori leseren kan kjenne igjen i skriftens og tekstens utforming. I tillegg tydeliggjør skriftens og tekstens svev, som er framtrædende i *Olavs draumar*, trilogien som et autonomt og litterært objekt. I lys av avdekkingen av romanen som kunst, kan også rollespill, litterære typer, overskridelse av ontologiske nivåer og gjengivelsen av tid og rom, leses som metafiksjonale trekk som bidrar til å problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Både den tematiske og formelle siden av skrift- og tekstsvevet vil gjennom en metafiksjonal tilnærming belyses, i tillegg til at trilogiens sentrale spenning mellom et kunstsvev som på en side retter oppmerksomheten mot seg selv og på den annen side forsterker skildringen av kjærlighetssvevet og virkelighetsoppfattelsen som finner sted i trilogien, fanges opp.

Selv om flere av de metafiksjonale trekkene som står sentralt i Waugh's teori om metafiksjon finnes i *Olavs draumar*, mangler sannsynligvis den systematikken og overtydeligheten hun i den forbindelse anser som viktig. De fleste metatrekkene i Fosses trilogi er implisitte og kan nok ikke regnes som så dominerende at trilogien kan kategoriseres som metafiksjon. Men trilogien har i tilknytning til skildringen og tematiseringen av kunstsvevet, en sentral metafiksjonal side. I nærlesningen av *Olavs draumar* vil begrepene selvrefleksiv og selvbevisst benyttes i henhold til Skeis begrepbruk, fordi selvbevisstheten gjennom eksplisitte metakommentarer og tematisering, først og fremst befinner seg i *Andvake*

og *Kveldsvævd*. Her bevisstgjøres leseren den leken som finner sted, slik at den får en avdekkende og utdannende funksjon i tråd med Waugh's krav til metafiksjon. I *Olavs draumar* er det lekens utforming, altså romanens skrivestil og litterære tilhørighet, som uten bevisstgjørende metakommentarer leder leserens oppmerksomhet mot romankunsten og dens forhold til virkeligheten. Romanen preges av selvrefleksivitet gjennom skrift- og tekstsvevets utfoldelse i praksis.

I nærlesingen av *Olavs draumar* vil svevet som bærende allegori utforskes gjennom en nærmere studie av følgende metatrekk og deres påvirkning på og sammenheng med tematikken: 1) den selvrefleksive skrivestilen, 2) avdekkingen av et litterært univers ved hjelp av paratekst, litterære karakterer og navn og inter- og intratekstualitet og 3) aktualiseringen av forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom rollespill, opplevelsen av en styrende hånd og spenningen mellom fiksjonens og historiens tid og rom.

Teori: Den skjønnlitterære kronotop

2.1.11 Tidens og rommets betydning for svevet

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 hører 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 (Fosse, 2014a, s. 18-19)

Sammen med kjærlighetsvevet og kunstsvevet etableres i *Andvake* også et svev i tid og rom. Skiftene mellom fortid, nåtid og framtid og mellom drømmer, minner, virkelighet og perspektiver, står sentralt i hele trilogien, og bidrar sammen med skildringen av et svev med flere tidslag og et abstrakt rom, til opplevelsen av at hendelsene foregår nærmest løsrevet fra den fiktive virkelighetens tid og rom. I *Kveldsvævd* er lagene med tid og rom ekstra tydelige, fordi utgangspunktet for kjærlighetsfortellingens avslutning er at Alidas gamle datter Ales ser og beveger seg parallelt med sin lenge avdøde mor.

For å belyse lagene med tid og rom som preger skildringen av det allegoriske svevet og trilogien for øvrig, framstår Mikhail Bakhtins kronotopbegrep som svært aktuelt. I sitt arbeid med tids- og romformene i litteraturen hentet den anerkjente russiske litteraturforskeren og kulturfilosofen Bakhtin (1895-1975) begrepet kronotop fra den matematiske naturvitenskapen. Resultatet av dette arbeidet formulerte han i essayet ”Tiden og kronotopens former i romanen – essays om historisk poetik”, som han skrev på slutten av 1930-tallet og som ble publisert, sammen med etterskrift fra 1973, i 1975. Her belyser han ”[d]en væsentlige indbyrdes sammenheng mellem tid- og rum-relationer, som litteraturen har tilegnet sig kunstnerisk” (Bakhtin, Jepsen, & Schmidt, 2006, s. 13).

Selv om Bakhtin tar utgangspunkt i tre grunnleggende, antikke romanforløpere og deres tilhørende kronotoper, er det utfordrende å forstå kronotopbegrepet. I Bakhtins essay beskrives romankronotoper, romantyper og romantider om hverandre, det samme gjelder kronotop og motiv. En tydelig avgrensning synes å mangle i definisjonsfasen, og trådende må samles fra mange ulike eksempler. Det er særlig den manglende definisjonspresisjonen som har ført til senere innvendinger mot kronotopbegrepet. Bemong og Borghart (2010) påpeker at de som har benyttet Bakhtins kronotoptilnærming i sin litteraturforskning, har operert med ulikt antall og ulike typer kronotoper, og at dette ikke er så rart (s. 5).

Bakhtin var klar over kronotopbegrepets uklare sider, og kom sine kommende kritikere på forskudd innledningsvis i den opprinnelige teksten:

Vi gjør ikke krav på, at vore teoretiske formuleringer og definitioner er fyldestgørende og præcise. Først for ganske nylig – såvel hos os som i udlandet – indledtes seriøse studier i tids- og rumformerne i kunsten og litteraturen. Dette arbejde vil i sin videre udvikling supplere og, muligvis, fundamentalt korrigere de karakteristikkene, som vi her giver af romankronotoperne. (Bakhtin et al., 2006, s. 14)

Bakhtin betraktet sitt eget arbeid som et skritt på veien, og hans definisjoner var åpne og ment for bearbeiding. At teorien viste seg å være aktuell nesten 40 år etter at den ble nedskrevet, og fortsatt er det, tyder på at tilnærmingen ikke bare har presisjonspotensial, men inneholder noe sentralt og livskraftig innenfor litteraturforskningen. Den åpne definisjonen bidrar dessuten til å gjøre begrepet fleksibelt og anvendbart, og mottakelig for nye perspetiver. Romaner varierer og utvikler seg, og da passer det godt med en dynamisk teori. Den kunstneriske bearbeidingen av tiden og rommet i ulike skjønnlitterære tekster, eksisterer ikke kun på én måte eller på ett nivå. Bakhtins kronotopbegrep kan for det første fange opp sammenhengen mellom tid, rom og handling og tid, rom og karakterer. Dette skyldes, som Bakhtins grunnleggende kronotoper vil illustrere, at det kunstnerisk bearbeidede og gitte tidrommet i hver enkel roman setter betingelser for hvilke handlinger som kan forekomme og hvordan de fiktive karakterene kan framstilles. Kronotopbegrepet bidrar for det andre med en historisk forankret tilnærming til litteraturen, ved å synliggjøre tradisjon, kontinuitet og forandring innenfor romansjangeren, og samtidens påvirkning på gjengivelsen av tid og rom. For det tredje tydeliggjøres bearbeidingen av tid og rom som skjer i overgangen fra virkelighet til kunst, og Bakhtin tillegger for det fjerde kronotopens utforming en følelses- og verdimesig verdi, og anser den som en viktig nøkkel til forståelsen av et verks helhet og holdning.

2.1.12 Bakhtins kronotoper

Bakhtin gir begrepet kronotop, som ordrett betyr tidrom, en ny betydning innenfor litteraturen, hvor det beskriver sammenhengen og samhörigheten mellom tiden og rommet i en kunstnerisk bearbeiding av virkeligheten. Tiden fungerer ifølge han som den litterære kronotopens førende element og rommets fjerde dimensjon (Bakhtin et al., 2006, s. 13-14)⁹:

I den skønlitterære kronotop sker der en sammensmeltning af de rumlige og tidsmessige kendetegn til et meningsfyldt og konkret hele. Tiden fortættes, komprimeres og bliver her kunstnerisk-synlig; også rummet intensiveres og drages ind

⁹ Referansene i kapittel 2.1.12 er alle til Bakhtins "Tiden og kronotopens former i romanen – essays om historisk poetik" (2006), og vil fra nå kun angis med sidetall.

i tidens, plottets og historiens bevægelse. Tidens kendetegn udfoldes i rummet, og rummet fyldes med mening og dimension af tiden. (s. 13)

Med utgangspunkt i den greske antikken gjør Bakhtin rede for tre romankronotoper (s. 15). Den som finnes i prøvelsens eventyrroman, eventyrkronotopen, den som finnes i eventyrhverdagsromanen, blandingskronotopen, og den som finnes i den biografiske eller selvbiografiske roman, hverdagskronotopen.

I eventyrkronotopen – ”en fremmed verden i eventyrtid” – dominerer tilfeldighetene og vissheten om at alt kan skje, i en ubestemt og uavhengig tid som utfolder seg i store og abstrakte rom (s. 15-19, 23, 27). I disse generelle omgivelsene settes heltens og heltinnens kjærlighet på prøve, og motiver som møte og avskjed, tap og funn og ettersøking og gjenfinning står sentralt. Disse motivene er ifølge Bakhtin kronotopiske i sin natur, og møtets motiv er det aller viktigste i eventyrkronotopen (s. 16, 25). På tross av prøvelsene hovedkarakterene møter, forblir de tro mot seg selv og mot sin kjærlighet. Det som skjer i eventyrkronotopen setter ingen varige spor, fordi hendelsene som finner sted kun skal bekrefte en stabil og hederlig personlighet med vedvarende følelser (s. 32-34). Karakterene i eventyrkronotopen er derfor flate, statiske og passive.

I blandingskronotopen – veien gjennom den hjemlige verden – derimot, står heltens forvandling sentralt. Handlingen er dynamisk og karakterene runde. Gjennom heltens egne handlinger og feiltrinn, en tydelig konsekvensrekke som gir tilfeldighetene mening, innsikt i andre menneskers private hverdag og en veileders hjelp, fører kronotopens hendelser fram til en endret eller gjenfødt karakter (s. 38, 41-43). Karakterens utvikling utfolder seg langs livets konkrete og metaforiske vei. Veiens kronotop, med sine møter, veiskiller og sitt både bokstavelige og symbolske nivå, er sentral i blandingskronotopen. Veiens bidrar med et rom bestående av hjemlige, kjente og relativt konkrete omgivelser, i tillegg til at en ganske helhetlig og irreversibel eventyrtid og en ikke-syklisk hverdagstid løsrevet fra naturen, kombineres og sørger for tidens private, begrensede og uhistoriske karakter (s. 45-46).

Hverdagskronotopen på sin side tar utgangspunkt i en biografisk og historisk tid, som utspiller seg i et hverdagslig og historisk rom. I denne kronotopen er det ikke kun omveltende prøvelser og kriser som former handlingsforløpet, men også hendelser som belyser mennesket og dets liv i sin helhet. Helheten kan avdekkes gjennom en karakters handlingsutfoldelse i en historisk tid i et historisk rom eller ved å rette oppmerksomheten mot en mer privat og indre sfære. Den biografiske tiden er irreversibel i forhold til historiske begivenheter som utspiller seg i karakterens liv, men ikke i forhold til karakteren selv (s. 55-57, 62, 64-67).

Kronotoper på flere nivåer

De tre romankronotopene som er beskrevet over, kan man med utgangspunkt i Bakhtin anse som de grunnleggende romankronotopene, som, i en noe bearbeidet form, også er aktuelle i senere europeiske romaner. Ridderromanen for eksempel, er hovedsakelig preget av eventyr-tid, med spredte innslag av eventyr-hverdagstid. Eventyrkronotopen i ridderromanen er både lik – med en fremmed og abstrakt verden hvor hovedpersonens og tingenes identitet prøves – og forskjellig – ved at bruddet med det lovmessige blir regelen og at eventyret er den individuelle og representative heltens rette element – fra den greske. Dermed oppstår en ny kronotop med utgangspunkt i de gamle, nemlig ”den forunderlige verden i eventyr-tid”. I den forunderlige verdens kronotop påvirker hovedkarakterens følelser og subjektive opplevelser gjengivelsen av både tid og rom (s. 74-77).¹⁰

I tillegg til de tre grunnleggende kronotopene, finnes mange underkronotoper. Hvert motiv kan ha sin egen kronotop. Kronotopene fletter seg inn i hverandre, stanger mot hverandre eller kan sameksistere. Møtets, veiens og terskelens kronotop er alle motiver hvor enheten mellom tid og rom står sentralt. Alle tre synliggjør med sin symbolikk, bearbeidingen som har foregått på veien fra virkeligheten til kunsten, og er med på å belyse forholdet kunstverket har til virkeligheten (s. 161-169).

Møtets kronotop, som spiller en viktig rolle i eventyrkronotopen, har ifølge Bakhtin høy grad av emosjonell-verdimessig intensitet. Møtet fungerer som et felles punkt for tid og rom og mellom karakterer og skjebner som i utgangspunktet står langt fra hverandre, på ”den store vei”. I møtet kan romlig og sosial avstand opphøre, og motsetninger kan møtes og påvirke hverandre (s. 161). Veiens kronotop er mer omfattende, men har en noe lavere intensitet når det kommer til følelse og verdier, enn møtets kronotop. De to kronotopene fungerer sammen og utfyller hverandre:

Veien er et tråfpunkt og et åsted for begivenheder. Her er det, som om tiden skyller ind i rummet og strømmer gennem det (hvorfed der dannes veje), herfra stammer også den rige metaforisering af vejen og færden: [...]; metaforiseringen af vejen foregår på mange forskellige måder og planer, men dens grundakse er altid tidens strøm. (s. 162)

Metaforiseringen av veien inngår som nevnt, som en sentral del av blandingskronotopen.

Også terskelen som kronotop har en viktig metaforisk og symbolsk rolle i den samme grunnleggende kronotopen, og bidrar, som møtet, med følelses- og verdiladning.

Terskelkronotopen kan også kombineres med møtemotivet, men ”dens væsentligste rolle er at

¹⁰ Denne utviklingen har fortsatt innenfor romantikken, symbolikken, ekspresjonismen og surrealismen (s. 78).

udfylde kronotopen for *krisen og vendepunktet* i livet. [...]. Tiden i denne kronotop er dybest set et øjeblik, der nærmest ikke har varighed, og som falder ud af den biografiske tids normale strøm” (s. 166).

I forbindelsen med romanens historie, fastslår Bakhtin også fire ulike idyllkronotoper, nemlig kjærlighetsidyllen, landbruksarbeiderens idyll, håndverksarbeiderens idyll og familieidyllen. Hver idyllkronotop kan ha store variasjoner innad, i sammenheng med graden og bruken av metaforiske forbindelser, og de ulike idyllkronotopene kan fungere sammen som blandingsformer (s. 144). Bakhtin etablerer på tvers av alle variasjonene, tre felles punkter for idyllkronotopene, som har bakgrunn i det han kaller ”deres fælles relation til folkloretidens totale enhed”. Disse fellestrekkene er 1) at livets begivenheter er knyttet til et bestemt og slektstilknyttet sted, hvor tiden kommer i bakgrunnen på grunn av stedets enhet, 2) at kun livets viktigste realiteter er med og hverdagen blir sublimert og framstilles som livets essens, og 3) at menneskets og naturens liv bindes sammen og framstilles som en helhet gjennom et felles og metaforisk språk (s. 144-145). Disse fellestrekkene er minst synlige i kjærlighetsidyllen, hvor en privat hverdags sosiale konvensjoner, kompleksitet og fragmentering stilles opp mot livets konvensjonelle enkelhet i ”naturens skød” og livet som sublim kjærlighet. Bakhtin påpeker at idyllkronotopene har utviklet seg fra å være et overordnet og strukturerende prinsipp, som sørget for syklisk tid og rommets enhet, til, sammen med utviklingen av romanen, å ha utviklet seg til å eksistere som avbrekk og lilleverdener, som kun en liten del av og gjerne kontrast til, en større helhet (s. 148-153).

I den kunstneriske bearbeidingen av sameksistensen mellom tid og rom legges det, i tillegg til et følelses- og verdimesig utgangspunkt, også retningslinjer for handlingsforløpet. Typen tidrom avgjør hva som er mulig og hvilke handlinger som kan forekomme. Både eventyrkronotopen og hverdagskronotopen setter viktige premisser for hva som kan skje innenfor deres type roman: ”Det er i kronotopen, at plottets knuder bindes og løses op” (s. 167). Gjennom synliggjøringen av tid og rom, bidrar kronotopene også til en konkretisering av handlingsforløpet, og fyller derfor en viktig illustrativ funksjon. De gjør det mulig å skrive fram levende bilder av begivenhetene som finner sted og fungerer som preferansepunkter for utfoldelsen av scener i romanen (s. 167-168).

Bakhtin gir seg ikke med motivene, han mener tvert imot at alle skjønnlitterære bilder er kronotopiske. Det er ikke en urimelig påstand, ettersom alle beskrivelser inneholder både tid og rom. Rommet er en naturlig del av det skjønnlitterære bildet som tegnes, og i det øyeblikket som tegnes, finnes et møte mellom rom og tid. Han påpeker, med en henvisning til

Cassirer, at til og med ordet, ”det formidlende tegn, ved hjelp af hvilket de elementære rumbetydninger overføres på tidsrelationerne”, er kronotopisk (s. 168). Også forfatteren og leseren befinner seg ifølge Bakhtin i den samme tekstskapende kronotopen. Selv om de kan ha mange hundre år og mil mellom seg, inngår begge i en felles, virkelig og uavsluttet historisk verden, som er adskilt fra den verdenen som skildres i verket (s. 170). Mellom den skildrede og den skildrende verden foregår det en gjensidig og kronotopisk utveksling som gjør verdenene avhengige av hverandre. De kan aldri eksistere sammen, men er avhengige av den andre verdenen for selv å eksistere, og sammen inngår de i en kreativ kronotop, hvor ”værkets særlige liv udspiller sig” (s. 171).

2.1.13 Bakhtins kronotoper og svevet som allegori

Den kreative og den tekstskapende kronotop er deler av Bakhtins altomfattende kronotopbegrep, som påvirker både sjanger, handling, motiv, karakterer, ordbruk, lesing og skriving. Sammensmeltingen av tiden og rommet i skjønnlitteraturen skjer på flere nivåer samtidig, og det gjør det utfordrende å skille ulike elementer fra hverandre, men tilbyr også muligheter for en helhetlig tilnærming. I undersøkelsen av svevet som bærende allegori vil kronotoper fra den skildrede verden få minimal oppmerksomhet, for her er det kronotopene i den skildrende verden som skal utforskes.

I nærlesningen av *Kveldsvævd* vil et forsøk bli gjort på å beskrive og fastslå romanens grunnleggende kronotop, med utgangspunkt i Bakhtins tre romankronotoper og tid- og romlagenes karakter i romanen. For å undersøke svevet i tid og rom som preger teksten nærmere, vil de sentrale og skjebnesvangre underkronotopene i romanen, møtets, veiens og terskelens kronotop, avdekkes og utforskes. Disse kronotopene gir sammen med idyllens kjærlighetskronotop og landbruksarbeider- og familiekronotop, muligheter til å undersøke hvordan svevet som allegori gjenspeiles formelt, i gjengivelsen av tid og rom i *Andvake-trilogien*.

3 Nærlesning av *Andvake, Olavs draumar* og *Kveldsvævd*

Nærlesning av *Andvake*: Kjærlighet og forelskelse

3.1.1 Kjærlighetssvevet

og Asle og Alida ligg der attmed kvarandre og held seg inntil kvarandre og så ser Asle båten segla så fint og jamt framover, og der borte, der kan Bjørgvin by sjåast, [...] og no er alt godt og no har dei klart det, no har dei klart å koma seg til Bjørgvin og no skal deira liv byrja og han ser Alida reisa seg opp og ho står veldig der i framskuten og Asle kjenner at slik han er laga, så er ikkje han sjølv så viktig, det er det store svevet som er viktig, det har spelinga lært han, det er vel spelemanns lagnad å vita slikt, og for han heiter det store svevet Alida (Fosse, 2014a, s. 64)

Når Asle og Alida endelig har tatt seg en plass å sove i Bjørgvin, ser Asle for seg innseglingen til byen tidligere på dagen, og han fylles av den følelsen som har styrt han helt siden det ble de to, nemlig at det er det store svevet som er viktig. For Asle er Alida det eneste som teller i livet. På den ene siden gjenspeiler innsikten i disse tankene en altopplukende forelskelse (Alberoni, 1985) og en kjærlighet som er både erotisk, altså eksklusiv, og broderlig i medmenneskelig forstand, de to imellom (Fromm, 1995). Asle elsker Alida så høyt at han selv ikke er viktig lenger, hans kjærlighet er på det viset moden og altoppofrende. På den andre siden viser det seg at Asle ofrer sin medmenneskelighet og samvittighet for å opprettholde det store svevet. I løpet av fortellingen kommer det fram at både Asle og Alida skiller skarpt mellom det å elske hverandre og det å vise medmenneskelig kjærlighet overfor resten av samfunnet. Alida har et vanskelig forhold til sin mor som påvirker hennes handlinger, og Asle tar med makt båten og hjemmet fra to personer som ikke er like viktige for han som Alida. Kjærlighetssvevet Asle og Alida deler, eksisterer adskilt fra virkelighetens hverdag, og har kun plass til de to, og vesle Sigvald.

Forelskelsen mellom Asle og Alida, og etableringen av et felles ”vi” som står sammen mot resten av verdens fordommer og utfordringer, er intens, vakker og gjenkjennelig. Men deres utøvelse av kjærligheten rommer også noe vanskelig og ubarmhjertig, som man med utgangspunkt i Fromms teori om kunsten å elske kan betrakte som noe misforstått og sykkelig.

Hvordan det allegoriske kjærlighetssvevet gjenspeiles tematisk, skal undersøkes ved hjelp av en nærlesning av *Andvake*. Den tematiske tilnærmingen skal foregå gjennom en

utforsking av kjærlighetssvevets mangfoldige sider, som vil belyses i spenningen mellom Alberonis teori om forelskelse og Fromms teori om kjærlighet. Aller først skal det vakre og gode som forløser svevet, belyses ved en nærmere undersøkelse av forelskelsens utbryterstadium og tendensene til en moden og erotisk kjærlighet. Dermed skal det som kan betraktes som svevets bakside, de kreftene som upåvirket av moralske hindringer og medmenneskelighet sørger for å opprettholde og styrke kjærlighetssvevet, betraktes nærmere, ved hjelp av perspektiver knyttet til det generelle aspektet ved og misforståelsene rundt broderlig, moderlig, selv- og erotisk kjærlighet, samt forelskelsens unntakstilstand.

3.1.2 Kjærlighetssvevet: Forelskelsen og den erotiske kjærligheten

Alida og Asles første møte med Bjørgvin ble ikke som de hadde drømt om. De går fra dør til dør og spør om husvære, men ingen har eller vil låne paret som venter barn, sengeplass. Når det mørkner, og kulden og regnet kommer, styrker Asle seg på minnene fra sine første møter med Alida. Han varmer seg på kjærlighetssvevet de to siden den gang har delt:

og han legg fela på skuldra og han speler og der, der borte i Brotet, der kjem Alida springande og det er som om spelet hans og rørslene hennar blandar seg med den lyse og grøne dagen og ei lykke så stor får spelet hans til å bli som eitt med alt som veks og andar og han kjenner at kjærleik til Alida fløymer og fløymer i seg og den fløymer over i spelet hans og den fløymer over i alt som veks og andar og Alida kjem bort til han og ho set seg ned på benken attmed han og han speler berre vidare og Alida legg ei hand på låret hans og han speler speler og spelet er høgt som himmelen og rommeleg som himmelen, for i går vart dei kjende, Alida og Asle [...] i går var fyrste gongen dei snakka saman, men sett kvarandre og kjent seg dregne til kvarandre, slik har det vore sidan dei var vaksne vortne [...], alt fyrste gongen dei såg kvarandre, så såg dei kvarandre djupt (Fosse, 2014a, s. 40)

Asle holder på å sprekke av lykke der han sitter. Han har møtt kvinnen i sitt liv, og med denne nye vissheten puster og spiller han i fullstendig harmoni med naturen rundt seg. Hans spill, hennes bevegelser og deres omgivelser blir ett. Gjennom den nye nærheten til naturen og kjærligheten til Alida som strømmer gjennom kroppen og felespillet, opplever Asle det Alberoni kaller en indre gjenfødelse. Med henvisning til Alberoni (1985) kan tilstanden Asle og Alida befinner seg i betraktes som fødselstilstanden til en kollektiv bevegelse for to, ”der tilhøva mellom menneska endrar seg vesentleg, radikalt, der liv og opplevingar forandrar seg” (s. 7). Det mest sentrale i denne fødselstilstanden er etableringen av et nytt og unikt ”vi”. I dette viet, oppleves den andre parten som umistelig: ”Den andre, den vi elsker, blir den som

ikkje kan vere nokon annan enn den han er, eit absolutt” (Alberoni, 1985, s. 13). Asle og Alida deler svevet, de deler den tilstanden de begge når, når Asle spiller:

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 bølgljande 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. Og så svever dei saman, no svever dei saman, ho og han. Alida og Asle. (Fosse, 2014a, s. 49)

Sammensmelting og enhet

Asle og Alida gjenfødes gjennom kjærlighetssvevet, fra å være to adskilte individer til å bli en enhet. Sammensmeltingen mellom to individer er viktig i Alberonis teori om forelskelse og i Fromms teori om erotisk kjærlighet (Alberoni, 1985, s. 13; Fromm, 1995, s. 41). Ønsket om sammensmelting med en utvalgt annen er avgjørende i begge tilfellene, samtidig som hvem denne ene er, ikke er så viktig. Fromm formulerer det på denne måten:

Erotic love, if it is love, has one premise. That I love from the essence of my being – and experience the other person in the essence of his or her being. In essence, all human beings are identical. We are all part of One; we are One. This being so, it should not make any difference whom we love. (1995, s. 44)

Selv om kjærlighet og ønsket om sammensmelting er et valg, påpeker Fromm at erotisk kjærlighet også er avhengig av en individuell tiltrekning. Asle og Alida framstilles av fortelleren som forutbestemt for hverandre. Deres tiltrekning framstår som uavhengig av valg, som noe uunngåelig. Kanskje kan dette forklares ut ifra Alberonis syn på forelskelsen som fødselstilstanden til en kollektiv bevegelse. Han påstår nemlig at ”[f]orelskinga spring ut av ei depressiv overbelastning, når det kjennest umogleg å finne noko av verdi i dagleglivet” (Alberoni, 1985, s. 64). ”[E]i lang førebuing som skuldast ei sakte endring og ei langsam forverring av forholdet vårt til dei tinga vi elsker” dekkjes over og bortforklares helt til forelskelsen ”kjem som lyn frå klar himmel” (s. 21). De to som føler en gjensidig tiltrekning og faller for hverandre, har begge sannsynligvis vært veldig klare for å forelske seg i de kjærlighetsobjektene de begge er.¹¹

I både forelskelsen og den erotiske kjærligheten kan ønsket om total sammensmelting på både et psykisk og fysisk plan, føre til helt spesielle seksuelle og erotiske opplevelser for

¹¹ At framstillingen av Alida og Asles tiltrekning er fiktiv og fungerer som kunst, er også et element som burde tas med i betraktningen. Skildringen av deres kjærlighet vil dermed for å røre ved leseren, inneholde noe kjent, men framstå i en bearbeidet form. Mer om dette under ”Trilogiens selvbevissthet i *Andvake* og *Kveldsvævd*” (s. 73).

de to (Alberoni, 1984, s. 12-13; Fromm, 1995, s. 43). Den seksuelle tiltrekningen og mulighetene for en sammensmelting på kroppslig nivå er avhengig av en individuell og fysisk tiltrekning som bør eksistere parallelt med muligheten til å velge. Når Asle tenker på Alida, fokuserer han på hennes svarte øyne og hennes bølgende svarte hår, på samme måte som Alida ser for seg kjæresten sin og kjenner en kroppslig reaksjon på hans nærvær og felespill: ”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 Asle sitja der og leggja fela under haka og så byrjar han å spela og med det same seig det i henne og ho vart lyft opp” (Fosse, 2014a, s. 18). Utseendes betydning viser fram den individuelle tiltrekningen.

Tiltrekningen mellom Asle og Alida er både psykisk og fysisk. De så hverandre dypt fra første stund, og når de endelig møtes blir de fort kjent med hverandres innerste: ”Då du spelte, seier ho / Ja, seier Asle / 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, 2014a, s. 52). Etter at Alida har fortalt om faren sin som reiste og forsvant, begynner hun å gråte, og hun søker da fysisk nærhet til Asle når ”ho pressar seg inntil han” (s. 53). Den fullstendige sammensmeltingen av de to og den komplette gjenfødselen fullføres ved deres første samleie:

og Alida går bort og legg seg ned attmed han og han tek armene sine rundt henne og han held henne inntil seg [...] og så forsvinn dei inn i kvarandre og berre vinden i nokre tre kan svakt høyrast og dei er borte og dei skjemmest og dei drep og dei snakkar og tenkjer ikkje lenger og så ligg dei der på Knausen og dei skjemmest og dei set seg opp og så sit dei der på Knausen og ser ut mot havet (s. 21)

Selv om det ikke formuleres eksplisitt, forstår leseren at noe endres for karakterene i løpet av denne scenen. De to har latt seg tiltrekke, de har tatt et valg og forsvunnet inn i hverandre. Denne skildringen av to tenårings første samleie er svært alvorlig. På den ene siden kan dette gjenspeile hvor høytidelig og sårbart det føles for de to involverte. På den andre siden viser det fram noe faretruende som henger sammen med deres forelskelse og kjærlighet. ”[D]ei skjemmest og dei drep”, er et frampek mot ugjerningene som kommer til å skje parallelt med deres opprettholdelse av kjærlighetssvevet.

På tross av Alida og Asles sammensmelting, beholder de sin individualitet. Sammen forsøker de å utfylle hverandre. Alida forsøker å dempe Asles oppfarenehet og sinne mot tingenes tilstand. Mens Asle vil skjerme Alida for alt som er ubehagelig og vanskelig (Fosse, 2014a, s. 14, 28). Den livsviktige sammensmeltingen av to til ett, samtidig som de to partene i

den nye enheten beholder sin selvstendighet, kjennetegner ifølge Fromm moden kjærlighet.¹² En utøver av moden kjærlighet er mer opptatt av den hun elsker enn av seg selv: ”To give has become more satisfactory, more joyous, than to receive; to love, more important even than being loved” (s. 32).

Asles kjærlighet til Alida kan i første omgang framstå som moden: ”og Asle kjenner i seg at han bryr seg mykje meir om Alida enn om seg sjølv og at han vil henne alt godt som i verda finst til” (Fosse, 2014a, s. 53). Til grunn for hans erotiske og eksklusive måte å elske Alida på, ligger en broderlig kjærlighet i den forstand at han er nestekjærlig og solidarisk overfor kjæresten. Men hans medmenneskelige solidaritet strekker seg ikke utenfor deres forholds grenser, selv om Asle har gode minner av sine foreldre og Alida minnes far Aslak i et kjærlig lys. Asles kjærlighet er kun rettet mot Alida og deres sønn, og han utøver ikke nestekjærlighet, ydmykhet, mot, tro eller disiplin, overfor andre enn sine utvalgte. I lys av Fromms kjærlighetsteori er Asle og Alidas broderlige og erotiske kjærlighet svært begrenset: ”They have the experience of overcoming aloneness, yet since they are separated from the rest of the mankind, they remain separated from each other and alienated from themselves; their experience of union is an illusion” (Fromm, 1995, s. 43). Kjærlighetssvevet illustrerer altså i tillegg til en forelsket etablering av en ny enhet og forelskelsens og kjærlighetens intense ønske om sammensmelting med en utvalgt annen, en distanse fra resten av omverdenen som undergraver kjærlighetens fullkommenhet. Fromm understreker at egenskapene som må til for å elske én, når det kommer til andre områder enn det fysiske, må gjenspeiles i møtet med alt og alle.¹³ Asle og Alidas kjærlighetssvev innebærer en avstand til deres medmennesker og en manglende evne til å elske flere enn hverandre.

Selektiv kjærlighet

Verken Asle eller Alida kommer fra hjem som har oppmuntret til en allmennmenneskelig kjærlighet. Begges oppvekst har ut ifra det fortelleren formidler, foregått i omgivelser hvor det generelle aspektet ved kjærligheten har blitt skjøvet til side. Begge er født og oppvokst på Dylgja, et lite og værhardt sted langs kysten, hvor hver familie har måttet klare seg selv. Alida har vokst opp, så vidt leseren kan se, i et hjem uten kjærlighet. I Brotet hos mor Herdis tok kjærligheten slutt da far Aslak reiste og ble borte, og alt moren siden har klart å se i datteren, er mannen som forlot henne. Asle på sin side har vokst opp i et hjem preget av kjærlighet. Far

¹² Se kapittel 2.1.4 ”Kjærlighet” (s. 23).

¹³ Se kapittel 2.1.4 ”Kjærlighet” (s. 23-24)

Sigvald gjør dette klart når han gir uttrykk for at spillemannens skjebne er vanskelig, fordi den medførte så mye tid utenfor hjemmet. Han ønsker ikke selv å reise rundt og lette andres sorg gjennom felespillet, men gjør det fordi det er hans lodd i livet og fordi det er slik han tjener til livets opphold. Hadde det vært opp til han, hadde han blitt værende hjemme hos sine nærmeste:

Spelemanns lagnad er ein vanlagnad, sa så far
Sigvald
Alltid borte, 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 prøva gjera dei andre heile, sa han
og så sa far Sigvald at for han var no alt som
fanst til kjærleiken til mor Silja, og til Asle (Fosse, 2014a, s. 44-45)

Dette individuelle synet på kjærlighet deler han med mor Silja, som dør fra sønnen sin kort tid etter at ektemannen omkommer på sjøen. Både far Sigvalds familiesentrerte kjærlighet og mor Siljas død viser en underminering av den erotiske kjærlighetens medmenneskelige grunnlag: ”Men ikkje lenge etter at far Sigvald vart borte, tok mor Silja til å sjukna, [...], og så, då ho ikkje stod opp ein morgon, fann Asle henne daud i senga. Mor Silja låg der med dei store blåe augo sine opne og såg til sides, mot der far Sigvald skulle ha lege” (s. 10). Mor Siljas kjærlighet gjelder først og fremst ektemannen, og er ikke omfattende nok til å holde henne i live for sønnens skyld. Asle på sin side er så forelsket at han ikke sørger ordentlig over moren: ”Asle var åleine, mottens åleine, hadde det ikkje vore for Alida. Alt han tenkte på då han såg mor Silja liggja der så endelaust død og bortkommen, det var Alida. Det svarte lange håret hennar, dei svarte augo hennar. Alt ved henne. Han hadde Alida” (s. 11). Asle viderefører familiens syn på kjærlighet som noe som kun gjelder de nærmeste. For han er det kun Alida, og når vesle Sigvald blir født, skal også han være mottaker av hans kjærlighet: ”Du og eg, seier Asle / Og så vesle Sigvald, seier Alida” (s. 75).

Bruken av svevet som allegori i skildringen av Asle og Alidas kjærlighet viser på den ene siden fram en kjærlighet som er selvsentrert og ufullstendig. Å sveve kan bety å ”vere i ein viss tilstand” (Hovdenak, 2006, s. 1211), og med henvisning til Fromms teori kan tilstanden Asle og Alida befinner seg i betraktes som urealistisk og villedende. På den andre siden kan Asle og Alidas tilstand i lys av Alberonis forelskelsesteori forstås som en livsviktig

forelskelse. Svevet kan på denne siden gjenspeile fødselstilstanden for en kollektiv bevegelse for to, hvor et tydelig skille mellom ”vi” og ”de andre” og opplevelsen av en indre gjenfødelse og en ny virkelighet står sentralt. Svevet kan ut ifra det siste perspektivet illustrere den nye virkeligheten og den unike enheten, slik den oppfattes av Asle og Alida.

En ny virkelighet

Den kollektive bevegelsens fødselstilstand kan oppleves som skremmende i starten, men leder etter hvert til trygghet og gjensidig tillit (Alberoni, 1985, s. 32-33). Da Asle for første gang snakket med Alida og hun delte sin sorg, visste han ikke hvor han skulle gjøre av seg:

og så sit Alida der og græt inntil Asle og han veit ikkje heilt kva han seia skal, kva han gjera skal, kvar han skal gjera av hendene sine, kvar han skal gjera av seg sjølv og så legg han armane sine kringom Alida og så held han henne inntil seg og så sit dei der og kjenner på kvarandre og dei kjenner at dei høyrer det same og dei kjenner at dei no svever saman og er saman i svevet [...] og så seier dei ikkje noko og alt er avgjort og det er ikkje noko som korkje skal eller bør seiast, alt er likevel sagt og alt er likevel avgjort (Fosse, 2014a, s. 53)

I forelskelsen ligger muligheten for en skjebnesvanger forandring og et nytt liv, men den er et sjansespill: ”Å forelske seg er å opne seg for ein annleis eksistens utan nokon garanti for at den skal bli røyndom” (Alberoni, 1985, s. 30). På tross av at man helst vil skåne seg selv for forelskelsens risiko, er det i tiltrekningen til den andre vanskelig å la være å prøve å oppnå ”det lykksalege” (s. 31). Asle og Alida prøver uten synlige motforestillinger. Den motstanden de møter kommer utenfra, og de tør fra første møte å gi seg over til hverandre. Tilliten de to imellom framstår som ubrytelig. Forelskelsens kraft er voldsom, og det felles kjærighetssvevet gir styrke til dem begge: ”Om han kjenner seg elska, er det nok for han å vekkje til live dette minnet for å kunne herde ut kva det skal vere” (Alberoni, 1985, s. 30-31). Selv om Asle og Alida ser seg nødt til å forlate hjemmene sine og seiler fra mor Herdis i harnisk, ser de positivt på livet fordi de er sammen og fordi livet i dette øyeblikket får en ny begynnelse:

og så ligg ho der og høyrer sjøen prikla mot båten og ho fell
inn i den lette duvinga og varmt og godt det har
ho det der ho ligg, i denne kalde kvelden, og ho
ser opp mot dei klåre stjernene og mot det rundt
lysande månen
No byrjar livet, seier ho
No seglar me inn i livet, seier han
[...]

Det er godt å liggja her, seier ho
Godt du har det godt, seier han
Ja me har det godt, seier ho (Fosse, 2014a, s. 30)

Forelskelse påvirker ikke bare oppfattelsen av menneskene og omgivelsene rundt en. Også oppfattelsen av tid og rom endres som følge av en vellykket sammensmelting.¹⁴ Fortiden blir uviktig, mens det evige nået blir alt. I *Andvake* kan denne stansingen av tiden gjenspeiles i svevet. Svevet er frigjort fra hverdagens tid og rom, og sørger for de samme følelsene fra en dag til en annen. Svevet har den samme funksjonen i *Olavs draumar* og *Kveldsvævd*, selv om Asle og Alida her er adskilt. De søker begge det samme, evige og nære svevet. Når Asle i *Olavs draumar* innhentes av sin fortid og plasseres i Hølet, søker og finner han Alida i svevet og styrker seg på det, på tross av den fysiske avstanden dem imellom: ”og så kjenner han handa til Alida der på skuldra si og han snur seg og han legg armen sin kring henne og dreg henne inntil seg og han høyrer den jamne anden hennar” (Fosse, 2013, s. 74). Alida forsøker også å overskride avstander i tid og rom, etter at Asle har blitt borte for henne, ved å søke kjærlighetssvevet: ”og Alida kjenner kroppen hans inntil seg og ho kjenner handa hans stryka henne over håret” (Fosse, 2014b, s. 38). Minnene og svevets tilstand skildres så sanselig i begges søken etter den andre, at kjærlighetssvevet framstår som mer konkret og virkelig enn det rommet de egentlig befinner seg i. Når Alida fortapt og likegyldig plukkes opp av Åsleik og blir med han, er det vissheten om at hun har elsket og blitt elsket tilbake, at Asle derfor alltid vil være til stede i henne og at hun kan finne kjærlighetssvevet, som gjør at hun klarer å leve videre etter Asles død.

Svevets tid forblir den samme uavhengig av hva som skjer i Asles og Alidas liv. De blir begge en del av dette evige nået når de i overgangen mellom liv og død, blir svevet. Asle på Pynnten: ”og han kjenner reipet mot halsen og så høyrer han Alida seia at der er du, du gode guten min, du beste guten i verda, du er der, og eg er her, ikkje tenkja du, ikkje blenkja du, ikkje ottast du gode guten min, seier Alida og Asle er eit svev”, og Alida i fjøra: ”all sjøen er Asle og ho går lenger utover og så er Asle rundt henne heilt som han var den kveld dei fyrst treftest då han spela til dans for fyrste gong der i Dylgja og alt er berre Asle og Alida” (Fosse, 2013, s. 79; 2014b, s. 59).

Det kan innvendes med utgangspunkt i Alberonis syn på forelskelsens tid som nåtiden, at både Alida og Asle, på jakt etter husly i Bjørgvin og når de senere har kommet fra

¹⁴ Se kapittel 2.1.3 under ”Kjærlighet, tid og rom” (s. 22).

hverandre, søker tilbake i tid, til fortiden, når de søker det store svevet. Men svevets opprinnelse kan også betraktes som en del av forelskelsens nåtid. De forelskede styrker seg på den tilhørigheten og kjærligheten de deler, og kan dermed holde ut alt.¹⁵ Kjærlighetens evige nå gjelder for Asle og Alida både framtiden, nåtiden og fortiden, fordi det svevet de deler forandrer fortiden, dominerer nået og påvirker framtiden:

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 berre til stades der i spelet og ho vil ikkje finnast til nokon annan stad (Fosse, 2014a, s. 19)

Alida vet allerede i *Andvake* at framtiden bringer med seg vanskeligheter, men velger utelukkende å forholde seg til nåets ekstase og la seg løfte av kjærestens felespill.

Tidløse øyeblikk som blir forelskelsens og kjærlighetens evige stamme har gjerne tilknytning til steder og ting.¹⁶ Asles fele og felespill blir et symbol på Asle og Alidas kjærlighet. I *Olavs draumar* velger Asle å selge fela, og Alida savner den delen av Asle. Hun savner felespilleren og spillet som hun først forelsket seg i, som brakte svevet til hverdagen. På samme måte får Knausen og deres lille hus i Instegata en sentral verdi, fordi disse stedene er tilknyttet viktige faser i Asle og Alidas forelskelse og samliv. Disse stedene kan fungere som ”ei tingleggjering av det evige no-et” (s. 36). Etter at Føde-Kona har gått og Asle løfter opp vesle Sigvald, ender *Andvake* med den lille familiens tidløse og lykkelige øyeblikk:

og Asle ser at vesle Sigvald som glytter med
augo og eit svart og lysande glimt kjem mot han
Vesle Sigvald ja, seier Alida
og Asle står der og tida går og ho går ikkje
[...] og Asle berre står der og han ser
mot Alida og ho ligg der og ser og ser på vesle Sig-
vald og så går Asle bort og lyfter opp vesle Sigvald
og held han opp i vêret
Ja jammen santen, seier Asle
No er det berre oss att, seier Alida
Du og eg, seier Asle
Og så vesle Sigvald, seier Alida (Fosse, 2014a, s. 74-75)

I kammerset i et lite hus i Instegata, på Knausen på Dylgja og under himmelen og på havet, svever Asle og Alida i sin forelskelses og kjærlighets evige øyeblikk.

¹⁵ Se kapittel 2.1.3 ”Forelskelse” (s. 21).

¹⁶ Se kapittel 2.1.3 under ”Kjærlighet, tid og rom” (s. 22).

I tillegg til sentrale steder som aktualiserer og synliggjør kjærlighetssvevet gjennom de positive assosiasjonene og minnene stedene vekker hos Asle, Alida og leseren, blir armbåndet Asle kjøper til Alida i *Olavs draumar* et viktig symbol på deres kjærlighet og kjærlighetens løsrivelse fra tid og rom. For det første symboliserer dens gule og blå blinkende stener det rommet Alida og Asles kjærlighetssvev utfolder seg i, nemlig i himmelens og havets rom.¹⁷ For det andre understreker armbåndet egenarten til Alida og Asles forelskelse og kjærlighet, fordi Asle velger bort det konvensjonelle kjærlighetssymbolet giftering. Når Asle, under navnet Olav, oppdager et armbånd ”i det gulaste gull og med dei blåaste blåe perler, den finaste ting vel Olav nokon gong har sett”, framstår straks dette som det mest passende symbolet på deres kjærlighet: ”kva er vel ring mot eit armband” (Fosse, 2013, s. 17)? For det tredje bidrar armbåndet til å tydeliggjøre nærheten som opprettholdes mellom Asle og Alida, uavhengig av tid og rom. Alida finner først armbåndet etter Asles død, og får både følelsen av og beskjed fra Asle om at armbåndet skulle være hans gave til henne (Fosse, 2014b, s. 26-27, 32). Gjennom armbåndet erklærer Asle nok en gang sin kjærlighet til Alida.

Kjærlighetssvevet de to deler er ekstraordinært og skal smykkes med et ekstraordinært smykke. I valget av det uvanlige understrekes nok en gang kjærlighetssvevets posisjon utenfor hverdagen og dets frihet fra samfunnets konvensjoner. Asle trosser dessuten farene tilbaketuren til Bjørgvin innbærer, fordi han lever i sitt eget svev, isolert fra hverdagen og andre mennesker, der kun kjærestens glede og svevet er av betydning. Armbåndet blir en viktig grunn til at Alida klarer å opprettholde kjærlighetssvevet etter Asles død:

sjølv om ho har funne armbandet, så er det frå han, det er hans gåve til henne, seier Asle og så legg Alida seg ned på køya og ho strekkjer seg ut og ho tek på armbandet og ho høyrer Asle spørja om ho likar armbandet og ho seier at det er fint, det er det finaste armband ho nokon gong har sett, at det vel i all verda kunne finnast til eit så fint armband, det hadde ho aldri trudd, så han skal ha takk, så mykje hjartans takk, seier ho, han er så snill han gode guten hennar (Fosse, 2014b, s. 32-33)

Kjærlighetssvevet er for Asle og Alida lyset i ellers mørke omgivelser, og løsningen på deres tidligere og kommende ensomhet. På grunn av deres altopplukende følelser for hverandre, deres familiers praktiserte kjærlighet og flukten fra hverdagen som kjærlighetssvevet innebærer, innses det unge paret aldri at flere mulige mottakere for deres kjærlighet eksisterer. *Andvake* er den lille fortellingen om den intense forelskelsen og den store kjærligheten. Alida

¹⁷ Beskrivelsen av ”armbandet i gulaste gull med dei blåaste blåe perler” som Asle vil kjøpe til Alida, kan minne om beskrivelsen av ”fjordens blåe blenking” (Fosse, 2013, s. 5, 21). I begge tilfellene er leserens assosiasjon til en strålende sol på en blå himmel og dens gjenskin i fjorden, en sannsynlig virkning.

og Asle finner hverandre i et gjensidig og uendelig vakkert kjærlighetssvev, og fra sitt første møte er de tro mot, oppofrende for og ubeskrivelig glade i hverandre. Men dette svevet har på grunn av forelskelsens doble brodd og unntakstilstand som opprettholdes, samt sykelige og misforståtte kjærlighetsformer, en bakside.

3.1.3 Kjærlighetssvevets bakside: Mangel på nestekjærlighet

Eg skulle ha drepe han, seier Asle
Ikkje seia slikt, seier Alida
[...]
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, 2014a, s. 14-15)

Etter mor Siljas død og Asle og Alidas kroppslige sammensmelting, bor det unge paret som venter barn sammen i Naustet. Men en dag blir de kastet ut av nausteierens sønn. Han viser ingen medfølelse for deres situasjon, og er kun opptatt av hva han har rett på etter at faren hans omkom på sjøen: ”og no trong han Naustet sjølv og då kunne sjølvsagt ikkje Asle og Alida bu der, så dei fekk pakka saman det som deira var og finna seg ein annan stad å bu, slik var det, sa han” (s. 13). Asles sinne og frustrasjon over situasjonen får han til å ytre farlige tanker. Alida minner han på hvordan verden fungerer, og han slår seg midlertidig til ro med det. Men når Alida nekter å bli værende i Brotet mer enn en natt og Bjørgvin synes som eneste mulighet, får leseren innsikt i hva Asles følelse av at Alida betyr alt, innebærer i praksis. De trenger en båt, og Asle lever i forelskelsens unntaks- og opprørstilstand (Alberoni, 1985, s. 10, 18). Han bryter med samfunnets gjeldende regler, som skiller mellom de som eier og leier, og tar den båten han trenger for å seile til Bjørgvin. At overtakelsen av båten ikke har gått helt lovlig for seg, får Alida og leseren anelsen av når Asle kommer tilbake til rommet på Brotet og gir beskjed om at han har skaffet båt og at de må dra: ”og Alida går ut på golvet og ho kveikjer lyset og no fyrst kan ho sjå kor vill og jaga Asle ser ut” (Fosse, 2014a, s. 25).

Forelskelsen springer ifølge Alberoni ut av en motstand mot det etablerte og muligheten for en ny og annerledes framtid. Følelsen av at man har rett til å elske uavhengig av aktuelle hindringer, preger en forelskelset tilstand (1985, s. 16-18). Idet Asle og Alida

bryter med sine tidligere kjærlighetsløse tilværelser, hvor de som individer manglet følelsen av fellesskap og enhet, og entrer forelskelsens unntakstilstand, bryter de også med samfunnets sosiale konvensjoner. De har samleie og lever sammen selv om de ikke er mann og kone, og Asle begår drap og tyveri for å kunne fortsette med det. Edvardsen argumenterer for at ”ønsket om høgare sosial status” er en sentral motivasjon for Asle og Alida i tillegg til et sted å bo: ”Særleg Asle har vakse opp i fattigdom: Han har vakse opp i eit naust” (2010, s. 38).

Opplevelsen av kjærlighetssvevet endrer Asles syn på livets muligheter, den ujevne fordelingen i samfunnet og hvem og hva han anser som viktig. ”[A]lle forelskingar møter *dilemmaet*” (Alberoni, 1985, s. 28), og idet de forelskede velger hverandre, velger de bort noe annet. Samtidig som Asle velger kjærligheten til Alida og deres kjærlighetssvev, velger han bort sin moral og medmenneskelighet.

Hindringer og brudd er nødvendig for at forelskelsen skal oppstå: ”om der ikkje er ei hindring, kan der heller ikkje vere ei rørsle, og dermed heller inga forelsking” (Alberoni, 1985, s. 19), men måten Asle takler hindringene på, forringer kjærligheten hans. Hans umoralske handlinger gjør at forelskelsens destruktive kraft spiller en sentral rolle i opprettholdelsen av kjærlighetssvevet. Kjærlighetssvevets bakside tydeliggjøres i *Olavs draumar*, hvor Asle konfronteres med og må møte konsekvensene av sine ugjerninger, og i *Kveldsvævd*, hvor Åsleik forteller Alida sannheten om Asles handlinger og hun velger å ignorere den. Selv om Alberoni anser de to kreftene eros og vold som avgjørende for forelskelsens startfase,¹⁸ må det være en balanse mellom kreftene som bryter ned og bygger opp. I et balansert brudd med tidligere grenser og opprettelsen av nye kjærlighetsidealene oppstår følelsen av frigjøring, helhet og lykke (Alberoni, 1985, s. 22). Hos Asle får volden en bokstavelig betydning, og det viser seg i *Olavs draumar*, hvor han og Alida må forlate byen og skifte navn, at den begrenser hans lykke og frihetsfølelse.

En ekte forelskelse har to parter (Alberoni, 1985, s. 13). Selv om Alida selv ikke utfører de handlingene Asle gjør, velger hun å lukke øynene og unngå å forholde seg til det som skjer. På den måten prioriterer hun individuell kjærlighet og dens komfort framfor nestekjærlighet og moral:

Gå inn på kjøkkenet du, seier han
og Alida blir ståande
Gjer det, gå inn på kjøkkenet, seier Asle
og Alida går inn den opne døra

¹⁸ Se kapittel 2.1.3 ”Forelskelse” (s. 21).

[...] og ho set seg ned på ein
krakk ved bordet og ho ser mot den opne døra og
ho ser Asle stå der i gangen og halda rundt mun-
en til Kona og så lèt Asle att døra og Alida stre-
kkjer ut beina sine der under bordet [...]
og så held ho hendene sine
rundt logen frå lyset og det vermer, så godt vermer
det at ei brå lykke spreier seg gjennom armar og
bein og ho får tårer i augo (Fosse, 2014a, s. 61)

Istedenfor å reflektere over hva Asle gjør, observerer Alida omgivelsene rundt seg, og konsentrerer seg om primære behov som søvn og varme. Hennes andre halvdel ordner opp slik at hun får et sted å sove og føde barnet de venter på. Lykken henger for Alida sammen med praktiske nødvendigheter og det store svevet, og tilliten til Asle er absolutt gjennom blant annet det forhåndsbestemte i deres forhold og liv: ”og alt er avgjort og det er ikkje noko som korkje skal eller bør seiast, alt er likevel sagt og alt er likevel avgjort” (s. 53).

Nevrotisk kjærlighet

Selv om forholdet mellom Asle og Alida på den ene siden består av to likeverdige parter som vil den andres beste, inntar begge på den andre siden hver sin rolle i dette forholdet. Asle som mannen som ordner opp og Alida som kvinnen som lar seg skjerme og adlyder, gjør at maktforholdet differensieres. På grunn av utfyllingen av de to rollene kan forholdet til tider minne om forholdet mellom barn og forelder. Med utgangspunkt i Fromm kan det bemerkes at Alida delvis elsker Asle som en farsfigur, og at det henger sammen med Alidas oppvekst med en ødelagt morskjærlighet og en ensidig og konstruert farskjærlighet (1995, s. 76).

Alida har vokst opp i et hjem preget av tapt kjærlighet. Ut ifra mor Herdis' oppførsel, får man inntrykk av at moren har mistet sin kjærlighet til mannen hun elsket, barna sine, omgivelsene sine og seg selv. I kommunikasjonen med yngstedatteren skinner denne mangelen igjennom:

var det ikkje vanskeleg nok for dei å få gjort det som gjerast skulle om ikkje ho alltid, støtt og alltid, skulle sluntra unna, nei det gjekk ikkje, ho måtte ta seg saman, ho kunne sjå litt på syster Oline, på korleis ho hjelpte til og støtt gjorde så godt ho kunne, at to systre vel så ulike kunne vera, både i utsjånad og elles, at det kunne slik gå til, men den eine likna på faren, den andre på mora, den eine lys som mora, den andre mørk som faren, slik var jo det, slikt var ikkje til å koma ifrå, og aldri skulle det vel heller annleis bli, sa mor Herdis (Fosse, 2014a, s. 19)

Ifølge Fromm kommer den moderlige kjærligheten til uttrykk i mer enn nødvendig omsorg og opplæring, som man til nød, ved hjelp av et sted å bo og fordeling av arbeidsoppgaver, kan mene at Herdis stiller med: "[Motherly love] requires unselfishness, the ability to give everything and to want nothing but the happiness of the loved one. [...] a woman can be a truly loving mother only if she can *love*; if she is able to love her husband, other children, strangers, all human beings" (Fromm, 1995, s. 40-41).

Når Alida, klar for avreise fra Dylgja, minnes mor Herdis slik hun var, kommer det fram at moren har forandret seg fra en lys og kjærlig person til en som ikke lenger elsker verken seg selv eller menneskeheten. Hun klarer derfor ikke å elske sin datter: "og så ser ho mor Herdis føre seg, der ho står og kallar henne for hore og så ser ho mor Herdis ein julaftan koma inn i stova med pinnekjøttet og vera lykkeleg og vakker og god og ikkje vera i den tunge smerta ho så ofte fanst til i" (Fosse, 2014a, s. 31). Alida vet innerst inne at moren har det vondt og at det er grunnen til at hun blir vond mot henne også. Hun klarer allikevel ikke å la innsikten komme moren til gode i situasjonens hete:

og Alida høyrer mor Herdis seia at ho er like så svart og stygg som faren, og like lat, alltid sluntrar ho vel unna, seier mor Herdis, korleis skal det vel gå med henne [...] og Alida høyrer mor Herdis [sic!] seia at kva skal det vel bli av Alida, nei ikkje veit vel ho og Alida seier at ho ikkje skal bry seg, ho bryr seg ikkje likevel (s. 20)

For Alida er morens kulde en selvfølgelighet og avstanden mellom mor og datter en del av livets realitet. Alida bidrar selv til å opprettholde det kjølige forholdet og avstanden til sin mor, slik det kommer fram i hennes forutinntatte omtale av moren:

og mor Herdis likte nok heller ikkje Asle noko særleg, ho mislikte han, rett og slett, om sant skal seiast, slik var nok det og når så Alida var med barn, og ho og Asle ikkje var gifte folk, ja så kunne vel ikkje mor Herdis ha skamma buande i huset sitt, det var nok det ho tenkte, mor Herdis, sjølv om ho ikkje sa det, sa Alida (s. 17)

Uten å ha snakket med moren sin har Alida en bestemt oppfatning av hva Herdis egentlig tenker, sannsynligvis basert på erfaring. Alida vet også at den innbilte omsorgen fra moren i avreiseøyeblikket, tilhører fantasien: "mor Herdis skulle seia at ho ville i alle høve senda litt mat med henne [...] 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" (s. 31). Alidas ønsketenkning henger sammen med hennes visshet om at hun etter å ha stjålet og slått, aldri kommer til å se moren igjen. Alida innfrir til slutt morens negative beskyldninger når hun har fått nok av å bo der og å føye seg. Når mor Herdis oppdager

datteren på vei ut fra barndomshjemmet med hennes mat og sedler, kommer den mangelfulle morskjærligheten og nedsettende sammenligningen med far Aslak igjen til syne: ”Pakk som han”, ”eit ludder det er du” og ”Du di hore” (s. 27).

Mangelen på moderlig kjærlighet i oppveksten påvirker sannsynligvis Alidas evne til å elske, måten hun elsker på og hvordan hun minnes faren. Farens sang fungerer for Alida som en positiv motvekt til mor Herdis’ bitterhet og mas om arbeid, og minner om den tiden det var kjærlighet i huset. Faren blir den familiepersonen som Alida savner og forbinder med godhet.

Det sykelige utfallet av at en person elsker sin far høyere og mer intenst enn sin mor, kan bli en type nevrotisk kjærlighet hvor vedkommende som voksen søker etter en hun kan fortsette å elske på samme måte, som sin utvalgte forelder (Fromm, 1995, s. 76). Så når farskjærligheten, virkelig eller innbilt, har vært den dominerende for Alida, blir det denne kjærligheten hun søker som voksen. I Asles felespill hører Alida far Aslaks stemme, som hun forbinder med kjærlighet. I felespillet hører hun dermed noe godt og ønskelig: ”og ho ser Asle sitja der med fela og ho står der og lyttar og ho høyrer frå si eiga fortid, og ho høyrer songen frå si eiga framtid, og ho høyrer far Aslak syngja, og ho veit at alt er bestemt og slik skal det vera” (Fosse, 2014, s. 24).

Kvinner som har utviklet en hovedtilknytning til faren kan være ”happy with a husband who relates to her as to a capricious child” (Fromm, 1995, s. 76). Den tillitsfulle kjærligheten hun har til faren som aldri var der, overfører Alida til Asle. Han kjenner på et overveldende ansvar for å beskytte henne, og er dermed et passende kjærlighetsobjekt. Når Alida forsøker å ta med seg både mat og sedler fra mor Herdis, og hun oppdages, slår moren og blir dratt i håret, kommer hennes beskytter Asle og ordner opp: ”Gå du, seier Asle [...] Ta setlane med deg og gå ut i tunet og venta der, seier Asle” (Fosse, 2014a, s. 27-28). Den kjærligheten hun ble snytt for i barndommen og den kjærligheten hun forbinder med farens stemme og tenkte omsorg, den altomsluttende kjærligheten som hun tørster etter, finner hun igjen hos Asle. På samme måte som hun aldri stiller spørsmål ved farens fravær og moral, stiller hun aldri spørsmål ved måten Asle verner om kjærlighetssvevet deres på.

Alida stiller heller aldri spørsmål ved Åsleiks intensjon når han plukker henne opp fra Bryggja i *Kveldsvævd* (Fosse, 2014b, s. 13). Hun lar, når hun ikke lenger kan finne Asle i fysisk forstand, Åsleik overta rollen som hennes omsorgsperson. Selv om det erotiske, ekstatiske og forelskede som fantes i kjærlighetsforholdet til Asle er fraværende, utvikler Alida en mild og takknemlig form for kjærlighet i samlivet med Åsleik, en kjærlighet hvor han instruerer og oppdrar og hun adlyder. Den farscentrerte kjærligheten blir enda tydeligere i

forholdet til Åsleik, fordi den erotiske kjærligheten og svevet Alida deler med Asle, ikke deles med Åsleik. Kjærlighetssvevet som Alida kun opplever i forholdet til Asle og som hun fortsetter å søke etter hans død, innebærer på tross av Alidas tillitsfulle og underordnede måte å elske på, en større grad av likestilthet enn det fornuftbaserte forholdet til Åsleik. Begge forholdene, både svevets forelskede unntakstilstand og erotiske kjærlighet og hverdagens fornuftige og broderlige kjærlighet, er allikevel preget av at Alida inntar rollen som hierarkisk underordnet og uansvarlig.¹⁹

Irrasjonell kjærlighet

For datteren Alida er mor Herdis tydelig i sin kulde, mens far Aslaks kjærlighet fortsatt er mulig, selv om han er borte. Alida har en sterkere tilknytning til faren enn til moren, og hennes kjærlighet er, ettersom farens faktiske tilstedeværelse mangler, idoliserende. Som Fromm påpeker: "If a person has not reached the level where he has a sense of identity, of I-ness, rooted in the productive unfolding of his own powers, he tends to 'idolise' the loved person" (1995, s. 77). Den irrasjonelle idoliserende kjærligheten blir en overlevelsesstrategi, ettersom det er vanskelig å vokse opp uten å føle seg elsket av noen. Det ligger hos Alida noe sårt i å ha vokst opp uten faren som forsvant da hun var tre, men ingen bitterhet. Sorgen handler om at hun mangler minner av faren fra oppveksten: "og ikkje hadde vel Alida eingong noko minne om faren, berre av røysta hans, for enno kunne ho høyra røysta hans for seg, den store kjensla som i røysta hans var, det klåre skarpe og breie laget, men det var vel òg alt ho hadde att etter far Aslak" (Fosse, 2014a, s. 10).

Alidas kjærlighet til Asle framstår, slik den framstår i forholdet til faren, som idoliserende. Asle er den gode gutten som gjeninnfører kjærlighet i livet hennes (Fosse, 2014a, s. 19). Hun stiller ikke spørsmål ved Asles handlinger eller intensjoner, fordi han har hennes fulle tillit. Når Asle skal skaffe en båt, skyver hun sine bange anelser fra seg: "for det der med båten, nei det måtte ho ikkje tenkja på, det fekk vel vera som det vera ville" (s. 20). Alida kan skyve fra seg tankene om båten fordi måten Asle får tak i den på, kommer i skyggen av kjærlighetssvevets utfoldelse. Alida stoler på at Asle verner om og opprettholder svevet på en best mulig måte, også når de er i Bjørgvin og sliter med å finne husly: "og Alida lyfter opp netta sine og så står ho der, Alida, med det lange svarte håret vått ned over brysta

¹⁹ Inntrykket av Alida som en umoden utøver av kjærlighet justeres til en viss grad gjennom den altoppofrende og oppbyggende morskjærligheten hun utøver overfor sønnen Sigvald og datteren Ales.

og dei svarte augo lyser i mørkret og med den store magen sin, står ho der, og ho ser roleg mot Asle [...] Ja du veit det du, seier Alida” (s. 55).

Alidas ro og overbevisning om at det er hos Asle hun hører til, gjør at tvilsomme hendelser foregår parallelt med det store svevet. Samtidig som Alida endelig får legge seg og igjen kan se lyst på framtiden i Bjørgvin, skjer det noe forferdelig som hun enten ikke får med seg eller fornekte:

og ho høyrer nokre kvin, som av eit hjul, og ho høyrer som hjulet lagar lydar av slag mot stein der ute i gata og ho ser at skodda lettar og så bryt sola gjennom og så ligg sjøen blenkjande stille der framfor henne og så ser ho Asle gå der ute i gata og bak seg dreg han ei kjerre og det er eit par tynner på kjerra og Alida legg handa si ned på det tjukke svarte håret til ungen som står attmed henne (Fosse, 2014a, s. 62)

Svevets evige nåtid er det som gjelder for Alida, og ved hjelp av sin nevrotiske og idoliserende kjærlighet forblir hun i sitt eget og viets svev, distansert fra hendelsene og skjebnene rundt seg. Asle er jo den skjebnebestemte og felespillende mannen i hennes liv. Alida nekter livet ut for at Asle utførte de ugjerningene han henges for (Fosse, 2014b). At hennes utvalgte kjærlighetsobjekt på grunn av onde gjerninger ikke er verdig hennes kjærlighet, er for Alida utenkelig.

Også Asle idoliserer sin kjæreste i så stor grad at han hever henne høyt over alle andre. Han kan dermed forsvare at han ofrer sin egen moral, ved å begå flere drap, for det store svevet. Asles og Alidas irrasjonelle idoliserende kjærlighet er gjensidig, og bidrar sammen med forelskelsens gjenfødelse til intensiteten og det ekstreme i svevets enhet:

What is characteristic for this type of idolatrous love is, at the beginning, the intensity and suddenness of the love experience. This idolatrous love is often described as the true, great love; but while it is meant to portray the intensity and depth of love, it only demonstrates the hunger and despair of the idolator. Needless to say it is not rare that two persons find each other in a mutual idolatry [...]. (Fromm, 1995, s. 78)

Fromms betraktning kan på den ene siden virke som en ufølsom og begrenset måte å betrakte forelskelse på, selv om intens og kortvarig lidenskap ikke er et ukjent fenomen. På den andre siden kan en appetitt for og desperasjon etter kjærlighet være med på å forklare det vonde som befinner seg i skyggen av den voldsomme, gjensidige og blendende kjærligheten som kommer fram gjennom skildringen av kjærlighetssvevet.

Svevet og begrensede former for kjærlighet

Med utgangspunkt i Fromm kan man altså hevde at i Asle og Alidas kjærlighetssvev gjenspeiles, i tillegg til forelskelsens unntakstilstand og den erotiske kjærlighetens individuelle tiltrekning, ulike former for sykkelig kjærlighet. I tillegg framstår de generelle og individuelle kjærlighetsformene som Fromm gjør rede for i sin teori²⁰ og som er aktuelle i forbindelse med kjærlighetssvevet, som misforståtte eller ufullstendige.

Den individuelle erotiske kjærligheten preger som nevnt Asle og Alidas kjærlighetssvev: "[The erotic love] is the craving for complete fusion, for union with one other person. It is by its very nature exclusive and not universal; it is also perhaps the most deceptive form of love there is" (Fromm, 1995, s. 41). Ifølge Fromm er ikke ønsket om fullstendig sammensmelting med en utvalgt annen nok for at den erotiske kjærligheten skal være fullstendig: "Erotic love is exclusive, but it loves in the other person all of mankind, all that is alive" (s. 43). Den individuelle kjærligheten kan fort bli villedende fordi den kan forveksles med for eksempel idoliserende kjærlighet, i tillegg til at kjærlighetens generelle aspekt kan komme i skyggen av en individuell tiltrekning. På grunn av isolasjonen kjærlighetssvevet innebærer, mangler Asle og Alidas erotiske kjærlighet den broderlige kjærligheten "which underlies all types of love" (Fromm, 1995, s. 37).

De av Fromms generelle kjærlighetstyper som er aktuelle i *Andvake*, framstår også som ufullstendige eller misforståtte. Mor Herdis' morskjærlighet er svært begrenset. Det samme er hennes selvkjærlighet. Hun har for lenge siden sluttet å søke etter kjærlighet og lykke for datteren Alida eller seg selv. Asle begår handlinger som gjør at han kan få vanskelig for å elske seg selv, noe hans opptatthet av svevet kan tyde på. Han selv er ikke viktig, svevet, som er Alida, er viktig (Fosse, 2014a, s. 64). Den manglende kjærligheten han har til seg selv, gjør at han heller ikke kan elske Alida helhjertet: "The love for my own self is inseparably connected with the love for any other being [...] the attitudes towards others and towards ourselves, far from being contradictory, are basically *conjunctive*" (Fromm, 1995, s. 46). Når Asle ikke bryr seg om seg selv, evner han heller virkelig å bry seg om Alida og hva som er det beste for henne som en representant for menneskeheten. Å elske en lovløs mann er ikke det Alida drømmer om.

Alida mangler også, slik Asle gjør det, et allment aspekt i sin kjærlighetsutøvelse. Mens han mangler selvkjærlighet, mangler hun en gjennomgripende broderlig kjærlighet.

²⁰ Se kapittel 2.1.4 under "Ulike former for kjærlighet" (s. 25).

Hennes moderlige kjærlighet kan i kontrast til mor Herdis' kjærlighet framstå som fullstendig gjennom omsorgen hun viser overfor barna sine i *Olavs draumar*: ”og Sigvald skal ute på sjøen sveva, i båten sin, så ikkje gråta du, alt blir godt og ein dag så kjem eit slott, ein dag så kjem slottet, seier ho og Sigvald sluttar å gråta” (Fosse, 2013, s. 71), og i *Kveldsvævd*: ”og så seier [Ales] du må sova godt mor og Alida seier sova godt du òg godjenta, du den beste jente i verda vide” (2014b, s. 11). Men fordi hun mangler den generelle kjærligheten overfor alle sine medmennesker og fordi hennes kjærlighetsformer er nevrotiske og idoliserende, kan hun i lys av Fromms teori ikke virkelig elske som en kjærlig mor (1995, s. 41). Hun elsker ikke menneskeheten selv om hun elsker sine barn som små. Alida forlater dessuten, slik mor Silja gjorde det, livet og barna sine før hun må, for å gjenforenes i svevet med mannen i sitt liv (Fosse, 2014b, s. 10, 59).

Kjærlighetssvevet innebærer avstand mellom Asle og Alida og deres medmennesker, og understreker parets mangel på broderlig kjærlighet. De mangler ”the sense of responsibility, care, respect, knowledge of any other human being” (Fromm, 1995, s. 37).²¹ Konfrontert med sterke følelser for hverandre og intens samhörighet og avvisende omgivelser hvor likeverd aldri har vært til stede, forsvinner parets evne til å identifisere seg med eller føle med sine medmennesker. Mangelen på broderlig kjærlighet synes også å være tilfellet blant karakterene i parets omgivelser. Nestekjærligheten er så godt som fraværende både på Dylgja og i Bjørgvin. Alle karakterene Asle og Alida møter er kun opptatte av sitt eget ve og vel. Samfunnet Asle og Alida lever i isolerer dem i like stor grad som de isolerer seg selv.

Fra *Andvakes* første side framstilles Asle og Alida som en ensom enhet som kjenner på sine medmenneskers fordømmelse: ”og kvifor ville ingen hysa dei, kunne det kanskje vera fordi alle godt kunne sjå at Alida snart skulle føda, det kunne jo skje kva dag som helst, slik ho såg ut, eller var det fordi dei ikkje var vigde og dimed ikkje var for skikkelege ektefolk, og for skikkelege folk, å rekna” (Fosse, 2014a, s. 7-8). I Bjørgvin møter Asle og Alida manglende broderlig kjærlighet bak hver eneste dør de banker på. Byfolket har nok med seg og sitt, og vil være i fred: ”og så seier ho at dei får spørja etter rom å leiga der dei kjem ifrå og ikkje her i Bjørgvin, her trengst ikkje fleire folk, seier ho og så lèt ho att døra” (s. 35).

Kommentarene Asle og Alida får høre gjennom lukkede og lytte dører, er ribbet for nestekjærlighet: ”Kom, seier Alida og ho dreg litt i Asle og då skrattar Jenta høgt og går inn

²¹ Kjærlighetssvevets avstand kan også symbolisere forelskelsens eksklusive karakter. ”Det som er umogleg, er [...] å forelske seg i to ulike personar.” (Alberoni, 1985, s. 43) Alberoni understreker at mens man kan elske flere, kan man kun være forelsket i én.

og lèt att døra og det kan høyrest at ho seier at nei er det mogeleg, ein så staseleg gut og så ei slik lita tøyte” (Fosse, 2014a, s. 36). Mangelen på ledige sengeplasser og godvilje gjør at Asle og Alida kun har hverandre å klamre seg til i Bjørgvins gater: ”og at det der i Bjørgvin vel skulle vera så vanskeleg å få seg tak over hovudet, å få seg ly for kulden og mørkret, nei det hadde dei vel aldri kunna tenkja seg” (s. 37). Ingen forbarmer seg over det gravide paret, bortsett fra en herbergsvert Alida ikke har sansen for (s. 57). I disse vanskelige omgivelsene blir forelskelsens varme og kjærlighetens trygghet både tydeligere og viktigere for de to (s. 37, 40, 49, 53). I møtet med så mye likegyldighet lukker de begge øynene og varmer seg på kjærlighetssvevet. Motgangen gjør at deres avhengighet av og tilhørighet hos hverandre styrkes. For mens Asle og Alida står sammen ute i kulden, er alle andre bak lukkede dører inne i varmen (s. 39).

Forskjellen på ”vi”, som er ute men sammen, og ”de andre”, som ikke bryr seg om og ikke har en betydning for oss, tydeliggjøres og forsterkes i møtet med manglende nestekjærlighet. I et siste desperat forsøk på å finne seg et sted å sove for natten, forsøker Asle og Alida for andre gang å appellere til Konas medmenneskelighet. I stedet for medfølelse blir de møtt av fordømmelse:

Så det er de to som treng til hus, seier Kona
Det kan eg skjøna, seier ho
Det skulle de ha tenkt på før, seier ho
Før de stelte dykk slik, seier ho
Me kan ikkje gå ute heile natta, seier Asle
Nei kven kan vel det i regnet no seinhaustes,
seier Kona
Ikkje no, ikkje i dette regnet og i denne kulden,
seier ho
Ikkje no seinhaustes i Bjørgvin
Og me har ingen stad å gjera av oss, seier Alida
Det skulle de ha tenkt på før, seier Kona
Men du tenkte deg ikkje om då, seier ho
og ser mot Alida
Det var noko anna som reid deg då, seier ho (Fosse, 2014a, s. 59)

Kona får den etterlengtede sammensmeltingen mellom Asle og Alida, deres vakre kjærlighet, til å høres simpel og løsaktig ut. Kona understreker, som alle paret har snakket med i løpet av ettermiddagen, at Asle og Alida står alene og at det kun er de to som forstår hverandre og den kjærligheten de deler. Hennes nedlatende kommentarer og hånlig holdning til Alida gjør at Asle, som vil gjøre alt for Alidas lykke, drives til handling i den onde konas døråpning:

Eg har hatt for mange som deg i huset alt som
 det er, seier Kona
 Slike som deg, seier ho
 Slike som deg fortener ikkje anna enn å gå ute
 og frysa, til ikkje anna er råd, seier ho
 Tenk å stella seg slikt, seier ho
 Tenk å tenkja seg så lite om, seier ho
 og Asle legg ei hand om skuldrene til Alida og
 fører henne inn i gangen og så lèt han att døra bak
 henne
 [...]

Dette skal kosta deg dyrt, seier Kona
 Slepp meg forbi, seier ho
 og Asle sperrar vegen for henne
 Gå inn du, seier han (Fosse, 2014a, s. 60-61)

Det er i møtet med sine medmenneskers manglende empati at Asle begår umoralske handlinger. Mannen som ville ha tilbake Naustet, mor Herdis som ikke kunne annet enn å snakke stygt til sin datter og Kona som er nedverdiggende og ubarmhjertig, gjør det svært vanskelig for Asle å identifisere seg med og utøve broderlig kjærlyghet overfor dem. Valget om å la kjærlyghetssvevet fortsette på tross av gjeldende hindringer blir dermed enklere å ta. For Asle blir valget om å ty til drastisk handling for å verne om seg og sine aldri et dilemma, fordi hans lille familie framstår som mye mer verneverdig enn de menneskene som ellers omgir han. Idet Asle ofrer sin samvittighet for å verne om kjærlyghetssvevet blir også han et egoistisk og umoralskt menneske. Selv om han på den ene siden kunne ha vendt det andre kinnnet til og elsket broderlig uansett, kan man på den andre siden se en sammenheng mellom den manglende nestekjærlygheten i Asles omgivelser og hans kjærlyghets ufullstendige og selektive utforming. Hvis Asle hadde valgt å ta til takke med at livets goder er skjævt fordelt, kunne det, på grunn av mangelen på hus og midler, ha ført til tapet av kjærlyghetssvevet. Alidas og Asles unge og optimistiske kjærlyghet møter nemlig svært dårlige utfoldelsesvilkår.

Kjærlyghetsløse samfunnsstrukturer

Samfunnets og hverdagens utforming framstilles som et hinder for ekte kjærlyghet av Fromm og som forelskelsens motpart av Alberoni. Hverdagen som utfolder seg mellom ”roa og vonbrotet”, behandler Alberoni som motsetningen til ”ekstasen og pina” forelskelsen utspiller seg innenfor: ”Den djupe lengten som forelskinga vekker i kvar av oss kjem av at forelskinga fører inn eit blendande lys og ein fare i denne grå verda” (Alberoni, 1985, s. 38). En hverdag utelukker slik han ser det forelskelsen og kjærlygheten: ”Sanninga er at den som lever i

dagleglivet ikkje kan oppnå denne krampaktige intensiteten i ønske og vilje som ligg til grunn for lukka. For å gjere det må han bryte med dagleglivet, krysse den forbodne elva som heiter overkaskriding” (s. 40). Asle og Alida gjør dermed det som ifølge Alberoni er nødvendig for å ivareta kjærligheten, de opprettholder avstanden til hverdagen ved å bli værende i svevet. For mens de to lar forelskelsen og kjærligheten ta og beholde initiativet i livene deres, har andre karakterer i trilogien sannsynligvis mistet sin kjærlighet og lykke i møtet med hverdagens rutiner. Mor Herdis’ hverdag som alenemor har gjort henne bitter og kjærlighetsløs, og Kona, som egentlig er hjelpekone, har tatt imot så mange ”løsninger” at hun ikke bryr seg om å ta imot eller vare på flere.

Fromm argumenterer for at ekte kjærlighet har dårlige vilkår i dagens samfunn: ”No objective observer of our Western life can doubt that love [...] is a relatively rare phenomenon, and that its place is taken by a number of forms of pseudo-love which are in reality so many forms of the disintegration of love” (1995, s. 65). Nedbrytingen av kjærligheten setter han i forbindelse med den moderne kapitalismens innflytelse på samfunnets menneskeideal, som hindrer mennesket i å være i kontakt med seg selv, sine medmennesker og med naturen (s. 67).

Selv om kapitalismen ennå ikke har rammet det fiktive samfunnet Asle og Alida lever i, møter de flere tilfeller av det moderne samfunnets individualisme og det moderne menneskets isolasjon bak de lukkede dørene i Bjørgvin. Zygmunt Bauman (2004) anser individfokuset i det senmoderne samfunnet som parforholdets største utfordring: ”Inden for den flydende modernitets livsrammer er nære relationer måske ambivalensens almindeligste, skarpeste, mest dybtfølte og plagsomme inkarnationer” (s. 8). I Asle og Alidas kjærlighetssvev kommer individfokuset til uttrykk gjennom den selvsentrertheten som gjør at de svever utenfor andres rekkevidde og den manglende nestekjærligheten de møter som gjør at de for å verne om kjærligheten, tvinges til å sveve bort fra hverdagens virkelighet. Også i et fiktivt, ikke-moderne samfunn kan ekte kjærlighet møte dårlige utfoldelsesvilkår. I et førmoderne jordbruks- og fiskersamfunn og i et voksende handelssentrum som Bjørgvin kan man tenke seg at arbeid, mat på bordet, lovlydighet og samarbeid ble ansett som viktigere enn kjærlighet. Kjærligheten mellom mor Silja og far Sigvald viser at en begrenset form for forelskelse og kjærlighet kunne utfolde seg innenfor det fiktive samfunnets rammer. Men for Alida og Asle oppleves samfunnets normer så begrensende at de må brytes med.

Det statiske kjærlighetssvevet

Kjærligheten Asle og Alida kjemper for og verner om, er, som allerede påpekt, begrenset i seg selv. Den mangler et allment aspekt, har latt forelskelsens unntaks- og overskridelsestilstand få en svært bokstavelig betydning og kjærlighetens intensitet skyldes ikke kun forelskelsens opprør, men gjenspeiler nevrotiske og irrasjonelle tendenser. Selv om man med utgangspunkt i Fromms kjærlighetsteori kan anse storparten av kjærlighetsformene som holder svevet oppe som ”pseudo-love”, innebærer også kjærlighetssvevet noe som under lesningen kan oppleves som grunnleggende og vakkert. For det første symboliserer svevet en eksklusiv og omveltende forelskelse som bringer med seg lykke, ekstase og enhetsfølelse og som får utfolde seg uten å ødelegges av hverdagen. For det andre kommer idyllen i forholdet, i form av forelskelsens og kjærlighetens harmoni slik den oppleves av Alida og Asle, til uttrykk gjennom felespillet, følelsen av å bli løftet opp, den dype tiltrekningen, forutbestemtheten, tilliten og godheten de deler. Asle og Alida tror begge på kjærligheten og på sin egen og den andres evne til å elske: “What matters in relation to love is the faith in one’s own love; in its ability to produce love in others, and its reliability” (Fromm, 1995, s. 97). De bærer begge i seg en trygghet og en visshet om at de vil velge hverandre igjen og igjen helt inn i evigheten.

Kjærlighetssvevet illustrerer med sin gjennomgripende tilstedeværelse og like utforming gjennom hele trilogien, noe statisk i parets forhold. I fødselstilstanden for den kollektive bevegelsen på to blir Asle og Alida riktignok gjenfødt inn i en ny enhet og viser seg villige til å bryte med aktuelle hindringer. Alida står opp mot sin mor og Asle mot samfunnsstrukturene. Men kjærlighetssvevet blir etter denne overskridelsen en konstant størrelse som gjenspeiler parets urokkelige enhet. På den ene siden tyder kjærlighetens stabilitet på parets styrke og forelskelsens opprettholdte intensitet i møte med virkelighetens utfordringer. De elsker hverandre på samme måte, gjennom svevet, fra de snakker sammen for første gang i bryllupet i Dylgja, til de hver for seg forlater livet i galgen på Pynten og i fjøra i Vika. På den andre siden fører stillstanden til en manglende forholds- og personlighetsutvikling. Hver gang Asle møter en hindring for svevets utfoldelse tyr han til den samme løsningen, drap. Når Asle opplever Gamlingen som en mulig trussel mot kjærlighetssvevet, framstår volden tidlig som en måte å håndtere problemet på: ”Gamlingen er jo så liten, og så samankrøkt, så alltid kan han vel gjera opp med han om han det skulle måtta” (Fosse, 2013, s. 10). Alida fortsetter å lukke øynene og lar først Asle og så Åsleik ordne opp når vanskeligheter oppstår, i tillegg til at hun lar skjebnen føre henne dit den vil, også når den fører henne til Vika: ”Også her kan ein nok leva sitt liv” (Fosse, 2014b, s. 51).

Den dynamikken, utviklingen og generaliteten Fromm legger til grunn for evnen til å elske, kan vanskelig forenes med svevets stillstand og isolasjon: “The ability to love [...] depends on our capacity to grow, to develop a productive orientation in our relationship towards the world and ourselves” (1995, s. 95). Asle og Alida er statiske karakterer som forblir tro mot hverandre og styres av svevet. Det som oppleves som dybde i deres kjærlighet, skyldes forutbestemtheten i deres forhold. Den uunngåelige følelsen av samhørighet gjør at de ikke egentlig trenger å gå i dybden ved å utforske hverandres innerste eller kjempe for å holde sammen. Parets gitte tiltrekning, konstante enhet og front mot sine medmennesker, gjør at forholdet og kjærligheten mangler dynamikk. Selv om Asle og Alida er gode mot og tar vare på hverandre og vil hverandres beste, blir de ikke bedre mennesker av å være sammen. De vokser ikke som personer, men forblir der de var, i det samme svevet.

3.1.4 Svevet som allegori og kjærlighetstematikken

Kjærlighetssvevet Asle og Alida lever for illustrerer både en vakker og skjebnesvanger sammensmelting mellom to og en isolert og selvsentrert enhet adskilt fra resten av samfunnet. Svevet som en bærende allegori i *Andvake*-trilogien gjenspeiles i en mangesidig kjærlighetstematikk fylt av kontraster. Svevet belyser, hvis man benytter Alberonis teori, sentrale elementer ved forelskelsen. Bruddet med hverdagen og samtidens strukturer, indre gjenfødelse hos to som anser hverandre som uerstattelige, endret virkelighetsoppfattelse, ønsket om total sammensmelting med den utvalgte andre, opplevelse av lykke og fullkommenhet og ekstasens sammenheng med opprettholdt unntakstilstand, er alle sider ved forelskelsen som man kan finne igjen i kjærlighetssvevet. I svevet søker Asle og Alida total enhet, og de blir begge svevet til slutt. I sin intense søken etter svevet lever de i spennet mellom forelskelsens ekstase og pine. Samtidig elsker de begge fra første stund på en rolig, naturlig og varig måte som kan gi inntrykk av at de deler mer enn en forelskelse, nemlig en moden kjærlighet. Tilliten de har til hverandres og egen evne til å elske, den individuelle tiltrekningen og at de to som blir ett fortsatt beholder sin identitet, som også kommer fram gjennom tilflukten og styrken de søker i svevet, tyder på en altoppofrende og ekte kjærlighet. Men noe skurrer. Det er ikke kun romantiske elementer som sørger for svevets oppdrift.

Avstanden mellom Asle og Alida og deres omgivelser som blir tydelig gjennom svevet, viser fram en likegyldighet mellom medmennesker og et individfokus som gjør at kjærligheten må vernes om og isoleres. Drivet i svevet kan sees i sammenheng med en desperasjon og sult etter kjærlighet som oppstår i et liv preget av manglende eller begrenset

kjærlighet. Svevet indikerer videre en avstand til virkeligheten, det gir Asle og Alida muligheten til å flykte til en annen tid og et annet rom. En mulighet de begge benytter flittig i møte med hverdagens utfordringer, både sammen og hver for seg. Også når de svever sammen i nåtidens lykkefølelse, forlater de virkeligheten gjennom sine drømmer om lykke i framtiden. Der Alberoni anser bruddet med virkelighetens hverdag som nødvendig, betrakter Fromm kjærlighet som er adskilt fra personlighetsutvikling og hverdagslykke, som uekte. Flere av kreftene som kommer til syne i svevet kan dermed betraktes som ufullstendige kjærlighetsformer. Og intensiteten som kan knyttes til forelskelsens ekstase, kan også tolkes som kjennetegn på sykelig eller misforstått kjærlighet. Den idoliserende kjærligheten løfter den elskede uendelig høyt opp og holder vedkommende der. Den ene blir alt, og kjærligheten kan ikke deles. Svevet tilbyr opphøyde bilder av Asle og Alida og viser at deres kjærlighet kun er av en individuell og ufullstendig art.

Svevets utfoldelse er videre avhengig av rollen Alida inntar som passiv, godtroende og umoden og rollen Asle fyller som aktiv, handlende og altoppofrende. Hvis Asle ikke hadde handlet og Alida ikke hadde oversett, kunne ikke deres gjensidige idolarisering bidratt til svevets oppdrift. Også etter sin død veileder Asle Alida gjennom svevet og bekrefter at et liv med Åsleik er hennes beste vei videre. Alida fortsetter å søke Asles nærhet i svevet og fortsetter å idolisere og elske han, slik hun gjør med faren som forsvant. Den faderlige kjærligheten, som gjør at svevet forblir et trygt tilfluktssted, bidrar også til svevets oppdrift.

Gjennom svevet tydeliggjøres forskjellen mellom det som er ønsket og drømt om og det som er realitet. Hele trilogien er preget av skillet mellom hverdagen og svevet, og selv om svevet til tider framstår som mer ekte, og i hvert fall mer sentralt, for Asle og Alida, synliggjør det flere faktorer som gjør at deres kjærlighets lykke stemmer dårlig overens med virkeligheten. Selv om forelskelsens kjennetegn inngår i svevet, er disse så bokstavelige og omfattende, at de blir destruktive og underbygger inntrykket av en misforstått kjærlighet. Så lenge kjærligheten svever videre virker det som om hvem som lever og hvem som dør, hva som er drøm og hva som er virkelighet og hvorfor man elsker og hvordan man elsker for Asle og Alida er uvesentlig. Det idylliske bildet av kjærligheten som svevet utgjør, fungerer estetisk samtidig som det problematiserer at den individuelle kjærligheten misforstås som ekte kjærlighet i en verden som består av flere enn den ene.

Nærlesning av *Olavs draumar*: Metafiksjon

3.1.5 Skrift- og tekstsvevet

og Asle opnar augo og der, der framme, der står jo Alida og mot brystet held ho vesle Sigvald og ho voggar han, frå side til side, berre sova du, berre sveva, berre leva, berre vera glede du, berre vera lengt og tru, berre vera, berre bu, seier Alida og ho voggar vesle Sigvald att og fram og så voggar ho Asle att og fram (Fosse, 2013, s. 79)

Når Asle ankommer Pynten der han skal henges, svever han bort fra plassen til sin lille familie. I denne tilstanden, hvor den fysiske virkeligheten er forlatt, ser han Alida vugge sønnen deres Sigvald, før han selv blir vugget av kjæresten. Vuggeregulens rim og rytme gjør at en langsom bevegelse som kan assosieres med svevet, kommer til syne i skriften. Asles åpne øyne tyder på at han ikke søker innover etter et minne, men utover til svevet, til det stedet han og Alida deler: ”og Asle prøver å vera det han veit at han er, eit svev, og svevet det heiter Alida” (s. 79). I svevet opplever han hennes nærvær og omsorg i sin siste stund. Nærheten han oppnår er mulig på grunn av den litterære og fiktive formen historien har. I en fiktiv og alternativ verden kan avstanden mellom de to omformes til nærhet. Forskyvningen fra fjern til nær svever gjennom skriftens fortsettende utforming. Bevegelsen, rytmen, klangen, gjentakelsen og overskridelsen av adskilte rom med ”og” er ikke enestående for skriften i dette sitatet. *Olavs draumar* og trilogien fortellingen er en del av, utspiller seg nemlig i et konstant skrift- og tekstsvev.

Skriftsvevet, som utfolder seg ved hjelp av gjentakelsen av ord, fraser og motiver, uavsluttede setninger, minimal bruk av avsnitt og tegnsetting, utbredt bruk av ”og” og klangvirkemidler og kombinasjonen av lavstilsord og høystilssyntaks, bidrar til å rette leserens oppmerksomhet mot ordenes sammensetning og tekstens estetiske utforming. Tekstsvevet, på sin side, viser fram tekstens litterære tilhørighet og status som kunst, med parateksten ”forteljing”, bruk av flate karakterer og utbredt inter- og intratekstualitet. Tekst- og skriftsvevet fungerer som utgangspunkt for en implisitt problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom å synliggjøre fiksjonens rollespill, subjektive virkelighet, overstyring og spenning mellom fiksjonens og historiens tid og rom.

Skriftens og tekstens utforming aktualiseres og kommenteres i *Andvake* gjennom skildringen av og refleksjonene rundt kunstsvevet. Beskrivelsen av at Asle forsøker å nå ”staden der spelet lyfter seg” og svever av seg selv og Sigvalds syn på felespillet som noe som kan løfte sorgen og som må spilles opp ”frå nesten ingenting og oppover”, etablerer et

eksplisitt kunstsyn i trilogien (Fosse, 2014a, s. 42, 44, 49). Svevet som allegori i *Andvake*-trilogien gjenspeiler seg altså ut ifra et metafiksjonalt perspektiv både i en kunst- og litteraturtematikk og i trilogiens formelle virkemidler og estetikk.

Tematiseringen av svevet og gjennomføringen av svevet i tekstenes utforming, gjør at *Andvake*-trilogien framstår som et selvbevisst kunstverk. I metakommentarene som formidles i forbindelse med betraktninger rundt eller utførelse av kunstsvevet, kommer trilogiens romanteoretiske utgangspunkt til syne. Skriftens poetiske utforming og tekstens åpenbare tilhørighet i en litterær diskurs gjør at leserblikket forblir rettet mot formen. I lesningen av *Andvake*-trilogien vil altså leseren som er åpen for det, oppleve både en teoretisering og en praktisering av romanens litteratursyn: "What connects [...] the very different writers whom one could refer to as broadly 'metafictional', is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction" (Waugh, 1995, s. 2).

Selv om trilogien har en tydelig metafiksjonal dimensjon, hvor skrift- og tekstsvevet styrer leserens oppmerksomhet mot skriftelementenes særegenheter og samspill og fortellingens konvensjoner, er den ikke gjennomsyret av drastiske brudd eller eksplisitte metakommentarer underveis. Mens Waugh er opptatt av systematisk og tydelig avdekking, skiller Skei mellom et eksplisitt og implisitt metanivå:

Noen tekster er fortellingsmessig bevisste, mens andre bare er opptatte av det lingvistiske spill. [...] To varianter av disse hovedtypene vil kunne skilles ut; nemlig om metanivåene er brukt åpent eller skjult. Åpne narsissistiske tekster viser sin selvopptatthet og -bevissthet ved at de eksplisitt tematiserer sin fortellingsmessige eller språklige identitet innenfor teksten selv. I skjult form er denne prosessen internalisert. Teksten er da selvreflekterende, men ikke nødvendigvis selvbevisst eller selvopptatt (hva den gjør syns ikke på overflaten). (Skei, 1995, s. 49-50)

I *Andvake*-trilogien brytes, utfordres eller nyskapes romankonvensjonene i det stille, og metakommentarene er integrerte i fortellingen og skriften. *Olavs draumar* er selvreflekterende gjennom skriftens kunstneriske uttrykk og tekstens åpenbare fiktivitet, hvor konstruerte handlinger og karakterer tydeliggjøres som nettopp det. I *Andvake* og *Kveldsvævd* finnes det, i tillegg til selvrefleksiviteten, også noen selvbevisste sekvenser i forbindelse med kommentarene som gjelder spillet, spillemennene og svevet. Selvrefleksiviteten og selvbevisstheten som gjennom tematisering og praktisering av kunstsvevet henger sammen med svevet som bærende allegori, aktualiserer metafiksjonale problemstillinger og trekk.

For å utforske tematiseringen og gjennomføringen av skriftsvevet og tekstsvevet i *Andvake*-trilogien, skal det *implisitte* metanivået, romanens selvrefleksivitet, undersøkes

gjennom en nærlesning av *Olavs draumar*. I *Olavs draumar* forsøker spillemannen Asle å frigjøre seg fra fortiden og skjebnen sin, og bytter bort både navnet og fela. Spillet og kunsten blir ikke eksplisitt kommentert i denne romanen. Trilogiens romanteori kommenteres derimot implisitt gjennom utføringen av skriftens og tekstens svev. I nærlesningen vil skrivestilen, avdekkingen av et litterært univers og framstillingen av forholdet mellom den fiktive og virkelige verdenen vektlegges. Før skriftens og tekstens selvrefleksivitet utforskes nærmere, skal trilogiens *eksplisitte* metanivå, dens selvbevissthet, påpekes og belyses med eksempler fra *Andvake* og *Kveldsvævd*. I disse to romanene ligger nemlig betingelsen for tekst- og skriftsvevet og for å kunne lese trilogien metafiksjonalt.

Trilogiens selvbevissthet i *Andvake* og *Kveldsvævd*

I *Andvake* etableres tidlig et skrift- og tekstsvev, sammen med kjærlighetsvevet og svevet i tid og rom. Asle og Alida, et ungt par som venter barn, bærer med seg alt de eier og har, og leter forgjeves etter husvære og en ny start i Bjørgvin: ”og kvifor ville ingen hysa dei, kunne det kanskje vera fordi alle godt kunne sjå at Alida snart skulle føda” (Fosse, 2014a, s. 7-8). Leserens førsteinntrykk av *Andvake*-trilogiens hovedkarakterer og tekst formes av en bibelallusjon²². Paret kan dermed assosieres med fromme og trofaste verdier, noe som utover i fortellingen vekselvis underbygges og avvises. På den ene siden framstår kjærligheten som gudegitt, sønnen som et mirakel og Alida som en uskyldig Maria-skikkelse. På den andre siden er menneskelig lyst bakgrunnen for deres mirakel, og kjærligheten de deler, som ingen andre bryr seg om, skal ikke redde verden, men dem selv. I *Andvake* etableres gjennom allusjonen, en tydelig kobling til en av de store fortellingene i vår tid, Juleevangeliet, og trilogiens utveksling med og tilhørighet i den skriftlige fortellertradisjonen kommer til syne. At de tre fortellingene fungerer i samspill med andre tekster i et eget tekstunivers, som innebærer innholdets uavhengighet fra historisk tid og rom, fastslås tidlig. Trilogiens tekster vil leseren tolke med utgangspunkt i denne starten, hvor det litterære universet er synliggjort og fortellingens ramme etablert.

Fra første side i trilogien er fela en sentral del av Asles eiendom og kunstnerskjebnen en viktig del av hans identitet: ”og i neven bar han feleskrinet med fela han hadde ervd etter far Sigvald” (Fosse, 2014a, s. 7, 41-46). I løpet av *Andvake* blir spillemannens skjebne og den

²² Jeg velger å benytte begrepet allusjon framfor intertekstualitet, fordi Alida og Asles leting etter husvære fungerer som en tydelig henvisning til Maria og Josefs lignende søken i Juleevangeliet. Bibelen fungerer også som en intertekst til *Andvake*-trilogien. Det vil kommenteres nærmere i nærlesningen av *Olavs draumar*.

svevende tilstanden kunst kan bringe med seg beskrevet gjennom skildringen av Asles felespill og tematisert gjennom far Sigvalds refleksjoner:

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 vel det, for spelet lyfte jo tilværet og gav det høgd (s. 42)

Sigvalds betraktninger om at felespillet skal skape noe nytt med utgangspunkt i noe allment og gjenkjennelig, er idealer og kjennetegn som kan overføres fra felespillet spesielt til kunsten generelt. Kunst, i en smal forståelse av begrepet, omfatter estetiske virksomheter som er skapende, utøvende og tolkende (Sterri, 2014). For å skape og tolke noe, vil utgangspunktet alltid være noe som allerede finnes. Gjennom en kunstnerisk bearbeiding, en melodi, et skuespill eller en estetisk tekst, kan et kjent innhold få en ny form og et nytt uttrykk, slik felespillet skal få sorgen til å bli uten tyngde, til å bli liv, fart og driv²³.

I en samtale mellom regissøren Hildegunn Riise, felespilleren Benedicte Maurseth og forfatteren Jon Fosse, i forbindelse med oppsetningen av *Morgon og kveld* på Nationalteatret, publisert i *Bokmagasinet* (2015), påpeker Fosse at den mest originale kunsten også er den mest allmenne: ”Det som er mest lokalt, er også det mest universelle” (s. 4).²⁴ Denne betraktningen er den samme som kommer til uttrykk gjennom far Sigvalds tanker om at sorgen som danner utgangspunktet for felespillet, er noe alle mennesker deler. I samtalen mellom Fosse, Maurseth og Riise synliggjøres en felles kunstneridentitet, og de er blant annet inne på behovet og kampen for å uttrykke seg, og mystikken som kan oppstå og komme til uttrykk gjennom kunsten. Maurseth trekker en parallell mellom den troendes og kunstnerens opplevelse av ”staden der det guddommelege får romma og sleppa til gjennom oss”, og beskriver et lignende sted og svev som Asle søker i sitt felespill. Maurseth er også opptatt av stedet der spillet løfter seg og tar over: ”eg tenkjer òg mykje på den mystikken som kan oppstå i felespelet, i dei beste stunder når spelemannen vert usynleg på eit vis” (s. 4). Når Maurseths sidestiller rekken av felespillere med rekken av nynorskforfattere, som begge viderefører sine kunsttradisjoner, understreker Fosse at det ”er mykje likskap mellom å vera diktar og spelemann” (s. 5).

²³ ”flog 4 i diktning, kunst: liv og fart, driv, lyfting; [...]” (”flog,” 2010)

²⁴ Denne påstanden kommer han med etter å ha vært inne på at det mest særegne med mennesket også er det mest allmenne, en oppfattelse som samsvarer med bakgrunnen for Fromms kjærlighetsteori, og at det samme gjelder kunsten.

Forståelsen av at noe grunnleggende er felles for all kunst og for alle kunstnere, som kommer fram gjennom Fosses samtale med sine kunstkollegaer, gjør det, sammen med litteraturens allegoriske muligheter, til en rimelig tolkning at skildringen av det svevet Asle søker gjennom felespillet, også gjelder utøvelsen av annen kunst, herunder litteratur. Skildringene av og tankene rundt spillet og svevet kan dermed leses som romanens metakommentarer. Sigvalds tanker om felespillet presenterer litteraturens mulige motivasjon og funksjon. Bearbeidingen av noe vanskelig til noe vakkert og lett framstilles som kunstnerens oppgave. Ifølge John Barths *The End of the Road* (1958) vil en erfaring som formidles aldri kunne framstå akkurat sånn den var, på grunn av kategoriseringen som skjer gjennom språket: ”to turn experience into speech [...] is always a betrayal of experience ... but only so betrayed can it be dealt with at all and only in so dealing with it did I ever feel a man alive and kicking” (sitert i Waugh, 1984, s. 75).

Med henvisning til Barth kan det påstås at det gjennom kunsten skjer en forandring som menneskene er avhengige av for å kunne forholde seg til erfaringene som formidles. Formen den bearbejdede virkeligheten skal formidles gjennom, setter også far Sigvald ord på: ”det vart alltid beste spelet om det slik gjekk føre seg, at ein spelte seg sakte opp, frå nesten ingenting og oppover, frå ingenting og så mot det veldige” (Fosse, 2014a, s. 44). Det svevet far Sigvald oppfordrer Asle å søke, noe sønnen gjør: ”og han driv på og speler [...], 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” (s. 49), stemmer godt overens med skrift- og tekstsvevets utfoldelse i de tre romanene, hvor utgangspunktet er et enkelt ordforråd og det hverdagslige livet, som ved hjelp av poetiske virkemidler og en litterær konstruksjon svever opp mot det veldige og blir et kunstverks form og innhold.

I *Kveldsvævd* har Sigvald, Asle og Alidas sønn, vendt tilbake til familieskjebnen og fått igjen den fela Asle solgte. På ny er dermed kunstnerskjebnen og kunstnervirket en eksplisitt del av fortellingen. Sigvalds barnebarn Jon, viderefører spillemannens skjebne og gir ut en diktsamling (Fosse, 2014b, s. 55-57). At forfatteren bruker sitt eget fornavn på felespilleren som også er dikter, viser hvordan han avdekker og bryter med den ontologiske grensen mellom fiksjon og virkelighet og fortellingens rammer. En måte å synliggjøre litterære konvensjoner og problematisere skillet mellom fiksjon og virkelighet på, er nettopp ved bruk av ramme og rammebrudd: ”The alternation of frame and frame-break (or the construction of an illusion through the imperceptibility of the frame and the shattering of illusion through the constant exposure of the frame) provides the essential deconstructive

method of metafiction” (Waugh, 1984, s. 31). Når han benytter sitt eget fornavn synliggjør forfatteren Jon Fosse sin tilstedeværelse i romanen, og det blir tydelig at skriften er tett forbundet til han.²⁵ Dette er et virkemiddel som Waugh mener kjennetegner metafiksjon på nivå tre²⁶:

Very often [in metafiction] the Real Author steps into the fictional world, crosses the ontological divide. Instead of integrating the 'fictional' with the 'real' as in traditional omniscient narrative, he or she splits them apart by commenting not on the *content* of the story but on the act of narration itself, on the *construction* of the story. (s. 131)

At forfatterens navn inngår i rekken av felespillere, gjør at en kobling kan etableres mellom fiksjonens karakterers og forfatterens søken etter svevet. Forbindelsen mellom spillet og skriften, mellom fela og pennen, gjøres i trilogiens siste tekst eksplisitt.

Det er altså i den første og i den siste romanen at det finnes et eksplisitt metanivå i trilogien. Selvbevisstheten, som kommer til uttrykk i tematiseringen av spillets og litteraturens svev, legger til rette for og innbyr til en metafiksjonal lesning av trilogien. Gjennom nærlesning av *Olavs draumar* skal trilogiens implisitte metanivå, selvrefleksiviteten som finnes i skrift- og tekstsvevet og som gjenspeiler seg både tematisk og formelt, utforskes. I den midterste romanen skildrer og synliggjør en dynamisk skrift og et litterært univers rollespill, perspektivbytter, forutbestemthet og forhandlinger mellom alternative sannheter og virkeligheter. Alle disse aspektene viser hvordan svevet som bærende allegori er med på å synliggjøre trilogien som artefakt og, med det som utgangspunkt, belyse forholdet mellom virkelighet og fiksjon.

3.1.6 Skriftsvevet

Han går inn i svingen, og inn i svingen komen kan han sjå fjorden, tenkjer Olav, for no er han Olav, ikkje Asle, og no er Alida ikkje Alida, men Åsta, no er dei Åsta og Olav Vik, tenkjer Olav og han tenkjer [...] og han er inn i svingen komen og no ser han fjorden blenkjer, fyrst no ser han det, for i dag blenkte fjorden, ja det hende at fjorden vel kunne blenkja, og då, når han blenkte, så spegla fjella seg i fjorden og utanfor speglinga var fjorden forunderleg blå, og fjordens blåe blenking gjekk som umerkeleg til møtes med himmelens kvite og blåe, tenkte Olav (Fosse, 2013, s. 5)

²⁵ At forfatteren synliggjør sin tilknytning til teksten er et utbredt virkemiddel innen antifiksjon og selvframstilling i norsk samtidslitteratur.

²⁶ Se kapittel 2.1.8 under "Metafiksjon, tid og rom" (s. 32-33).

Olavs draumar starter med bevegelse. Ingen ting er voldsomt eller fartsfylt, men alt beveger seg allikevel. Olav går, tankene hans strømmer, identiteter endres, fjorden blinker, fjellene speiler seg, fjord og himmel møtes og setningen, som mangler punktum, fortsetter. Teksten svever mellom skildringen av indre tanker og ytre omgivelser, og bindes sammen av ”og”. Akkurat slik det beskrives at Asle forsøker å få felespillet til å sveve av seg selv og spille sin egen verden (Fosse, 2014a, s. 49), bidrar bruken av ”og”, manglende punktum, gjentakelse, syntaks og klang til skriftens bevegelse og flyt, og dermed til etableringen av et skriftsvev. Leserens oppmerksomhet rettes mot det tekstuniverset som skapes og ordene som er en del av det. Waugh's viktigste fellesnevner for metafiksjon er at den utforsker romanteori gjennom romanskriving i praksis.²⁷ I dette tilfellet er det metakommentarene om spillet og svevet, som utforskes og gjennomføres i praksis i romanenes skrivestil. I tillegg brytes og synliggjøres selvfølgelig romankonvensjoner, som et avgrenset format, bruk av normale skriftnormer som tegnsetting, stor forbokstav og avsnitt og en følgbare kronologi.

Selv om handlingen i *Olavs draumar* er relativt enkel – Olav går til Bjørgvin, møter Gamlingen, går innom Sjenkestova, kjøper et armbånd og blir arrestert og hengt – sørger hyppige skifter mellom fortid og nåtid og Olavs og Åstas perspektiv, sammen med gjentakelse av enkle men betydningsfulle detaljer fra både det indre og det ytre, for at den ikke stopper opp. Skriften holder bevegelsen i gang, og sørger for opplevelsen av et konstant og langsomt svev. Ikke en gang Olavs siste åndedrett avsluttes med et punktum, selv om bevegelsene i både hendelser og handlinger på mange måter har ført nettopp hit (Fosse, 2013, s. 80). Skriftsvevets framtrekkende elementer, gjentakelse, ”og”, komma, avsnitt, klang og en kombinasjon av høystil og lavstil, skal i det følgende undersøkes nærmere.

Gjentakelse

I *Olavs draumar* gjentas enkeltord, fraser, motiver og oppsummerende tekstfragmenter. Gjentakelsen bidrar til sammenheng fra linje til linje og fra side til side, en repeterende rytme og en konstant og tidvis sirkulær bevegelse. Gjentakelse er det mest sentrale formelle særtrekket ved lyrikken, der det fungerer som et viktig strukturerende prinsipp (Skei, 2006, s. 92, 100). Den utbredte bruken av gjentakelse i romanen *Olavs draumar* fungerer strukturerende, ved at den bidrar til skriftsvevets flyt, rytme og overganger. Gjentakelsen er i tillegg med på å gi fortellingen et poetisk preg. Ordene som gjentas er nøye utvalgte. De

²⁷ Se kapittel 2.1.8 under ”Metafiksjon, tid og rom” (s. 32-33).

styrer leserens oppmerksomhet mot det som opptar Olavs og Åstas bevissthet og mot skriftens estetiske utforming. Gjentakelsen bidrar til tekstens poetisitet fordi ordene får så mye oppmerksomhet at de får verdi og mening i seg selv. Roman Jakobson (2003) peker på at poetisitet, ”en poetisk funksjon med avgjørende betydning”, oppstår når ”ordene og deres sammensetning, deres betydning, deres ytre og indre form ikke er en likegyldig henvisning til virkeligheten, men får egenvekt og egenverdi” (s. 117). Det er ifølge han denne antinomien som gjennom motsigelser skaper bevegelse i begrepene og tegnene og i forholdet mellom dem. Svevet mellom begrepene og tegnene holder hendelsene i gang og bevisstheten om virkeligheten levende.

På første side i *Olavs draumar* gjentas ”inn i svingen” tre ganger, ”fjorden” sju ganger og ulike varianter av ”blenkje” fem ganger. ”Fjorden” og ”blenkje” settes sammen og gjentas på ulike måter: ”fjorden blenkjer”, ”blenkte fjorden”, ”fjorden kunne vel blenkja” og ”fjordens blåe blenking”. Skildringen blir på den måten veldig konsentrert, og skriftens rytme blir tydelig. Den blå, blinkende fjorden gjentas ikke bare på de første sidene, men sørger for en sammenbinding av hele fortellingen (Fosse, 2013, s. 5, 7, 36, 69, 79, 80), ved at skildringen gjentas med jevne mellomrom og står sentralt på fortellingens siste side: ”og Asle er eit svev, han er eit svev og så svevar det bortover den blått blenkjande fjorden” (s. 80). Gjentakelsen viser også fram Olavs tankeknuter og tankesvev, og spiller en viktig rolle i gjengivelsen av hans bevissthetsstrøm. Tankene hans veksler mellom det han ser og det han skal, og skriften reflekterer dette.

Forbindelsen mellom Olavs tanker og skriften understrekes videre av den omfattende og repeterende bruken av ”tenkjer han/Olav”: ”skal han koma seg bort til disken og få seg ein seidel må han ha tolmod, denkjer han, men det skal nok gå greitt, denkjer han, for her er det ikkje ille å vera, her er lys og lått, denkjer Olav” (Fosse, 2013, s. 13). Gjennom hele fortellingen får leseren eksplisitt vite når og hva Olav tenker, de gangene fortelleren ønsker å påpeke det. Denne gjentakelsen bidrar sammen med de andre gjentakelsene til rytme og musikalitet i teksten, men den fungerer også som en markør av fiksjonen. Den omfattende markeringen av ”tenkjer”, og tidvis også ”seier”, avdekker mellomledet mellom de fiktive karakterene og leseren, nemlig den konvensjonelle og litterære tredjepersonsfortelleren. Konstruksjonen og bearbeidingen av innholdet blir på den måten åpenbar. Gjentakelsen av ”tenkjer” legger til rette for en bevisst leser som gjøres oppmerksom på at den fiktive virkeligheten er subjektiv og at innsikten er et fiktivt grep. Kontrasten mellom tanker og

handling, som når Olav tenker at han må gå fra Jenta, men blir stående (s. 54), og at noe kun er tenkt eller innbilt, blir også synliggjort på denne måten.

Også i *Kveldsvævd* markeres fortellerens innsikt med ”tenkjer”. I tillegg er kontinuiteten i den utbredte bruken av ”tenkjer” med på å tilsløre skifter i tid, rom og perspektiv, og bidrar til inntrykket av at handlingen utfolder seg i et svev mellom ulike tider og virkeligheter. Perspektivskiftet fra den levende gamle datteren, Ales, til hennes døde gamle mor, Alida, foregår nesten umerkelig fordi skriftsvevet og bruken av ”tenkjer” fortsetter: ”ho kan då ikkje bli verande i same rom som den longe døde mor si, tenkjer Ales og ho ser Alida snu seg og sjå beint mot henne og Alida tenkjer at no er småjenta hennar, godjenta hennar, det kjære, kjære jentebarnet hennar gammal vorten ho òg” (Fosse, 2014b, s. 11).

I *Andvake* markeres ikke innsikten i karakterenes tanker på samme måte som i de to oppfølgerne:

og Alida strekkjer på seg der på senga og korleis skal vel alt no gå, kvar skal dei gjera av seg, ho kan jo føda kva tid som helst, [...], nei dei hadde jo så godt som ingenting, [...], men greia seg det skulle dei nok, det var ho sikker på, dei kom til å klara seg, men berre Asle no snart kunne koma attende, for det der med båten, nei det måtte ho ikkje tenkja på (Fosse, 2014a, s. 20)

Hadde utdraget stått i *Olavs draumar*, hadde sannsynligvis ”tenkjer ho” stått etter hvert komma, slik som i sitatet om Olavs tur innom Sjenkestova. Den allvitende autorale fortellerens innsikt i karakterenes tanker blir i *Andvake* en ubemerket del av fortellingen. I *Olavs draumar* derimot kan den utbredte gjentakelsen av ”tenkjer”, sammen med fortellingens tittel og navnebytter, tyde på at fortelleren ønsker å vise eller gi inntrykk av at Olav og Åsta tenker ut og konstruerer sin egen virkelighet.²⁸

Den utbredte bruken av ”tenkjer” tydeliggjør at det er Olavs og Åstas subjektive virkelighetsoppfattelse som formidles: ”men ho [Gamla] står der nok berre og ser og ser, ho, tenkjer Olav, ho driv nok ikkje og ser etter han, tenkjer han og kvifor skulle ho no vel vilja sjå etter han, kvifor tenkjer han det” (Fosse, 2013, s. 51). Omfattende bruk av både ”kvifor” og ”tenkjer”, av og til samtidig, forekommer i flere sekvenser i romanen, og gir inntrykk av en intens, litt oppkavet og ubehagelig tankevirksomhet, men også av en viss opposisjon eller

²⁸ Også når Olav og Åsta skaper virkeligheten sammen gjennom samtale, markert med ”seier”, foregår dette i tankene, fordi dialogene i *Olavs draumar* er del av deres minner (Fosse, 2013, s. 64-65, 69). På den ene siden kan det påpekes at Asle og Alida er i samme rom i store deler av *Andvake* og at de her sammen konstruerer virkeligheten gjennom samtale, og at dette er forklaringen på den manglende bruken av ”tenkjer”. På den andre siden skildres de hver for seg, med sine egne tanker og minner, også i den første romanen. Noe som ikke markeres av fortelleren på samme måte som i de to neste romanene.

fornuft. I de tilfellene ”tenkjer” og ”kvifor” sammen preger teksten eller i flere tilfeller hvor bruken av ”tenkjer” dominerer alene, kommer det til uttrykk en mistanke hos Olav eller Åsta om at noe dramatisk kommer til å skje. ”Tenkjer han/ho” får en skjebnesvanger undertone fordi tankesvevets forutanelser ofte viser seg å stemme: ”han må ikkje gå til Bjørgvin i dag, denkjer ho, men ho har jo alt sagt det til han, [...], for no har ho sett mannen sin, kjærleiken sin, for siste gong, denkjer ho, og frå no av heiter ho Åsta” (s. 70).

I både *Kveldvævd* og *Olavs draumar* finnes det noen sekvenser som ikke er preget av ”tenkjer” slik resten av teksten er. Når Olav innhentes av Lova og tas med til Hølet, markerer ikke lenger fortelleren innsikten i hans tanker, og opplevelsen av et passivt ingenting oppstår. Det er som om Olav bare lar hendelsene gå sin gang, før han igjen klarer å tenke seg til og sveve mot Alida (Fosse, 2013, s. 71-75). På samme måte opphører markeringen av ”tenkjer” når Alida får høre sannheten om Asles handlinger og død, og hun desperat og stille søker svevet. Fraværet av ”tenkjer” kan indikere at Alida prøver ikke å tenke når hun blir med Åsleik til båten hans (Fosse, 2014b, s. 28-31). Disse oppholdene i bruken av ”tenkjer” kan sees i sammenheng med det nesten totale fraværet av ”tenkjer” i *Andvake*, og indikere at fortelleren vil vise at da Asle og Alida ble sammen, var det nettopp å tenke de ikke gjorde: ”og så forsvinn dei inn i kvarandre [...] og dei er borte [...] og denkjer ikkje lenger” (Fosse, 2014a, s. 21). De følte og svevde i *Andvake*, og prøver ved hjelp av tankekraft i de to neste romanene å opprettholde dette svevet: ”så gule og så fine og så blåe er steinane, denkjer Alida, og armbandet det er ei gåve frå Asle, det er ho sikker på, denkjer Alida” (Fosse, 2014b, s. 32).

Sitatet over viser i tillegg til Alidas kjærlighetstro konstruksjon av virkeligheten, at gjentakelsen brukes for å understreke hva som opptar hovedkarakterene. Også Asle blir svært fascinert av armbåndet: ”eit armband, i det gulaste gull og med dei blåaste blåe perler, det finaste ting vel Olav nokon gong har sett” (Fosse, 2013, s. 17). Den litt barnslig klingende, fargeforsterkende og skjønnhetsvurderende beskrivelsen gjentas igjen og igjen, i sin helhet eller delt opp, hver gang Olav ser eller tenker på armbåndet (s. 21, 24, 27, 28, 39, 40, 42, 45, 46, 63). I tillegg til at gjentakelsen av den klingende skildringen av armbåndet bidrar til skriftsvevets driv, blir det tydelig at armbåndet er et viktig symbol på den blendende kjærligheten Alida og Asle deler. Siden selve beskrivelsen av armbåndet gjentas, får skildringen betydning i seg selv. Den sier noe om blikket til to unge sjeler på jakt etter noe de anser som overjordisk, vakkert og unikt. Asle og Alida fortaper seg begge i det armbåndet som skulle være det konkrete symbolet på deres enhet. I akkurat de fargene og den blinkingen som de gjentatte ganger ser i armbåndet, som de også ser i ”den blått blenkjande fjorden” og

på ”den blåe himmelen”, blir de to ved trilogiens slutt endelig en del av et felles svev (Fosse, 2013, s. 80; 2014b, s. 59).

Den gjentatte beskrivelsen av armbåndet bidrar til struktur og til å binde fortellingen sammen. Før armbåndet blir aktuelt, er det Olavs tanker om å gjøre ærendet sitt, å kjøpe ringer, som gjentas regelmessig. I *Andvake* gjentas regelmessig beskrivelsen av alt Asle og Alida eier og har, særlig deres to bylter, fela og feleskrinet. Denne gjentakelsen fungerer som bindeledd mellom ulike tider og situasjoner (Fosse, 2014a, s. 7, 12, 16, 25, 28, 33, 55, 61). I *Olavs draumar* og *Kveldsvævd* inngår beskrivelsen av byltene og feleskrinet i tilbakeblikk og synliggjør endrede forhold, som at feleskrinet ble solgt og at Åsleik blir den som bærer byltene for Alida (Fosse, 2013, s. 32, 34; 2014b, s. 14, 24, 26, 29, 30, 52). Gjentakelsen av tekstfraser om den blinkende fjorden, armbåndet og byltene binder de tre tekstene sammen og viser at skriftsvevets utfoldelse gjelder trilogien som helhet.

I tillegg til rene gjentakelser og gjentakelser med variasjoner, forekommer også noe som kan kalles utfylling. Tankene, dialogene og inntrykkene skrives fram i par eller ”pakker”, med for eksempel ”hører” og ”ser”, hvor to eller flere sanseintrykk bekrefter hverandre: ”og i det same kjenner han seg så annleis, han ser annleis, kanskje, eller han høyrer annleis” (Fosse, 2013, s. 11), eller ”seier han” og ”seier ho”. Dette styrker sammen med gjentakelsen tekstens flyt og rytme: ”og han rekkjer henne kjenga og ho drikk og drikk og så rekkjer ho kjenga attende til han og han òg drikk og drikk og så seier Alida at ho er så glad for at ho har treft han og han seier at han er så glad for at han har treft henne” (s. 38). At de to gjør og sier det samme, skrives helt ut istedenfor for oppsummerende, som ”dei seier dei er glade for å ha treft hinannen”. Et enkelt og rørende utsagn får dermed virke dobbelt. At alle de små ordene er med og at handlingene og inntrykkene skrives fullstendig, er avgjørende for bevegelsen i teksten og skriftsvevets opprettholdelse. Skriftsvevets bevegelse er konstant også i øyeblikkene hvor tiden stopper.

Det som kan oppfattes som innholdets estetiske innpakning, får i *Olavs draumar* plass og oppmerksomhet, og sørger for et tydelig kunstnerisk uttrykk i tråd med svevet. Utfyllende detaljer som illustrerer det samme bidrar til tekstens selvrefleksivitet og skriftsvev: ”og han høyrer bekken brusa og han går mot lyden og så ser han friskt og godt vatn renna sprettande nedover og nedover, frå fjellet der oppe kjem det nedover, og ut i fjorden går bekken” (Fosse, 2013, s. 38). Når Olav og Åstas omgivelser skildres med ord som ”går”, ”høyrer”, ”ser”, ”brusa”, ”nedover” og ”sprettande” i en dynamisk og gjentakende rytme, bundet sammen av ”og”, blir skriftsvevet svært tydelig for leseren.

”Og” og avsnitt

Ved hjelp av beskrivende verb, adjektiv og adverbial, gjentakelse og ”og”, fortsetter skriftens bevegelse. Den utbredte bruken av ”og” er i hele trilogien en viktig grunn til opplevelsen av skriftsvevet. ”Og” gjennomsyrrer tekstene, og understreker følelsen av fortsettelse, samtidighet og utstrekking i tid og rom. Bruken av ”og” bryter dessuten med normale skriftnormer og erstatter avsluttede setninger med sideordnede setninger. Ved å tydeliggjøre en ramme, for så å bryte med den, kan litteratur synliggjøre rammene som står sentralt både i virkeligheten og i fiksjonen: ”[N]either historical experiences nor literary fictions are unmediated or unprocessed or non-linguistic or [...] ‘fluid’ or ‘random’” (Waugh, 1984, s. 30). Gjennom bruddet med avsluttede setninger, blir det tydelig at setninger er en strukturerende konstruksjon som innebærer en bearbeiding av det som skal formidles. ”Og” sitt bidrag til svevet mellom tid, rom og perspektiv er med på å gjøre leseren oppmerksom på alle de diskrete forskyvningene som foregår. Dermed synliggjøres tekstens fiktive tid og konstruerte kronologi. ”Og” tilbyr gode muligheter for gjentakelse og bidrar til å vise fram ordenes og frasenes egenverdi og dermed tekstens poetisitet. Konjunksjonen fungerer som et bindeledd mellom tanker, hendelser, perspektiver og tider:

Oss tre, seier Alida
Du og eg og vesle Sigvald, seier Asle
Oss tre ja, seier han
og Olav går langsetter Bryggja og no må han gå
strake vegen og finna bua der dei sel dei finaste arm-
band som i verda finst til (Fosse, 2013, s. 38-39)

Et sprang i tid og rom skaper ingen avbrytelse, men framstilles i skriften som en naturlig fortsettelse.

Skillene mellom drøm og virkelighet, fortid og framtid trosses ved at flere dimensjoner kobles sammen med ”og”. Perspektivskifter og forflytning i tid og rom blir svevende, og deres litterære karakter understrekes. ”Og” er også med på, sammen med gjentakelsen av andre ord og fraser, å bidra til tekstens rytme og flyt, og kan for eksempel sørge for dynamikk i en litt haltende dialog:

Og godt betalt for fisken, ja det fekk vi, seier han
Ikkje noko å seia på han der handelsmannen,
seier han
Og no skal de vera i Bjørgvin nokre dagar, seier
Olav
Og så skal eg heim att, seier han andre

og han tek handa i lomma og så tek han fram eit
armband, i det gulaste gull og med dei blåaste blåe
perler, den finaste ting vel Olav nokon gong har sett
Det skal ho få, seier han
og han held armbandet opp framføre Olav (Fosse, 2013, s. 17)

Dialogene markeres med inntrykk og stor forbokstav, selv om punktum mangler. Bortsett fra i og rett etter en dialog, har ikke teksten i *Olavs draumar* avsnitt. Hele teksten henger sammen, og meningene deles kun opp av ”og” og komma. I *Andvake* og *Kveldsvævd* forekommer punktum ved noen få anledninger. De setningene som avsluttes med punktum fastslår situasjonen slik den er og slik den må takles, som når Alida slår seg til ro med et liv på Vika med Åsleik: ”Og det får vera bra nok, tenkjer ho. Også her kan ein nok leva sitt liv” (Fosse, 2014b, s. 50-51). I *Andvake* inneholder tre tekstsekvenser, om Asles og Alidas nåværende situasjon, Asles bakgrunn og kjærlighetssvevet, punktum (Fosse, 2014a, s. 9-14, 33, 49-50). Disse sekvensene er intense, direkte og med varierende tempo på grunn av varierende setningslengde: ”Og ho høyrer det. Ho høyrer svevet og ho er i svevet. Ho står i ro og ho svever. Og så svever dei saman, no svever dei saman, ho og han. Alida og Asle.[...] Og Asle lèt spelet spela. Og Alida er med han. På augo hennar kan han sjå at Alida er med han” (s. 49-50). At punktumene her nærmest opphever skriftsvevet samtidig som kjærlighetssvevet skildres, kan virke selvmotsigende. Samtidig får setningene større kraft og mulighet til å sveve på egenhånd når de er avsluttede og ikke flyter inn i resten av tekstmassen. I skildringen av Asle og Alidas felles svev senkes tempoet, og de avgrensede setningene får leserens fulle oppmerksomhet.

Resten av trilogiens tekst kjennetegnes av et skriftsvev som består av glidende skifter mellom ulike dimensjoner, gjentakelse og musikalitet, hvor verken hendelser, tanker eller forflytning i tid og rom lar seg bindes eller struktureres av punktum eller avsnitt. Skriften svever ustoppelig videre, slik også kjærligheten mellom Asle og Alida svever videre, også etter hans død. At døden for Asle ikke er endelig, understrekes av punktumet som mangler bak *Olavs draumars* siste ord: ”og så reiser han seg opp og så står han der og held Alida i handa” (Fosse, 2013, s. 79).

Klang, musikalitet og poetikk

De siste ordene i *Olavs draumar* markerer ikke bare en uavsluttet tekst og eksistens. Også klangen etter ordene henger igjen etter at de er lest: ”og så reiser han seg opp og så står han

der og held Alida i handa”. Gjentakelsen av små ord og større tekstfragmenter og minimal bruk av avsnitt og punktum sørger for opplevelsen av skriftsvevet, sammen med en viss stemning, en stillhet og klang. I *Olavs draumar* er det ikke bare det poetiske virkemiddelet gjentakelse som har en så framtrædende rolle i teksten at assosiasjonene går til lyrikken. Også allitterasjon og assonans virker inn på svevet: så – reiser – seg – så – står, han – han – held – handa. I flere tilfeller når skriftsvevet framstår som svært tydelig, bidrar allitterasjonen og assonansen til skriftens driv og musikalitet. Skriftsvevets driv kan komme til syne i helt nedtonede situasjoner: ”og Alida seier at han skulle ikkje ha selt fela, for det var så fint å høyra på når han sat der og spela” (Fosse, 2013, s. 34). Konsonantene s, h og f starter ordene og dominerer Alidas utsagn, mens konsentrert bruk av de trykk tunge vokalene a, e og i bidrar til klangen.

Navnene i fortellingene om Asle og Alida utgjør også en del av skriftens klanggrunnlag. Med sine trykksterke vokal-par bidrar den hyppige navnebruken til tekstens musikalitet: Asle og Alida, Olav og Åsta, Sigvald og Silja, Gamlingen og Gamla, Åsgaut og Åsleik. Utbredt bruk av ”og” og gjentakelse sørger også for at teksten blir preget av mye klang- og lydlikhet. At navnene er norrøne og passer inn i et nordisk litterært univers, bidrar i tillegg til klangen til å forsterke tekstens litt mystiske eller poetiske stemning. Selv om skriftsvevet er konstant, skjer bevegelsene stille og forsiktig uten å bryte med skriftens stemning, som også er en del av dens svev. Det er tydelig at Fosse arbeider både ”med språket og i språket”, noe Hans H. Skei mener kjennetegner en bestemt dikterisk holdning (2006, s. 90). Språket i trilogien både styrker innholdet og trer fram som en egen gjenstand for oppmerksomhet. At innholdet påvirkes av språket, tydeliggjøres også. Den repeterende og fortsettende skrivestilen preget av enkle ord, gir for eksempel metkommentarene om å spille seg opp fra nesten ingenting og å la spillet sveve av seg selv, ekstra mening.

Andvake-trilogiens tekster har en poetisk undertone og en estetisk selvbevissthet. Det er nettopp språkets tone eller stemning, tilknyttet språkbruk og språkkvalitet, som Skei kaller for poetisk. Fosse er selv opptatt av sin generelle poetiske tilhørighet: ”Eg er ein poet i alt eg skriv, [...]. Eg er oppteken av fallet, rytmen i setningar, eg skriv som påstandar, form og innhald er ikkje to ting for meg, det glir saman og skal snakka på same nivå. Det er poetmåten” (Seiness, 2009, s. 17). Svevet som oppleves i lesningen av de tre fortellingene, som gjelder både formen og innholdet, oppleves kanskje så enhetlig nettopp på grunn av ”poetmåten”.

Muntlig ordforråd møter litterær leddstilling

det vart alltid beste spelet om det slik gjekk føre seg, at ein spelte seg sakte opp, frå nesten ingenting og oppover, frå ingenting og så mot det veldige (Fosse, 2014a, s. 44)

I far Sigvalds råd til Asle om felespill, kommenteres noe av det som sørger for at *Andvake*-trilogiens uttrykk oppleves som både nært og fjernt, nemlig den bevisste kombinasjonen av det enkle og det storslagne. Det hviler noe høytidelig over de tre fortellingene som ikke kan forklares ut ifra de liketile karakterene med sine muntlige formuleringer. Asle og Alidas kjærlighetsytringer og krav for å ha det godt er få og enkle. Skriftens ordforråd er hverdagslig og muntlig preget. Ordenes stilnivå kan på grunn av sitt muntlige preg og motiv fra samfunnets lavere lag, betegnes som lavstil. Men ordvalget gir ikke inntrykk av å være et litterært virkemiddel for å oppnå et realistisk miljø med realistiske dialoger. Ordene organiseres nemlig på en slik måte at de får en poetisk effekt. Gjennom syntaksen får de enkle ordene litterær tilhørighet, tyngde og kraft, og fortellingen formidles dermed i møtet mellom lavstil og høystil.

Høystilen i de tre fortellingene er med på å synliggjøre tekstenes litterære identitet. Ordene stilles opp på en måte som legger opp til ettertanke, oppmerksomhet og som bidrar til å holde skriften svevende, drevet av blant annet rytmevariasjon. I setningene uten punktum, avgrenset av ”og”, komma og meningsinnhold, forekommer i flere tilfeller setningsledd som ikke er nødvendig med tanke på innholdet eller som plasseres annerledes enn det som er vanlig i lav- og mellomstil.

I mellomstil er ofte klart språk et styrende kriterium, mens rytme og skildring, står mer sentralt i høystil. Eksempler på setninger i sistnevnte stil (min kursiv) kan være: ”og Olav kan så tydeleg, *som om han det verkeleg såg*, sjå føre seg armen hennar Åsta med armbandet”, eller ”ja så han kan vanskeleg lata vera å kjøpa eit slikt eit til Åsta, så det, det skal han gjera” (Fosse, 2013, s. 17, 40)²⁹. Når disse setningene ikke står skrevet på den enkleste og klareste mulige måten, for eksempel: ”*som om det er verkeleg*” og ”han skal kjøpa eit slikt eit til Åsta, fordi han vanskeleg kan lata vera”, tilfører leddsetningen i det første tilfellet en lettere rytme (anapestisk) til resten av setningen som preges av en tyngre rytme (trokeisk og daktylsk). Dette skaper gjennom bruddet med den faste rytmen, bevegelse og flyt. Bruken av ”som om” og ”såg” i fortid viser i tillegg fram skriftens bevissthet til tiden og rommets relativitet. ”[M]en kan han berre gå forbi mannen *som om ingenting var*” (s. 6), er et annet eksempel på

²⁹ Alle referansene i ”Muntlig ordforråd møter litterær leddstilling” er til *Olavs draumar*, og vil vises til med sidetall.

at virkeligheten settes i perspektiv. Som om det var sånn, men ikke nødvendigvis er sånn. ”Var” får dessuten større trykk ved å stå sist, slik også ”såg” får det. I det andre tilfellet, hvor Olav ser for seg armbåndet på Åstas arm, prioriteres også setningens rytme og tyngdepunkt. Olav kan ikke la være å kjøpe armbåndet. Musikaliteten og akkurat hva som vektlegges i hver enkelt setning gjenspeiles i den litterære syntaksen. I setningen ”er det ikkje Jenta *han der ser* [...] nett slik *ho i stad gjekk*” (s. 47) står leddsetningenes ledd konsentrert i midtfeltet, med verbalet til slutt, og bidrar til en tydelig rytme og trykk på ”ser” og ”gjekk”.

I *Olavs draumar* anvendes gjentatte ganger kombinasjonen av finitt og infinitt verbal og fortid: ”og kvifor *skulle det gå* ein mann framføre han her, langs vegen i Barmen” (s. 5), som gjør setningene mer baktunge enn hvis de hadde vært skrevet i nåtid og kun med finitt verbal: ”og kvifor *går det* ein mann [...]”. Oppmerksomheten skyves i dette tilfellet fra selve handlingen, at mannen går foran han, til det problematiske med handlingen. Verbruken fungerer på en lignende måte i denne setningen: ”han vil gå så snøgt han kan strake vegen til Bjørgvin og *få ærendet sitt gjort* og så gå heim att” (s. 8). ”[F]å ærendet sitt gjort” er en passiv konstruksjon som kamuflerer selve handlingen og vektlegger ærendet. Konstruksjonen bidrar også til variasjon i verbformene i løpet av setningen: ”vil gå”, ”få gjort” og ”gå”, og bidrar gjennom variasjonen til skriftsvevet. Også i setningen ”Stansa no og snakka litt med meg, det er for å treffa deg *eg er komen*” (s. 9) har det sammensatte verbet en litt annen betydning, rytme og plassering enn ”kom” ville hatt. Igjen er det litterære uttrykket, med høystil, variasjon av tung og lett rytme og dramatisk oppbygging og trykk, styrende for verbformen og syntaksen.

Det er ikke bare plasseringen av verbalet som sørger for setningenes rytme og tyngdepunkt. Når beskrivende adverbial plasseres i forfeltet, får ordet forsterket virkning, som i setningene: ”*samankrøkt* gjekk han, som om han gjekk og tenkte” og ”for *sakte* må han jo gå sidan Olav jo kjem nærare og nærare same kor seint han går” (s. 6). Igjen blir setningene mer baktunge enn de kunne ha vært, hadde de vært skrevet mer ”rett fram”. I tillegg får ”samankrøkt” og ”sakte” setningenes tyngde og trykk. Dette er uttrykk for en skildrende, fortellende og typisk litterær stil, som ivaretar skriftens flyt og rytme. Et enda mer dramatisk eksempel på strategisk plassering av leddet som skal vektlegges, er: ”*Drepar du er*, seier han” (s. 60). Her har forfatteren tatt i bruk sin kunstneriske frihet for å oppnå en dramatisk effekt. Sin kunstneriske frihet har Fosse brukt også i denne setningen: ”armbandet, ja det er svært fint, det er vakkert, *dei seier*” (s. 40). ”[D]ei seier” er ugyldig på norsk, når det står plassert som en del av hovedsetningen.

I *Olavs draumar* og i resten av trilogien, oppnås en poetisk effekt ved omstokkingen av utvalgte setningers normale syntaks, som kan gi ny mening eller få ordene eller rytmen til å passe inn i svevet. I tilfellet over brukes ”dei seier” for å overbevise. Åsgaut vil nemlig framheve at det er flere enn han som synes at armbåndet er vakkert. I *Andvake* benyttes ”dei seier” til å synliggjøre avstanden mellom Asle og Alida og dei, og kanskje ugyldigheten i det ”dei seier”. Relativiseringen av forholdet mellom sannheten og det ”dei seier” kan tolkes som en implisitt kommentar til forholdet mellom språk og virkelighet: det som sies eller skrives er ikke nødvendigvis sant. Når det står ”dei seier” istedenfor ”seier dei”, stopper leseren automatisk opp på grunn av den uvanlige leddstillingen, og ytringen kan dermed få økt oppmerksomhet og kanskje til og med ettertanke.

Det enkle og hverdagslige ordforrådet i *Olavs draumar* får en høytidelig form gjennom syntaksen. I skriftsvevets kombinasjon av lavstil og høystil kommer romanens internaliserte romanteori til syne: ”det vart alltid beste spelet om det slik gjekk føre seg, at ein spelte seg sakte opp, frå nesten ingenting og oppover, frå ingenting og så mot det veldige” (s. 44). Med utgangspunkt i enkle karakterer og hverdagslige ord, svever skriften opp mot det veldige ved hjelp av sin estetiske utforming, litterære setningsoppbygging og sine sentrallyriske temaer. Den litterære syntaksen sørger også for tekstens tydelige tilknytning til et litterært univers. I skriftsvevets tydeliggjøring av romanen som artefakt, kommer også tekstsvevet til syne. Tekstsvevet utfolder seg gjennom tekstens synlige tilhørighet i en litterær diskurs og gjennom dens tilknytning til og utveksling med andre tekster.

3.1.7 Tekstsvevet: Avdekkingen av et litterært univers

[Most metafictional writers] are self-consciously anxious to assert that, although literary fiction is only a verbal reality, it constructs through language an imaginative world that has, within its own terms, full referential status as an alternative to the world in which we live. [...] Fiction is merely a different set of 'frames', a different set of conventions and constructions. [...] Metafiction lays bare the linguistic basis of the 'alternative worlds' constructed in literary fictions. (Waugh, 1984, s. 100)

Sammen med skriftsvevets estetiske og selvrefleksive virkemidler, som synliggjør *Olavs draumar*s status som kunstobjekt, sørger tekstsvevets sjangerbestemmende paratekst, eventyraktige karakterer og intertekstualitet for å tydeliggjøre det litterære universet de fiktive handlingene utspiller seg i. Dermed understrekes skillet mellom fiksjon og virkelighet, og leseren oppmuntres, gjennom tekstens utforming, til å tolke innholdet ut ifra den alternative verdens egne premisser.

På tittelsidene i *Andvake*, *Olavs draumar* og *Kveldsvævd* står ”Forteljing” som undertittel.³⁰ I parateksten etableres den rammen tekstenes innhold skal leses ut ifra. For det første gjør bruken av ”fortelling” det tydelig for leseren at hun trer inn i et fiktivt univers og må tolke hendelsene deretter. For det andre tilbyr begrepet en bred og historisk løsrevet litterær ramme fordi det omfatter ”alle former for fortellende diktning [...] som formidler en eller flere hendelser på vers eller prosa” (Lothe et al., 2007, s. 73). Fortellingens muligheter i form og innhold er mange, og fortelleren gir dermed seg selv og leseren stort spillerom. I sin etiske tilnærming til *Andvake* kommenterer Edvardsen at ”[sjangernemninga] stadfestar at *Andvake* peikar utover si eiga tid (utgivingstid). For ein tekst som skal handle om noko så grunnleggjande i mennesket som det gode og det vonde, kan det kanskje vere nødvendig med eit tidlaust perspektiv” (2010, s. 63). Fortellingen er, for det tredje, grunnleggende og sentral i menneskelig kommunikasjon. Den har den samme oppbyggingen som livet, med en begynnelse, midte og slutt, og er den formen mennesker vanligvis uttrykker seg i. Så selv om ”fortelling” på den ene siden signaliserer noe fiktivt og understreker tekstsvevets adskilthet, så viser undertittelen på den andre siden fram en forbindelse til virkeligheten og leseren.

Parateksten ”fortelling” etablerer altså en bred skjønnlitterær ramme og fastslår tekstens fiksjonalitet. På tross av rammens få restriksjoner, utnyttes muligheten til avdekking og rammebrudd i *Olavs draumar*. Waugh betrakter representasjonen av tid som “the most fundamental set of all narrative conventions”, og dermed som et fruktbart avdekkingsmål for metafiksjonen: ”When events which are looked forward to on the level of the *histoire* have already been narrated by the *discours*, then ’history’ becomes a non-category, and past and future in novels is shown to be merely (on one level) the before and after of the order of the *narration*” (1984, s. 70-71). Når Åstas forutanalse om sin endelige adskillelse fra Olav formidles etter at han har blitt tatt av Lova, får hennes onde anelser en ekstra sterk virkning fordi leseren vet at de stemmer, samtidig som plottets konstruksjon synliggjøres: ”og ho kjenner på seg, som av heile seg, at ho aldri meir kjem til å sjå Olav att, og han må ikkje gå, han må ikkje gå til Bjørgvin i dag” (Fosse, 2013, s. 70). Gjennom alle skiftene i tid, i vekslingen mellom nåtid og fortid som ofte kamufleres av skriftsvevet, avdekkes tiden i *Olavs draumar* som kunstig og konstruert. Romanens tidsframstilling synliggjør et tidssvev som står i tydelig kontrast til virkelighetens historiske tid. Den fiktive tiden er med på å synliggjøre

³⁰ I denne oppgavens tidligere henvisninger til de tre fortellingene har begrepene ”roman”, ”fortelling”, ”verk” og ”tekst” alle vært benyttet. Det er ingen motsetning mellom fortelling og roman, siden romanen er en form for fortelling. Trilogien og *Blod. Steinen er.* (1987) er de eneste av Fosses lengre prosa med undertittelen ”Forteljing”. Resten av hans lengre prosa, bortsett fra *Det er Ales* (2004) hvor tittelen står alene, har parateksten ”Roman”.

romanens fiktive univers og tekstsvevets litterære tilstand. Det litterære universet understrekes ytterligere av åpenbart konstruerte karakterer og av inter- og intratekstualitet.

Flate karakterer og karakteriserende navn

og så var han der brått, mannen, og no gjekk han der framføre han på vegen og mannen var ikkje stor, men ganske liten, og mannen gjekk i svarte klede, og han gjekk seint, og litt lut, sakte, liksom steg for steg, [...], og på hovudet hadde han ei grå huve (Fosse, 2013, s. 5-6)

På veien inn til Bjørgvin blir Olav gående bak en gammel, liten og mørkkledd mann som kan minne om de små, grå og krumbøyde gubbene i norske folkeeventyr. Det eventyragtige med han understrekes av navnet fortelleren gir han, nemlig Gamlingen. I løpet av *Olavs draumar* møter Olav flere mystiske eller typiske og overfladisk skildrede skikkelser, som framstår som åpenbare fiktive og litterære konstruksjoner. "[D]ehumanization of character, parodic doubles, obtrusive proper names" er ett av punktene på Waugh's liste over kjennetegn på postmoderne, og ifølge Skei metafiksjonal, litteratur (1985, s. 22; 1995, s. 33). Dette henger sammen med metafiksjonens synliggjøring av "the creation/description paradox which defines the status of *all* fiction" (Waugh, 1984, s. 88). Avhumaniserende navnevalg er med på å vise fram at "in fiction the description of an object brings that object into existence" (s. 93). Når karakterene framstilles som åpenbare litterære konstruksjoner, understrekes det at teksten er en språklig og alternativ verden, og at de fiktive karakterene tilhører og må forstås ut ifra tekstsvevets litterære univers.

Karakterene i *Olavs draumar*, som er med på å fastslå og synliggjøre tekstens svev i en fiktiv dimensjon, dukker opp eller forsvinner på mystisk vis, er flate og uforanderlige, av og til komiske, ofte frekke og ubehagelige og har upersonlige eller karaktertilknyttede navn. Flere av dem framstår som egenskaper, personlighetsstrekk eller abstrakte fenomener framfor individer. Gamlingen dukker tidlig opp i *Olavs draumar*, og kaster skygger over Olavs lyse og drømmende dag. Han vekker umiddelbart ubehag hos Olav og liksom stenger veien for han³¹: "og kvifor skal det, når endeleg ein dag fjorden blenkjer, gå ein mann der framføre han, ein svart mann, ein liten mann, ein samankrøkt mann, ein mann med ei grå huve, og kva er det mannen vil han, noko godt kan det vel knappast vera" (Fosse, 2013, s. 7). Gamlingen framstår fra starten som Olavs dårlige samvittighet og skyldfølelse. Gjennom hele fortellingen er han den nagende stemmen som ikke lar Olav glemme sine tidlige misgjerninger: "der ved eit bord

³¹ I *Sult* skildres jegets opplevelse av å gå bak nåtleren på en lignende måte (Hamsun, 1989, s. 10).

sit jo Gamlingen, sjølvsagt måtte han vera der, same kvar han er, så er jo han der, det er jo alltid slik det, tenkjer Olav” (s. 49). Når Olav tviholder på sin falske identitet, viser det seg at også Gamlingens navn er Olav, noe som kan styrke følelsen av at Gamlingens stemme representerer Olavs indre stemme. Langås (2013) peker på en identitetsproblematikk i forbindelse med navnebytter og karakterer som speiler hverandre i romanen, og synes persongalleriet kan ”virke som et sett faste figurer som de enkelte personene kan gli ut og inn av” (s. 228).

Gamlingen tar til slutt form som noe mer utslagsgivende enn en truende stemme og blir den som feller Olav. I Meistermannens skikkelse fungerer han som håndheveren av både samfunnets og Guds lov:

Men no skal rettferd snart skje, du Asle, seier han
Den som drep, skal drepast, seier han
og så plirer Gamlingen mot han og så tek han
fram som ein svart sekk og dreg han over hovudet
sitt, og han blir ståande lenge slik i døra, og så tek
han sekken av seg
Såg du, du Asle, seier han
og plirer med augo
Eg tenkte at du skulle få vita kven eg er, kven
Meistermannen er, seier han (Fosse, 2013, s. 76)

Stemmen og mannen Olav har valgt å trosse viser seg å være kjentmann på Dylgja, stamkunde på Sjenkestova, far til den drepte Føde-Frøkna, mannen i huset der Olav søker husvære og Bjørgvins bøddel. Alle disse fellende ”tilfeldighetene” synliggjør fortellingen som konstruksjon, og hvordan historien formidles innenfor fortellingens rammer. Gamlingens mange roller løser utfordringen en kort fortelling, et begrenset tidsrom og få karakterer får i møtet med en kompleks og skjult fortid som skal avdekkes og straffes.

Gamlingens andre datter er, typisk nok for det konstruerte universet, Jenta. De blå øynene og det lange, lyse håret fungerer som personifiseringen av fristelsen og usømmeligheten. Når Jenta møter Olav i Bjørgvin, skaper hun sin egen sannhet og får det til å virke som om hans handlinger og oppmerksomhet er rettet mot henne: ”Men er det ikkje deg, seier Jenta / Vent, seier ho / Du såg etter meg, eg såg det, seier ho” (Fosse, 2013, s. 28). Åsta frykter hennes vilje og overtalende kraft, og Olav nærmest lammes i hennes nærvær. Jenta er en trussel mot Åsta og Olavs kjærlighetssev. Hun er fristelsen som kan komme i veien og den som tar kjærlighetssymbolet fra Olav, og takker for det som om det var en gave: ”tenk at du vel skulle gje meg så fint eit armband, seier ho, stor takk, stor takk til deg for det, seier ho”

(s. 63-64). Men Jentas freidighet er ikke hinder nok. Olav svever mot Åsta i sin siste stund, og armbåndet havner i *Kveldsvævd* der det skal, i Åstas hender. Kjærligheten mellom Åsta og Olav og den skapende makten som finnes i teksten, fastslås atter en gang, når kjærligheten svever videre etter Olavs død og armbåndet til slutt finner sin tiltenkte eier.

Den lyse og lettsindige Jenta fører ikke bare med seg fristelse. I motsetning til Olav og Åsta som begge er mørke og alvorlige, tilfører hun, sammen med noen av de andre karakterene i Bjørgvin, letthet, og er med på å balansere *Olavs draumars* alvorlige uttrykk. Den enkle, typete og litt satiriske skildringen av de ulike karakterene tilfører humor. Jenta som forklarer Olav veien dit han skal, etter at hun har blitt avvist og før hun kommer på at han er Bjørgvins største tosk, og Juvelarens overbevisende enmannsforestilling når han skal selge armbåndet til Olav, bidrar med noen tragikomiske øyeblikk (s. 30-32, s. 42-46). At karakterene er så stereotype, styrker samtidig opplevelsen av at karakterene er ”på liksom” og har en funksjon i fortellingen. De representerer en stemning, holdning eller en viss mennesketype som er viktigere enn om de er virkelige personer eller ikke.

Kanskje kan de flate karakterene også være med på å kommentere virkeligheten gjennom fiksjonen. For Waugh er målet med metafiksjonens selvopptatthet nettopp å problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet: ”[metafictional writing] not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (1984, s. 2). På grunn av karakterene i *Olavs draumars* flatet og dominerende trekk, er det lett å kjenne igjen typene. Gamlingens hoverende, gammeltestamentiske og egoistiske holdning kan fungere som et negativt bilde på og kritikk av dem som hevder seg på andres bekostning og som har en flyktig og lønnsom moral. Jenta kan tolkes som en herdet og livsvant forførerinne, et byfenomen om man vil, som utnytter de uerfarne og usikre. Hun vender det kalde kinnet til dem som kommer fra landet og ikke kan bidra til hennes vinning. Juvelaren framstår som den typiske selgeren og en representant for det moderne forbruker- og salgssamfunnet. Leseren er så inderlig klar over Juvelarens salgstriks i møtet med Olav:

Ja vel då, seier Juvelaren og han puttår med brå rørsle dei tre setlane i lomma og han er noko sint i røysta Det får vera greitt, seier han [...] Ja det er for gale, eg skulle ikkje ha gjort dette, det er skam å selja eit så fint armband for så lite, seier Juvelaren (Fosse, 2013, s. 46).

Den positive skikkelsen Åsgaut vekker også leserens mistanke i sin iver etter å hjelpe Olav med å gjennomføre kjøpet. En kritikk av forbrukersamfunnet og salgsinstitusjonene, som

lurer kjøperen til å kjøpe noe annet og for mer enn det hun egentlig skulle, kan ligge innebygd i det salgsspillet Olav vikles inn i. Den lovutøvende instansen, Lova, kommer heller ikke godt ut av det. Lovutøverne er mørke, svarte, brutale og skadefro, og illustrerer hvordan maktposisjoner kan misbrukes og få det verste ut av folk (s. 62).

Den overfladiske karakterskildringen bidrar både til å understreke den fiktive diskursen, hvor karakterer kan være flate og representere holdninger og egenskaper, og, sammen med perspektivet som styres av fortelleren og ligger hos Olav, til at leserens sympati forblir hos Olav og Åsta. Lova, med Gamlingen i spissen, framstilles som djevelen selv, og alle de egennavnløse karakterene framstår som flate og ubarmhjertige. At det er Olavs subjektive virkelighetsoppfatning, sterkt preget av hans minner og drømmer, som formidles, markeres med ”tenkjer”, og leseren gjøres oppmerksom på at den subjektive virkeligheten kan være preget av fiksjon. Olavs drøm starter med en vakker dag, et vakkert ærend og en handlekraftig ung mann, men endrer seg etter møtet med Gamlingen, Jenta, Gamla og Lova til å bli et mareritt der alle vil ha en pris som den først nektende og til slutt kapitulerende Olav må betale.

Slik flere av karakterene i *Olavs draumar* er navngitt etter hva de er, er også egennavnene i trilogien med på å skape karakterene. Det norrøne navnet Asle, som betyr veslefar eller lille far, understreker identiteten til karakteren som ofrer alt for sin utvalgte og sitt barn ("Norske navn," 2005-2007). Samtidig står det koselige ”veslefar” i kontrast til de voldelige handlingene Asle begår for å kunne leve som en familiefar. Det navnet Asle velger å gjemme seg bak, Olav, har også norrøn opprinnelse og betyr stamfarens etterkommer. Dette navnet kan oppfattes ironisk i *Olavs draumar*, siden Asle har kvittet seg med slektens kall, fela, og slektens navn. Alidas uskyldige og elskverdige vesen understrekes på den ene siden av at navnet hennes betyr av edleste slag, edel skjønnhet, lys og skinnende. Navnet hun bytter til, Åsta, betyr gudevakker, skjønnhet eller kjærlighetsfull og framhever dermed det samme ("Norske navn," 2005-2007). Måten hun ivaretar og verner om sønnen og kjærligheten til Olav passer godt sammen med navnene, og fortelleren framstiller henne som innehaveren av et vakkert indre. På den andre siden viser spesielt hennes vanskelige forhold til moren generelt hennes evne til å lukke øynene, en annen side enn hennes edle og kjærlighetsfulle. Hennes ytre skjønnhet framstår ikke som slående for andre enn Olav, og hun skildres som liten og mørk.

Det er Jenta som lever av sin lyse skjønnhet i fortellingene, en ytre skjønnhet som ikke stemmer overens med hennes indre fordi hun er kynisk og frekk. Mor Herdis har også vært

lys og vakker en gang, men navnet hennes, som betyr hærgudinne, understreker hennes herdede og kalde personlighet. Far Aslak, som Alida savner og elsker, sitt navn betyr Guds kamp ("Norske navn," 2005-2007). Navnet åpner for at han kan ha hatt mer å stri med enn leseren får vite. I hvert fall bidrar navnets betydning til å understreke hans særstilling hos Alida. Kjærlighetsforbildene Sigvald og Silja sine navns betydning, seiersmakt og blind for denne verdens ondskap eller Guds lys (Pfaff, 2004-2015), understreker deres godhet og storhet, særlig i Asles øyne. Åsgaut er den eneste karakteren Olav møter på sin ferd til Bjørgvin som har et egennavn. Den vennlige fiskeren fra Nord-Norge, som tar Olavs parti mot Gamlingen og bidrar til kjøpet av armbåndet, sitt navn har betydningen norrøn gud eller mester fra Götaland (Pfaff, 2004-2015). Åsgaut framstilles ikke som en gudeskikkelse, men han er positiv, handlekraftig og litt mystisk og er med på å prege Olavs valg mens han er i Bjørgvin.

Navnene på karakterene i *Olavs draumar* og i trilogien bidrar på den ene siden til å vise fram at karakterene skapes samtidig som de beskrives. Navnene sier noe om karakterene, enten på grunn av overensstemmelsen eller uoverensstemmelsen mellom karakteren og navnets betydning. På den andre siden er de fleste navnene i trilogien nordiske navn som vekker konnotasjoner i retning av sagaer, norrøn mytologi og en tidlig skriftradisjon. Tekstsvevets litterære univers og utveksling med andre tekster, understrekes gjennom navnevalgene. Langås påpeker også sammenhengen mellom det estetiske uttrykket og karakterene, men hun trekker forbindelsen mellom personifiseringen av abstrakte fenomener og en allegorisk lesning av verket som helhet (2013, s. 228). Hun deler dermed forståelsen for at de flate karakterene er med på å synliggjøre tekstens litterære tilhørighet, men kun for å synliggjøre at teksten må leses billedlig for å bli forstått. De forenklete og parodiske karakterene kan selvfølgelig ikke leses som realistiske karakterer, men de kan kanskje forstås ut ifra den alternative verdens egne betingelser, og ikke kun som representanter for noe annet. Også intertekstualiteten i *Olavs draumar*, som spiller en sentral rolle i utformingen av tekstsvevet, kan forstås ut ifra disse to ulike tilnærmingene, enten som tolkningsnøkler eller som et virkemiddel for å vende leserens oppmerksomhet mot selve teksten og det tekstuniverset den er en del av.

Inter- og intratekstualitet

Bibelallusjonen i *Andvake* satte tidlig trilogien inn i en litterær kontekst ved å henvise til Juleevangeliet (Luk., 2, 1-20, Bibelselskapet, bokmål overs. 2011). I *Olavs draumar*

understrekes trilogiens litterære univers og forbindelsen til andre litterære tekster ytterligere, gjennom utbredt inter- og intratekstualitet. Gjennom de mange og tydelige henvisningene til andre kjente tekster, blir leseren bevisst den litterære dimensjonen som eksisterer adskilt fra virkeligheten og som har sine egne referansepunkter:

One way of reinforcing the notion of literary fiction as an alternative world is the use of literary and mythical allusion which reminds the reader of the existence of this world outside everyday time and space, of its thoroughgoing textuality *and* intertextuality. (Waugh, 1984, s. 112)

Snorre Sturlassons *Olav den helliges saga*, *Bibelen* (Gammeltestet) og ”Draumkvedet” fungerer i *Olavs draumar* som storslagne intertekster som på tross av sine forankringer i en annen historisk tid, eksisterer sammen med Fosses roman i en løsrevet litterær dimensjon og en felles skriftradisjon. Som Langås påpeker:

Tittelen hentyder til ’Olavs drøm’, som blant annet er kjent fra Snorre. Bibelen er også en markant intertekst, for himmelstigen i Olavs drøm alluderer til Jakobs stige i 1. Mosebok. Likeledes er loven, som griper nådeløst inn mot slutten av fortellingen, en iverksettelse av den gammeltestamentlige moralen og de ti bud.

En annen referanse er middelalderballaden ’Draumkvedet’, et visjonsdikt som handler om Olav Åstessons erfaringer fra dødsriket. (2013, s. 228-229)

I ”Draumkvedet” trår Olav Åstesson gjennom drømmen inn i en annen dimensjon, døden, som han forteller om når han våkner igjen. Olav, eller Asle, befinner seg også i en tilstand mellom liv og død når han svever mot Alida idet han henges: ”og Asle er eit sjev [...] og så svevar det bortover den blått blenkjande fjorden og oppover den blåe himmelen og Alida tek Asle i handa” (Fosse, 2013, s. 80). I *Kveldsvævd* har han gjennom sin tilstedeværelse hos Alida i sjevets abstrakte form, kommet tilbake fra døden for å støtte sin kjære: ”no skulle han ha vore her, seier ho og Asle seier at han er der, alltid er han der med henne og alltid skal han vel vera der, seier han” (Fosse, 2014b, s. 50). I *Olav den helliges saga* har kong Olav flere drømmer, først om å bli konge av Norge, før han drømmer ”Olavs drøm” (Sturluson, 1941, s. 15. 243, 262). Denne drømmen har kongen mens han ligger i Finn Arnessons fang og sover, og han reagerer på at han blir vekket når bondehæren kommer nærmere. Han ville nemlig nyte sin drøm til den var ferdig, istedenfor å forholde seg til virkelighetens trussel. Men verken drømmen eller virkeligheten har noe lyst i vente for kong Olav, for drømmen om himmelstigen varsler, ifølge Finn, om død. Også Olav i *Olavs draumar* søker

drømmetilværelsen og virkelighetsflukten på sin jakt etter giftering eller armbånd til Åsta. Det han trodde skulle bli fullbyrdelsen av drømmen, ender opp med å bli et mareritt. En annen intertekst, som ikke er like tydelig eller klassisk, men som også er anerkjent og lest av mange og som tilbyr en poetisk referanse, er ”Det er den draumen” (1966) av Olav H. Hauge. Den samme drømmen som står i tittelen og preger innholdet i diktet kan betraktes som en parallell til drømmen Olav bærer på, drømmen om at noe vidunderlig skal skje. Skriftsvevet i *Olavs draumar* kan også leses i dialog med det poetiske uttrykket og skriftens driv i Huges dikt.

Intertekstene til *Olavs draumar* bidrar for det første til etableringen og utformingen av en litterær diskurs og et tekstsvev. For det andre er de sammen med tittelen med på å understreke den drømmeaktige dimensjonen hendelsene utspiller seg i, og sammen med de norrøne navnene og den litterære syntaksen med på å sørge for opplevelsen av en eldre men allikevel uavhengig tid. For det tredje tilbyr intertekstene ekstra informasjon og en utvidet forståelsesramme i lesningen av *Olavs draumar*. De aktuelle intertekstene har som premiss at skillene mellom drøm og våken tilstand og fiksjon og virkelighet av og til overskrides, og at de adskilte dimensjonene dermed kan påvirke hverandre. I *Olavs draumar* etableres en forbindelse med tekster som alle problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet, både gjennom form og innhold. Vektingen av sagaens litterære kvaliteter sammenlignet med dens historiske tilhørighet drøftes stadig, og *Bibelens* innhold tolkes og anvendes forskjellig av en troende og en historiker. Ved hjelp av tydelige referanser til disse verkene, stilles også fortellingen *Olavs draumar* i en posisjon som problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet.

Andvake-trilogien er ikke bare del av en intertekstuell verden. Trilogien er også en tydelig del av Fosses eget skriftunivers, både med tanke på hans skjønnlitteratur og sakprosa. For det første henger de tre verkene intratekstuell sammen, og henviser alle tre til hverandre. For det andre inneholder romanene tydelige fellesnevner med tidligere romaner Fosse har skrevet. I *Morgon og kveld* og *Det er Ales* utfolder skriftsvevet seg ved hjelp av flere av de samme virkemidlene som i *Olavs draumar*, og konstante forskyvninger i tid, rom og perspektiv står sentralt også i disse to. For det tredje beskriver eller kommenterer Fosse i sine litteraturteoretiske essays selv flere sentrale punkter, som den rytmiske skrivestilen, det allmenne utgangspunktet, forholdet mellom det enkle og det mangetydige og litteraturen som en autonom og alternativ verden, som gjenspeiler seg i trilogien.

Langås mener at *Andvake* og *Olavs draumar* fungerer ”som en tekst og en pretekst, eller som en selvreferensiell konstruksjon” (2013, s. 228). Og det er åpenbart at tekstene

fungerer som intratekster for hverandre. Alle de tre fortellingene bidrar med sine deler til trilogiens helhet. I *Andvake* leter Asle og Alida etter husvære i Bjørgvin, etter å ha falt for hverandre og blitt med barn. Tilbakeblikkene i denne første fortellingen gir leseren innblikk i deres forhistorie, før de endelig skaffer seg et sted å bo og Alida føder Sigvald. I *Olavs draumar* får leseren, gjennom fortellerens innsikt i Olavs tanker, vite hvor de har gjort av seg etter at de fikk barn, og om hvordan de lever i en konstruert virkelighet, med nye navn og et nytt hjem. I *Kveldsvævd* formidles Alidas ensomme ferd tilbake til og bort fra Bjørgvin, og hvordan hun fører slekten videre og klarer seg med det nest beste livet har å by på.

Bjørgvin er et viktig sted og utgjør et bindeledd mellom de tre tekstene. I *Olavs draumar* foregår alt i eller i nærheten av kystbyen. Olav vender tilbake til Bryggja i Bjørgvin for å kjøpe et håndfast bevis på sin kjærlighet og tenker tilbake på da han og Åsta gikk den samme veien ut av byen. Bryggja er i *Andvake* det stedet hvor Asle og Alidas nye liv begynner, og i *Kveldsvævd* det stedet Alida søker etter Asle og til slutt gir opp og forlater Bjørgvin med Åsleik. I alle tekstene er Bryggja stedet for ankomst og begynnelse og avreise og avslutning (Fosse, 2013, s. 35; 2014a, s. 33; 2014b, s. 12). Også Dylgja, som Asle og Alida forlater i *Andvake* og Alida kommer tilbake til i *Kveldsvævd*, er som noe forlatt eller glemt til stede i *Olavs draumar* på grunn av Gamlingens truende stemme (Fosse, 2013, s. 19). Den blå, blinkende fjorden, som vitner om fjordens nærhet og som gjentas med jevne mellomrom i *Olavs draumar*, beskrives også i de to andre tekstene. I *Kveldsvævd* beskrives sjøen eller bølgen uten adjektiv (Fosse, 2013, s. 5, 12, 36, 69, 79-80; 2014a, s. 40, 62-63; 2014b, s. 59). Det blå vannet er noe stabilt og likt for alle de ulike stedene Olav og Åsta befinner seg. Den gjentakende og poetiske skrivestilen, skriftsvevet, preger hele trilogien, selv om den utbredte bruken av ”tenkjer” brytes i *Andvake* og noen punktum finnes i den første og tredje romanen. Følelsen Åsta har av at Olav aldri skal komme tilbake i *Olavs draumar*, tas opp igjen i *Kveldsvævd*. Det samme gjør beskrivelsen av det vakre armbåndet (Fosse, 2014b, s. 24). Stedene og motivene som finnes i flere av de tre tekstene, sørger for at tekstene, fordi de viser til og utfyller hverandre, er tett bundet sammen og svever over i hverandre.

Karakterene som går igjen i flere av tekstene, bidrar naturlig nok også til trilogiens helhet. Olav og Åsta står selvfølgelig sentralt i hele trilogien. Selv om navnene byttes ut i *Olavs draumar*, er leseren hele tiden klar over at det handler om de to, også når de er hver for seg. Deres opplevelse av og søken etter kjærlighetssvevet er konstant. Henvisninger til karakterer fra en tekst til en annen, som mor Herdis og Sigvald, bidrar til opplevelsen av sammenheng og fortsettelse. Jenta dukker opp tidlig i *Andvake* og er villig til å gi Asle rom,

hvis han dropper Alida (Fosse, 2014a, s. 36). Typisk nok møter Olav Jenta igjen når han er i Bjørgvin for å kjøpe ringer i *Olavs draumar*, akkurat slik Åsta frykter (Fosse, 2013, s. 68). I *Kveldsvævd* ødelegger nesten Åsleik Alidas glede over å ha funnet armbåndet som var ment for henne, når han sier at ”ei slik ei” lette etter det samme (Fosse, 2014b, s. 44). Jenta er dermed med på å sette sitt preg på og true den høytsvevende kjærligheten gjennom hele trilogien.

Flere av de samme stedene og karakterene går igjen i trilogien, siden fortellingene dreier seg om den samme historien. Men et par av stedene, som skulle ha samsvart, skaper litt kantete overganger mellom fortellingene. I *Olavs draumar* legger Olav turen innom huset i Bjørgvin hvor de fikk sønnen Sigvald og bodde en liten stund. Han spør seg for og finner endelig stedet i Øvstegata: ”han og ho Åsta og Sigvald har budd der, tenkjer han, i det vesle huset der i Øvstegata der budde dei” (Fosse, 2013, s. 32). Dette stemmer ikke overens med at Asle og Alida i *Andvake* inntok og våknet opp i det samme huset i Instegata: ”Asle og Alida ligg på ein benk, i eit kjøkken, i eit lite hus, der i Instegata i Bjørgvin” (Fosse, 2014a, s. 67). På lignende vis er det noe som ikke stemmer når stedet Olav går fra i *Olavs draumar* er Barmen, mens Alida i *Kveldsvævd* tenker tilbake på da han gikk fra henne for siste gang, fra huset på Stranda (Fosse, 2013, s. 5; 2014b, s. 25). At stedet forfatteren Fosse kommer fra heter Strandebarm (Rottem, 2013), gjør at forvekslingen i trilogien mellom Barmen og Stranda framstår som en bevisst lek i grenselandet mellom fiksjon og virkelighet og som et selvrefleksivt virkemiddel. Overensstemmelsen mellom Jon Olav Fosses mellomnavn og *Olavs draumars* hovedkarakters navn, bidrar ytterligere til dette implisitte metanivået, hvor forfatterens tilstedeværelse i teksten aktualiseres.

Tekstens avdekking av at stedene og karakterene er skapt av en forfatter, opprettholdes også av uklarhet rundt bruken av navnene Åsgaut fra Vika og Åsleik fra Vika og Føde-Frøkna og Føde-Kona. I *Andvake* kvitter Asle seg med Kona, som viser seg å være Føde-Frøkna i Bjørgvin. Føde-Kona må så hentes fra Skutevika for å hjelpe til med fødselen i Føde-Frøknas hus. I *Olavs draumar* kommer det fram at Føde-Frøkna var Gamla og Gamlingens datter, og de kaller henne fødekone (Fosse, 2013, s. 21, 57; 2014a, s. 59, 71-72). Denne forskjellen kan skyldes at foreldrene bruker yrkestittelen fødekone om datteren, mens Alida og Mannen sier hjelpekone. Men variasjonen i begrepsbruk og skrivemåte kan få leseren til å følge ekstra nøye med på tekstens detaljnivå, særlig når denne variasjonen ikke er den eneste.

Når Olav føres til Pynten for å henges i slutten av *Olavs draumar*, ser han Åsgaut fra Vika som roper og spør etter hans virkelige navn og opprinnelsessted (Fosse, 2013, s. 79).

Tidligere på dagen har han blitt kjent og tilbrakt tid med Åsgaut fra Måsøy i Nordlandet (s. 20). En mulig forklaring på avviket er at Åsgaut har løyet om hvem han er. At hans kjennskap til Juvelaren tidligere sannsynligvis ikke er så flyktig som han påstår, kan underbygge det. Den eventuelle løggen bidrar til usikkerheten rundt karakterenes identitet som allerede er etablert, blant annet på grunn av Gamlingens mange navn og Olav og Åstas navnebytter. En annen mulig forklaring kan være at navnet på personen som skulle være på Pynten under Olavs henrettelse, skulle ha vært Åsleik, ikke Åsgaut, og at forvirringen skyldes en skrivefeil. Åsleik fra Vika er den som i *Kveldsvævd* tar hånd om Alida og informerer henne om at Asle har blitt hengt: ”på Pynten der, der vart Asle hengd, eg såg det sjølv, eg var der og såg på då han vart hengd, sjølvsagt var eg det, sidan eg då var i Bjørgvin, seier Åsleik” (Fosse, 2014b, s. 28). En tredje mulighet, i metafiksjonens ånd, er at fortelleren med vilje har lagt opp til uklarheter. Navneforvirringen sørger for å rette leserens oppmerksomhet mot forfatteren, og viser fram at det er en som skriver navnene og skaper karakterene. Uansett om det er med vilje eller ikke, vil sannsynligvis leseren på siste side av *Olavs draumar* bla tilbake og sjekke hvor Åsgaut tidligere var fra, og vil oppleve en uklarhet i det litterære rom, som ikke løses før hun leser *Kveldsvævd* og trekker slutningen at Åsgaut fra Vika og Åsleik fra Vika er den samme. Leseren blir altså nødt til å trå til som medskaper for å opprettholde sammenhengen og intratekstualiteten mellom de tre verkene.

På grunn av disse usikre momentene, kan leserens øyne åpnes for det Waugh kaller den litterære fiksjonens dualitet: ”Metafictional novels allow the reader not only to observe the textual and linguistic construction of literary fiction, but also to enjoy and engage with the world within the fiction” (1984, s. 104). Opplevelsen av og innlevelsen i en alternativ verden gjør at leseren trenger å få navnene og stedene til å gå opp, og når de ikke gjør det, tydeliggjøres konstruksjons-aspektet. Uoverensstemmelsen mellom steds- og personnavn i tekstene kan, uavhengig av forfatterens intensjon, ha en metafiksjonal effekt ved at den synliggjør fiksjonens dualitet, i tillegg til at leseren må bidra til og blir seg bevisst konstruksjonen. Samtidig åpner fraværet av metakommentarer og en manglende direktehet og åpenhet rundt problematikken, for at uoverensstemmelsene som forekommer kan avfeies som tilfeldigheter. I *Olavs draumar* foregår en implisitt avdekking av litterære konvensjoner. I Waugh's øyne er dette sannsynligvis ikke nok til å kalle fortellingen metafiksjonal. Men hvis man forholder seg til Skeis implisitte metanivå, kan man påstå at leseren gjennom hele *Olavs draumar* og trilogien som helhet, konfronteres med tematiske og formelle elementer som

sannsynligvis skjerper leserens blikk for teksten som artefakt og for dualiteten som trilogien bærer i seg.

Olavs draumar henviser ikke bare til begynnelsen og avslutningen på sin egen historie. Intratekstuelle referanser til andre, mer uavhengige verker av Jon Fosse, finnes også i romanen. Særlig de to siste romanene Fosse ga ut før *Andvake*-trilogien, kommer til syne i *Olavs draumar*. Det er primært Fosses prosa som her vil sees i forbindelse med trilogien, selv om det også er mulig å påpeke intratekstuelle referanser til flere av hans skuespill, hvor tematikk, navn, motiver og gjentakelse går igjen. Therese Bjørneboe (2008) ser en direkte sammenheng mellom vekslingen i sjangre i Fosses forfatterskap og formen til hans senere prosa:

Det er så mange, og nærmest umerkelige, perspektivskifter mellom ulike personer og tidsplan i de siste prosatekstene hans, at det er som om man ser livet idet det blir til og forsvinner; som det heter i *Jenta i sofaen*. Og Fosses prosa får slik en rituell karakter som man ellers forbinder med teater, sang og musikk. (s. 351)

Den senere prosaen hun viser til er nettopp *Morgon og kveld* og *Det er Ales*, som er *Olavs draumar*s mest åpenbare intratekster, sammen med *Andvake* og *Kveldsvævd*. Gjentakelse av ”tenkjer”³² og fraser, få punktum og avsnitt og stor forbokstav kun i forbindelse med dialoger og navn, preger også skriften i disse to tekstene. I *Morgon og kveld* er det som i *Olavs draumar* perioder med utbredt bruk av ”og”, mens *Det er Ales* er strekt preget av umerkbare glidninger i perspektiv og tid og tidvis kombinasjonen av ”kvifor” og ”tenkjer”. Begge intratekstene inneholder en usikkerhet rundt hva som er virkelig, drøm og minner, og en tematikk som dreier seg om livets grunnelementer og overganger, som kjærlighet, fødsel og død.³³ Sjøens nærhet står sentralt i begge, og i *Det er Ales* beskrives fjorden likt som i *Olavs draumar*, som ”blenkjande blå” (Fosse, 2005, s. 10).

At *Olavs draumar* deler steder som Vågen, Bergen/Björgvin, Vika og Sjenkestova, med *Det er Ales* og *Morgon og kveld*, indikerer at fortellingene utfolder seg i det samme litterære rommet, i et felles og gjenkjennbart område. Sammen med skrivestilen og omgivelsene er det ”gjenbruken” av navn fra roman til roman som byr på de mest åpenbare henvisningene til Fosses romanunivers. Navnet Olai i *Morgon og kveld* er en variant av Olav, og flere av de andre navnene i romanen har, som i *Andvake*-trilogien, en religiøs eller norrøn

³² Bruken av ”tenkjer” er også utbredt i *Melancholia II* (1996) og *Bly og vatn* (2001).

³³ En diskret kunsttematikk finnes i *Det er Ales* (se innledningen, s. 10), mens svevet i et tilfelle anvendes i skildringen av omgivelsene slik hovedkarakteren, som står på terskelen mellom liv og død, opplever dem i *Morgon og kveld*: ”som om [huset hans Peter] heile tida liksom skal til å sveve oppover opne himmelen, men roleg skal det i så fall sveva” (Fosse, 2008, s. 40).

bakgrunn. Navnene Asle, Olav, Signe og Ales fra *Det er Ales* og Oline og Alida fra *Melancholia II* går også igjen i trilogien. Med vestlandske omgivelser, en særegen skrivestil og bruk av samme eller lignende navn, sørger Fosse i *Andvake*-trilogien for tydelige henvisninger til hans tidligere produksjon. Dette er, sammen med intertekstualiteten, med på å synliggjøre det litterære universet tekstene tilhører og tekstsvevet de formidler.

I tillegg til hans skjønnlitterære tekster, kan også flere av Fosses sakprosa-tekster fungere som intratekster for *Olavs draumar*.³⁴ I flere av essayene sine formulerer nemlig Fosse sin egen litteratur- og romanteori, som akkompagnerer hans skjønnlitteratur. De to essaysamlingene *Frå telling via showing til writing* (1989) og *Gnostiske essay* (1999) ble i 2011 gitt ut på nytt, og vitner om en forfatter som fremdeles står for sine teoretiske formuleringer, selv om forfatterskapet og litteratursynet har utviklet seg siden essayene ble publisert for første gang. I ”Nødvendighet bak skrifta” plasserer Fosse seg og sin romanskiving et sted ”mellom realistisk og modernistisk roman”, med personer og en historie som det går an å følge, samtidig som romanen kan forstås som skrift og skriftrytme, med avanserte formalistiske grep og innsikter (Fosse, 2011b, s. 197-198). Skillet og spenningen han påpeker i egne romaner mellom ”romanen som fiksjon” og ”romanen som skrift”, vitner om en selvbevissthet som samsvarer med den Waugh legger til grunn for metafiksjonen. Det fiktive rommet, som han beskriver som ”eit noko abstrahert vestlandsk rom”, er fremdeles tydelig i hans siste romaner, kanskje i enda større grad enn i hans første. Men den litterære tiden, ”eit kort utsnitt av ei moderne skandinavisk sosial tid”, og de litterære karakterene som ”strevar med å halde sine kroppar oppegåande under trykket frå ‘ekspresjonistiske’ sjeler” har i romanene fra 2000-tallet fått en førmoderne tilknytning og et tilsynelatende enklere sinn. Skriftens autonomi, ”med sine teknikkar og retorikkar, med sine litteraturhistoriske rekker, sin intertekstualitet, om ein så vil”, er fortsatt en sentral del av hans romaner, og det som sørger for skrift- og tekstsvevet i *Olavs draumar*.

Flere av de faktorene som bidrar til skrift- og tekstsvevet i *Olavs draumar* er Fosse inne på i essayet ”Negativ mystikk”. Han trekker blant annet en parallell mellom romanskivingen sin og puritarismen:

ganske puritansk verkar for eksempel den tanken eg har hatt om at romanen ikkje først og fremst skal vere vend mot verda, den skal derimot sjølv vere ei verd, [...]. Og ikkje minst trur eg at sjølve skrivemåten min, med dei besvergande gjentakningane, har mykje felles med språket i Bibelen [...] (Fosse, 2011a, s. 380)

³⁴ Fosses lyrikk har i denne omgangen dessverre blitt nedprioritert, på grunn av oppgavens begrensede omfang.

Det tekstsvevet som kan avdekkes i nærlesningen av *Olavs draumar*, hvor teksten framstår som en alternativ verden tilknyttet et litterært univers, og som frakoblet fra virkeligheten, er altså noe som har opptatt Fosse og kommet til uttrykk i hans romanteoretiske betraktninger. Også skriftsvevets gjentakelser, som leseren gjennom skriftens utforming oppmuntres til å reflektere over, har forfatteren eksplisitt delt sine tanker om. Skriftsvevets møte mellom det enkle og det storslagne og far Sigvalds råd om å spille seg opp fra nesten ingen ting og opp mot det veldige, er også trekk ved skriftsvevet som Fosse har vært inne på i sin sakprosa. Han søker i sin skriveprosess det enkle: ”[D]et finst vanskelege forfattarar, men eg tilhøyrer ikkje dei, derimot kan kanskje det eg skriv vere uvanleg, men vanskeleg kan eg ikkje forstå at eg skriv. Eg prøver tvert imot å skrive så enkelt eg berre kan få det til” (Fosse, 2011a, s. 382). At det enkle må kunne spilles opp og bli noe større, har Fosse også gitt uttrykk for teoretisk: ”[E]nkelhet er ikkje nok i seg sjølv. Det må vere enkelt og djupt, for å seie det dumt” (Sandberg, 1993).

Selv om Fosses romaner og litteratursyn har utviklet seg etter at han skrev sine teoretiske essay, og selv om en jakt på overensstemmelse mellom hans romaner og sakprosa kan framstå som ukritisk, er de litteraturteoretiske essayene gjennom de synspunktene som stemmer overens med metakommentarene og skrift- og tekstsvevet i *Andvake*-trilogien, aktuelle intratekster. Fosses romanteoretiske synspunkter kan støtte tolkningen av at *Olavs draumars* skrift- og tekstsvev gjenspeiler romanens selvrefleksivitet. Et interessant perspektiv i forbindelse med det implisitte metanivået er hvordan Fosse verner om det uforklarlige og romanens litterære form:

Det er viktig for romanforfatteren å kunne sitt fag, kjenne til forskjellige skrivemåtar, vere skulert både i filosofi og litteraturteori, for å seie det slik så bør forfatteren vere både lærd og ’teoretisk’, ikkje romanane hans. Eller dei også: men lærdomen må forvandlast til roman, ikkje romanen til lærdom. [...] det krevst noko uforklarleg noko for at kunst skal bli til kunst, for at roman skal bli til roman. (Fosse, 2011b, s. 199)

Avdekkingen av et litterært univers som finner sted i *Olavs draumar* gjennom både skrift- og tekstsvevet, kan i lys av de intratektuelle referansene til Fosses essaystikk tolkes som en understreking av at romanen er og må forstås som en alternativ og fullstendig verden. Det er tekstens utforming og posisjon som kunst som gjør den i stand til å formidle noe meningsfullt.

3.1.8 Problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet

[F]or meg er *den gode litteraturen* av det gode i seg sjølv, ikkje fordi temaet er viktig eller skrivemåten velegna til budskaps-formidling, men fordi litteraturen gjennom si *estetiske form* får ei politisk kraft som er langt sterkare enn den krafta behandling av populær tematikk i populær form kan gi [...]. (Fosse, 2011c, s. 25)

For Fosse ligger en teksts politiske gjennomslagskraft og dermed virkelighetsrelevans, i dens litteraritet. I *Olavs draumar* finnes, som tidligere beskrevet, virkemidler som understreker at fortellingen er skjønnlitteratur og skal leses og forstås deretter. Teksten avdekkes som et kunstobjekt ved hjelp av selvrefleksiviteten som er innebygd i skrift- og tekstsvevet og de selvbevisste metakomentarene i *Andvake og Kveldsvævd*. Skriftsvevet bidrar med sin estetiske form til å understreke det litterære universet, som synliggjøres ytterligere ved hjelp av tekstsvevets litterære markører og inter- og intratekstualitet. Gjennom skrift- og tekstsvevet utforskes trilogiens litteraturteori i praksis. I tillegg til *Olav draumars* selvrefleksive form, fungerer det implisitte metanivået også som en del av innholdet i romanen. Usikkerhet rundt fiktivt eller historisk tid og rom, forutbestemthet og rollespill viser fram og problematiserer forholdet mellom fiksjon og virkelighet tematisk.

Rollespill og subjektiv virkelighet

Så no er eg Olav, og ikkje Asle, seier han
Og eg er Åsta og ikkje Alida, seier ho
og så seier han at no går Olav inn i huset og så
seier ho at då går Åsta saman med han inn i huset,
og han opnar døra og så går dei inn
[...]
Og til etternamn heiter vi Vik, seier han
Åsta og Olav Vik, seier han
Olav og Åsta og så vesle Sigvald, seier ho
Slik vart det, seier han (Fosse, 2013, s. 64-65)

Før Olav går til Bjørgvin for å gjøre sitt ærend, får han Alida med på å endre navn, for sikkerhets skyld. Med sine ord forsøker de to å endre på virkeligheten og, i Olavs tilfelle, å unnsnippe sine handlingers konsekvenser. På samme måte som de snakker fram nye navn og et nytt hjemsted, snakker de fram den virkeligheten og fortiden de ønsker at de hadde, med en vielse og et døpt barn (s. 69). Ved hjelp av rollespillet forsøker de å unnsnippe de sidene i livet som har vært og er vanskelig.

Av de fire metafiksjonsnivåene Waugh skisserer³⁵, er rollespill det sentrale virkemiddelet på nivå en, hvor forholdet mellom fiksjon og virkelighet behandles tematisk. Gjennom rollespillet illustreres i et litterært univers hvordan fiksjon kan være en del av virkeligheten. Også i virkelighetens hverdag spiller mennesker roller. Mennesker flytter, søker nye miljøer, endrer stil, væremåte eller etternavn for å kunne starte på nytt og spille nye roller. Ved å vise fram Asle og Alidas rollebytter til Olav og Åsta, tematiseres den fiksjonen som er en del av virkeligheten, nemlig at mennesker later som, finner på og tilpasser sin historie, sitt liv og sin identitet.

Karakterene i *Olavs draumar* er med på å fylle og spille roller. De viser hvordan samme person kan gå ut og inn av ulike roller, og bidrar til å belyse romanens identitetsproblematikk: ”Gamlingen bytter roller underveis og går under flere navn. Jenta takker Olav for armbåndet hun har stjålet, som om hun var Alida. Persongalleriet kan med andre ord virke som et sett faste figurer som de enkelte personene kan gli ut og inn av” (Langås, 2013, s. 228). En annen måte å tolke persongalleriet på, er at det ikke er figurene som er faste, men karakterene som er fleksible og som selv skaper det forholdet de ønsker å ha til dem de møter. En tredje tolkning kan være at de flate karakterene, som Jenta, Gamlingen, Gamla og Lova, kun er roller, enten fordi de er litterære konstruksjoner som har en funksjon i fortellingen, eller fordi de har spilt sine roller så lenge at det ikke er kjerne igjen.

Når karakterene oppfattes som flate og uforanderlige, kan det også ha sammenheng med at det er Olavs drømmelignende verden og perspektiv fortelleren formidler. Olavs subjektive virkelighetsoppfattelse henger sammen med rollen han har valgt å spille som Åstas anstendige ektemann. Det er i rollen som den uskyldige og ansvarlige Olav at han hentes av den svarte Lova. Han tviholder på fiksjonen og spiller sin rolle på tross av avsløring og tapt sak, helt til han i mørket i Hølet søker Alida og kjærlighets svevet: ”og han lèt att augo og så kjenner han handa til Alida der på skuldra si og han snur seg og han legg armen sin kring henne” (Fosse, 2013, s. 74). For en liten stund legger han fra seg rollen, før han igjen spiller Olav som ikke kan henges for det Asle har gjort: ”ingen skal få leggja tau kring hans hals og hengja han opp, sjølvsagt ikkje nei, dei kan tru kva dei vil, men slik skal det aldri gå, tenkjer Olav” (s. 75). Men Olav blir ført til Pynten, og på veien dit søker han atter Alida, som er svevet: ”alt som no skal finnast til er svevet, inga glede, inga sorg, no er berre svevet att, det svevet han er, det svevet Alida er, tenkjer han / Eg er Asle, ropar han” (s. 79). I

³⁵ Se kapittel 2.1.9 under ”Behandlingen av forholdet mellom virkelighet og fiksjon på ulike nivåer” (s. 33-34).

kjærlighetssvevet kommer Asle tilbake. Han slutter så å spille og blir svevet: ”han er eit svev og så svevar det bortover” (s. 80).

Flere av karakterene i *Olavs draumar* framstilles som passive. Bortsett fra Gamlingen som aktivt oppsøker Olav, er det ingen som tar fatt i hendelsene som gjelder deres eget liv. Alida går med på å forlate Bjørgvin og bytte navn uten egentlig å skjønne hvorfor. Olav skal til Bjørgvin på sin utvalgte dag, på tross av Alidas motvilje, og han lar seg raskt overtale til å kjøpe armbånd istedenfor ring til sin kjære. Jenta gjør det meste ut av sitt utseende og lever uten å tenke på konsekvensene og framtiden. Det er som om Olav, Åsta og karakterene flyttes eller beveger seg rundt for å oppfylle sine forutbestemte roller, og bak rollespillet skimtes en som styrer alt.

Synliggjøring av en styrende hånd

og ho seier at nei, han kan ikkje gå til Bjørgvin i dag, det kjem til å gå gale for dei då, noko gale kjem til å skje, noko fælt, noko forferdeleg fælt, noko ho ikkje eingong vågar å tenkja på kjem då til å skje, noko som ikkje er til å halda ut, noko som kjem til å øydeleggja alt, han kjem til å bli borte, nett som far Aslak vart borte kjem òg han til å bli borte, for alltid borte, ho kjenner det på seg, ho veit det (Fosse, 2013, s. 68)

Når Olav vil gå til Bjørgvin for å gjøre ærendet sitt, forsøker Åsta å få han fra det. Olav tenker tilbake på hennes intense innsigelser når han føres bort av Lova for å straffes for sine ugjerninger. Både skriftsvevet, preget av gjentakelse, komma og utbygging, og at leseren vet at Åsta har rett og dette forferdelige allerede er på vei til å skje, gjør at forutanelen får et intenst uttrykk. Åstas overveldende visshet om at noe kommer til å gå galt, gjentas både i *Olavs draumar*, først i Olavs minne og så gjennom Åstas perspektiv, og i *Kveldsvævd*, i Alidas tanker (Fosse, 2013, s. 68, 70; 2014b, s. 25). Understrekingen av at Åsta visste at det skulle gå galt, vist fram etter at det har gjort det, gir leseren følelsen av noe forutbestemt og styrt. Når Olav søker husvære hos kona til Gamlingen og moren til Jenta, forsterkes inntrykket av en styrende hånd, av konstruksjon.

Synliggjøringen av litteraturen som konstruksjon eller manuskriptskriving og i den forbindelse karakterenes ufrihet, er sentrale elementer på Waughs metafiksjonsskalas andre nivå. I den avdekkede alternative virkeligheten problematiseres individets frihet og følelse av å være skapt og styrt av en annen.³⁶ Åsta griper etter Olav og prøver å få han til å bli, men er nødt til å godta sin skjebne. Åsta vet i *Andvake* at Olav er mannen i hennes liv, og hun får

³⁶ Se kapittel 2.1.9 under ”Behandlingen av forholdet mellom virkelighet og fiksjon på ulike nivåer” (s. 33-34).

allerede her en visshet om hvordan dette livet vil bli: ”og ho høytrer 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 ho vil ikkje finnast til nokon annan stad” (Fosse, 2014a, s. 19). I Åstas gjentatte aksept for tingenes gang kan leseren som medskaper på den ene siden tillegge Åsta en frihet og et positivt personlighetstrekk i den forstand at hun velger kjærligheten selv om det blir vanskelig, og gjør det beste ut av det livet har å by på. På den andre siden kan hun til tider virke fanget, som en passiv observatør, i sitt eget liv og en annens plot.

Trilogien er sterkt preget av skjebne eller forutbestemthet. Asle og Alida trekkes mot og velger hverandre, slik far Sigvald og mor Silja gjorde før dem. Alida forblir tro mot sin kjærlighet, selv om han blir borte for henne slik også faren hennes ble. Men Olav forlater i *Olavs draumar* familieskjebnen og oppgir livet som spillemann. På den ene siden kan karakteren Olav tolkes som en som trosser sin skjebne og til slutt må møte konsekvensene. På den andre siden kan han tolkes som en styrt karakter som alltid var ment eller dømt til å havne i galgen.

Når det gjelder å følge eller avvike fra sin skjebne, kan man lure på om Olav eller Åsta noen gang virkelig gjør opprør mot det som driver dem. Og kan det eventuelle opprøret, som når Olav selger fela, virkelig betraktes som et opprør, når det ikke er karakterene, men fiksjonens skaper, som styrer hendelsenes gang? I sin bundethet kan Åsta og Olav oppleves som brikker i en fortelling og to hovedrolleinnehavere. Sammen med karakterenes ufrihet aktualiseres en identitetsproblematikk, fordi karakterene skrives fram av en annen og formidles gjennom en fortelling: “a fictional character both exists and does not exist; he or she is a non-entity who is a somebody” (Waugh, 1984, s. 90-91). Implisitt, i tråd med at metafiksjonen kommenterer samtiden gjennom skriften, kan synliggjøringen av skjebnen eller noe styrt i *Olavs draumar* aktualisere spørsmål rundt hvordan den virkelige verden styres og fungerer. Refleksjoner rundt om virkelighetens mennesker er mer enn roller, om man selv velger å følge eller avvike fra sin skjebne, hvis den finnes, og om valget innebærer konsekvenser, kan oppstå i forlengelsen av synliggjøringen av de fiktive karakterenes status.

Olav og Åsta er skildret på en måte som gjør dem både gjenkjennbare og vanskelige å relatere seg til. Tankene og følelsene leseren får innsikt i, framstår som kjente og nære. De bærer i seg noe dypt menneskelig, i form av vekslende usikkerhet, frykt, håp, tillit, kjærlighet og optimisme. Karakterene i seg selv, som skildres som enkle og sindige i møte med livets opp- og nedturer, uten ansiktsuttrykk, bevegelser eller, når man kunne forvente det,

desperasjon, kan derimot virke utilgjengelige. Den avstanden som etableres i fortellingen, gjennom enkle karakterskildringer, understreker det litterære rommet de befinner seg i. Også hovedkarakterene i romanen kan virke som personifiseringer av abstrakte fenomener, skapt for å oppfylle en rolle, og med skjebner som må tolkes for å få relevans for virkeligheten. Avstanden mellom karakterene og handlingene i *Olavs draumar* og leseren og hennes virkelighet, som legger grunnlaget for at leseren skal kunne forholde seg til erfaringene som formidles, synliggjøres ytterligere i spennet mellom historisk og fiktiv tid og rom.

I spennet mellom historiens og fiksjonens tid og rom

I *Olavs draumar* finnes, som tidligere påpekt, mange markører som understreker at fortellingen er fiksjon. Alle forflytningene i tid og rom og svevet, det abstrakte stedet hvor Åsta og Olav møtes, bidrar til leserens bevissthet om at romanens handlinger utspiller seg i et litterært univers. Samtidig benyttes mange stedsnavn og noen tidsmarkører som trekker virkelighetens rom og tid inn i romanen. For det første gir Bjørgvin et viktig historisk anslag når det gjelder både tid og rom. Den eldre formen av bynavnet Bergen ble skrevet Bjørgvin eller Bjoergvin fra midten til slutten av 1300-tallet. Innen middelalderen var omme, var formen endret til Bergen. Bjørgvin ble tatt i bruk igjen i norske skrifter fra tidlig på 1700-tallet og ble rundt 1860 brukt som bynavn av vestlandske landsmålmenn ("Bjørgvin," 2009; Hartvedt & Skreien, 2013). Vågen, som i romanen er et orienteringspunkt for Olav, er navnet på bukten hvor et stykke av Byfjorden skjærer seg inn i Bergen sentrum. Langs østsiden av Vågen ligger Bryggen. Langs Bryggja gikk Olav og Åsta ut av byen, og Olav kommer tilbake dit for å kjøpe armbånd til Åsta. Bak Bryggen i Bergen ligger Øvstegata. De tre stedene Olav oppsøker og forholder seg til mens han er i Bjørgvin, markerer det området som utgjorde bryggen i middelalderen og utgangspunktet for Bergen by: "I middelalderen omfattet Bryggen all bebyggelse mellom Stretet (Øvregaten) og sjøen fra Holmen i nord til Vågsbunnen i sør. Det var innen dette området byen omkring år 1070 ble grunnlagt av Olav Kyrre, ifølge sagatradisjonen" (Herteig, 2011). Olavs drømmevandring er altså lagt til det området hans navnebror grunnla som Bjørgvin, ifølge den tidligste nordiske skjønnlitterære skriftradisjonen.

Bjørgvin, Bryggja, Vågen og Øvstegata kan alle stemme overens med at trilogiens historiske tid og rom er tidlig middelalder. Stedsnavnene angir det området det hadde vært naturlig å oppholde seg i, i denne historiske perioden. Det stedet Olav ufrivillig opplever i Bjørgvin, Pynten, var navnet på ett av Bergens flere rettersteder som hadde galgen fra 1641 i

en periode på ca ti år ("Fakultetets historie," 2015). Dette var kort tid etter at et profesjonelt bøddelvesen var blitt etablert i de norske byene. Meistermannen, Gamlingens overraskende tittel, var det folk flest kalte bøddelen.

At Pynten var stedet for henrettelse og at Meistermannen var den som utførte handlingen, stemmer med innholdet i *Olavs draumar*. Men overensstemmelsen med den historiske tiden, særlig med bruken av Bjørgvin som bynavn, stemmer ikke helt. Det historiske rommet, som også Pynten overholder i sin relative nærhet til byens sentrum, viser seg også å være ufullstendig. Barmen, hvor Olav forlater Åsta for å gå til Bjørgvin, er navnet på en øy i Selje kommune i Sogn og Fjordane, over 30 mil fra Bergen. Stranda, som er det stedsnavnet Alida bruker om samme sted, ligger også, fordi det er navnet på en kommune på Sunnmøre i Møre og Romsdal, svært langt unna.³⁷ Dylgja, stedet hvor trilogiens hovedkarakterer kommer fra, er selve liksom-stedet i romanen. Det er et oppfunnet stedsnavn, med den islandske betydningen å hinte til (Hólmarsson, Sanders, & Tucker, 2011). Vik på sin side ligger der Olav tror, når han og Åsta bestemmer sin fiktive bakgrunn: "og han seier at dei kjem frå ein plass utanfor Bjørgvin, nordanfor, som heiter Vik, for plassar nord for Bjørgvin som Vik heiter det må det vel finnast" (Fosse, 2013, s. 69). At Vik er en kommune i Sogn og Fjordane, nord for Bergen, synliggjør på humoristisk vis fortellingens lek i spennet mellom historiens og fiksjonens tid og rom. Olavs tilfeldige antagelse om Viks beliggenhet stemmer med Norges geografi, mens flere av de andre stedene i fortellingen ikke gjør det.

Noen, men ikke alle stedsnavnene og tidsmarkørene i *Olavs draumar* passer inn i det historiske landskapet på en måte som leseren kan etterprøve, kan tolkes som en måte å problematisere skillet mellom fiksjon og virkelighet på. I leserens forsøk på å orientere seg i det historiske rommet og trekke paralleller til virkeligheten, vil hun mislykkes. I bruddet med det historiske rommet understrekes det litterære universets autonomi, samtidig som litteraturens dynamiske forhold til virkeligheten kommenteres implisitt.

3.1.9 Svevet som allegori og en selvrefleksiv form og tematikk

Svevet som en bærende allegori i *Andvake*-trilogien har på grunn av bruk av svevet i skildringen og tematiseringen av kunstnervirket en metafiksjonal dimensjon. Det kunst- og litteratursynet som fremmes gjennom trilogiens selvbevisste metakommentarer og som gjenspeiles i *Olavs draumars* selvrefleksive form og tematikk, er at kunsten skal ta

³⁷ Her styrkes antagelsen om at Stranda og Barmen er en implisitt henvisning til Fosses fødested Strandebarm.

utgangspunkt i noe enkelt og kjent, og bearbeide det allmenne til det får en annen og essensiell betydning for mottakerne. Det enkle, som også må være grunnleggende, skapes ved hjelp av estetiske virkemidler om til noe storslagent, til kunst. En estetisk bearbeiding er nødvendig for at det enkle og grunnleggende skal få egenverdi og autonomi: ”så finn han staden der spelet lyfter seg og så svever spelet [...] då svever ja spelet av garde heilt av seg sjølv og speler si eiga verd” (Fosse, 2014a, s. 49).

I *Olavs draumar* understrekes fortellingens tekstuelle og intertekstuelle tilhørighet. Skriftsvevet tydeliggjør og styrer oppmerksomheten mot tekstens egenverdi og utforming. I tillegg bidrar tekstsvevet til å avdekke den alternative og fiktive verdenen som historien utspiller seg i. Synliggjøringen av den litterære verdenen og dens tilhørighet i et litterært univers, gjør at innholdet kan skilles fra og dermed belyse eller kommentere virkeligheten. Gjennom avdekkingen av og bruddet med egne konvensjoner, aktualiserer *Olavs draumar*, ut ifra en metafiksjonalt tilnærming, også strukturer i samfunnet som burde brytes med eller endres. Romanen gir med andre ord et kritisk blikk på samtiden.

I *Olavs draumar* dør Olav til slutt for kjærligheten. Det ene gode han kjente til i livet, kjærlighetssvevet, finner han også i døden. Den kjærligheten som lyser opp Olavs og Åstas tilværelse, er også altoppslukende, destruktiv og mangler medmenneskelighet. Den er en virkelighetsflukt, en måte å forsvare alle handlinger i livet og unngå hverdagens kval på. I jakten på egen lykke gjør de som alle andre og bryr seg utelukkende om seg selv. Som fiktive karakterer blir de jo styrt til det, og kanskje blir mennesket i virkeligheten styrt av samfunnets strukturer til å være så individfokusert som de fleste er. Skjevfordelingen av makt og goder, som illustreres av tilfellene Olav, Gamlingen og Jenta, kan føre til en selvhevdingskultur som svekker moralen. Kanskje hemmer sosiale normer menneskets utfoldelse og nestekjærlighet. Eller kanskje er det andre krefter som styrer, som ikke kan forstås, som har et lenger plot enn det mennesket kan se for seg.

At svevet som allegori gjenspeiler seg i en selvrefleksiv form, en metatematikk og et blikk på virkeligheten gjennom fiksjonen, viser at *Olavs draumar* og resten av trilogien har mange lag og kan tilfredsstillende mange ulike lesere. – Fra de som trenger en avkobling fra hverdagen, via de som ønsker kulturelt påfyll eller en estetisk opplevelse, til de som vil plukke litteraturen ifra hverandre og finne alle de skattene og hemmelighetene som finnes i en tekst hvor en forfatters konstruksjon, et intertekstuelle univers, en medskapende leser og virkelighetens språk og referanser møtes.

Nærlesning av *Kveldsvævd*: Romanens kronotoper

3.1.10 Svevet i tid og rom

og skal mora vera på kjøkenet hennar, så får ho beinast gå inn att i stova, tenkjer Ales, for ho kan då ikkje bli verande i same rom som den lange døde mor si, tenkjer Ales og ho ser Alida snu seg og sjå beint mot henne og Alida tenkjer at no er småjenta hennar, godjenta hennar, det kjære kjære jentebarnet hennar gammal vorten ho òg, [...] med dotter hennar Ales gjekk det godt, tenkjer Alida og ho ser vesle Ales kliva opp stigen til lemnen i stova der i Vika (Fosse, 2014b, s. 11)

I *Kveldsvævd* etableres tidlig en varhet overfor tid og rom. Et langsomt nesten umerkelig svev mellom tider, rom og perspektiver finner sted, med utgangspunkt i Ales' stue og kjøkken. Den gamle datteren og den gamle moren skildres samtidig i hver sin tid og i hvert sitt rom: ”så ser Ales at Alida opnar døra til kjøkenet sitt og så opnar Ales døra til sitt kjøken og Alida går inn på kjøkenet sitt og Ales går inn på sitt” (s. 6). Kulden, ullteppet, stolen, gardinen og vinduet sørger for en tydelig romlighet og et interiør som binder de temporale lagene sammen. Ales' bevegelser og tanker gjør at også tiden tematiseres:

og der ser ho Alida stå, midt på golvet, framføre vindauga, så tydeleg står ho der som om ho kunne leggja hand på skuldra hennar, og skal ho prøva å det gjera, tenkjer Ales, nei, nei det kan ho ikkje gjera vel, ho kan ikkje leggja hand på si eiga lange avdøde mor, tenkjer Ales, nei ho er visst ei gammal sulle vorten, tenkjer ho, ikkje lenger tilrekneleg, knapt nok tilsnakkande, men står der det gjer gamle Alida like forbaska (Fosse, 2014b, s. 10)

Ales forsøker å bortforklare sin egen virkelighetsoppfatning med alder og skrullethet, men hennes gamle mor og fortiden forblir til stede i nået allikevel, på samme måte som flere lag med tid og rom eksisterer parallelt gjennom hele *Kveldsvævd*.

En biografisk tid gjør seg gjeldende i skildringen av datterens tanker om moren og opplevelse av hennes nærvær. Asle og Alida tilhører fortiden, mens Ales har blitt gammel i sitt hjem. Tiden er også mystisk og i dette tilfellet todelt, fordi fortelleren formidler innsikten hos begge de gamle kvinnene på en gang. Gamle Alida overtar tidlig perspektivet fra sin gamle datter, før yngre versjoner av Alida blir perspektivbærere i situasjoner og rom som er fylt med betydning og tidslag. På Bryggja hvor Alida og Asle ankom og forlot Bjørgvin, møter hun Åsleik og overskrider terskelen til et nytt liv med han, parallelt med at hun konstant søker kjærlighetssvevet. Trilogien avsluttes med at gamle Ales og gamle Alida i hver sin tid og i hvert sitt rom, forlater sine hjem, går ned til fjøra og lar bølgene skylle over seg,

som om de var én: ”og så slår bølgiene over Alida og Ales går ut i bølgiene, ho går på, ho går utover og utover i bølgiene så slår ei bølge over det gråe håret hennar” (s. 59).

Tiden og rommet i *Kveldsvævd* og i resten av trilogien, skifter kontant og umerkelig og svever gjennom sin kunstneriske utforming. Handlingsforløpet i trilogien er ikke bundet til realistisk tid og rom, men svever fra fortid, nåtid, framtid og tilbake til nåtid igjen. Hvordan svevet som allegori gjenspeiles formelt i formidlingen av tid og rom i *Andvake*-trilogien, skal her belyses gjennom en undersøkelse av de viktigste kronotopene i *Kveldsvævd*, det av de tre verkene hvor lagene med tid og rom framstår som mest dominerende. Med utgangspunkt i Bakhtins grunnleggende romankronotoper skal *Kveldsvævd*-kronotopen etableres, før andre sentrale kronotoper på andre nivåer skal undersøkes nærmere. I trilogiens siste roman er veien en viktig og synlig kronotop, sammen med sentrale møter og terskler som finner sted, foruten to forskjellige varianter av idyllkronotopen. De ulike kronotopene påvirker hverandre, og de sentrale underkronotopene er med på å forme *Kveldsvævds* overordnede møte mellom tid og rom.

***Kveldsvævds* grunnleggende kronotop**

Bakhtins tre grunnleggende romankronotoper, eventyrkronotopen, blandingskronotopen og hverdagskronotopen (intern henvisning), kan ikke med sitt utgangspunkt i antikken anvendes direkte i forbindelse med 2000-tallets litteratur. Men deres karakter-, og handlingsbestemmende karakter, gjør at de danner et godt utgangspunkt for formuleringen av en romans overordnede kronotop. I *Kveldsvævds* grunnleggende kronotop finnes det elementer fra alle av Bakhtins tre grunnleggende kronotoper, noe som skal belyses i dette delkapittelet. En særegen fossesk blandingskronotop kan navngis ut ifra hvilke kjennetegn den deler med hver av de grunnleggende kronotopene: Den gjenkjennelige verden i et historisk og personlig svev.

Karakterene i den fosseske blandingskronotopen framstår, som i eventyrkronotopen, som passive, flate og statiske. De blir utsatt for hendelser som bekrefter deres identitet. På tross av prøvelsene Alida utsettes for, forblir hun den samme, tro mot Asle og kjærlighetssvevet. Hindringene hun møter fører ikke til utvikling, som i Bakhtins blandingskronotop, men til bekreftelse av hennes personlighet. De vanskelighetene som rammer Alida foregår, i motsetning til i eventyrkronotopen, men som i hverdagskronotopen, innenfor hverdagens og til en viss grad historiens tid og rom, selv om hun selv søker bort fra dette tidrommet. Alidas eneste aktive handling er nemlig hennes søken etter tiden og rommet

utenfor hverdagen, etter svevet. I den fosseske blandingskronotopen fungerer biografisk og historisk tid og rom parallelt med subjektivt og abstrakt tid og rom. Fortellingens konkrete hendelser utspiller seg i et historisk hverdagsrom, mens de viktigste møtene foregår i det abstrakte svevet.

Bynavnet Bjørgvin og beskrivelsen av byrommet, med Bryggja, Pynten og Matstova, kystomgivelsene og hjemmet på Vika, sørger sammen med faktumet at Ålseik livnærer seg som fisker og bonde, for etableringen av en historisk tid og et historisk rom i den fosseske blandingskronotopen. Disse detaljene bidrar til et historisk tidrom som stemmer overens med førmoderne vestlandsomgivelser og Bergen i middelalderen.³⁸ Selv om Bjørgvin og Pynten er navn som hører til middelalderen, er de andre tids- og romkjennetegnene mer generelle, og åpner for mulig utstrekning i både tid og rom. Fisker- og landbruksgenerasjonene i Norge var mange og dekker et stort tidsrom, mens omgivelsene som skildres er, hvis man ser bort fra stedsnavnene, generelle og kunne ha vært lokalisert flere steder langs kysten i Norden. Både rommet og tiden er altså gjenkjennelig, men kan ikke fastsettes endelig. Som i blandingskronotopen, utgjør det historiske og hverdagslige rommet i *Kveldsvævd* den bokstavelige delen av veiens kronotop. Det er i dette rommet Alida forflytter seg fra Bjørgvins gater til hjemmet i Vika.

I forbindelse med den litt generelle men tilstedeværende historisiteten i romanen, etableres også en biografisk tid i verket. Det er gjennom Ales, Alidas datter, at leseren først får innsikt i hvor Alida og sønnen Sigvald endte opp etter Asles død. Gamle Ales' opplevelse av sin gamle mors nærvær illustrerer, blant annet, at tiden har gått og at hun fører slekten videre. Denne vissheten om slektens fortsettelse gjennomsyrrer hele romanen. Sigvalds far og bestefar var felespillere før også han ble det. Ålseik følger også i farens og bestefarens fotspor gjennom sitt arbeid med fiske og jordbruk i Vika.

Den biografiske tiden som finnes i den fosseske blandingskronotopen er også en syklisk tid, noe som igjen henger sammen med det førmoderne jordbruks- og fiskersamfunnet hendelsene er lagt til. I skildringen av en biografisk og syklisk tid kommer det i *Kveldsvævd*, som i Bakhtins hverdagskronotop, fram en hverdag og en mer helhetlig innsikt i menneskelivet enn hva som kommer fram i eventyr- og blandingskronotopens unntakstilstand og avgjørende møter. Særlig i skildringen av livet på Vika kommer den sykliske hverdagen og dens historiske og biografiske forankringen, til syne. Det er som om hver generasjon lever om

³⁸ Se kapittel 3.1.18, under "I spennet mellom historiens og fiksjonens tid og rom" (s. 102).

igjen livet til den forrige, der arbeid, mat og familie står sentralt. Den iterative framstillingen av Alida og Åsleiks samliv synliggjør nettopp det:

så lenge han er ved liv og helse skal ho og ungen hennar leva vel, seier han og det gjer ikkje vondt og litt godt det er det vel og og der ute er sjøen og bølgiene og havet og vinden og måsane som skrik og alt blir bra, seier han og måsane skrik og ikkje vil ho høyra meir på måsane som skrik og på kva han seier og dagane går og den eine dagen liknar på den neste og sauene og kua og fisken og Ales blir fødd og ho er ei så fin jente og ho får hår og tenner og ho smiler og ler og vesle Sigvald som veks og blir stor og som liknar slik på far hennar slik ho vel kan minnast han, minnast røysta hans då han song, og Åsleik som fiskar [...] og ho lagar raspeballar og dei røykjer og turkar kjøt og fisk og åra dei går og Veslesystema blir fødd og ho er så lys og så fin i håret og den eine dagen liknar på den neste og morgonen er kald og omnen vermer godt og våren kjem med sitt lys og sin varme og sommaren med si steikjande sol, og vinteren med sitt mørker og sin snø, og sitt regn, og så snø og atter regn (Fosse, 2014b, s. 54-55)

Tiden går, og familien blir utvidet, ellers er dagene og årene like i Vika. Også *Andvake-*trilogien som helhet er preget av en biografisk og syklisk tid. Mor Silja og far Sigvald møtes i bryllup som spillemann og tjenestejente, akkurat slik som Alida og Asle. Mor Herdis og hennes døtre forlates av far Aslak med den fine stemmen, slik også Alida og sønnen opplever at deres musiker ikke kommer tilbake (Fosse, 2013; 2014a).

Med utgangspunkt i det biografiske og sykliske, hvor mye er likt, blir også forskjellene karakterene og generasjonene imellom synlige. Alida blir aldri, så vidt leseren kan se, bitter og hatsk slik moren ble. Alida får i tillegg muligheten til en ny start med Åsleik. Asle avviker på sin side fra slektens skjebne som felespillere og fra foreldrenes milde og kjærlige levesett. Sønnen Sigvald får en løsunge som sine foreldre, men om barnet ble til i kjærlighetssvevet, får leseren aldri vite. Når Ales går på sjøen slik som moren, søker hun avslutningen på sitt lange og til slutt ensomme liv, ikke begynnelsen på eller tilbakevendingen til helheten i kjærlighetssvevet slik Alida gjør.

De to gamle kvinnene forlater sine hjem, som ligner, og søker det samme rommet i form av fjøra, havet og himmelen. Rommet i *Kveldsvævd* er med på å styrke inntrykket av den sykliske og biografiske tiden. Flere av stedene bærer i seg flere tidslag. I Aasta Marie Bjorvand Bjørkøys (2004) lesning av *Alberte og friheten* i lys av Bakhtins kronotopbegrep, anvender hun ”romlig kobling” om ”en situasjon, tilstand, lukt, berøring eller liknende i nåtid [som] minner om en situasjon, tilstand, lukt eller berøring i fortiden” (s. 174). I *Kveldsvævd* er det stedene som etablerer koblinger på tvers av tid, og skaper det Bjørkøy kaller en heterogen tid: ”Heterogen tid vil altså si at den fiktive nåtiden som skildres i romanene rommer flere tidslag” (s. 175). I Ales’ hjem etableres gjennom hennes tanker, en romlig kobling til morens

hjem og oppveksten i Vika. Når Alida plukkes opp av Åsleik på Bryggja, kommer de romlige koblingene og den heterogene tiden til syne gjennom måten hun hele tiden søker kjærlighetssvevet og Asle på. Ryggen til Åsleik minner om Asles rygg, og hennes og Åsleiks ferd langs Bryggja og til sjøs vekker minnene om hennes og Asles ankomst til Bjørgvin. I skildringen av Åsleik og familiens liv og arbeid i Vika kommer igjen, gjennom rekken av familiemedlemmene som har arbeidet på samme sted, den heterogene, sykliske og biografiske tiden til syne.

Selv om tiden i *Kveldvævd* har en biografisk og historisk dimensjon, i flere tilfeller aktualisert av romlige koblinger og heterogen tid, kommer den historiske delen av kronotopen i skyggen av alle forflytningene i tid og rom og at den heterogene tiden ikke framstår som minner, men som møter eller forskyvninger mellom fortid og nåtid. De glidende skiftene i tid, perspektiv og rom, mellom gamle Ales, gamle Alida, Alida på Vika og Alida i Bjørgvin, fører til opplevelsen av en ukronologisk og foranderlig tid, som akkompagneres av romlig forflytning. Gamle Alida overtar gamle Ales' perspektiv og tenker at det har gått godt med gamle Ales, før en yngre Alida ser lille Ales krype opp til lemnen for å legge seg:

så med dotter hennar Ales gjekk det godt, tenkjer Alida og ho ser vesle Ales kliva opp stigen til lemnen i stova der i Vika og så stoggar ho på øvste trinnet og ho ser beint mot henne og så seier ho du må sova godt mor og Alida seier sova godt du òg godjenta, du den beste jente i verda vide [...]. Og så står Alida der. Og så går Alida ut or stova og ho går og stiller seg i døra, og der nede ved båten ser ho Åsleik stå, så stor er han ikkje, og kraftig det er han ikkje, men håret er stort, og sjeget er stort, og svart det er sjeget enno, sjølv om både hår og sjeget er grått vorte hist og her, som også hennar eige svarte hår har vorte, tenkjer Alida (Fosse, 2014b, s. 11-12)

Gjennom rommet og beskrivelsen av hvor kroppene er i rommet blir det tydelig at en faktisk forflytning i tid og rom skildres: "Og så står Alida der", og beskrivelsen av kropp og utseende gjør det klart at tiden har gått.

Deretter finner enda en forskyvning i tid og rom sted og bringer fortiden enda nærmere. Alida som står i døra, tenker først tilbake på hvordan Åsleik plukket henne opp på Bryggja i Bjørgvin, før dialogen hun minnes, blir dialogen hun har:

Åsleik, sa han
Eg er Åsleik, han som bur i Vika, sa han
I Vika på Dylgja, sa ho
Ja då, sa han
og så vart han berre ståande der utan å seie noko
Nei, vi har ikkje trefst så ofte, eg er så mykje
eldre enn deg, men eg minnest deg frå du jentunge

var, seier han

Eg vaksen, du jentunge, seier han

Hugsar du meg ikkje att, seier han

Jau, jau då, seier Alida (Fosse, 2014b, s. 13)

Skiftet i verbtid gjør at det som først var et minne og fortid, går over til å bli nåets tid og rom. Den løsrevede tiden og det foranderlige rommet i den fosseske blandingskronotopen, kan minne om tiden og rommet i Bakhtins eventyrkronotop.

I den svevende overgangen mellom minner, fortid og drømmer oppstår, i tillegg til de ukronologiske tidslagene, en subjektiv tid. Denne tiden er preget av karakterenes følelser og sinnsstemning. Alidas leting etter Asle foregår i et rom konkretisert med stedsnavn, men tiden hun bruker er subjektiv:

og no er ho så trøytt så trøytt, tenkjer Alida, for gått og gått det har ho, fyrst frå Stranda og inn til Bjørgvin og så kringom i Bjørgvins gater, ho har gått og gått og ho har nesten ikkje sove, og kor lenge har ho gått, kor lenge sidan er det at ho sov, det veit ho ikkje [...] Asle kom ikkje att, dagar gjekk, og netter gjekk, og Asle han kom ikkje attende (Fosse, 2014b, s. 23-24)

Hvor lenge Alida egentlig var alene igjen på Stranda, kan ikke leseren vite. Også i *Olavs draumar* er det, på grunn av en følelsesladd tid, uvisst hvor lenge Olav satt i Hølet før han ble hengt (Fosse, 2013, s. 75). Lova i *Olavs draumar* som sier at han ikke har mange dager igjen (s. 72), og Åsleik som forteller Alida at det kun er noen få dager siden Asle ble hengt (Fosse, 2014b, s. 28), viser fram og regulerer den subjektive tiden.

Når Alida overtar perspektivet fra Ales, vet ikke leseren om Ales' tid stopper opp eller fortsetter. Fortellingen om Alida kan for Ales være som eventyrkronotopen, "en tom tid, som ikke efterlader nogen spor eller blivende aftryk" (Bakhtin et al., 2006, s. 19). Ales' tanker dreier seg om det hun alltid tenker: "Og aldri såg eg vel Alida som gammal, ikkje i live, men no ser eg henne så ofte, seier ho" (Fosse, 2014b, s. 6). Den iterative framstillingen av gamle Ales' hverdag, gjør at tiden blir lite merkbar: "det er koselegast her på kjøkenet tenkjer ho, alltid tenkjer ho det, ho tenkjer det for ofte, alltid, alltid tenkjer ho at kjøkenet er det koselegaste rommet i huset" (s. 7) Tankene og tiden flyr, men rommet forblir det samme, og gjør det vanskelig å legge merke til om tiden går eller står stille.

Det er ikke bare tiden som kan bli abstrakt og vanskelig håndgripelig i den fosseske blandingskronotopen. I *Kveldsvævd* finnes det også et subjektivt rom, nemlig det rommet Alida søker for å nå Asle. På den ene siden konkretiseres dette rommet gjennom tilbakeblikk til steder Alida og Asle har vært sammen. Samtidig som Alida er i Matstova med Åsleik, er

hun i sitt og Asles hjem på Stranda. Hun lukker øynene og søker innover til tiden og rommet hun delte med Asle, og åpner øynene når hun igjen må være til stede i nåtiden sammen med Åsleik: ”og augo hennar fell att og så ser ho Asle stå der i døra i huset på Stranda [...] og Asle seier at i dag er dagen, i dag går han til Bjørgvin, men så fort han berre kan skal han koma attende til henne, seier Asle og så høyrer ho Åsleik seia at så var seidelen full att og ho opnar augo” (Fosse, 2014b, s. 25). På den andre siden er det rommet Alida søker når hun lukker øynene, mer enn minner. Det er et adskilt og abstrakt rom:

og ho er så trøytt at det berre er så vidt ho klarer å føta seg og ho tenkjer at ho berre må sjå mot ryggen til Åsleik og augo hennar glid att og så ser ho Asle sitja der på stolen og det er bryllaup og han spelar og spelet lyfter seg, og det lyfter han, og det lyfter henne, og så flyg dei saman i spelet bortover i lause lufta og dei er saman som ein fugl der kvar av dei er ei vengje, og som eitt flyg dei over den blåe himmelen og alt er blått og lett og blått og kvitt og Alida opnar augo og ho ser ryggen til Åsleik (Fosse, 2014b, s. 26)

I svevet, som kan betraktes som en svært affektivt ladet kronotop tett tilknyttet kjærlighetskronotopen, hvor tiden er løsrevet og rommet er uendelig, er det Alida søker og finner sin kjæreste. Så selv om den fosseske blandingskronotopen er forankret i en biografisk, historisk og syklisk tid og i et historisk, men noe generelt, rom, foregår de mest emosjonelt ladde og viktigste hendelsene i et veldig rom, i himmelens og havets rom, og i en evig tid. Hva som er før eller etter, dødt eller levende, mister sin betydning i svevet. Tiden er både et øyeblikk og en evighet på en gang. For selv om Alida åpner øynene igjen og registrerer Åsleik og verden rundt seg, er hun fortsatt i svevet, i overbevisningen om at hun og Asle er ett. Den fosseske kronotopen er en blandingskronotop fordi en historisk, biografisk og syklisk tid kombineres med en abstrakt, nesten opphevet, tid, og på grunn av den konstante vekslingen mellom det gjenkjennelige hverdagsrommet og det abstrakte rommet som både er forankret i Alidas indre og i den ytre og veldig himmelen.

I samspill med denne fosseske blandingskronotopen, finnes i *Kveldsvævd* de sentrale motivkronotopene møtet, veien og terskelen. I tillegg finnes det innslag av Bakhtins idyllkronotop i et par ulike former. Før disse sentrale underkronotopene utforskes nærmere, skal en rask titt på romanens kreative kronotop belyse svevet trilogien befinner seg i.

Den kreative kronotop

I et abstrakt og ukjent rom som står i motsetning til de navngitte stedene i romanen, ble Sigvald borte for halvsøsteren Ales og resten av familien. Ales vet kun at broren skal ha fått

en løsunge og et barnebarn med navnet Jon. Jon ble spillemann som Sigvald og ga i tillegg ut en diktsamling. Overensstemmelsen mellom forfatteren Jon Fosses og karakteren Jons navn og yrke synliggjør en utveksling mellom den skildrede og den skildrende virkelighets tid og rom. Denne koblingen mellom virkelighet og fiksjon, kaller Bakhtin den kreative kronotop:

Trods den skildrede og skildrende verdens manglende evne til noensinde at smelte sammen og trods den uigenkaldelige tilstedeværelse af en prinsipiell grænse imellem dem, så er de uløseligt knyttet til hinanden og befinder sig i en konstant indbyrdes vekselvirkning, [...]. Værket og den verden, der er skildret deri, indgår i en real verden og beriger den, og den reale verden indgår i værket og i den verden, der er skildret deri, såvel i dets tilblivelsesproces som under dets senere liv i den konstante fornyelse af værket i tilhørernes/læsernes kreative reception. Denne udvekslingsproces er naturligvis selv kronotopisk: den foregår frem for alt i en historisk-evolutionær social verden, men også uden at løsrive sig fra det historiske rum i forandring. Man kan ligefrem tale om en særlig *kreativ* kronotop, i hvilken denne udveksling mellem værk og liv foregår, og værkets særlige liv udspiller sig. (Bakhtin et al., 2006, s. 171)

Det litterære universet som avdekkes og fastslås ved hjelp av skrift- og tekstsvevet i *Andvake*-trilogien, som legger til rette for en problematisering av forholdet mellom fiksjon og virkelighet³⁹, har hos Bakhtin en egen kronotop. Den kreative kronotop er hans benevnelse på det svevet en tekst befinner seg i, i spennet mellom avgrensning og utveksling, produksjon og resepsjon og virkelighetens og fiksjonens tid og rom.

3.1.11 Svevet i veiens, møtets og terskelens kronotop

Veiens kronotop

og Ales reiser seg og ho går med stutte langsame steg mot gangdøra, ho opnar gangdøra og ho går ut i gangen og Alida går etter henne med stutte langsame steg og også ho går ut i gangen og Ales opnar ytterdøra og går ut og Alida går ut etter henne og så går Ales bortover vegen [...] og ho går nedover mot sjøen og med stutte langsame steg går Alida, i mørkret, i regnet, nedover frå huset der i Vika, ho stoggar og snur seg, ho ser mot huset og alt ho kan sjå er noko mørkare i mørkret, [...] ho stoggar i fjøra, ho høyrer bølgyene slå og ho kjenner regnet mot håret, mot andletet, og så går ho ut i bølgyene [...] og så slår bølgyene over Alida og Ales går ut i bølgyene, ho går på, ho går utover og utover i bølgyene så slår ei bølgye over det gråe håret hennar (Fosse, 2014b, s. 59)

Slik tilfellet er med Bakhtins blandingskronotop, er veiens kronotop også en sentral del av den fosseske blandingskronotopen, og bidrar til koblingen mellom et konkret og et metaforisk rom. Alida og Ales går den konkrete veien ned bakken til fjøra, samtidig som de går den

³⁹ Se kapittel 3.1.7 og 3.1.8 om metafiksjon.

metaforiske veien ut av livet. Tiden og rommet utfyller hverandre og framstår her som ett. Langsomheten og tiden som går kommer til uttrykk gjennom skildringen av kvinnenes bevegelser i rommet på veien ned mot havet. Alida stopper opp, går, er i mørket og omgis av vannet. Hun kjenner omgivelsene og tiden i dem, veiens lengde, bølgenes bevegelser og regndråpenes frekvens, før bølgen slår over henne. De siste stegene på Alidas og Ales' metaforiske livsveier gjengis parallelt, selv om det ikke kan ha skjedd samtidig. To tider og to karakterer smelter sammen gjennom omgivelsenes romlige kobling. Rommets heterogene tid, synliggjort for leseren, sørger for at den følelsesmessige ladningen i dette tilfellet får dobbel styrke. Affekten henger også sammen med at veiens kronotop i overgangen mellom liv og død kombineres med den emosjonelle terskelkronotopen.

Det er gjennom det konstante rommet at den biografiske tiden i *Kveldsvævd* først gjør seg gjeldende. Og det er gjennom innsikten i Ales' tanker, Alidas tilstedeværelse og Alidas overtakelse av perspektivet, at veien Alida har ferdes på i løpet av livet, åpenbarer seg. Alida har forflyttet seg langs sjøveien og landeveien, fra Dylgja, til Bjørgvin og Stranda og tilbake til Bjørgvin og Vika på Dylgja igjen. Tiden, ca ett år, har gått, før hun ender opp i Vika, og blir værende der:

i Vika skal ho og vesle Sigvald no bli verande, og kor lenge, nei det er det vel ingen som kan seia noko om, kanskje blir i alle fall ho verande i Vika i all sin dag, tenkjer ho, og så tenkjer ho at ho sikkert det blir, at det blir her, i Vika, at ho skal leva sine dagar. Og det får vera bra nok, tenkjer ho. Også her kan ein nok leva sitt liv, tenkjer ho. (Fosse, 2014b, s. 50-51)

Endepunktet på den konkrete veien aksepteres, men var aldri Alidas eget mål. Hun føres av omstendighetene på livets vei i denne retningen.

Etter Alidas avgjørende møte med Åsleik og etter at hun velger veien bort fra Bjørgvin, sult og nød, skildres veien videre med utgangspunkt i detaljer fra og bevegelse i rommet: ”og Alida blir gåande etter han og ho ser dei stutte beina hans gjera lange steg, og ho ser slaga på den svarte jakka hans stå ut frå låra hans og ho ser den svarte skyggeluva hans trekt langt ned i nakken” (Fosse, 2014b, s. 14). De sparsommelige beskrivelsene av veiens omgivelser er representativt for resten av romanen. Også under båtturen, hvor gjenstander i båten fastslås, er det bevegelsen i rommet, og ikke rommets utseende, som framstår som mest sentralt. På denne måten blir handlingene i rommet, som utfolder seg i tiden, det sentrale i denne veiens kronotop:

og Åsleik kjem inn og han ser mot henne, og så tek han eit åkle og og breier det over henne og han legg litt meir ved i omnen og så set han seg ned på fotenden av køya med ryggen kvilt mot skottet og han ser framføre seg og han smiler, han ser framføre seg og han smiler og så reiser han seg og han skrur ned veiken i lampa og det blir mørkt og så legg han seg, fullt påkledd ned på dørken og så blir alt stille og stille (s. 33)

På tross av steders og omgivelers betydning og eksistens på veien, uteblir detaljene i miljøskildringen. Det blir opp til leseren å fullbyrde rommets utseende, ved hjelp av et fastslått, men generelt, utgangspunkt som svart hår, fjøre, køye, sjø og brygge. Rommets utseende er avhengig av og spiller på leserens konnotasjoner og assosiasjoner. Bryggen Åsleik og Alida går på beskrives ikke, men utgjør allikevel et sentralt sted på veien og en romlig kobling til Alidas fortid. Veien langs Bryggja har Alida tidligere gått med Asle. Gjennom det like veirommet Bryggja og båten utgjør, stilles to ulike tider, veivalg og omstendigheter for den unge Alida opp mot hverandre. Mens hun går bak Åsleik på vei til båten og han forteller henne hva som har skjedd med Asle, ser Alida for seg Asle den dagen de gikk ut av Bjørgvin sammen og hører hans forsikring om at så snart de er ute av byen, kan de gå og leve rolig (Fosse, 2014b, s. 29). Å være med Asle valgte Alida med hele seg, det skulle være de to. Når hun følger Åsleik i *Kveldsvævd*, er det først fordi hun er sulten og fortapt, og så fordi hun ikke har noen andre muligheter. Båtturen med Åsleik tilbake til Dylgja står i tydelig kontrast til sinnstemningen og livssituasjonen Alida er i når hun kommer med båten fra Dylgja til Bjørgvin i *Andvake*. I båten med Asle våkner hun opp og kjenner at alt er rett og at livet begynner (Fosse, 2014a, s. 30). I Åsleiks båt i *Kveldsvævd* våkner Alida opp og undrer: ”kvar er ho vel no” og ”kvar er ho på veg” (Fosse, 2014b, s. 34). Livets begrensede muligheter er så avgjørende for veivalget hun tar om å bli hos Åsleik i Vika.

Idet Alida går inn på en sidevei med Åsleik, forlater hun veien hvor hun har forsøkt å finne Asle i fysisk forstand. Men Alidas psykiske søken etter Asle fortsetter resten av livet og forblir, bak lukkede øyne, hennes hovedvei. Kort etter at hun blir med Åsleik, lukker Alida øynene og minnes den første gangen hun møtte Asle og det svevet som styrte deres veivalg (Fosse, 2014b, s. 26). For samtidig som Alida fysisk beveger seg i Bjørgvins senter og periferi, står hun stille. Hun oppholder seg konstant i det tidløse rommet hvor Asle og kjærligheten finnes. På veien mot kjærligheten stopper hun opp i det rommet hun har funnet den og blir værende der, uavhengig av om hennes kjærlighetsobjekt mister sin fysiske form. Den indre veiens rom er et abstrakt svev helt isolert fra den konkrete veien. Så når Alida går den metaforiske veien ut av livet, blir hun samtidig værende på det stedet langs veien hun hele

tiden har forsøkt å oppholde seg, i svevet: ”og all kulden er varme, all sjøen er Asle og ho går lenger utover og så er Asle rundt henne heilt som han var den kveld dei fyrst treftest [...] og alt er berre Asle og Alida” (s. 59).

Veiens kronotop i *Kveldsvævd* er preget av sentrale, men sparsomt beskrevne steder som fungerer som romlige koblinger for en heterogen tid. Disse stedene tilhører hverdagen, med navn som Bryggja, båten og Dylgja. Rommet vies ikke oppmerksomhet i seg selv, men er bakgrunn for karakterenes handlinger og historie tilknyttet ulike steder. Alle de konkrete stedene eksisterer parallelt med det stedet Alida aldri forlater på sin vei, nemlig svevet. Her utgjør Alidas indre og den uendelige himmelen rommet. Svegrets utstrekning i tid er ikke avgrenset, det tilhører Alidas fortid, nåtid og framtid, og tiden kan dermed oppleves som evig. Handlingene som utspiller seg i veiens kronotop i *Kveldsvævd*, formidles på den ene siden i et konkret, men sparsomt skildret rom og i en biografisk tid som dveler ved sentrale hendelser, og på den andre siden i et abstrakt rom og en frakoblet tid.

På den tosidige veien i *Kveldsvævd* opplever Alida ett avgjørende møte innenfor veiens konkrete tid og rom. I tillegg søker hun konstant møtet med sin utvalgte i veiens abstrakte tid og rom. Begge møtene er affektivt ladet, foregår i sentrale rom og har sammenheng med sentrale veivalg eller terskler i Alidas liv.

Møtets kronotop

han har vore henne god, Åsleik, tenkjer ho, korleis skulle det vel ha gått med henne og vesle Sigvald om dei ikkje hadde treft Åsleik, der dei sat, forkomne og elendige på Bryggja der i Bjørgvin, ho med ryggen mot ei sjøbu, så svoltne og forkomne som det vel går an å bli sat dei der, men då var Åsleik der, brått stod han der berre, han stod der ovanfor henne og såg ned på henne (Fosse, 2014b, s. 12)

Etter å ha gått gatelangs i fleire døgn på leting etter Asle, møter Alida Åsleik. Møtet tilbyr Alida en vei ut av vanskeligheter og Åsleik en kvinne å leve sammen med i Vika. Møtet på Bryggja mellom en vellykket fisker og bonde og en alenemor som leter etter kjæresten sin, fører til en ny framtid for begge: ”[På vejen] kan alle de mødes tilfældigt, som normalt er adskilt af det sociale hierarki og rumlig afstand, her kan alle tænkelige kontraster opstå og forskellige skæbner kollidere og flettes sammen” (Bakhtin et al., 2006, s. 161). I møtekronotopens rom står ankomst- og avreisestedet Bryggja sentralt, i tillegg til den romlige beskrivelsen av Alidas og sønnens elendighet og Åsleiks posisjon i rommet ragende over dem. Kronotopens tid er på den ene siden brå og plutselig fordi møtet oppstår helt uforvarende. På den andre siden får møtet en utstrekning i tid, når Åsleik og Alida forflytter

seg fra Bryggja, til Matstova, tilbake til Bryggja og over i Åsleiks båt, før hun blir med til hans hjem i Vika. Møtets varighet, konkretisert i tid og rom gjennom middagen i Matstova og båtturen til Vika, gjør at både karakterenes ulike bakgrunn og livsglød og sannsynlige videre skjebne sammen, blir slått fast. Møtet mellom Alida og Åsleik framstilles singulativt og med flere romlige detaljer som sørger for øyeblikkenes varighet. Dette kan indikere møtets avgjørende rolle i romanen, fordi resten av Åsleik og Alidas samliv framstilles iterativt på et par sider, med huset og naturen i Vika som et konstant rom.

Rommet for Åsleik og Alidas samliv slås fast gjennom Alidas grovskissede observasjon av huset: ”og ho ser ein omn i kråa, eit bord med nokre stolar, ein benk ved veggjen, og så er det lemme, med ein stige opp og så ser ho ei dør og den fører nok til kjøkenet” (Fosse, 2014b, s. 51), og av eiendommen: ”huset er ikkje så stort, men det ligg fint til i ei li, og grønne bakkar er det rundt huset, og løa ligg litt lenger ned mot sjøen, der naustet er, og der bryggja er [...] det er ikkje så verst her og no går sauene ute, og kua står i båsen” (s. 53). I Matstova, der møtet fortsatt pågår, er skildringen av rommet mer sanselig enn det fastslåingen av rommet i Vika er. Her beskrives varmen og lukten av mat som omgir Alida, og maten hun ser og smaker på beskrives detaljert og billedlig. Åsleik ser forgylt ut i dampen av maten, og Alidas øyne sprekker nesten av den gode smaken (s. 14-17). Detaljnivået i beskrivelsen av rommet som gjør at tiden stopper opp under møtets måltid, skiller seg klart fra beskrivelsen av livet i Vika, hvor tidens gang står sentralt. Møtet mellom Alida og Åsleik, som kan sies å vare fram til de kommer fram til Vika, er mer avgjørende for fortellingen og har en høyere emosjonell intensitet, enn livet som følger. Møtets sentralitet understrekes av en konkret romlighet, gjennom skildringen av mat, omgivelser og bevegelse i rommet, og en neddempet tid.

Rommet og dets detaljer sørger i møtets kronotop for en emosjonell ladning. Matstova blir stedet hvor Alida får tenkt over tingenes tilstand, og hvor det å forsyne seg av livets goder uten å tenke på prisen, tematiseres: ”så korleis kan vel ho sitja her berre og eta den beste mat, den beste mat som i Bjørgvin kan finnast til, når ho ikkje kan betala for seg, [...] nei å nei kva har ho no gjort” (Fosse, 2014b, s. 19). Båten er også en del av rommet i møtets kronotop, og bidrar på grunn av den romlige koblingen til Alidas tidligere båttur med Asle, med affekt. I begge båtene vender Alida seg mot Asle og lar seg omslutte av deres kjærlighet. Men i Åsleiks båt må hun forholde seg til han og livets realiteter, og søke innover i seg selv eller utover mot horisonten etter kjæresten sin (s. 30). Bryggja fungerer også som en romlig kobling mellom flere tider og følelser, fordi stedet for Alida har vært sentralt på flere

tidspunkt i livet. Det var hit Alida og Asle først kom med båten fra Dylgja, og stegene inn på Bryggja var stegene inn i Bjørgvins muligheter og deres nye liv. Senere ble de nødt til å forlate Bjørgvin, og gikk veien ut av byen langs Bryggja. Det var hit Olav skulle for å gjøre sitt ærend, for så aldri å komme tilbake. Og det er på dette stedet Alida synker sammen, når hun har gitt opp. Det er med følelsen av hjelpsløshet og motløshet hun møter Åsleik på Bryggja og forlater den sammen med han.

Møtet med Åsleik er grunnleggende i fortellingen om Alidas liv uten Asle. Men møtet med Asle, som beskrives i trilogiens første roman, er også et viktig premiss for hendelsenes gang i *Kveldsvævd*. Den følelsesmessige intensiteten som var til stede i det første sentrale møtet i Alidas liv, fungerer som en kontrast til møtet med Åsleik. Alida minnes i flere tilfeller den gangen hun møtte Asle for første gang i bryllupet i Dylgja, og hvordan rommet og tiden ble oppløst i svevet de to da steg opp i. I dette abstrakte rommet, frakoblet fra historiens og hverdagens tid, forsøker Alida gjennom hele *Kveldsvævd* å møte Asle igjen. Svevets abstrakte rom gjør at det kan være himmelen, havet eller Alidas indre. Armbåndet hun finner på Bryggja bærer i seg en slags konkretisering av dette rommet: ”og så disse blåe perlene, som himmelen var då ho og Asle var himmelen, som havet var då ho og Asle var havet, så gule og så fine og så blåe er steinane, tenkjer Alida” (Fosse, 2014b, s. 32). Møtene mellom Asle og Alida er nærmest tidløse, kun små øyeblikk frakoblet fra den fiktive virkeligheten, samtidige som de er evige og konstante, i et veldig, abstrakt og alltid nærværende rom:

ho ser at himmelen er Asle, og ho merkar vinden, og vinden er Asle [...] og så høyrer ho Asle seia at han er der, ho ser han der, ser ho mot havet så ser ho at han er den himmelen ho ser der over havet, seier Asle og Alida ser og visst ser ho vel Asle, men ikkje berre han, ho ser òg seg sjølv der på himmelen og Asle seier at han òg finst til i henne og i vesle Sigvald og Alida seier at det gjer han, det skal han alltid gjera (s. 38)

Asle og Alida er i ett med hverandre og omgivelsene hele tiden, og deres møte tar på den måten aldri slutt, men eksisterer parallelt med andre hendelser og møter i Alidas liv. De kryssende møtene kan foregå side om side, fordi de befinner seg i hver sin ytterkant av møtets kronotop, i henholdsvis den konkrete og den abstrakte delen av kronotopen.

Begge de sentrale møtene i *Kveldsvævd*, og dermed romanens sammensatte møtekronotop, fungerer både sammen med veiens kronotop, siden det er på veien at møtene mellom ulike samfunnslag og skjebner, kan finne sted, og med terskelens kronotop, fordi møtene fører til avgjørende veivalg og vendinger i Alidas liv.

Terskelens kronotop

Bryggja i Bjørgvin, som i *Kveldsvævd* er stedet for ankomst, avreise, vellykkethet og ulykke og et sentralt sted i møtets kronotop, står også sentralt i terskelens kronotop. Alidas møte med Åsleik fører med seg et vendepunkt og en ny start i livet. Når Alida velger å krysse terskelen mellom Bryggja og Åsleiks båt som ligger fortøyd der, krysser hun samtidig terskelen mellom et liv som ensom, sultende og forlatt og et liv i Åsleiks omsorgsfulle varetekt.

Terskelkronotopens viktigste rolle er ifølge Bakhtin ”at utfylde kronotopen for *krisen og vendepunktet* i livet” (Bakhtin et al., 2006, s. 166). Som det kommer tydelig fram i Alidas tilfelle, er terskelkronotopen svært emosjons- og verdiladet. Alida blir med Åsleik fordi hun ikke har noe annet valg, ikke fordi hun ønsker det: ”og Alida tek ikkje handa Åsleik har strekt fram til henne og ho stig sjølv over rekkja og så er ho om bord komen” (Fosse, 2014b, s. 30). Beslutningen om å bli med Åsleik om bord i båten og etter hvert til Vika på Dylgja, innebærer at Alida gir opp håpet om fysisk å få møte Asle igjen. Den vonde anelsen Alida har hatt om aldri å få se Asle igjen (s. 24), blir dermed en realitet. Hennes sorg og ensomhet kommer til uttrykk gjennom hennes likegyldighet når det gjelder å overskride terskelen fra brygge til båt og fra anelse til visshet.

Bakhtin fastslår, som tilfellet er for Alida, at terskelkronotopens rom er stedene hvor avgjørende begivenheter i livet finner sted (Bakhtin et al., 2006, s. 166). Kronotopens tid beskriver han som ”dybest set et øyeblik, der nærmest ikke har varighet, og som falder ud af den biografiske tids normale strøm” (s. 166). Stegene Alida tar om bord i Åsleiks båt, tar på den ene siden kun et øyeblikk. Det samme gjør stegene ut av båten og opp på bryggen i Vika, hvor terskelen til et nytt liv krysses. På den andre siden gjelder omveltningene Alidas liv, og er tilknyttet en biografisk tid. Hun bruker dessuten, selv om hun med en gang takker ja til å hvile i Åsleiks båt, tid på å bestemme seg for om hun vil arbeide for han eller ikke. Båtens rom og båtreisens lengde gjør at også terskelkronotopen får utstrekning i tid.

På Bryggja og i båten overskrider Alida også en annen terskel, nemlig vissheten om at Asle som alltid skulle være der for henne, fra nå av kun kan være med henne i ånden. På Bryggja finner Alida armbåndet som styrker hennes tro på kjærestens nærvær, og i båten hjelper Asle henne med beslutningen om å bli med Åsleik og trå over terskelen til livet i Vika. Tilknyttet overgangen fra Alidas leting etter personen Asle til hennes søking etter Asles nærvær i svevet, overskrides langsomt og nesten umerkelig i løpet av båturen, den terskelen som gjelder å innse at Asle er død og kun finnes i en annen dimensjon. Hver gang Alida

sovner eller kobler ut, kjenner hun Asles tilstedeværelse i rommet og i tiden, og hun kjenner hvordan de fremdeles er ett:

og augo til Alida glid att [...] og det kjennest ut som om hennar augo er hans og som om hans augo er hennar og augo deira ser stort som havet, stort som himmelen og ho og han og båten er som ei einsleg lysande rørsle på den lysande himmelen [...] og Alida slår augo opp og den lysande rørsla svinn bort og blir til ingenting og det var alt (Fosse, 2014b, s. 30)

Men hver gang Alida kommer til seg selv igjen, minnes hun på at de ikke lenger er sammen slik som før, at drømmen er for god til å være sann og at hun i våken tilstand fortsatt er alene:

og Alida kjenner armen til Asle ikring seg og han kviskrar du mi kjære, du mi einaste kjære, du, alltid du, seier Asle og han held henne inntil seg [...] og så andar ho og han heilt jamt og alt er roleg og så er der rolege rørsler og ho og Asle rører seg i dei same rolege rørslene og alt er stilt og blått og ikkje til å tru og Alida vaknar (s. 34)

Selv om Alida skjønner at tilflukten hun søker i Asles armer er en virkelighetsflukt, kjemper hun også lenge i våken tilstand imot informasjonen om hans død: ”han må leva, han lever, sjølvsagt lever Asle, anna går ikkje an, tenkjer Alida” (Fosse, 2014b, s. 35). Hun tror ikke på Åsleik fordi livet uten Asle er utenkelig: ”og Alida høyrer kva han seier og ho høyrer det ikkje, for visst må Asle finnast, anna går ikkje an, anna er ikkje mogeleg” (s. 37). Men i løpet av båtturen slår Alida seg til ro med at selv om ikke Asle lenger lever som den mannen han var, vil han alltid leve videre gjennom henne:

og vinden er Asle, han er der, han er vinden, om han ikkje finst, er han der likevel [...] og Alida tenkjer at no finst Asle levande berre til i henne og så i vesle Sigvald, no er det ho som er Asle i livet [...] og Alida kjenner kroppen hans inntil seg og ho kjenner handa hans stryka henne over håret og ho stryk han over håret (s. 38)

At Alida overskrider terskelen når det gjelder å akseptere Asles død, gir henne muligheten til å søke Asle i et annet rom enn det konkrete. I dette abstrakte rommet kan hun være med Asle i et felles svev.

Når Alida, parallelt med Ales, står på terskelen mellom liv og død, er det nettopp svevet hun ønsker å omsluttet av. På samme måte som inntaket av livsviktig næring i Matstova og overskridelsen mellom fortapelse og et akseptabelt liv foregår i et rom som er detaljert og sanselig skildret, skildres rommet i overgangen fra livet til døden detaljert og fysisk. Møtets og veiens kronotop er tett tilknyttet terskelens kronotop, og deler derfor det følelsesladde rommet hvor sansene står sentralt og tiden stopper opp. Terskelen mellom liv og

død får som tidligere nevnt dobbel affektiv effekt på grunn av den romlige koblingen mellom mor og datter som forlater livet på den samme måten. I tillegg ender Alidas tilknytning til den fysiske verdenen, og hun kan endelig bli svevet. Denne overgangens emosjons- og verdiladning er sterk på grunn av Alidas trofasthet overfor Asle og sårheten tilknyttet et selvmord. Hvis leseren har lest *Olavs draumar*, kan hun trekke paralleller til beskrivelsen av terskelkronotopens rom når Asle henges, hvor himmelen og havet er til stede på en lignende måte. Alida går ut i bølgene og kjenner at ”all kulden er varme, all sjøen er Asle og ho går lenger utover og så er Asle rundt henne heilt som han var den kveld dei fyrst treftest [...] og alt er berre Asle og Alida og så slår bølgiene over Alida”, mens Asle er et svev: ”og så svevar det bortover den blått blenkjande fjorden og oppover den blåe himmelen og Alida tek Asle i handa og så reiser han seg opp og så står han der og held Alida i handa” (Fosse 2014b, s. 59; 2013, s. 80).

Kun et øyeblikk tar det å krysse terskelen mellom livet og døden. For Asle og Alida er overgangen fra livet til døden både et øyeblikk og en tid som fortsetter. De har nemlig i livet allerede delt svevets abstrakte rom og løsrevede tid, og døden blir dermed ikke bare en overgang, men en forlengelse av svevet. Havet og himmelen utgjør det sentrale rommet i terskelkronotopens overgang til og forlengelse av svevet. Nærheten til havet og himmelen har vært konstant uansett hvor Alida har befunnet seg og søkt etter svevet. Med båt har hun forlatt sitt gamle og startet sitt nye liv flere ganger. Viktige steder for Alidas og Asles tidlige kjærlighetssvev var, med sin nærhet til havet og himmelen, Knausen og Naustet. Alida vender tilbake til fjøra, hvor himmelen går i ett med havet når man ser utover, når hun ikke lenger kan leve uten Asle.

De viktigste terskelkronotopene i *Kveldsvævd* er alle tilknyttet sentrale steder i romanen. Stedene er sentrale også i veiens og møtets kronotop, og er på grunn av sine romlige koblinger affektivt og verdimesig ladet. Den heterogene tiden nyanserer eller forsterker emosjonen i de aktuelle terskelkronotopene. Terskelkronotopenes tid er i *Kveldsvævd* på den ene siden et øyeblikk, som et steg over i en båt. På den andre siden overskrides flere av tersklene i romanen også ved hjelp av tid. Terskelen som gjelder Alidas oppfattelse av Asles eksistens, krysses ved hjelp av hennes bearbeiding av hans død over tid og hennes søken etter Asle i et nytt og abstrakt rom. I dette alternative rommet finnes Alidas idyllkronotop. Åsleiks idyllkronotop, hvor arbeid, familie og biografisk tid står sentralt, er mer konkret.

3.1.12 Idyllkronotopenes betydning for svevet

Av Bakhtins idyllkronotoper⁴⁰ er det henholdsvis Alidas kjærlighetsidyllkronotop og Åsleiks landbruksarbeider- og familieidyllkronotop som er aktuelle i *Kveldsvævd*. Idyllkronotopene har ifølge Bakhtin, i sammenheng med blant annet Rousseaus isolering og filosofiske sublimering av grunnelementer som natur, kjærlighet, fødsel, død, og familie, og slektsromanens idealistiske bruk av idylliske lilleverden, utviklet seg fra å omfatte romanen som helhet, til å fungere som små innslag i og gjerne som kontraster til romanen: ”Den sidste retning inden for idyllens indflytelse på romanen kommer til udtryk ved, at blot nogle få elementer af det idylliske kompleks invaderer romanen” (Bakhtin et al., 2006, s. 153).

I *Kveldsvævd* påvirker Alidas og Åsleiks idyllkronotoper den kunstneriske bearbejdingen av tid og rom, og sørger for innslag av idyll og tilhørighet i en ellers ensom og litt dyster roman. I kjærlighetsidyllen er forbindelsen til naturen metaforisk, og kan gjøre det vanskelig å påpeke forbindelsen til tid og rom. I landbruksarbeiderens idyll, som ofte er kombinert med familieidyllen, er forbindelsen til naturen reell i tillegg til metaforisk, på grunn av arbeidet som utføres i samarbeid med naturen (Bakhtin et al., 2006, s. 146). De to kronotopene tilfører dermed hvert sitt abstrakte og konkrete tidrom til romanen.

Landbruksarbeider- og familieidyllkronotopen

og Åsleik lyfter handa og seier sjå, sjå der, sjå der er Storevarden, der på neset, seier han og Alida ser ein brei og høg varde, stein lagd på stein, [...] og Åsleik seier at når han ser Storevarden, ja då fyllest han alltid av glede, for då er han nesten heime att, seier han, no skal dei segla rundt neset og så innover langsmed landet eit stykke og så er dei i Vika, seier han, og når dei eit stykke innover er komne, då kan ho sjå huset der ho no skal bu, seier Åsleik, og naustet og bryggja, og bakkar og bøar og heile herlegdomen (Fosse, 2014b, s. 42)

Åsleik er stolt over og glad i hjemmet sitt i Vika. Her har han bodd og arbeidet hele sitt liv, slik faren og bestefaren gjorde før han. Han er en hardtarbeidende fisker og landbruksarbeider som lever i takt med naturen. Åsleiks hjem i Vika, hans idylliske og isolerte lilleverden, fungerer som en idyllisk kronotop i *Kveldsvævd*, i blandingsformen landbruksarbeider- og familieidyllkronotopen. Tiden i denne kronotopen er biografisk, med tanke på slektens fortsettelse, og syklisk, i dens nære relasjon til årstidene og hverdagens arbeidsoppgaver. Stedet er ett, uforanderlig og samlende for Åsleiks slekt. Årene går på samme vis for alle som

⁴⁰ Se teoridelen, kapittel ”2.1.12 Bakhtins kronotoper” (s. 40).

lever og bor der, uavhengig av når, fordi de preges av de samme arbeidsoppgavene, familielivet og av årstidenes regelmessige vekslinger:

og Åsleik som fiskar og som seglar til Bjørgvin med fisk og som kjem heim att med sukker og salt og kaffi og tøy og sko og brennevin og øl og salt kjøt og ho lagar raspeballar og dei røykjer og turkar kjøt og fisk og åra dei går og Veslesystema blir fødd og ho er så lys og så fin i håret og den eine dagen liknar på den neste og morgonen er kald og omnen vermer godt og våren kjem med sitt lys og sin varme og sommaren med si steikjande sol, og vinteren med sitt mørker og sin snø, og sitt regn, og så snø og atter regn og (Fosse, 2014b, s. 54-55)

Den iterative framstillingen av Alida og Åsleiks samliv kunne likeså godt ha vært beskrivelsen av livet til Åsleiks besteforeldre eller datteren Ales og ektefellen. Stedets enhet gjør at skillene mellom tid og generasjoner viskes ut. Slektens identitet henger direkte sammen med stedet de er fra. Åsleik er svært tilfreds med sin lilleverden og sitt hjem i Vika, og er i dette rommet akkurat der han ønsker å være:

Eg synest dette er den finaste plassen på jord,
seier han
Alltid når eg ser husa heime fyllest eg av slik
glede, seier han
Ja, endeleg er eg heime att, seier han
Stort og gjævt det er det ikkje, men det er heime.
seier han
Her, her i Vika, her er eg fødd og oppvaksten, og
her skal eg døy, seier han
Det var bestefar min som fyrst kom hit, seier han
Han rudde, og han bygde, seier han
[...]
Og her vart han buande, seier han
Han heitte Åsleik, nett som eg, seier han (Fosse, 2014b, s. 45-46)

Den stoltheten og entusiasmen Åsleik uttrykker når han prater om hjemmet og familien, står i tydelig kontrast til Alidas tanker om barndomshjemmet og familien på Dylgja. Åsleiks tilknytning til slektsstedet og familiemedlemmene sine og hans glede over å føre familiens arbeid videre, deler hun ikke. Alida kan ikke skjønne hva hun skal tilbake til Dylgja for, og i Brotet, morens hjem, vil hun aldri igjen sette sine ben (Fosse, 2014b, s. 40). Morens død vekker ingen sterke reaksjoner (s. 22). Det er kun faren Aslak som hun husker med en viss godhet. Alida føler ingen tilknytning til sin bitre mor eller storesøster, og ønsker ikke å drive hjemmet videre eller være i sine vante omgivelser. Det eneste stedet hun savner fra Dylgja, er sannsynligvis Knausen. Knausen var fristedet hennes og der hvor hun og Asle møttes de

første gangene og ble ett (Fosse, 2014a). I kontrast til Alidas manglende arbeider- og familieidyll, blir slektsrommet og den sykliske tiden i Åsleiks idyllkronotop tydeliggjort, i tillegg til at det synliggjøres at det er *hans* isolerte lilleverden og hans idyll.

Åsleik og Alida fortsetter arbeidet og familielivet, på samme vis som Åsleiks slektninger har utført det tidligere. De detaljene som er særegne for Åsleik og Alidas samliv, får leseren kun en anelse av når Alida skal hjelpe Åsleik å styre båten det siste strekket fram til bryggen i Vika. Denne siste delen av båtturen fra Bjørgvin kan tolkes som en allegorisk framstilling av deres liv slik det ble. Alida hjelper til med å styre båten, mens Åsleik veileder henne. De styrer litt mot venstre, litt mot høyre og retter opp, før Alida styrer båten rundt neset og gjør så godt hun kan det Åsleik gir beskjed om (Fosse, 2014b, s. 43). At de to sammen gjør det som må til, tidvis strengt og tidvis mildt veiledet av Åsleik, men uten den nærheten og tilliten Asle og Alida delte, belyses gjennom den litt vanskelige innseglingen:

og Alida synest der er ilske i røysta hans og så
kjem han springande over dørken
Rett opp for faen, ropar han
og han grip rorkulten og rettar opp
Hald kursen for faen, ropar han
og Åsleik spring framover dørken att og han firer
seglet heilt
Litt babord, ikkje mykje, litt ropar han
og skuta sig mot bryggja
[...]
Du var flink, det var flink jente, det gjekk godt,
seier han
Vinden var som den skulle, og du var flink, seier
han
Dette hadde eg ikkje klart åleine nei, seier han (s. 48-49)

Samspillet mellom Åsleik og Alida er preget av at Åsleik tar ansvar, jobber hardt, gir beskjed om hva som må gjøres og viser Alida omsorg, mens Alida gjør det beste hun kan og gir det hun må. Dette forholdet står i kontrast til forholdet mellom Alida og Asle, som er Alidas idyllkronotop, i form av kjærlighetsidyllen. Mens Åsleiks hjem er i Vika og hjemmets lykke er avhengig av mat på bordet, familie og litt ekstra, er Alidas hjem der Asle er, i kjærlighetskronotopen.

Kjærlighetens kronotop

og Alida tenkjer at ho og Asle framleis er kjærastar, dei er med kvarandre, han med henne, ho med han, ho i han, han i henne, tenkjer Alida, og ho ser utover mot havet og

på himmelen der ser ho Asle [...], ser ho mot havet så ser ho at han er den himmelen ho ser der over havet, seier Asle og Alida ser og visst ser ho vel Asle, men ikkje berre han, ho ser òg seg sjølv der på himmelen [...] så høyrer ho Asle seia at eg er der, eg er med deg, alltid er eg med deg, så ikkje vere redd, eg fylgjer deg, seier Asle og Alida ser ut mot havet og der, på himmelen der, ser ho andletet hans, som ei usynleg sol kan ho sjå det, og så ser ho handa hans, ho lyfter seg og ho vinkar til (Fosse, 2014b, s. 38)

Havet og himmelen er sentrale steder i kjærlighetskronotopen i *Kveldsvævd*, og både den psykiske og fysiske nærheten mellom Asle og Alida er viktig i dette rommet. På den ene siden er himmelen og havet konkrete rom. At Asle er himmelen og vinden, og at Alida kan se at hun selv er i himmelen, gjør på den andre siden at rommet også er abstrakt og symbolsk. Tiden havner i bakgrunnen og oppleves som stillestående eller uendelig. Den etterlater ingen spor, for Asle og Alida er fremdeles kjærester etter Asles forsvinning og død, og himmelen og havet er konstante rom uavhengig av tid. Kjærlighetskronotopen er som alle Bakhtins formulerte idyllkronotoper tett knyttet til naturen. Men kjærlighetsidyllens tilknytning til naturen dreier seg ikke om landbruksarbeideridyllens produksjon og mat på bordet, men er hovedsakelig av metaforisk art. I Alidas kjærlighetsidyll illustrerer overveldende og vakker natur enestående og sann kjærlighet. En kobling opprettes mellom romlige elementer i naturen som kan være vanskelig å forstå og den sublimе kjærligheten.

Som Bakhtin påpeker i sitt essay, gjør denne metaforiske forbindelsen mellom natur og kjærlighet det vanskelig å fastslå kronotopens tid og rom (Bakhtin et al., 2006, s. 145). Kjærlighetsspråket er konvensjonelt, billedlig og tilknyttet storslått natur, og enheten mellom tid og rom havner i skyggen av symbolikken. Men i *Kveldsvævd* er svevet over himmelen og havet mer enn et metaforisk bilde på kjærligheten. Det viser også fram den tette tilhørigheten mellom mennesket og naturen, i naturens tid og rom. Asles tilstedeværelse i naturen etter at hans eksistens som menneske er avsluttet, kan tolkes som et uttrykk for at fødsel og død er en del av jordens syklus, og at mennesket er kommet fra og igjen skal bli til jord. Liv kommer og går, men jorden forblir en arena for sterke følelser og for hvert enkeltmenneskes utfordringer. Alle mennesker lever, slik det kommer fram i denne kjærlighetskronotopen, i takt med naturen, om ikke i landbruksarbeidersyklusen, så i livets syklus.

Alida er en del av naturen som sørger for Asles opprettholdte eksistens: ”Asle seier at han òg finst til i henne og i vesle Sigvald og Alida seier at det gjer han, det skal han alltid gjera” (Fosse, 2014b, s. 38). I sitt indre lar hun Asle utøve sin omsorg og uttrykke sin kjærlighet, slik han pleide å gjøre før: ”og ho høyrer Asle seia at no skal ho sova, no skal ho kvila seg godt og lenge, det trengst nok, seier han, og armbandet, det er frå han, seier han, det

skal ho vita, sjølv om ho ikkje fekk det av han, det var uråd, så er armbandet ei gåve frå han til henne” (s. 32). I sitt indre synes hun fremdeles like godt om Asle som hun gjorde da han var i live: ”han er så snill, han gode guten hennar” (s. 33). Alidas levetid sørger for kjærlighetskronotopens fysiske utstrekning, i tillegg til at den subjektive tiden avgjør lengden på oppholdene hennes i den idylliske lilleverdenen. Tiden i kronotopen framstår ellers som evig, fordi svevet fortsetter også etter Alidas død.

I den idylliske lilleverdenen har Asles nærvær en konkret form som er forankret i rommet, fordi Alida i svevet hører, ser og kjenner han. Kjærlighetskronotopens rom befinner seg i en krysning mellom det konkrete og abstrakte og mellom livet og døden. Svevet er en del av kjærlighetskronotopens tid og rom når både Asle og Alida lever: ”og så flyg dei saman i spelet bortover i lause lufta og dei er saman som ein fugl der kvar av dei er ei vengje, og som eitt flyg dei over den blåe himmelen”, når Alida lever uten Asle: ”ho ser at himmelen er Asle, [...] og visst ser ho vel Asle, men ikkje berre han, ho ser òg seg sjølv der på himmelen”, og når Alida står på terskelen mellom liv og død: ”alt er berre Asle og Alida” (Fosse, 2014b, s. 26, 38, 59). Kjærlighetskronotopens rom er altså bestående av himmelen, Alidas indre og svevet Asle og Alida deler, uavhengig av tiden som går og hvem som lever.

Rousseaus omforming av den idylliske tid og de idylliske naboskapene påvirket ifølge Bakhtin kjærlighetskronotopen. Den omformede kjærlighetskronotopen er mer aktuell i lesningen av *Kveldsvævd* enn hva den renskårede og tradisjonelle kjærlighetskronotopen ville vært:

I forbindelse med den filosofiske sublimering af kompleksets elementer forandrer disse markant udseende. Kærligheden bliver en spontan, hemmelighedsfuld og – oftest – skæbnesvanger kraft for de elskende og bearbejdes i et indre aspekt. Den skildres i naboskab med naturen og med døden. Ved siden af dette nye aspekt bevarer kærligheden sædvanligvis også sit rent idylliske aspekt – sit naboskab med familie, børn og mad [...]. (Bakhtin et al., 2006, s. 149)

Natur, død og indre bearbeiding er tre sentrale punkter for det som hittil er skrevet om kjærlighetskronotopen i *Kveldsvævd*. At kjærlighetskronotopen deler steder med terskelkronotopen, vitner om dens skjebnesvanger kraft. Mer konkrete steder enn himmelen og svevet er nemlig også sentrale i kjærlighetskronotopen.

Kjærlighetsidyllen kommer til syne på de sentrale stedene i romanen, der hvor Alida og Asle tidligere har vært sammen, parallelt med veiens, møtets og terskelens kronotoper. Når Alida befinner seg på Bryggja eller i båten på terskelen til å bli med Åsleik, sørger kjærlighetskronotopen for en romlig kobling mellom kjærlighetens minne og nåets avgjørelse.

De overlappende kronotopene sørger for det første for den heterogene tiden. For det andre bidrar de til at møter og forhold i karakterenes liv sammenlignes. Valget om å bli med Åsleik stilles gjentatte ganger opp mot valget av Asle. Og Alidas forhold til Åsleik sammenlignes fortløpende med forholdet til Asle. Kontrasten mellom det fornuftbaserte og kjærlighetsbaserte forholdet bidrar til å tydeliggjøre kjærlighetskronotopens innhold.

Når Alida ved hver mulige anledning flykter til kjærlighetskronotopen hvor hun kan finne Asle, samtidig som hun er og lever med Åsleik, blir dette et implisitt uttrykk for den selvopptattheten eller blindheten kjærligheten kan føre med seg:

og Alida et og ho sukker og ho kjenner at den verste svolten er ved å gje seg, og no smakar det berre godt, om ikkje så godt som dei fyrste tuggene, sjølvsagt, men ho har då ikkje noko å betala med, så korleis kan vel ho sitja her berre og eta den beste mat, den beste mat som i Bjørgvin kan finnast til, når ho ikkje kan betala for seg, nei korleis er det vel ho no driv og steller seg, tenkjer Alida, nei å nei, kva har ho no gjort, men så godt som det har smaka, nei å nei, tenkjer ho, tenk å stella seg slik, tenkjer Alida, nei ho kan ikkje eta meir, det går ikkje, og verste svolten er no stetta, og ho hadde då vel ikkje ete på fleire dagar, berre drukke vatn, og så å få seg dette å eta, det er som om ho ikkje kan tru det, tenkjer Alida, og no, no må ho berre, på eit eller anna vis, koma seg ut herifrå, så usett råd kan vera (Fosse, 2014b, s. 19)

Intensiteten i Alidas krisetenkning gjør det fristende å trekke paralleller til det kjærlighetsforholdet hun hadde til Asle, der de forsynte seg grådige av kjærligheten før de tenkte over konsekvensene. Begge var sultende når det gjaldt kjærlighet og gapte kanskje over litt for mye da de møttes.⁴¹ I *Andvake*-trilogien kommer deres appetitt, både når det gjelder mat og kjærlighet, gjentatte ganger til syne. Man kan altså finne antydninger til den tradisjonelle kjærlighetsidyllens naboskap til mat (Fosse, 2014a, s. 32, 68; 2013, s. 38), selv om det i *Kveldsvævd* har et litt tvetydig uttrykk.

Kjærlighetsidyllens naboskap til barn og familie er også til stede i romanen. Det er verdt å merke seg at Alida skildres som en like kjærlig mor for Åsleiks datter Ales, som for Asles sønn Sigvald, og hennes rolle som familiemor fyller hun godt med begge mennene. Dette kan indikere at en annen type kjærlighet oppstår for Alida i forholdet til Åsleik.⁴² Den milde og takknemmelige kjærligheten hun utøver overfor Åsleik, utfolder seg innenfor familieidyllens rammer og forlater aldri, slik kjærlighetsidyllen gjør det, sin konkrete tilknytning til naturen.

⁴¹ Se kapittel 3.1.3 under "Irrasjonell kjærlighet" (s. 57).

⁴² Se kapittel 3.1.3 under "Nevrotisk kjærlighet" (s. 56-57).

Idyllkronotopene i *Kveldsvævd* er begge dominerende på hver sin måte, fordi de gjelder hovedstedene og hovedretningene i romanen. De bidrar begge med en tydelig kobling til naturens rom og med en, i kjærlighetskronotopens tilfelle, delvis, syklisk tid. Både maten og familien er i tillegg sentrale delementer i begge, og kronotopene viser fram ulike former for kjærlighet. Selv om idyllkronotopene ikke omfatter hele fortellingen, har de en sentral rolle i romanen. Stedets enhet i landbruksarbeider- og familieidyllen og den heterogene tiden i kjærlighetsidyllen bidrar på hver sin måte til følelsen av å lese en universell fortelling. Det grunnleggende og hverdagslige i menneskelivet får gjennom disse kronotopene stor plass og sublimeres, i hvert fall for enkeltindividene Alida og Åsleik.

3.1.13 Svevet som allegori og tosidige kronotoper

Svevet som bærende allegori gjenspeiler seg i *Kveldsvævd* i en grunnleggende kronotop og flere underkronotoper som alle er preget av dualitet. Den fosseske blandingskronotopen rommer både et abstrakt rom med en frakoblet tid og et rom som er generelt men historisk forankret, tilknyttet en historisk, biografisk og syklisk tid. Den grunnleggende kronotopens dualitet henger sammen med at to handlingsforløp utspiller seg i romanen, på henholdsvis et konkret og et abstrakt nivå.

Alidas møte og liv med Åsleik etter Asles forsvinning, foregår i et konkret og hverdagslig rom, preget av en biografisk og hverdagslig tid. De konkrete stedene og den hverdagslige tiden i veiens, møtets, terskelens og landbruksarbeider- og familieidyllens kronotoper fungerer sammen med og preger den konkrete handlingen. Alle disse underkronotopenes steders romlige koblinger og heterogene tid, gjør at det konkrete handlingsforløpet forbindes med det abstrakte. De romlige koblingene åpner for overganger hvor fortid blir til nåtid, som når gamle Alida tenker tilbake og blir unge Alida, fortiden tar del av nåtiden, som når gamle Alida er hos gamle Ales og når Asle er hos Alida, og hvor nåtid, fortid og framtid alle inngår i det evige svevet.

I Alidas søken etter og opprettholdelse av svevet som hun deler med Asle, utspiller det andre handlingsforløpet seg. Svevets rom er på den ene siden gjenkjennelig, med steder som Bryggja, båten, himmelen og havet, og til stede i alle de sentrale underkronotopene. På den andre siden framstår stedene på grunn av sin symbolske funksjon og affektive ladning som abstrakte. Stedene fungerer som koblinger til eller illustrasjoner av svevet. Og synliggjøringen av en heterogen tid viser hvordan svevet alltid er nærværende. Den abstrakte tiden tilknyttet dette abstrakte rommet er subjektiv og frakoblet den historiske og biografiske tiden. En

subjektiv tid, hvor øyeblikk utvides og den fiktive virkeligheten forlates, og en evig eksistens, uavhengig av liv og død, preger det svevet Alida søker. Den fortsettende og abstrakte tiden skaper sammen med alle de romlige koblingene i romanen et tidløst uttrykk.

Kronotopenes konkrete tid, med sine historiske, biografiske og sykliske trekk, og rom, med historiske stedsnavn og miljøskildringer, er dessuten av en så generell art at de bygger opp under svevets abstrakte rom og løsrevede tid. Fortellingens handling foregår i et historisk rom hvis omgivelser kan stemme overens med mange steder i Norden, og i verden forøvrig. Når man ser bort fra stedsnavnene Bjørgvin og Vika, har det gjennom historien vært mange havnebyer med bryggen som handelssentrum, henrettelsesplass og gilde spisesteder, og steder hvor man har måttet ferdes med båt og familier har levd av kombinasjonsbruk på isolerte plasser. Den biografiske og historiske tiden framstår sammen med rommet som førindustriell, men ellers med få spesifikasjoner. Kronotopens motiver er dessuten, slik kronotopbegrepets fortsatte aktualitet viser, allmenne og tidløse. *Kveldsvævd* formidles dermed i et både gjenkjennelig og generelt rom, som lesere innenfor et stort tidsrom kan relatere seg til. Når både den konkrete og abstrakte handlingen i romanen i tillegg dreier seg om det grunnleggende menneskelige, som kjærlighet, familie, arbeid, liv og død, kan leseren oppleve det som om fortellingen utfolder seg i et tidløst svev.

4 Avslutning: Et svev med mange lag

Hvordan svevet fungerer som en bærende allegori i *Andvake*-trilogien, har gjennom nærlesning av *Andvake*, *Olavs draumar* og *Kveldsvævd* i lys av teorier om kjærlighet, forelskelse, metafiksjon og kronotoper i denne oppgaven blitt undersøkt. Ulike sider og betydninger ved svevet har på den måten blitt belyst. Svevet gjenspeiler seg på både et tematisk og formelt nivå. Tematisk spiller det allegoriske svevet en sentral rolle i formidlingen av forelskelse og kjærlighet. Kjærlighetssvevet fungerer som et bilde på en forelsket unntakstilstand, gjenfødelse og sammensmelting og en eksklusiv og isolert kjærlighet. I svevet framstår de to elskende som lykkelige og harmoniske. Men idet man ser svevet i forhold til den fiktive virkelighetens hverdag, blir det tydelig at kreftene som fører til opplevelsen av svevet, er selvsentrerte og destruktive, og virker begrensende både for de som elsker og for deres medmennesker. Kjærlighetssvevet innebærer et brudd med den fiktive omverdenen, og illustrerer både det beste og verste i mennesket.

I *Andvake* er det kunstsvevet som danner utgangspunkt for kjærlighetssvevet. Det er gjennom svevet i Asles felespill at Alida først løftes opp. Skildringen og tematiseringen av kunstsvevet sørger for å belyse den metafiksjonale tematikken i trilogien. Det svevet som Asle og faren søker i sitt kunstneriske uttrykk belyses i *Andvake*-trilogien gjennom den selvrefleksiviteten skrift- og tekstsvevet innebærer. I tillegg til eksplisitt og implisitt å tematisere romankunsten, bidrar metanivået til å tematisere og problematisere forholdet mellom fiksjon og virkelighet, ved å etablere tydelige skiller mellom det litterære universet og virkeligheten, for så å overskride eller leke med grensene. Etableringen av et litterært univers gir en alternativ verden, med egne konvensjoner og mekanismer som kan settes opp mot og sammenlignes med virkelighetens.

Svevet som allegori gjenspeiles også i trilogiens formelle utforming. I gjennomføringen av skrift- og tekstsvevet får verket et særegent uttrykk. Uttrykket er ”typisk Fosse”, men virkemidlene framstår som enda mer gjennomførte og dominerende i hans tre siste romaner enn i hans tidligere. Poetiske virkemidler som gjentakelse, assonans og alliterasjon, en litterær syntaks og en utbredt bruk av ”og” istedenfor konvensjonell bruk av tegnsetting og avsnitt, sørger for en gjennomført dynamikk og bevegelse i teksten, som gir en enkel fortelling en estetisk form. Den enkle fortellingens framtrædende intertekstualitet og litterære kjennetegn, fastslår i tillegg tekstens dynamiske forhold til andre tekster og verdener.

Tekstene kan alstå leses i dialog med annen litteratur og befinner seg på den måten i et tekstuelt svev.

Den selvrefleksive formen skrift- og tekstsvevet er et uttrykk for, er med på å synliggjøre avgrensningen og utvekslingen mellom fiksjon og virkelighet som foregår i den kreative kronotop. Gjennom sitt implisitte metanivå, belyser *Andvake*-trilogien at i møtet mellom fiksjon og virkelighet, mellom tekst og leser, oppstår noe helt eget i en særegen tid og et særegent rom, med utgangspunkt i elementer fra både virkeligheten og fiksjonen.

Svevet som allegori i Fosses trilogi kan sees i sammenheng med flere av Bakhtins romankronotoper. Kronotopene er alle preget av svevet, fordi de for det første gjengir svevets abstrakte tid og rom. Sentrale møter, veiskiller og terskler, kjærlighetsidyllen og flere av trilogiens viktigste hendelser og øyeblikk, er alle skildret i sammenheng med svevet. Alle kronotopene har for det andre både et konkret og et abstrakt nivå. Flere av de sentrale stedene og deres romlige koblinger og heterogene tid, har både en konkret og symbolsk funksjon. De fungerer som faktiske steder i det konkrete handlingsforløpet, og som steder som forbindes med og sørger for mulige overganger til svevet. For det tredje underminerer det generelle med det historiske rommet, den historiske, biografiske og sykliske tiden og alle forflytningene i tid og rom, det konkrete nivået, og sørger for at historien kan oppleves som relativt løsrevet fra tid og rom.

Skriftsvevets kontinuitet bidrar sammen med kronotopene til opplevelsen av et svev i tid og rom. De ulike aspektene ved svevet som allegori fungerer ikke bare hver for seg, de virker også sammen. De ulike teoretiske inngangene til svevet, har vist seg også å belyse hverandre. I anvendelsen av teoriene om forelskelse, metafiksjon og kronotopene i utforskningen av svevet, har det vist seg at alle belyser gjengivelsen av tid. Opplevelsen av tidløshet eller en evig tid i trilogien kan sees i sammenheng med det konstante rommet og de romlige koblingene i tekstenes overordnede og underordnede kronotoper. Tekstenes romlighet gjør at tiden stopper opp, kommer i bakgrunnen eller framstår som heterogen. Noen henvisninger til historisk tid og rom finnes i trilogien og i tilknytning til kronotopene, men den metafiksjonale leken hvor historiske steder og tider fungerer parallelt med fiktive steder og tider og bruddene med historiens tid og rom synliggjøres, sørger for at den litterære og konstruerte tiden aktualiseres. Bruken av parateksten fortelling, typete karakterer og intertekstualitet sørger dessuten for at tekstene ikke kan settes i direkte sammenheng med en viss historisk periode, men må betraktes som i et tekstsvev framkobbet virkelighetens tid.

Opplevelsen av svevets uendelighet kan også sees i sammenheng med forelskelsens påvirkning på tidsoppfattelsen, hvor nået blir alt og evig. Svevets stillestående tid kan dermed betraktes som en del av skildringen av forelskelsen. I en forelsket tilstand fungerer gjenstander som symboler på gjenfødelsens evige tid. Tilknytningen mellom gjenstand, tid og følelse som beskrives som et kjennetegn på forelskelsen, finner sin parallell i kronotopens romlige koblinger mellom steder eller gjenstander. Den dominerende tiden i kjærlighetskronotopens formidling av svevet, framstår også som evig. Svevet utfolder seg og fortsetter uavhengig av om Asle og Alida lever i fysisk forstand. I kjærlighetskronotopen kommer det i denne sammenhengen også fram en syklisk tid, som forsterkes av landbruksarbeider- og familiekronotopen, hvor det synliggjøres at menneskeliv leves igjen og igjen, og at tiden derfor kan oppleves som både stillestående og uendelig. Dette gjentakende og sykliske forsterkes gjennom skriftsvevet, som fortsetter uavbrudt i overgangen mellom generasjoner og tider. Tiden kommenteres altså ved hjelp av de ulike sidene ved det allegoriske svevet, og tiden som går og det grunnleggende hos menneskene framstår som en sentral del av trilogiens innhold.

Også kjærlighetstematikken framstår som åpenbar og sentral i trilogien, og belyses gjennom alle de teoretiske tilnærmingene. Den idylliske og isolerte lilleverdenen kjærlighetskronotopen er for Alida, samsvarer med den avstanden forelskelsen og den misforståtte kjærligheten fører med seg, illustrert gjennom kjærlighetssvevet. Kjærlighetskronotopen er forbundet med skjebne og død. Alida og Asles forelskelse og kjærlighet skildres i forbindelse med svevet som forutbestemt, og først i døden blir de virkelig svevet. Både kjærlighetskronotopen og kjærlighetssvevet belyser hvordan forelskelsen og kjærligheten i trilogien er virkelighetsfjern, eksklusiv og uopnåelig i hverdagen. Kronotopen og svevet aktualiserer også en annen type kjærlighet, som er uten forelskelse og evig tid og har en mild og hverdagslig form. Alidas forhold til Åsleik kan tolkes ut ifra både familieidyllkronotopen og en litt nevrotisk og overfladisk kjærlighet. Denne kjærligheten fungerer som en tydelig kontrast til svevets forelskelse, kjærlighet og kjærlighetskronotop. Kjærligheten og forelskelsen som skildres gjennom svevet, belyses også ved hjelp av tekstens selvrefleksivitet. Den nestekjærligheten og medmenneskeligheten som Alida og Asle og deres omgivelser mangler, kan betraktes som styrt av forfatteren og de litterære konvensjonene i trilogien. Innenfor fortellingens rammer hvor svevet skal fungere som en kontrast til hverdagen og som lyset i mørke omgivelser, må Alida og Asle distansere seg og fryses ut. Tekstens implisitte metanivå kan her rette en kritikk mot individfokuset og egoismen i det

moderne samfunnet og peke på manglende nestekjærlighet. Samtidig kan teksten i sin tidløshet også leses som en aktualisering av kjærlighet, liv og død og det gode og vonde i mennesket gjennom alle tider.

Gjennom det implisitte metanivået og tematiseringen av kunsten selv, kommenteres også hvordan kunsten skildrer kjærligheten. Leseren gjøres bevisst at hennes sympati forblir hos en av deltakerne i det vakre kjærlighetssvevet, uavhengig av de umoralske handlingene karakteren begår. Den poetiske formen, det litterære universet og den ensidige skildringen av karakterene han kvitter seg med, synliggjør trilogien som en alternativ verden med sine egne konvensjoner. Også teoriene om kjærlighet og kronotopene belyser i tilknytning til svevet, kunstens bearbeiding av erfaring og forskjellen på kunst og virkelighet. At kreftene som bidrar til å opprettholde det vakre kjærlighetssvevet kan tolkes som kjennetegn på syklig, irrasjonell og statisk kjærlighet, kan innebære at fiksjonens kjærlighet med sitt kunstneriske og dramatiske uttrykk, er noe annet enn virkelighetens kjærlighet. Kjærlighetsteorien problematiserer som teorien om metafiksjon, forholdet mellom fiksjon og virkelighet, gjennom de parallellene som etableres mellom misforstått og fiktiv kjærlighet.

Kjærlighetkronotopen belyser også hvordan det som kalles det samme i kunst og virkelighet, ikke er det samme, på grunn av litteraturens eller kunstens bearbeidede form.

Kjærlighetsidyllen har i litteraturen et metaforisk og ofte konvensjonelt uttrykk, gjerne tilknyttet naturen. Svevet ut ifra de tre teoretiske tilnærmingene understreker altså at det er et litterært og estetisk bilde på kjærligheten, kunsten og tiden, en allegori, som skal gjøre det bearbeidede innholdet tilgjengelig og aktuelt for leseren.

Min undersøkelse av svevet som allegori innebærer at jeg har lest trilogien på dens egne betingelser. Jeg har nemlig valgt å tilnærme meg tekstene ut ifra det mest framtrædende språklige bildet og formens tydeligste kjennetegn. Denne tilnærmingen stemmer godt overens med mange av refleksjonene Fosse har delt om det å skrive litteratur. Det kan imidlertid innvendes mot tilnærmingen at lesningen er for sympatisk til Fosses prosjekt, og at den i liten grad stiller det på prøve, ved for eksempel å undersøke hvorvidt det er grunnlag for å påvise at svevet også innebærer et fall. Men det var svevet som overvældet meg første gang jeg leste trilogien, og i denne oppgaven har jeg ønsket å finne ut av de mekanismene som ligger bak opplevelsen av dette. Gjennom nærlesningen har jeg funnet ut at kjærlighetens destruktive kraft spiller en mye større rolle i trilogien enn det som var mitt første inntrykk og at det er rommets og skriftens kontinuitet som sørger for opplevelsen av tidløshet eller tidssvev. Det implisitte metanivået og alle dets metatrekk hadde jeg ikke regnet med å oppdage da jeg først

ville utforske skrivestilen. Jeg formulerte en hypotese om at de forskjellige teoretiske tilnærmingene ville utfylle hverandre, ved å belyse svevets ulike sider, men jeg visste ikke at de skulle overlape og belyse hverandre i så stor grad som de gjør.

I tillegg til å lese trilogien svært sympatisk, har heller ikke teoretikerne jeg har anvendt i nærlesningen blitt utsatt for mye motstand. Dette henger for det første sammen med at teorien ble valgt ut ifra dens aktualitet i belysningen av svevet, og at teorier som stemte dårlig overens med tekstene, tidlig ble forkastet. For det andre har målet med nærlesningen og bruken av teorien, vært å belyse det allegoriske svevets ulike sider og nivåer. Jeg har ønsket å anvende teorien på en måte som gjenspeiler allegoriens flersidighet og muligheter, og hvor tekstene har hovedrollen, ikke teoriene. Selv om elementer ved Fromms eller Bakhtins teorier kan diskuteres, kan allikevel disse perspektivene gjenspeiles i det allegoriske svevet, sammen med mange andre perspektiver.

Den valgte tilnærmingen er selvfølgelig ikke den eneste mulige. Mange andre teoretikere kunne helt sikkert vært anvendt og andre aspekter ved svevet kunne vært undersøkt. Det transcendentale er en sentral side ved det allegoriske svevet som kunne, og kanskje burde, ha vært undersøkt mer eksplisitt. Svevets tilknytning til mystikk og guddommelighet er i tråd med tidligere forskning på Fosses prosa, og kunne ha passet godt til en sammenligning med noen av hans tidligere verker.

Når jeg likevel mener at tilnærmingen er hensiktsmessig, er det fordi jeg mener at jeg har vært innom svært mange av de viktigste grunnene til den anerkjennelsen og entusiasmen trilogien har fått, og på den enkle, men dype, mangesidigheten som gjør at det er nettopp Jon Fosse som nå bor i Grotten.

Litteraturliste

- Alberoni, F. (1985). *Forelsking og kjærleik* (S. Lone, Oversetter.). Oslo: Samlaget.
- Asdal, I. L. (2007). *Språk og tilgivelse: en lesning av Jon Fosses roman Det er Ales*. Kristiansand: I.L. Asdal.
- Bakhtin, M., Jepsen, H. H., & Schmidt, R. K. (2006). *Rum, tid & historie: kronotopens former i europæisk litteratur*. Århus: Klim.
- Bauman, Z. (2004). *Flydende kærlighed*. København: Hans Reitzel.
- Bemong, N., & Borghart, P. (2010). Bakhtin's theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. In N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman, & B. Keunen (Red.), *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope. Reflections, Applications, Perspectives* (ss. 3-16). Gent: Academia Press.
- Björgvin. (2009). Store norske leksikon Hentet 11.03.2015
<https://snl.no/Bj%C3%B8rgvin#menuitem0>
- Bjørkøy, A. M. B. (2004). Vandringer gjennom tid og rom med Alberte: Cora Sandels Alberte og friheten i lys av Mikhail Bakhtins kronotopbegrep (ss. 157-[183]). Oslo: Samlaget.
- Bjørneboe, T. (2008). Om Nokon kjem til å komme (ss. 337-352). [Oslo]: Cappelen Damm.
- bokmagasine@klassekampen.no. (2015, 21.15). Mysteriet i spelet. *Bokmagasinet*, 2.
- Edvardsen, A. A. (2010). *"No er det berre oss att": ei etisk lesing av Jon Fosses Andvake*. Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Fakultetets historie. (2015, 20.02.2015). *Universitetet i Bergen: Det juridiske fakultet*. Hentet 11.03, 2015, fra <http://www.uib.no/jur/23621/fakultetets-historie>
- flog. (2010). Hentet 21.04.2015, fra UiO & Språkrådet <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=flog&begge=+&ordbok=begge>
- Fosse, J. (2005). *Det er Ales: roman*. Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2008). *Morgon og kveld: roman* (2. utg.). Oslo: Det Norske Samlaget.
- Fosse, J. (2011a). Negativ mystikk. *Essay* (ss. 174-387). Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2011b). Nødvendighet bak skrifta. *Essay* (ss. 197-200). Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2011c). Og det er det litt triste. *Essay* (ss. 22-27). Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2013). *Olavs draumar: forteljing*. Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2014a). *Andvake: forteljing* (2. utg.). Oslo: Samlaget.
- Fosse, J. (2014b). *Kveldsvævd: forteljing*. Oslo: Samlaget.
- Fromm, E. (1995). *The art of loving*. London: Thorsons.
- Gundersen, T. R. (2012, 03.02). Skillingsvisa møter sagaen og Franz Kafka. *Dagbladet Kultur*. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.dagbladet.no/2012/02/03/kultur/bok/litteratur/litteraturanmeldelser/anmeldelser/20063963/>
- Guttu, T., & Langdalen, A. (2005). *Norsk ordbok med 1000 illustrasjoner: riksmål og moderat bokmål*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Hagemann, L. (2015). Jon Fosse: Trilogien: Andvake. Olavs draumar. Kveldsvævd. Hentet 13.05, 2015, fra <http://www.norden.org/no/nordisk-raad/nordisk-raads-priser/nordisk-raads-litteraturpris/presse/nominerte-2015/jon-fosse-trilogien-andvake.-olavs-draumar.-kveldsvaevd>
- Hamsun, K. (1989). *Sult (1890)*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Hartvedt, G. H., & Skreien, N. (2013). Om Bergen. *Bergen byleksikon*. Hentet 11.03, 2015, fra <http://www.bergenbyarkiv.no/bergenbyleksikon/bergens-historie#BERGENS>
- Henriksen, J.-O. (2014). Gud i liv - og død?: Jon Fosse: Morgon og kveld (ss. 146-159). [Oslo]: Verbum akademisk.

- Herteig, A. J. (2011). Bryggen i Bergen. Store norske leksikon Hentet 11.03.2015
https://snl.no/Bryggen_i_Bergen
- Hoem, K. (2012, 03.02). Handlingsmettet spellemannsmusikk fra Fosse. *NRK Kultur*nytt. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.nrk.no/kultur/bok/olavs-draumar-1.7981612>
- Hoem, K. (2014, 20.01). Fosse mellom lys og mørke. *NRK Kultur og underholdning*. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.nrk.no/kultur/bok/kveldsvaevd-1.11481906>
- Hólmarsson, S., Sanders, C., & Tucker, J. (2011). Icelandic Online Dictionary and Readings. Hentet 11.03, 2015, fra <http://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/IcelOnline/IcelOnline.TEId-idx?type=entry&eid=DYLGJA&q1=Std>
- Hovdenak, M. (2006). *Nynorskordboka: definisjons- og rettskrivingsordbok*. Oslo: Samlaget.
- Hverven, T. E. (2014, 25.01). Advarsel. *Klassekampen Bokmagasinet*. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.klassekampen.no/article/20140125/ARTICLE/140129978>
- Isaksen, K. (2006). *Mulige måter å være i verden på i Det er Ales av Jon Fosse: en nærlesning i lys av skriverbegrepet og heideggerske begrep som "stemning", "sannhet" og "Dasein"*. Oslo: K.Isaksen.
- Janss, C., Melberg, A., & Refsum, C. A. M. E. (2004). *Lyriskens liv: introduktion till att läsa dikt*. Göteborg: Daidalos.
- Kallestad, Å. B. H. (2004). Underkastelse uten frelse: da Gud kom tilbake i norsk litteratur (ss. 203-[213]). Oslo: Samlaget.
- Karlsen, O. (2000). "Ei uro er kommen over meg" : om Jon Fosses *Naustet* og den repeterende skrivemåten. *Edda*(3), 9.
- Kittang, A., & Aarseth, A. (1998). *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*. Oslo: Universitetsforl.
- Langås, U. (2013). Fanget i fortid - Tre traumefortellinger av Jon Fosse. *Edda*, 2013-3, 15.
- Lerum, M. G. (2014, 14.02). Bokanmeldelse: Jon Fosse: «Kveldsvævd». *VG Bøker*. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.vg.no/rampelys/bok/bokanmeldelser/bokanmeldelse-jon-fosse-kveldsvaevd/a/10122061/>
- Lorentzen, L. E. (1994). *Skriftromanens metafysikk: en analyse av skriftprosjektets komponenter i Jon Fosses roman Naustet*. Oslo: [L.E. Lorentzen].
- Lothe, J., Refsum, C., Solberg, U., & Kittang, A. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Lunde, K. V. (2007). Jon Fosse: Andvake. Kunne det vært oss? *Oppland Arbeiderblad Kultur*. fra http://www.oa.no/kultur/nye_boeker/article3078171.ece
- Mæland, D. F. (2004). *"Frå inkje til inkje": om liv og død i Jon Fosses roman Morgon og kveld*. Oslo: D.F. Mæland.
- Nilsen, G. J. (2007, 16.10). Du skal ikke slå i hjel. *Bergens Tidende Litteratur*. Hentet 15.04, 2015, fra <http://www.bt.no/kultur/litteratur/Du-skal-ikke-sla-i-hjel-1853801.html>
- Norske navn. (2005-2007). Hentet 02.03, 2015, fra <http://www.norskenavn.no/navn.php>
- NTB. (2015, 19.03). Jon Fosse: En seier å bli nominert. Hentet 15.04, 2015, fra <http://www.aftenposten.no/kultur/Jon-Fosse-En-seier-a-bli-nominert-7907069.html>
- Nyhus, K. A. (2009). *U alminnelig: Jon Fosse og mystikken*. Follese: Efrem.
- Pfaff, J. (2004-2015). Nordic Names. Hentet 02.03, 2015, fra <http://www.nordicnames.de>
- Quilligan, M. (1979). *The language of allegory: defining the genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Reinhoff, N. (2002). "Kven er det som skriv?" : skriveren i romanen *Naustet* av Jon Fosse. *Nordlit*(12), 13.
- Rottem, Ø. (2013, 22.02). Jon Fosse. *Norsk biografisk leksikon*. Hentet 22.05, 2015, fra https://nbl.snl.no/Jon_Fosse
- Rottem, Ø. (2014, 29.12). Jon Fosse. Hentet 14.04, 2015, fra https://snl.no/Jon_Fosse
- Sandberg, T. (1993). *Samtaler med ti norske forfattere*. Oslo: Oktober.

- Sandve, G. E. S. (2014). Men størst av alt. *Dagsavisen Kultur Bøker*. Hentet 14.04, 2015, fra <http://www.dagsavisen.no/kultur/boker/men-st%C3%B8rst-av-alt-1.279124>
- Seiness, C. N. (2009). *Jon Fosse: poet på Guds jord*. Oslo: Samlaget.
- Skei, H. H. (1995). *På litterære lekeplasser: studier i moderne metafiksjonsdiktning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skei, H. H. (2006). *Å lese litteratur*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Sterri, A. B. (2014). Kunst. Hentet 20.04.15 <https://snl.no/kunst>
- Straume, A. C. (2007, 15.08). Andvake. *Kulturnytt, NRK P2*. Hentet 10.04, 2015, fra <http://www.nrk.no/kultur/bok/andvake-1.3194554>
- Stueland, E. (1996). *Å erstatte lykka med eit komma: essay om cesur, rituell forseintkomming i produksjonen til Jon Fosse*. Oslo: Samlaget.
- Sturluson, S. (1941). *Olav den helliges Saga*. Oslo: Gyldendal.
- Svardal, S. V. (2008). *Et rom som er skriftens eget: gjentagelse og variasjon i Jon Fosses Det er Ales*. Bergen: [S.V. Svardal].
- Syvertsen, E. O. (2012, 21.02). Draumar knust av røyndom. *Fædrelandsvennen Kultur Bøker*. Hentet 15.04, 2015, fra http://www.schibstedforlag.no/Global/Sakprosa/Anmeldelser%20og%20omtaler/2012/Baader-Meinhof_FVN.pdf
- Sætre, L. (2002). I staden for død – i staden for guddom: Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*. *Edda*(2), 9.
- Trulsen, O. N., & Aardal, E. B. (2014). Førte teaterstykker på tjuve år er nok. *NRK Kultur og underholdning*. fra <http://www.nrk.no/kultur/fosse-klar-med-siste-teaterstykke-1.11575524>
- Værland, H. (2008). *I grenselandet: en analyse av Brannen av Tarjei Vesaas og Morgon og kveld av Jon Fosse*. Oslo: H. Værland.
- Wangenstein, B. (2005). *Bokmålsordboka: definisjons- og rettskrivningsordbok*. Oslo: Kunnskapsforl.
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London: Methuen.
- Wiese, A. (2007, 13.08). Et bibelsk grøss. *Dagbladet Litteratur*. Hentet 10.04, 2015, fra <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/08/13/508640.html>
- Wiese, A. (2014, 20.01). Sangen til kjærligheten. *Dagbladet Litteratur*. Hentet 10.04, 2015, fra <http://www.dagbladet.no/2014/01/20/kultur/litteratur/bok/anmeldelse/litteraturanmeldelser/31376969/>
- Wintervold, M. (2007, 03.12). Hvor skal man gjøre av seg? Hentet 15.04, 2015, fra <http://www.nordlys.no/kultur/bok/article3164947.ece>
- Økland, I. (2011, 20.10). Bonnie & Clyde i Bergen. *Aftenposten Kultur Litteratur*. Hentet 15.04, 2015, fra <http://www.aftenposten.no/kultur/litteratur/Bonnie-amp-Clyde-i-Bergen-6478408.html>