

---

# On the Terms of Words: Masks Of a Christian Life

Lars Sætre

*University of Bergen*

---

I

In a prose form reminiscent of Virginia Woolf and other ground-breaking modernists, novelist Jon Fosse has for almost two decades now investigated the blurred areas pertaining to the conditions of possibility of affectionate love, madness, memory, art and literature, the divine, the sublime, as well as that area of total negativity — the realm of death. By extensive use of focus on objective detail, repetition, and rhythm as parts of his literary technique, Fosse in his prose works has centred on biographical knots, knotted life trajectories, and temporally reversible concatenations in the search for insight into areas normally unfathomable for knowledge in the phenomenal world.

My focus in what follows will be on Fosse's most recent novel, *Morgon og kveld* ('Morning and Eve'),<sup>1</sup> in a reading particularly concerned with the paradoxes and ironies inherent in the epistemological thrust for insight in what might be termed Fosse's fictional investigations. Prior to that, however, a short introduction to foreign readers of Jon Fosse, whose production extends far beyond fictional prose, seems justified.

Norwegian Jon Fosse (b. 1959) is a prose fiction writer, a dramatist, an essayist, and a poet. He lives near Bergen, West Norway, and completed his Master of Arts degree in Comparative Literature at the

In: *Scandinawica*, Vol. 40, No. 2 (November 2001),  
Norwich: Norvik Press, 2001.

University of Bergen in 1987. By then, however, he had already made his literary debut by publishing the novel *Raudt, svart* ('Red, Black') in 1983. Subsequently, several novels and tales have appeared, in which his sensuous prose, with its focus on everyday experiences, more and more has acquired the characteristics of minimalism, at the same time being based on a pattern of insisting, churning repetitions and rhythmicality.

Both the thematic and the formal foci of his prose contribute to highlighting areas like the conditions of affection and love, inter-human relations, the question of generations, art, memory, madness, music, and thoughts of the divine. Some of Fosse's other prose titles are *Stengd gitar* ('Shut Guitar', novel, 1985); *Blod. Steinen er* ('Blood. The Stone Is', tale, 1987); and *Naustet* ('The Boat House', 1989), possibly the best known of his earlier novels, also adapted for the screen (Director: Trygve Hagen, Producer: Egil Ødegård, Filmhuset AS, 1997). Setting, characters and subject matter in *Naustet* surface also in one of Fosse's most recent dramas, *Vakkert* ('Beautiful', 2001). In addition, his prose consists of *Flaskesamlaren* ('The Bottle Collector', novel, 1991); *Bly og vatn* ('Lead and Water', novel, 1992); *Melancholia I and II* (novels, 1995/1996). The last-mentioned are two major literary contributions by Fosse, semi-biographically and fictionally centring on the life and surroundings of the Norwegian painter Lars Hertervig (1830–1902) and themes connected to his life, art, and psyche; these novels are probably Fosse's best known and most well received works of recent years, apart from his dramas. Finally, Fosse has written *Eldre kortare prosa* ('Early short prose', tales, 1998); and — his most recent novel so far — *Morgon og kveld* ('Morning and Eve', 2000). He has also written extensively for children.<sup>2</sup>

In recent years, his dramatic production has been soaring, and it has been highly successful. Jon Fosse is by now the most frequently staged Norwegian dramatist, even in comparison to Ibsen — in Norway, as well as in Europe, where his plays have been performed in all the major capitals: London, Paris, Lisbon, Berlin, Vienna, Zagreb, Stockholm, Copenhagen etc., and in other cities, like Salzburg, Gothenburg, Bremen, Åbo, and so on. In his dramas, too, man's everyday experiences provide the intense tragic material. His dramas

select their cores from the spheres of triangular or problematic love relations, sensual affections, the daily toil for a living, influences from parents, the past and the characters' upbringing, man's origin and heredity, and the conflict of generations, and he brings to centre stage the everyday man as well as the social outcast. The modern, unutterable, and practically indescribable *Angst* is also one of Fosse's central themes.

Fosse's dramas have developed a minimalist technique, which is superimposed on a grid of masterfully modulated thematic and formal repetitions that are sensual in their effects. However, the dramatic form that he most frequently employs clearly belongs to the highways of the European drama tradition, dating back to and at the same time, in Fosse's particular manner, creatively stemming from the problematic modern forms of Ibsen, Chekhov, Strindberg, and onwards. Some of Jon Fosse's best known dramas are *Og aldri skal vi skiljast* ('And Never Shall We Part', 1994); *Namnet* ('The Name', 1995); *Nokon kjem til å komme* ('Someone is Going to Come', 1996); *Barnet* ('The Child', 1996); *Mor og barn* ('Mother and Child', 1997); *Sonen* ('The Son', 1997); *Natta syng sine songar* ('Night Songs', 1997); *Ein sommars dag* ('A Summer's Day', 1999); *Draum om hausten* ('Autumn Dream', 1999); *Besøk* ('Visit', 2000); *Vinter* ('Winter', 2000); *Ettermiddag* ('Afternoon', 2000); *Vakkert* ('Beautiful', 2001); and *Dødsvariasjonar* ('Death Variations', 2001).

Fosse's poetry stands on its own firm footing, and yet can profitably be read parallel to his fiction and his dramas. His poetry includes *Engel med vatn i augene* ('Angel With Watery Eyes', 1986); *Hundens bevegelsar* ('The Movements of the Dog', 1990); *Hund og engel* ('Dog and Angel', 1992); and *Nye dikt* ('New Poems', 1997). In his essays, Fosse has explored the arts, written extensively on favourite literary works, on modern literary theory and techniques, on deconstruction, and on major philosophers of the twentieth century, as well as on questions pertaining to the inexpressible, to gnosticism, the sublime, and the divine. His essay publications include *Frå telling via showing til writing* ('From Telling Through Showing To Writing', 1989); and *Gnostiske essay* ('Gnostic Essays', 1999).<sup>3</sup>

Also in Jon Fosse's most recent novel, the writer's concentration on the blurred area between a low-church, almighty God, and pure

negativity's realm of death is one of the central issues. In *Morgon og kveld*, the unifying power of breath, spirit, voice and faces, called forth in the repetitions and the rhythm of the narrator and the writing, is confronted with the paradoxical dismantling and emasculating forces inherent in performative language. Pure death and pure divinity are thus intertwined in a border area beyond the phenomenality of the life of the main character Johannes [John — Jon], whose existential conditions of possibility the novel gropes for in images of his birth and of the day of his death, as well as in memories of his life and loved ones. Fosse's recent novel plays with the Revelation of St. John the Divine and the Gospels, and so with the genres of the apocalypse and the parable as literary forms, in the endeavour to throw light on 'the first and the last things', on a Christian's life, and on the exigencies it is imbued with.

## II

'I am Alpha and Omega, the beginning and the end, the first and the last' (Rev. 22:13). The Revelation of St. John the Divine may well be a path of entry in the attempt to access Jon Fosse's most recent novel, *Morgon og kveld*. For this novel endeavours to throw light upon 'the first and the last things' — by way of narrators' voices and writing. In Rev. 1:19–20 we read:

Write the things which thou hast seen, and the things which are, and the things which shall be hereafter;  
The mystery of the seven stars which thou sawest in my right hand, and the seven golden candlesticks. The seven stars are the angels of the seven churches: and the seven candlesticks which thou sawest are the seven churches.<sup>4</sup>

Jon Fosse's sensuous prose has always tried to bend and bear in the direction of insight into matters that for the most part resist clear knowledge and linguistic formulation. It has been spun around complex and comprehensive questions. Focussing on key moments in the life of the painter Lars Hertervig and his successors, *Melancholia I* and *II* (1995, 1996),<sup>5</sup> in a blend of fiction and factography, explored the conditions of possibility pertaining to art, to love, and to the divine.

These novels also dwelt at length on border-like experiences, such as the workings of memory, and also with the charges of madness and death in life. The themes of Fosse's new novel are no less encompassing.

The questions of the existence of a god and a holy spirit hover as motifs throughout the whole book. But the novel finds its main interest in asking what are the givens of man's life and work, what human life is fundamentally progressing towards, and what exigencies phenomenal life has to grapple with. Problems like these are canalized through powerful and highly sensuous images of the very *experiences* themselves: of life's beginning and the separation of the human being, of the irrevocable solitude of human life, and of the spatial and temporal border area at life's terminus. However, inbetween the variety of these images Fosse's rhythmic-repetitional writing calls forth equally powerful apprehensions — close to the sublime — of something which in spite of everything *unites* human beings, albeit paradoxically *outside* the sphere of everyday existence, as it were on the world's outer reaches.

It might seem tempting to name this conjoining force 'The Holy Spirit', or 'God', or something similarly sacred — not the least since the novel in its own unsystematic manner alludes to the Gospels and to the Revelation as intertexts. Nevertheless, it is the rudiments of a secular story that the novel narrates to us, constantly working to convey a feeling of sensuality, the apprehensions of the characters, their self-questioning, their worries and wonderings, as well as their reflections upon themselves. Probably the same borderland, that between the sacred and the secular, provides the topography also when Jon Fosse in his *Gnostiske essay* ('Gnostic Essays', 1999)<sup>6</sup> speaks of literature as the secularized world's mysticism, and of the writer as the secularized world's mystic. His 'negative mysticism' is unable to depict divinity directly in language, and is bound to revert to the profane and the secularized, to linguistic 'rewritings' and substitutions. Still, in *Morgon og kveld* the text is stretched exceedingly far in the direction of the sacred.

### III

Part I is about the birth of the baby boy Johannes (John) — in a small

house in the weather-beaten archipelago of West Norway, where fjord and sound meet ocean, some time towards the end of the nineteenth century. In rhythmical prose passages this part of the novel tries to recreate and convey sounds, light, and sensations experienced on the trajectory from uterus to external world. But the greater part of the narrative in this section is relayed from the boy's father Olai's perspective.<sup>7</sup> The narration also makes us familiar with Olai's thoughts about his personal god. Olai's divinity is both distant and near, he is not almighty, but his words and spirit dwell in all things. Therefore, this god can be perceived and experienced in the real world, for instance in the sphere of music (even though music, thinks Olai, is an activity which denies our world), but the god himself has his seat outside this world.

The manner in which Olai perceives things also makes him associate his wife Marta with this divinity. She, who has just given birth to and been the origin of a healthy and well-formed child who will become a fisherman and carry the name of Johannes, emanates an invincible calm. She has a gaze, a breath (in New Norwegian: 'ande', also indicating 'spirit'), as well as a voice which seem to come from another place, from far away, from outside of the world. But this voice and breath become split: the child is delivered and is separated, and the newborn's screaming voice, and thus in a sense language too, are severed from him and now encroach upon the boy from outside, as it were. As a consequence, difference and human solitude are established as facts.

Part II of the novel reverses this process. This section narrates the story of the aging fisherman and widower Johannes, as well as his extraordinary experiences on the day that he dies — some time in the second half of the twentieth century. Those phenomena that throughout a long life have functioned for him by way of differences, nuances, cleavages and oppositions — forms, colours, taste, smells, sounds, weight, touch — gradually lose their distinguishing traces. They are all transformed and fade into an undifferentiated totality for him, where *difference* — that fundamental distinguishing trait of the phenomenal world — gradually disappears, a totality in which everything shines and emanates an immense, all-encompassing calm. Within the framework of the novel this is the same serene tranquility that the reader in Part I

witnessed as the topos of the mother, in which she rested, and from which Johannes himself at that time sprang. On this final day everything rests in this tranquility — the tools in his shed, the houses on the islands and the skerries, nature, as well as he himself. Finally, nothing can be separated any more. Sky and ocean merge for him. Even words are in the process of disappearing.

Fosse's novel carries a sufficient amount of markers for the reader to become part of the game. In the text thoughts and memories are projected into Johannes' 'consciousness' as well as across to us: about his rising up out of bed in the morning, making himself coffee, rolling himself a cigarette, eating his piece of bread and cheese, going to his shed, and leaving for the cove in order to go fishing — a place where he then meets again with the dead. But on the 'reality level' of the novel Johannes dies in bed behind the veil of the little chamber next to his living room.

This section of the novel intermittently enters into dialogue with parts of The New Testament (by way of both identical and similar names, recognizable incidents, and motifs). That voice which in the novel (and in The New Testament's Revelation) now speaks to Johannes on the island where he lives, he must obey, and in so doing he is given to experience the self-expressive tranquility and the golden emanation of the very things around him. Here the novel establishes a close parallel to the Apostle John's experience on the island of Patmos in the Revelation. For Johannes in Fosse's novel, different temporal spheres are now projected onto one another. He recollects habits as well as incidents from his whole life, and he is led to think of the daily toil for a living, his deceased wife Erna, and their seven children (cf. the seven golden candlesticks, and the seven churches in The New Testament). He also reminisces about his life as a personal Christian, as a believer in an alternative, low-church god.

Apart from his children (who are all living on the island, the closest being his daughter Signe), everyone around him is dead, but in the inter-sphere of which he has now become part he meets them all again: his wife, his close friend Peter, as well as the first love of his youth. In repeated incidents he also relives clearly painful episodes from his earlier life, in which he makes a fool of himself, is emasculated, and is unable to cope. Through scenes like these his deceased friend Peter

returns to the cove of the little fishing village in order to 'fetch him' and to 'help him across', and Peter bids Johannes embark on his black-and-white shallop. (Cf. The New Testament's Simon Peter, 'the foundation' of the Church, as well as Simon Peter's possession of the keys to the Kingdom of Heaven.) Johannes now converses with the dead, at the same time as all bodies in the capacity of material substances gradually fade away for him.

In this manner Peter 'weans' Johannes from life, as it were, and in the end he declares Johannes dead.<sup>8</sup> Peter's promise to him is that their journey's goal will be an unnamable place *beyond* good and evil, a place entirely *without* separating words. At this stage it is Johannes' daughter Signe who — subsequent to a chilling apprehension of (her father's) death — takes over the narrative perspective, and who is destined to live on in her life as a sensuous and linguistic being. Thus words do *not* fade, as Peter's contention has it, while the two men depart from the earth, from Johannes' funeral ceremony, and from Signe. Indeed, that contention, and the whole complex of issues and questions raised by the novel, has been given form for us through words, and on the very basis of the terms set precisely by words. In turn, those terms — which bear the inscription of *terminus* — may well be given by something unnamable for which man substitutes the name of 'death', or some other unreachable and unknowable 'outside'.

#### IV

The perspectivism of the novel, its several points of view and various voices lend it variety to a certain degree. All the same, it *is* problematic when the characters are all depicted in *the same* insistent, rhythmic-repetitive writing — masterfully composed though it is, and yet by now so familiar in Fosse's prose, even in his abundant dramatic production. This writing will convince the reader that the apprehension and sensation, the thought and the voice of the individual character are all bound together and conjoined as parts of *the same* breath, the same spirit, and the same 'inspiration'. This characteristic of his writing, powerful and enticing in its effect, might thus paradoxically be termed an act of phonocentrism. And taken together with the thematic strand pertaining to the question of a personal divinity, and with the allusions to the Gospels and the Revelation, it pushes the notion of something



sacred considerably close — as the embracing origin and telos of all things, fictional prose included.

Fosse's exquisitely modulated rhythmic prose that meets us throughout the whole book — not unlike that of Virginia Woolf, but with an even stronger stress on the repetition of motif, thought, and everyday incident — is, however, a linguistic performative. It is an *œuvre* processed in language, and not an *unio mystica*, not a wordless unification without difference (mystical or not), which the novel on its *thematic* level seems to be driving at and approaching at the end. This problematic paradox does not, of course, belong to Fosse's novel alone, but it is particularly highlighted here.

Another problem has to do with the biographical form that is natural to a novel. *Morgon og kveld* sketches the trajectory of a human being's life, and is clearly biographical in orientation. In fact the novel attempts, by way of various figures of prosopopoeia, to confer face and voice, *persona* and *spiritus*, on the different parts of this life. The portrayal of the commencement and of the terminus of Johannes' life that are the focus of the two parts respectively, makes this inevitable. So, too, does the repetition, in the sense of the raising from the dead, of faces, voices, and conversations, by means of which Johannes is empowered to experience his last crossing — of the cove, to the realm of death. It is, however, in the *language* of the narrator and of the novelistic writing that these anthropomorphisms are conveyed. Therefore, the more this language narrates and human-izes, that is to say, the more this language writes the trajectory connecting the coordinates of this life from commencement to terminus — more and more, paradoxically, is that which is being human-ized in this novel, simultaneously also emasculated and deprived of life.

For this language is at the same time privative; it also takes back those faces and those voices that it endows. In this manner biography also turns into thanatography: the writing of death. The more the rhythmic-repetitive writing of the novel keeps insisting on a totality, and on a totalizing origin-and-end that traverses and penetrates life and things — the more man becomes severed, separated and lonely, and referred to a lethally inscribed existence of solitude. For that totality, that unity is *set* by performative language, which also undoes and negates it. We are left merely with substitutions, rewritings, images and

figures for that which is the origin, the 'inspiration', and the end(s) of man. This irony too does not belong to Fosse's novel alone, but it is underscored by Fosse's text.<sup>9</sup>

V

*Morgon og kveld* shares characteristics with the apocalypse, as well as with the parable. Parabolic language, as we know, gives us promises of clarity and insight into a truth which cannot otherwise be expressed, and the language of the parable normally rests on realistic, everyday images and situations that it selects as elements of comparison. In Fosse's novel there are numerous 'like', 'as' and 'as if' constructions, conveying the attempt to depict the unfathomable terms of human life and work. But with the occurrence of each such element, of every such link in the chain of that which is about to be unveiled and itself unveil, that truth becomes at the same time more and more wrapped in linguistic images, similes, figures and re-presentation.

This is similarly the case in the novel's apocalyptic patterning. As Johannes (John) of the Apocalypse (Revelation), the novel's Johannes turns out to be merely one of the links in a series of figured voices. Both apocalyptic texts are shown to consist of a chain of 'witnesses' whose task it is to unveil, lay bare and, by communicating it, bring out into the open a secret truth, the inexpressible, for the reader of the text. In the novel we find the series from Signe, through Johannes, Erna, Peter, the commanding Voice, the main narrator as well as the rhythmic-repetitive writing, right up to the author (whose name happens to be Jon), who again refers to and opens up the Scripture. *That* writing, in its turn, retroactively conditions the father present in Part I of the novel: Olai — from whom the relay continues to the midwife, to his wife Marta, and to the supposed centre of the deliverance: the baby Johannes himself. The newborn thus also has the function of providing the link and connection to and, as it were, of speaking from precisely the unearthly tranquility from which his mother is said to stem, as we have heard. Each voice in this loop-like chain functions as a veil drawn aside, where the one speaks through the other, and is spoken through, like in an extended form of ventriloquism. And paradoxically, the end point of the chain resists any attempt at decisive identification and substantiation. It is in this series

of personifications and human-izing, of the creation of voices, faces, perspectives, and breaths, that the language of this novel in a paradoxical manner becomes just as privative as it is creative and clarifying. For behind these voices and perspectives, the attempts of the breath and 'spirit' of the phonocentric writing included, there remains a nothingness, a non-topos, for which they all substitute and stand in, and which no human being can meet face to face and go on to live beyond: pure and total death.<sup>10</sup>

Does Fosse's artful narrative prose, then, bring insight? In terms of its ambivalent play of masks and faces, voices and breaths, rhythm and repetition, the novel at the very least 'unveils' one thing: that death, understood as the *in*-human condition of possibility for human life and language (and art), is a truth upon which light can never be thrown, that can never be unveiled or clarified. That in itself is no insignificant or unessential insight, and it provides material for profound consideration. — The novel's exploitation of the contradictory apocalyptic and parabolic characteristics, the narrating voices and the rhythm of writing, the churning focus on things, objects, and the doings and incidents of everyday life, as well as the grid of figurative cross references and *Leitmotive* — all of this is unquestionably of high literary quality. Some passages could, however, have been tightened. The total impression that *Morgon og kveld* leaves upon the reader cannot compete with that of Fosse's former novel, *Melancholia II*. But the linguistic intensity and fictional strength of *that* novel simply rendered it a unique book in the series of attempts pertaining to the art of the novel and its powerful exigency of substitutions.

#### Notes

1. Det Norske Samlaget, Oslo 2000.
2. *Uendeleg seint* ('Immensely Late', 1989); *Kant* (1990); *Dyrehagen Hardanger* ('Animal Park Hardanger', 1993); *Vått og svart* ('Wet and Black', 1994); *Nei å nei. Hundemanuskripta 1. Fabel* ('Oh No. The Dog Manuscripts 1. Fable', 1995); *Du å du. Hundemanuskripta 2. Fabel* ('My oh My. The Dog Manuscripts 2. Fable', 1996).

3. Large parts of Fosse's production have been translated into foreign languages: Swedish, Danish, Finnish, English, French, Polish, German, Hungarian, etc. Fosse has also edited various literary anthologies, and together with the writer Jan Kjørstad he was for a number of years the editor of the literary periodical *BØK* (Aschehoug Publishers, Oslo). His main publisher in Norway is Det Norske Samlaget, Oslo. Jon Fosse has received all of the major literary prizes conferred in Norway.
4. *Pilgrim Edition of the Holy Bible*. Oxford University Press, New York 1952, p. 1645.
5. Oslo, Det Norske Samlaget.
6. Oslo, Det Norske Samlaget.
7. Cf. the final homonymy between Olai's name and the name of the father of the Apostle John — Hebrew: *Zabdi*; and Aramaic: *Zabdai*.
8. 'Wean' is Peter's own term for what happens to Johannes in the novel: 'Du måtte venje deg av med livet, noko måtte vi berre gjere, seier Peter', p. 113.
9. For an attempt to elucidate this profound kind of irony as a historico-philosophically conditioned function of (among other things) the biographical form of modernity's art of the novel, cf. e.g. Georg Lukács, 'The Inner Form of the Novel', *The Theory of the Novel*, transl. Anna Bostock: The Merlin Press, London 1971, pp. 70–83, *et passim*. In relation to our perspective on Fosse's novel, as well as to Fosse's gnosticism and negative mysticism, note also, in the subsequent chapter ('The Historico-philosophical Conditioning of the Novel and its Significance'), Lukács' informed combination of *irony* precisely with *negative mysticism*: 'The writer's irony is a negative mysticism to be found in times without a god. It is an attitude of *docta ignorantia* towards meaning, a portrayal of the kindly and malicious workings of the demons, a refusal to comprehend more than the mere fact of these workings; and in it there is the deep certainty, expressible only in form-giving, that through not-desiring-to-know and not-being-able-to-know he has truly encountered, glimpsed and grasped the ultimate, true substance, the present, non-existent God. This is why irony is the objectivity of the novel', p. 90. Lukács goes on to extend his reflection upon irony in relation to this God, p. 92. For a further discussion of the privative aspects of language, cf. e.g. Paul de Man: 'Autobiography as De-Facement', *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press, New York 1984, pp. 67–81.
10. Cf. J. Hillis Miller's similar point in a reconsideration of Joseph Conrad's tale in 'Heart of Darkness Revisited', *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. Harvester/Wheatsheaf, New York 1990, pp. 181–193. Here, Hillis Miller also discusses the main characteristics of the apocalypse and the parable, in a juxtaposition

of these and Conrad's story. 'Ventriloquism' is a term used here, and elsewhere in Hillis Miller. To a certain degree, it seems that Conrad's and Fosse's stories may have similar structures, and that they both enter into dialogue with *The Apocalypse*. Fosse's novel, though, alludes in addition to *The Revelation of St. John the Divine*, as well as to the Gospels of *The New Testament*.

**Works cited:**

- de Man, Paul: *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia UP, New York 1984.  
Fosse, Jon: *Melancholia I*. Det Norske Samlaget, Oslo 1995.  
\_\_\_\_\_: *Melancholia II*. Det Norske Samlaget, Oslo 1996.  
\_\_\_\_\_: *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget, Oslo 1999.  
\_\_\_\_\_: *Morgon og kveld*. Oslo: Det Norske Samlaget, 2000.  
Hillis Miller, J: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. Harvester/Wheatsheaf, New York 1990.  
Lukács, Georg: *The Theory of the Novel* (transl. Anna Bostock). The Merlin Press, London 1971.  
*Pilgrim Edition of the Holy Bible*. Oxford University Press, New York 1952.

**Bibliography of Recent Criticism on Fosse:**

- Aadland, Erling: 'Om essayets død — og litt om Jon Fosse' in Larsen/Ruste (eds.): *Og ordet ble ord. Essays om poesi*. Oslo 1998, pp. 19–35.  
Aarflot, Hilde: 'Å beskrive det ubeskrivelige. Om det vanskelige forholdet mellom språk og virkelighet med utgangspunkt i Jon Fosses fortelling 'Lines hår'' in *Norskraft* 99/2000, pp. 32–49.  
Aunevik, Sten: 'Barnebok for voksne? Om Jon Fosses *Kant*' in Atle Christiansen (ed.): *Et digert kapittel. Festskrift til Erik Bygstad*. Kristiansand 1995, pp. 155–160.  
Beck-Nielsen, Claus: 'Det rolige lys. Om Jon Fosses prosa' in *Den blå port*, No. 39, 1997, pp. 61–72.  
Dvergsdal, Alvhild: 'Å skrive for scenen. Å skrive om scenen. Jon Fosses scenskrift i hans tre tidligste drama' in *Nordica Bergensia*, 17/1998, pp. 38–56.  
Forfang, Åsmund: 'Jakta på Skrivaren. Om skriftbegrepet til Jon Fosse' in *Vagant* 4/1992, pp. 52–58.  
Granaas, Rakel Christina: 'Tekstlig eksperiment: *Stengd gitar*' in *Vinduet* 3/1985.

- Grøgaard, Stian: 'Et transcendentalt portrett. Hertervig i Jon Fosses skriftemål' in *Vinduet* 4/1996, pp. 34–42.
- Hagerup, Henning: 'Jon Fosse — en negativ mystiker', postscript in Jon Fosse: *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget, Oslo 1999, pp. 267–278.
- Hammerstein, Dorothee: 'Der Meister des Unheimlichen. Über den Norwegischen Autor Jon Fosse, der auch Stücke schreibt' in *Theater heute*, 1/2000, pp. 58–61.
- Henmo, Ingvill: 'Jon Fosse: *Melancholia I*' in *Bøygen* 4/1995, pp. 42f.
- Henmo, Ingvill: 'Jon Fosse: *Melancholia II* (1996)' in *Bøygen* 4/1996, pp. 26f.
- Hverven, Tom Egil: 'Ikke tilstrekkelig vekket til liv. *Ein sommars dag* i Jon Fosses forfatterskap', *Å lese etter familien. Essays*. Tiden, Oslo 1999, pp. 96–117, and as 'Ikkje tilstrekkeleg vekt til liv' in *Syn & Segn*, 105, No. 1, 1999, pp. 59–71.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik: 'Det namnlause. Litteratur og mystikk. Med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse' in *Norsk Litterær Årbok* 1997, pp. 225–238.
- Jakobsen, Rolv Nøtvik: 'Berre den vanlege menneskelege bringeskjelven'. Jon Fosse som dramatiskar' in *Bøygen* 2/1998, pp. 12–18.
- Johansson, Kettel: 'Romanen som negativ mystik' (on *Gnostiske essay*) in *Bonniers Litterära Magasin* 4/1999, pp. 78–80.
- Johnsen, Kai: 'Nokon kjem til å komme. Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk' in *Vinduet*, 54, 2/2000, pp. 27–35.
- Karlsen, Ole: 'Ei uro er kommen over meg'. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten' in *Edda* 3/2000, pp. 268–279.
- Kjærstad, Jan: 'Den andre, det andre og det helt andre. Litteratur som motkultur. Om Jon Fosse og romanen *Bly og vatn*' in András Masát (ed.): *Literature as Resistance and Counter-Culture*. Budapest 1993, pp. 73–79, and in Jan Kjærstad: *Menneskets felt. Essays*. Oslo 1997, pp. 275–86.
- Koren, Per Erik: 'Nevrotisk skrift og skriftlig nevrose' (on *Bly og vatn*) in *Prosopopeia* 2/1995, Univ. of Bergen, pp. 18–20.
- Langås, Unni: 'Intet er hans stoff. Om Jon Fosses dramatikk' in *Edda* 3/1998, pp. 197–211.
- Larsen, Leif Johan: 'På sporet av den tapte Gud. Om Jon Fosses romanteori og *Naustet*' in *Noen forelesninger fra Fosse/Kjærstad-seminaret ved Verdal videregående skole 28. og 29. oktober 1994*, Verdalen, s.n., 1994, 19 p.
- Larsen, Leif Johan: 'Smerte, sorg og dristighet. Om Jon Fosses forfatterskap' in *Norsklæraren* 4/1995, pp. 46–54.
- Löwenborg, Swante A.: 'När det osynliga blir märkbart. Om Jon Fosses

- dramatik' in *Visslingar & rop*, No. 7, 1999, pp. 34–51.
- Nielsen, Ingrid: 'Det mulige umulige' (on *To forteljingar*) in *Vinduet* 1/1993.
- Nielsen, Ingrid: 'Men havet kan ikkje sjå meg'. Kommentarer til Jon Fosses diktsamling *Hund og engel* in *Vinduet* 2/1995, pp. 10–14.
- Nolin, Hanna: 'Skönlitteratur — en väg till kunskap. Om författaren och dramatikern Jon Fosse' in *Svenskläraren* 1/1999, pp. 36f.
- Nygaard, Jon: 'Hvorfor akkurat Jon Fosse?' in *Spillerom* 18/1997, pp. 16f.
- Næss, Atle: 'Raudt, svart, desperat' in *Vinduet* 2/1984.
- Stene-Johansen, Knut: 'Jon Fosse. Melankoliens design' in *Kritikkjournalen* 1996, pp. 16–19.
- Storebø, Tore Steinar: 'Galskap og musikk hjå Jon Fosse og Hans H. Kinck' in *Syn & Segn*, 1990, pp. 195–203.
- Stueland, Espen: *Å erstatte tykka med eit komma. Essay om cesur, rituell forseintkomning i produksjonen til Jon Fosse*. Oslo 1996.
- Sulesund, Pål: 'Nattsangeren. Reise til skriftens ende, eller overfladiske betraktninger rundt det ikke-identiske i Jon Fosses dramatiske tekster' in *Prosopopeia* 2/1999, Univ. of Bergen, pp. 25–28.
- Svensson, Per: 'Only Rock'n'roll' (on *Naustet*) in *Bonniers Litterära Magasin* 1/1990.
- Sætre, Lars: 'Fordi det ikkje er noko, kanskje' (on *Melancholia II*) in *Dag og Tid* 38/1996.
- Sætre, Lars: 'Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi. Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse' in *Norsk Litterær Årbok* 2001, pp. 149–178.
- Tveito, Finn: 'På sporet av den tapte vestlandstid. *Naustet* av Jon Fosse' in *Edda* 1/1992, pp. 66–78.
- Tveito, Finn: 'Jon Fosse: *Gnostiske essay*' in *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2/1999, pp. 165–168.
- von der Fehr, Drude: 'Det 'fenomenale' som leserprosjekt i Jon Fosses *Stengd gitar*' in *Skrift* 1-2/1994, Univ. of Oslo, pp. 57–74.
- von der Fehr, Drude: 'Most ignorant of what he's most assur'd, his glassy essence...' En lesning av Jon Fosse, *Blod. Steinen er* in *Skrift* 16/1996, Univ. of Oslo, pp. 89–99.

2012

# Edda

Utgitt av Universitetsforlaget i samarbeid med Edda-forsknings

- 127 Leder
- 130 **Evel Melberg**  
Vibys spind
- 133 **Michael Kühle**  
Numerical structure of Volterra  
Composition by Wassily Kandinsky and  
134
- 150 **Merle Fears and Larry J. Childrell**  
The Burning of Niall's Palace at Roscrea
- 161 **Wolfgang Süss**  
Identifikation i Per Gorn  
En groteskistisk symfonisk
- 173 **Toer Renz**  
Alexander L. Nield and Gertraud von  
En annerledes bokhistorie
- 184 **Sverre Waldum**  
Kjensens rom  
Innledning og forprolog over i Nils A. O. Sverre Waldum
- 202 **Tanya Thresher**  
The Polynormous Female Subject: A Case Study in the  
217 **Lars Sævi**  
I sporet for ånd i vinden for 2000  
Ande, språk og segner i  
227 Bokanmeldelser
- 250 Montaine bokar
- 252 Medarbeidare i EDDA 2012

Revisjon  
Universitetsforlaget AS  
Postboks 508 Seminar  
N-0100 Oslo  
ISSN 0973-0909

  
UNIVERSITETSFORLAGET

  
UNIVERSITETSFORLAGET



Lars Sætre

# I staden for død – i staden for guddom:

Ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*

Jon Fosse si prosaform kan stundom gi minningar om Virginia Woolf og andre banebrytande modernistar. I forma han har skapt og aktivt utarbeider vidare, har romanforfattaren Jon Fosse i snart to tiår nå freista utforske dei språkause og uklare områda som grensar inn mot, og bryt inn i eksistensen vår. Eg tenkjer på område der vi gjerne forestillar oss at slikt finst som sjølv mulighetsvilkåra for kjærleiken, for galskapen, minnet, og kunsten, så vel som dei vilkåra som ligg til grunn for litteraturen. Og vidare – vilkåra for det guddommelege, for det sublimе, og for døden – ja, døden: det uklare sitt mest usanselege og useielege område av rein negasjon og tilstøtning.

Ved intenst fokus på objektive detaljar, og ved bruk av repetisjon og ryyme som delar av den litterære teknikken, har Fosse i prosaverkane sine hatt lag med å framstille livsspenn, men særleg å sentrere inn på biografiske knutepunkt. Han har i prosaverka òg spent ut for oss samanstillingar av hendingar og episodar som kan hevdist å vere temporalt reversible, og dermed ubyggeleg uregjerlege med tanke på årsak og verknad, og på kvar tildriv, tildragelsar, opplevingar, sansingar og forestillingar «sjem frå». Men livsspenna og variantane av biografiske knutar repetitivt refererande til kvarandre meiner eg finst i Fosses kunst nettopp for å halde

fram søkinga etter innsikt på område som normalt er ugreipbare og utligengelege for kunnskap i fenomenverda. For, ut over å vere skjøn, er etter mitt syn Fosses kunst, prosaen inkludert, grunnleggjande epistemologisk orientert; det er ein innsiktsøkjande kunst.

I det følgjande vil eg kaste lys over Jon Fosses seinaste roman så langt, *Morgon og kveld*, ved å føreta ei lesing som er spesielt innretta mot *padoka* og *ironiane* som ligg innbakte i den nemnde epistemologiske drifta etter meining, i det vi altså kan kalle Fosses fiksjonelle granskningar. Desse tar støtt utgangspunkt i dei heilt vanlege og allmenne erfaringane kvardagen kan by på, og tematisk krinsar dei stundom om det vi kan vite om, og *kring* og *i retning* av det vi *ikkje* kan vite om så vel ein guddom som døden. I *Morgon og kveld* er ei av dei mest sentrale problemstillingane å finne i prosaskriftas retting mot dei kreftene som finst – og som gjer seg merkbare i menneskelivet – på det uklare feltet i forholdet mellom ein lågkyrjeleg, allmeint Gud, og den reine negasjonens erikes: døden. Eit av dei vesentlegaste spørsmåla som blir drofta innanfor denne ramma, er det påtrengjande problemet om tilværets paradoksale samlande og dekomponerande krefter.

I *Morgon og kveld* blir den samlande og totaliserande krafta som i denne romanen openberri korrelerer med ei aning om ein guddom, gjennomgåande knytt til ein serie med gjentatte,

In: EDDA 2/2002, Oslo: Universitetsforlaget, 2002.

framtrédande ledemotiv: pusten, anden (som òg er knytt til tanken om ei ånd/ein ande), røystene og andleta til personane, og det skinnande lyset bortanfrå, som bestrålar dei. Vidare blir den samanhengskapande krafta i romanen også gjennomgåande mana fram gjennom repetisjonane og rytmen som forteljaren og skrifta ber i seg. Men i denne teksten blir dette samlande arbeidet i retninga av heilskap konfrontert med den paradoksal sundlemmande, (i ein viss forstand:) «kastrerande», avkrefande flyten som – i alle høve i denne romanen – er eit ibuande trekk ved det performative språket. Og gjennom dette blir såleis død og guddom, for mennesket ei paradoksal samanstilling i seg sjølv, fletta saman just på det like paradoksale grenseområdet for romanspråkarbeidets bygginge og øydande innretningar, som på dette viset blir liggjande dels i tilknytning til, og dels merkeleg «baks» eller på ei utsida i forhold til hovudpersonen Johannes si fenomenale verd.

Vi står ved lesinga andsynes denne Johannes (og vi merkar oss namnet hans, langforma for John på engelsk, og for Jon på norsk), og skal nå vidare freiste å følgje romanens epistemologiske søking etter Johannes sine eksistensielle mulighetsvilkår. Her, skal vi sjå, rører teksten ved livsløpet konvensjonar og utfordringar, så vel som aspekt ved livet som er føre-skrivne gjennom tekstuelle modalitetar: intertekst, bileteverd, genrekodar, og språklege figurar. Vi følgjer denne søkinga gjennom dei bileta romanen gir av Johannes' fødsel, og av dagen han døyr, så vel som gjennom tekstens framvising av minna hans – minne, som er om viktige knutepunkt i livet hans, og om hans kjære i fortid og nåtid.

Romanen spelar med Johannes' Openberring og med Evangelia frå Det Nye Testamentet i Bibelen, og dermed spelar den òg med genrane apokalypse og parabel som litterære former. Og igjen – dette gjer Fosses roman, meiner eg, i freistaden på å belyse litt av det området som framstår som uklart for oss: Romanen freistar å kaste lys over «dei første og dei siste ting». Den

vil kaste lys over livet åt ein kristen, for det er Johannes. Og ikkje minst vil den lysesette, så langt det kan gjerast, dei krava som møter og gjennomstrøymar dette livet, og som, slik eg ser det, i denne teksten har røynelege korrelat m.a. i dei merkeleg både byggjande og sundlemmande kreftene som språket i den står i fellet av.<sup>3</sup>

## II

«Eg er Alfa og Omega, den fyrste og den siste, opphavet og enden» (Op. 22,13). Vi kan la Johannes' Openberring vere ein inngang i freistaden på å nærme oss *Morgon og kveld*, som nettopp handlar om byrjing og slutt. Boka forsøker å kaste lys over «dei første og dei siste ting» – ved bruk av sine egne tilgangar: forteljestemmer og skrift. I Op. 1, 19–20 står det å lese: «Skriv no opp det du har sétt; det som er, og det som skal koma heretter!»<sup>4</sup>

Emna i *Morgon og kveld* er ikkje mindre omfattande enn dei var i *Melancholia I* og *II* (1995, 1996),<sup>5</sup> som ved å blande fiksjon og faktografi set fokus på nøkkelhendingar i livet til mållaren Lars Hertervig og hans nærmaste, og – som ved å dvele ved grenseerfaringar, så som minnets verksemd, og galskapens og dødens innbrot i livet – utforskar dei vilkåra som finst for kunsten, for kjærleiken, og for det guddommelege. Også i *Morgon og kveld* kling spørsmåla om ein gud, om han finst, og om ein heilag ande, motivisk med gjennom heile teksten. Men romanen finn hovudinteressa si i å spørje etter kva som gir menneskets liv og virke, kva menneskelivet fundamentalt går i retning av, og kva krav det fenomenale, eksistensielle menneskelivet har å bakke med. Slike problemstillingar er kanaliserte i mektige, sanslege forestillingar, bilete, av sjølv erfaringane: av livets byrjing og åtskiljinga av menneskebarnet, av menneskelivets ugjendrivelege einsemd, og av det både romleg og temporalt indistinkte grenselandet ved livets terminus, dets slutt. Men blant og innimellom

desse bileta spelar så Fosses rytmisk-repeterande skrift opp like sterke aningar, som stundom nærmar seg det sublime, av noko som på trass av alt bind menneska saman, men altså paradoksal nok utanfor livets konkrete kvardagsfære, så å seie på verdas utsida.

Det er freistande å kalle denne samlande krafta for «Heilaganden», eller «Gud», eller noko anna, tilsvarande sakralt – ikkje minst fordi romanen på sin eigen usystematiske måte alluderer til Evangelia og til Openberringa som intertekstar. Likevel er det hendingar og element frå ei verdsleg soge romanen fortel: Den legg vekt på og vil formidle det sanslege, den vektlegg fornemmingane til personane, spørsmåla dei stiller til seg sjølv og til verda, undringa deira og plagene deira, så vel som den sjølv-refleksjonen dei evnar å drive det til. Det er også truleg i den samme grensetopografien, den mellom det sakrale og det sekulære, Jon Fosse befinn seg når han i sine *Gnostiske essay* (1999)<sup>6</sup> talar om litteraturen som den sekulariserte verdas mystikk, og om forfattaren som den sekulariserte verdas mystikar. Den «negative mystikken» hans er ikkje i stand til å skildre guddommen direkte i språk, og er støtt nøydd til å halde seg til det verdslege, til det profane og det sekulariserte, og til språklege omskrivingar og substitusjonar. Likevel, når det er slik – det synest òg andre delar av forfatterskapen å stadfeste – kan det hevdist at framstillinga i *Morgon og kveld* som prosjekt freistar å strekke seg velt langt i retning av det totaliserande sakrale, utan i sin eigen romankropp å ta refleksivt høgde for det sekulært splittande, som roman-teksten også heilt klart ber i seg, syner fram, og som den heller ikkje fornektar.

## III

Romanens Del I skildrar fødselen til guttebarnet Johannes (John, Jon) – dette skjer mot slutten av 1800-talet, i eit lite hus i det verbitne øyriket på Vestlandet, der fjord og sund møter og går

over i hav. Det er med andre ord også i setting og topografi markert at denne romanen dreier seg om grenseområde. I rytmiske prosa-passasjar freistar denne delen av verket å gjenskape og formidle lydar, lys og sansingar erfart på overgangen frå mors liv til den ytre verda.

[...] alle lydane og den jamne dunking a a da da a a da a og a å s å e a e a e a brusing a susing a den gamle elva og vogging i a e a i e a e vatnet [...] og røystene og så desse forferdelege lydar [...] og så de e lyst y lfrå i bortanfrå alt er ein annan stad a a og det er ikkje lenger til stades men det brusar og så ein lyd og nokon slengjer han frå seg [...] og ikkje noko er tydeleg men gjennom alt ein klårleik som kom den frå ei stjerne og mjukt og avgrensa kalde linje derifrå jorda og så denne stilla i ei stor og gammal stille derifrå [...] og så det tydelege skriket klårt [...] som stjerne og så som ei nemning ei meining ein vind denne pusten ein roleg pust og så ei roleg roleg rolege rørsler [...] og alt er roleg og så du er så god du så god du så fin ein gut det er du [...] Han skal heite Johannes ja Det får vel bli slik ja og så og gå bort og ikkje vere [...] Johannes skal bli fiskar som faren Det skal Johannes ja og så roleg stille bli og der og der og så så og (15ff) – komme ut i denne kalde verd og så skal han vereleine der, skild frå Marta, skild frå alle andre, han skal vere derleine alltidleine [...] (12)

I det siterte vekslar, innanfor den autorale beretninga, den opplevande, personalt farga synsvinkelen mellom dei vaksne og den nyfødde, men storparten av forteljinga i denne delen er fortalt frå barnefaren Olai sitt perspektiv.<sup>7</sup> Denne forteljinga gjer oss også kjende med Olai sine tankar om sin personlege gud. Den guddommen som Olai forestiller seg, er både fjern og nær, er ikkje allmechtig, men hans ord og ånd er i alle ting, høyrer vi. Difor, og på denne måten, kan denne guddommen sansast og erfart i det røynelege, som t.d. i musikkens sfære, men guddommen har sjølv sete utanfor denne verda.

Gjennom Olai sin særeigne måte å sansa på kjem han også til å assosiere og kople kona si, Marta, til denne guddommen. Ho, som nettopp har fødd og gitt opphav til eit velskapt barn som skal bli fiskar og bere namnet Johannes, ho

utstrålar ei urokkeleg ro. Ho har eit blikk, ein ande (jfr., som alt nemnt, samanhengende ande/ånd) og ei røyst, som om dei kjem frå ein annan stad, langt bortanfrå, frå utanfor verda:

[...] og Marta ligg der og ser fritak og kjekk ut [...] og underleg roleg [...] der ho ligg med atlatne suge og andar langsamt og djupt som frå ei ro langt utanfor livet, tenkjer Olai [...] Olai ser Marta opne auga og sjå mot han og han skjønner ikkje auga bennar, dei ser som langt borte frå ein stad og dei veit vist liksom noko han sjolv ikkje veit [...] og han skjønner ikkje kvifor røysta bennar Marta liksom skal komme så langt bortanfrå, ho snakkar liksom ikkje som om ho er her på kammeret, der han er, men som om ho er ein annan stad der berre ho er, inne i ei stor ro [...] og ho snakkar framleis med atlatne suge og frå ein langsam og djup roleg ande (18f)

Men denne røysta og denne anden splittar seg: barnet blir fødd og åtskilt, og den nyfødde skrikande røyst, og dermed: i ein viss forstand språket òg, blir skilde frå han, og kjem nå til han frå utsida, så å seie:

[...] og så skrik han til og du verda til midt der er i gutten, nei det skulle ein ikkje tru, at ein slik liten rakkar skulle ha slik kraft i røysta si, tenkjer Olai [...] Det [...] tyder at han lever og andar som han skal, seier [jordmor Anna] [...] vesle Johannes høyrer [...] skriket fyller verda der han er og ingenting er no lenger varmt og svart og litt raudt og vått og heilt [...] og han og røysta hans er skilde men samstundes ikkje skilde og noko anna er der òg, noko han er del av men ikkje er, for røysta skjer seg ut der ute og kjem mot han og blir hogare og hogare og [...] det rolege så ja og det varme og så lydane så der så roleg varme og så denne redsla, skild, skild, og så, og så røysta der ute, der ute, alle røystene og ingenting held saman lenger og så ja [...] og ingenting kan skiljast og vesle Johannes skrik til og røysta lettar og han er i det og han er skild frå det og han er så heilt aleine [...] (19ff)

Av heile denne prosessen følgjer det så at differensen så vel som den menneskelege einsernda blir instituerte som fakta.

Del II av romanen vender denne prosessen om. Denne bolken fortel saga om den aldrande

fiskaren og enkemannen Johannes, og om dei merkelege erfaringane hans den dagen han døyr – tidfest til ein eller annan gong i andre halvta av 1900-talet. Dei fenomena som gjennom eit langt liv ðar fungerte for han ved at dei har framstått slik at han har kunna sanse dei ut frå skilnader og differensar – slikt som former, fargar, smak, lukter, lydar, vekt, berøring – alle desse fenomena mistar nå i første omgang særkjenna sine. Dei blir deretter alle transformerte og klappar så saman til ein heilt udifferensiert heilskap for han, der differensen – den fenomenale verdas fremste særkje, også gradvis blir borte:

skikkeleg varmt vart det ikkje [...] skikkeleg lyst vart det heller ikkje [...] (27); og i dag verken slit eller verkjer det [i foten] (29); ikkje er han røykaugen i det heile, nei dette skjønner han ikkje [...] og heller ikkje på kjekkenet er det verken varmt eller kaldt (30); [han] tar seg ei lita tugg, så litt kaffi [...] og smaker gjer det jo ikkje i det heile tatt (33); alle tinga er vanlege ting, men dei er liksom blitt [...] tunge, som om dei vog så mykje meir enn seg sjolv og samstundes er som utan vekt [...] dei står både heilt i ro og dei svever (38); [...] som om det var meir både av jord og himmel i husa, ja, ja nesten det ja, tenkjer Johannes (41)

I denne udifferensierte heilskapen skin og lyser alt av ei stor ro, ei altomfemnande stille.

Innanfor romanens rammeverk er dette den samme opphøgd ro som gutens mor i Del I kvilte i, og som han, Johannes, i si tid kom frå og sprang ut av. På denne siste dagen hans kviler alle ting i denne ro – reiskapane i skjulet, husa borte på øyene og skjera, naturen, og han sjolv:

[...] det kjennest nesten ut som om ei røyst seier til han at han må gå inn att [i uthuset] han tenkjer at den røysta må han lyde [...] kvar ting er liksom tungt i seg sjolv og utseier liksom seg sjolv og alt det som har blitt gjort med den [...] og alt kviler i si eiga tyngde og med ei ro han aldri før har lagt merke til [...] kvar ting er [...] samstundes tung av alt arbeid som er blitt gjort med den og likevel så lett [...] og alt [verktøyet] han ser er som gylt [...] på kvar sin plass i sitt gylte skin [...] alt [...] er det det er, samstundes som alt er annleis, alle tinga er vanlege ting, men dei er liksom blitt

verdige og gylte [...] huset hans Peter [...] ser [og] annleis ut [...] tyngre [...] så lett [...] som om det heile tida liksom skal til å sveve oppover opne himmelen, men roleg [...] sjahusa der i Vågen [...] også dei er tunge og samstundes så underleg lette (36-43)

Til slutt evnar han ikkje å skilje nokonting frå kvarandre lenger. Hav og himmel går i eitt for han. Jamvel orda er i ferd med å bli borte for han. Alt tykkjast samla i denne roa, som verkar som kommen frå verdas utsida ein stad, og som tydeleg er knytt til ein utseiande ande, ein pust, eit lys, og ei røyst.

Romanteksten ber imidlertid i seg tilstrekkeleg med markørar til at lesaren kan vere med på notane og vere ein del av spelet: I teksten blir tankar og minne projiserte inn i Johannes sitt «medvit» og over til oss: Om at han står opp og stig ut av senga om morgonen, lagar seg kaffi, rullar seg ein sigarett, et brødskiva med ost på, går til uthuset for å hente reiskapar, og fer til Vågen for å fiske – der han så møter att dei døde. Men i bokas «realitetsplan» døyr Johannes i senga si inne bak forhenget i det vesle kammeret ved sida av stova.

Denne delen av romanen spelar nå og då med delar av Det Nye Testamentet, både gjennom identiske og liknande namn, attkjelelege hendingar, og motiv – om enn ikkje på nokon fulldekkjande måte. I Det Nye Testamentets Openberrring får apostelen Johannes bod av guddommens røyst om å skrive ned det han har sett, dei første og dei siste ting. Den røysta som i romanen nå brått talar til fiskaren Johannes ute på øya der han bur, den røysta må han lyde. Og det er ved å gjere det han får erfare alle tings sjolvutseiande, andande ro og gylne skin. Her etablerer romanen ein nær parallell til apostelen Johannes si oppleving på øya Patmos i Openberringa. For Johannes i Fosset's roman er det nå på dødsdagen slik at alle tidsplana som livet hans har vore del av, legg seg oppå og blir projiserte på ein annan. Han minnest vanar han har hatt, så vel som hendingar frå heile livet sitt. Han ten-

kjer på det daglege slitet for føda, på den avlidne kona Erna, og på dei sju barna deira (jfr. her Det Nye Testamentets Openberrring som gir forklaring om dei sju gylte lysestakane, og dei sju kyrkjesamfunna). Han tenkjer også over sitt eige gudelege liv som personleg kristen, som ein som har trudd på ein alternativ, låg-kyrkjeleg gud.

Med unntak av borna hans (som alle bur på samme øya, den næraste er dottera Signe), er alle rundt han døde. Men her og nå, denne dagen, i dette mellom-tilværet mellom liv og død som han er blitt ein del av, treffer han dei alle att: kona si, vennen Peter, så vel som den første jenta han hadde kjær i sitt unge liv – Anna Petersen, tenestejenta hos fabrikkarbeigar Aslaksen i Hunstad by. Gjennom hendingar som blir gjentatt og gjentatt for han, repetitivt i det medvitte han har att, må han i dette mellom-tilværet denne dagen også gjenoppleve klart pinlege episodar frå det tidlegare livet sitt. I sekvens etter sekvens tar forteljestein og romanskrift oss i desse minnesekvensane med innom avgjort nedverdiggande episodar som Johannes har gjennomlevd, og dei har alle til felles at Johannes sin næraste venn gjennom heile livet, Peter, har vore vitne til dei. Desse både lemlestande og avkrefande hendingane er opne og omfattande delar av romanens fortalde tematikk; kva funksjonar dei har i forhold til romanskristas figure-ring, skal vi vende attende til.

Vi får i retrospekt vitne den gongen Johannes, som skulle fiske medan Peter navigerte, blamerte seg ved at pilken han om og om igjen hivde uti, ikkje ville søkkje. Ein annan gong måtte han utstå opplevinga av at det som sokk, var hans viktigaste reiskap, gavlbåten hans. Ein tredje tildragelse var den dramatiske hendinga då Johannes, som skamfullt nok attpåtil ikkje kunne symje, i dårleg vær mista forfestet og fall i sjøen (fordi han ikkje meistra rusen han og Peter hadde fått etter å ha drukke øl i byen), og Peter måtte berge han med kleppen, noko som gav Johannes eit utsletteleg arr i skuldra for

resten av livet. Og endeleg den for Johannes såre hendinga med Anna Pettersen, som han hadde skrivt eit sjølvutleverande kjærleiksbrev til, og som Peter vitnar at Johannes går arm i arm med inne i byen: Brått oppdagar Johannes at ho har stor mage og er gravid med ein annan (noko Peter allereie har registrert og veit, og tergar Johannes for) – her må Johannes for Peters åsyn takle både det vitande blikket og ned-erlag i kjærleik.

Det dreier seg altså tydeleg om hendingar då han har blamert seg, avkrefta og lemlesta seg, vore ute av stand til å strekkje til og til å meistre situasjonane. Det er gjennom framstillinga av ein slik scene at den nå avdøde vennen Peter på Johannes sin døydande dag vender tilbake til Vågen ved fiskeværret for «å hente han» og å «hjelpa han over», som det heiter i romanteksten (111, 113). Og i denne scenen byr Peter Johannes stige om bord i den svart-kvite gavlbåten sin. Her kan vi jamføre, som intertekstuell parallell, med hendingane knytt til Det Nye Testamentets Simon Peter, han som er «kyrkjas fundament», som sit med nøklane til Himmelriket, og som kan hjelpe, og bringe folk over dit. I desse passasjane i Fosses roman samtalar nå Johannes med dei døde, på same tid som alle kroppar og gjenstandar rundt han blir borte og gradvis fadar vekk som materielle fenomen for han.

Slik «venjer» Peter Johannes «av» med livet, og då passasjen er over, erklærer Peter Johannes for død.<sup>8</sup> Peters lovnad til Johannes er at målet for den reisa dei nå legg ut på, vil vere ein stad som ligg hinsides godt og vondt, og det vil vere ein stad heilt utan skiljande ord. – På denne staden i romanen er det Johannes si dotter Signe som overtar det narrative perspektivet; det skjer etter ei kald fornemning av farens død just medan den faktisk er i ferd med å inntreffe. Idet det er Signe som overtar perspektivet, blir ho markert som den som er etla til å leve vidare som både sanseleg (fr. dødsopplevinga hennar) og som språkleg vesen. – Slik kan vi hevde at

orda nok *ikkje* blir borte, slik Peter hevda dei vil idet karane fer bort frå jorda, bort frå Johannes si gravferd, og bort frå Signe.

Denne påstanden om at orda kan forsvinne til fordel for ein samlande ande og pust, ei lysstråling, ei altomfemnande ro, ja heile problemstillinga og alle dei spørsmåla om eksistensen og forholdet til ein guddom og/eller til døden, som romanteksten openbertt reiser – alt dette er jo blitt forma for oss *nettopp* av ord og på *ordas vilkår*. Dette forblir eit stort paradoks ved denne romanen. For i sin tur er det kanskje jamvel slik at desse vilkåra, ordas vilkår, som i denne boka så tydeleg ber innskifta av lemlesting og avkrefting, og av terminus, sluttspunkt og endelikt, faktisk kan vere gitt av noko unemneleg, noko heilt utan namn – som menneska difor må finne ein namnleg substitusjon for: «guddom», «Heilaganden», «døden», eller ei anna, uerkjenneleg «outside», fjerna like langt frå vår kunnskap og vår innsikt som den reine døden sjøl.

#### IV

Lat oss nå sjå nærmare på det vi nyss nemnde: på ordas, på språkets vilkår, og på det grunnlag eller mangel på grunnlag som dei legg for romanens prosjekt om å skriva eit liv i dets knutepunkt, og å skriva dette livet og dets delar inn i ein totaliserande, altomfemnande samanheng (ein guddom? eit dødsrike?): Her møter vi til fulle dei problem og paradoks som *Morgon* og *kveld* opnar opp for oss.

Romanens perspektivisme, dens ulike perspektiv og røyser, gir teksten variasjon til ein viss grad. Det er positivt. Men det er eit problem når *alle* personane likevel blir framstilte i same rytmsk-insisterande skrift – meisterfullt komponert, som den er, og likevel nå så velkjend i Fosses prosa, ja til og med i den omfangsrike dramatiske produksjonen hans breier denne type skrift om seg. Denne skrifta vil nemleg i *Morgon* og *kveld* overtyde lesaren om at

*alle* dei einskilde personanes sansing, tanke og røyser er bundne saman som delar av *den samme* anden, pusten, «inspirasjonen». Dette særtraktet ved romanens skrift – mektig kraftfullt og forlokkande som det er – kan såleis paradoksalte nok kallast eit tilfelle av fonosentrisme. Og når vi i lesinga oppfatar dette i samanheng med det tematiske feltet i romanen som dreier seg om guds-tematikken, og med allusjonane til evangelia og til Johannes' Openberring, då rykkjer alt dette i sum forestillinga om Noko Heilagt merkbar nærmare – og det som alle tings samlande opphav og endemål, også kunstprosaens. Dette er utan tvil eit viktig prosjekt i romanens intensjonale innretning.

Den meisterlege og meisterleg modulerte prosaen til Fosse som møter oss gjennom heile teksten – ikkje ulikt Virginia Woolf sin prosa-kunst, men her stadvis med ei endå sterkare framheving enn hos henne av repeterte motiv, tankar, og kvardagshendingar som går att – er likevel *eit lingvistisk performativ*, dvs. denne prosaen er eit språkleg arbeid, ei språkhandling, og må også erkjennast som sådan. Den er eit arbeid kanalisert gjennom språk, og *ikkje* eit *unio mystica*. Dette er *ikkje* eit ordlaust og skiljelaut hopehav. Det er altså ikkje ei samansmelting utan differens gjennom ein roleg, samlande ande/pust, eit altopplysande skin, ei gripande røyser og eit innlemmande blikk – slik romanen på dens *tematiske* nivå ser ut til å gå i retning av og nærme seg tett, på slutten. Rett nok er ikkje dette kompliserte paradokset eige for Fosses roman åleine; det dukkar opp i fleire verk innanfor den moderne romanens tradisjon. Men i *Morgon* og *kveld* framstår paradokset som ganske tilspissa – og eg vil meine: just for at vi som lesarar skal kunne ha høve til å reflektere over det.

Eit anna problem som romanen så å seie viser ope fram for oss, er knytt til den biografiske forma den har, og som jo er eit grunnlag ved romanen som genre (den er i ei eller anna form forteljingar om liv og personar). *Morgon* og *kveld*

teiknar og risset av eit menneskeliv idet den fokuserer på utvalde knutepunkt i det, innanfor ei livslinje. Slik er den klart biografisk innretta. Det teksten gjer, er å freiste å gi andlet og røyser til dette livets ulike delar. Sagt annleis: den arbeider aktivt for å gi *persona* (maske) og *spiritus* (ånd/ande/pust, med samband til røyser) til dette livets ulike punkt. Det vil seie: den benyttar seg av ei rekkje figurar av det slaget vi kallar prosopopeia. (Det er just ved gjenopplevinga av andlet, røyser og samtalar at Johannes får erfare si siste ferd.)

Ut frå romankunstens mulighetsvilkår er dette uungåeleg. For å skildre byrjinga og slutten på Johannes sitt liv i *språk*, må det gjerast slik, det må givast andlet og røyser til noko som elles ikkje har menneskeleg erfarbare attributt. Det samme gjeld difor måten Johannes i denne romanen så å seie blir sett i stand til å erfare «sin siste overfarte» på, si siste reis over Vågen, og til dødens rike. For i teksten skjer dette nettopp ved ein språkfigurleg repetisjon – her i tydinga: å få noko, ved å gjenta det, til å stå opp frå dei døde. Det er nemleg andlet, røyser og samtalar som blir figurerte inni hovudet på Johannes (i romanteksten), og det er dette som *gir* dei figurlege bileta av den siste overfarten hans, til døden. – Men, og her dukkar paradokset opp att, det er i forteljaren og romanskrafta *språk* at desse menneskeleg-gjerande bileta, desse antropomorfismane, blir gitt, og dei er allereie endegyldig fjerna frå liv og menneske, dei er *til* ved å ha tatt livet av og vere substitutt, stå i staden for dei personar, hendingar og erfarings-samanhengar dei gir forestillingar om.

Difor: di meir romanspråket i *Morgon* og *kveld* fortel og gjer menneskeleg, di meir dette språket skriv om (skriv om!) livslinja som bind saman koordinatane for og knutane i dette livet frå byrjing til slutt, desto meir blir det menneskeleg-gjorde samtidig lemlesta og frårøva livet sitt (det blir «maskulert»). Dette berørte vi og tidlegare, i samband med kommentarar til narrasjonen av Johannes sine tematiske fortalde

minne frå ungdom og yngre liv, då han blamerer seg offentleg, vart avkrefta, «kastret», og ikkje meistra, ikkje strakk til. Just her ser vi (som vi sa vi skulle vende tilbake til) funksjonane åt dei tematiske fortalde, lemlestande og avkreftande hendingane som vi alt har drøfta i lys av Johannes sine minne på døyanddagen. Dei viser seg nå som funksjonar av språkets figurerande krefter, som ikkje berre gir liv, men også øvivar eller arbeider i livsøydande retning. Desse kreftene invaderer og er med på å gi narrasjonen av dei «maskulerande» livsminna idet Johannes døyr.

Dette paradokset består altså i at skrifa også tar attende dei andlet og røyster den gir – sagt annleis: skrifa er samstundes *privativ*. Slik blir *biografi* (støtt) også til *thanatografi*: dødens skrift. Di meir den rytmisk-repeterande skrifa insisterer på ein totalitet, og på eit samlande opphav og endemål som gjennomstrøymmer livet og tinga, som ein ande, pust, eit gjyllent lys, eit samlande blikk, ei altomfemnande ro – desto meir einsamt og åtskilt blir mennesket, desto meir avskore blir det, idet det blir henvist til ein einsemdas eksistens som ber i seg avkrefting og dødens innskrift. For (og *Morgon* og *kveld* viser dette tydeleg, held det så å seie fram for oss, og eg vil meine: slik at vi skal kunne bli medvitne om og reflektere over det) – for den totaliteten, den alt-samlende samanhengen som denne boka fundamentalt freistar å skrive fram for oss, den er hevda og satt *av språket*, det performative språket, som er eit språk som også tar denne samlande totaliteten attende og negerer den i samme rørsle. Vi står einast att med erstattande omskrivingar, substitusjonar, bilete og figurar for det som er opphavet vårt, for «inspirasjonen» (den «igangpustinga» vi innbillar oss at vi får ein eller annan plass ifrå ved å bli lemme inn som del av den), for endelika vår, ja jamvel for den guddommen mennesket stundom kan kjenne seg som del av og i fellesskap med andre gjennom. Heller ikkje denne ironien er Fosses roman på nokon måte

åleine om, men her, i *Morgon* og *kveld*, blir den som sagt poengtert.<sup>9</sup>

## V

Kva så med dei *gennane* denne romanen spelar med og delvis skriv seg inn i? Eg tenkjer på dei *genrane* eg nemnde innleiingsvis: *apokalypsen* (openberringa), og *parabelen*, som *Morgon* og *kveld* har trekk til felles med. Kva vilkår byr dei i romanens prosjektvise freistnad på å skrive eit liv og å lemme det inn i ein altomfemnande totalitet (av guddom? av dødsrike?)? Kva grunndrag har desse *genrane*?

*Parabelen*, eller det paraboliske språket, har det særdraget at den held fram lovnader til oss om klårleik og innsyn i ei sanning som elles ikkje kan uttrykkjast. Samstundes baserer parabelens språk seg på realistiske og kvardagslege samanlikningsledd. Slik ser vi det ofte i Bibelen. – Ja, i Fosses *Morgon* og *kveld* finst det mange samanliknande «som»- og «som om»-konstruksjonar, som vitnar om ein gjennomgåande freistnad på å skildre dei elles utgrunnelege vilkåra for menneskeleg liv og virke. Men igjen, paradoksalt nok, for kvart slikt parabolisk samanlikningsledd blir det som skulle avdekkjast gjennom det, tvert om pakka meir og meir inn i språklege bilete, similar, figurar, og representasjon.

Slik er det til samanlikning òg med *apokalypsen*, og det apokalyptiske, openberrande språket. Som Johannes i Openberringa (Bibelen Apokalypse) i Det Nye Testamentet, er romanens Johannes berre eitt av ledda i ein serie med biletleggjorde røyster. Begge desse apokalyptiske tekstane (Openberringa og Fosses roman) ber i seg ei rekke av «vitnes» som skal avdekkje, openberre og formidle ein løyndom, ei skjult sanning, det uttrykkelege, til den som les. Og i romanen spelar denne serien av røyster samstundes med dei dominerande ledemotiva som er utstrekte gjennom teksten (anden/ånda, det gyldne lyset, den opphøgde ro, osv.), slik at boka

intensjonalt arbeider i retning av å overtide lesaren om ei tilknytning til ein guddom, eller Heilaganden, som vi alt har vore inne på. – Om vi byrjar bakifrå, finn vi i *Morgon* og *kveld* serien frå dottera Signe, gjennom Johannes, kona Erna, vennen Peter, den bydande Røysta, hovudforteljaren, og den rytmisk-repeterative skrifa, og fram til forfattaren (som heiter Jon!) – som faktisk gjennom romanprosjektet igjen viser til og opnar opp for Skrifa (nå med stor S). Den Skrifa, i sin tur, er faktisk retroaktivt eit vilkår for faren Olai som er til stades i Del I av romanen – og frå han held serien fram til gamlejordmora Anna som tar imot guttebarnet, vidare til Olai si kone Marta, og vidare fram til det forløyste guttebarnet Johannes sjølv. Den nyfødde har på denne måten – gjennom pust, anding, og paradoksalt nok, gjennom det «aspirerande» skrikets ekshalering – også som funksjon å syte for sambandet med og linken til den tidlegare omtalte utanomjordiske eller overjordiske ro, som det i romanen heiter at mora hans skriv seg frå, som vi alt har høyrte.

Kvar røyst i denne *loop-liknande serien* fungerer som eit slør som blir drege til sides, der den eine (buk)talar gjennom den andre, og blir tala igjennom, dvs. der den eine talar den andre, som i ei eller anna form for ventrilokvisme. Men paradoksalt nok unndreg endepunktet i denne kjeden seg bestemming, identifisering, og substans. Det er i denne serien av menneskeleg-gjering, skaping av røyster, andlet, perspektiv, og «andar» (pustar), at språket i denne romanen merkeleg nok blir like frårvande (privativt) som det er skapande og oppklarande. For bak desse røystene og perspektiva, inkludert forsøka levert av anden/pusten og ånda i den fonosentrisk innretta skrifa – bak desse røystene og perspektiva, tonar det gjennom lesinga meir og meir fram også *ei inkje* som dei alle står i staden for, som dei alle er substitusjonar for, og som ingen menneske kan møte direkte andlet til andlet og overleve: *den reine døden*.<sup>11</sup>

## VI

Men – vender vi nå tilbake til utgangspåstanden om at Fosses prosafiksjon er *epistemologisk* innretta, at den fundamentalt sett er orientert i retning av å røkje ut kunnskap og innsikt – då må dette spørsmålet endeleg stillast: Når romankunsten hans er slik som vi nå har beskrive og analysert: paradoksal, «ironisk» – bringar den då innsikt?

På vilkår av dens ambivalente spel av masker og andlet, røyster og andar, lys, rytme og repetisjon, «openberrande» romanen *Morgon* og *kveld* i det minste dette: At døden, forstått som det menneskelege grunnvilkåret for menneskelivet og språket (og kunsten), er ei sanning som aldri kan bli opplyst eller klargjort. Men dét i seg sjølv er inga ubetydeleg eller uvesentleg innsikt, og den gir sanneleg stoff til ettertanke.

Utnyttinga av dei motsetnadsfulle paraboliske og apokalyptiske trekk, forteljarrøystene og skriftrytmen, den kvernande fokuseringa på ting, gjenstandar og på kvardagens gjeremål og tildragelsar, så vel som nettverket av motiviske kryssreferansar og ledemotiv – alt dette gir *Morgon* og *kveld* høge kunstnarlege kvalitetar. Det er moderne kunst på sitt aller beste, liknande måtane vi kan oppleve den på hos kanoniserte modernistar, jamvel om heilskapinstrykket av *Morgon* og *kveld* kanskje ikkje når heilt opp mot det inntrykket som forrige roman, *Melancholia II*, etterlet seg (einskilde parti kunne vere stramma inn, t.d. sekvansen om Anna Pettersen; og minimalismen vi er blitt så vane med hos Fosse, kunne vore endå fastare gjennomført).

Men då må det føyast til at den språklege intensiteten og styrken i fiksjonen i *Melancholia II* gjorde den til ei heilt einestående bok innanfor den moderne romankunstens endelause serie av forsøk – forsøk på å vinne innsikt gjennom framstillingar av livsløp og endeliker i eit paradoksalt språk av figurerande substitusjonar, der så vel kunstnaren som vi lesarar støtt møter krava frå kreftene som byr oss å gi namn som kan stå i staden for.

## Notat

- 1 Jfr. t.d. *Mitteleuropa*-boken, og som et særlig dæmt ffr band I, episoden der måleren Lars Hertzberg på Düsseldorf-byen sin borse andleret sitt inn i det angående båret til verdensdøra Helene Winckelmann, og hva dette sifferer av lag på lag med temporal og romlig overdel-terminerte, eksistensielle oppføringer og eksistensielle-mekhanik.
- 2 Oslo: Det Norske Samlaget, 2000. – Nokre av syn-punkten som her blir gjort til gjenstand for videre drøf-ting, har eg i kortform presentert i «On the Terms of Words: Marks of a Christian Life», i *Scandinavian An In-ternational Journal of Scandinavian Studies*, Vol. 40, No. 2, November, 2001, s. 285–299.
- 3 Krev i denne forstand omklar Maurice Blanchot som fr-«eigene», eng. «eigen»; jfr. t.d. «From Dread to Language», i *The Gaze of Ophelia and other literary essays*, red. P. Adams Sitney, Barrytown: Station Hill, New York, 1981, s. 3–20.
- 4 Det Nye Testamente, Oslo: Det Norske Bibelselskaps For- lag, 1964, s. 548f.
- 5 Oslo: Det Norske Samlaget.
- 6 Oslo: Det Norske Samlaget.
- 7 Jfr. homonymien på slutten av ordt, mellom Oldi sitt navn, og navnet fr Apostelen Johannes sin far, på he-bråk er hans navn Zebdi; og på armenisk er det *Zabdi*.
- 8 «Vestje er i teksten Peters sje omgitt for det som hen-der med Johannes i romanen. «Da malte vestje seg av med livet, som om vi berre gjert, seier Peters, heiter det, s. 113.
- 9 For eit fornek på å kaste lys over denne fundamentale forma for tenk som ein historisk-filosofisk betingte funk-sjon av (blant anna) den biografiske forma som er sær-tes for det moderne romanarten, jfr. t.d. Georg Lubbe, «The Inner Form of the Novel», *The Theory of the Novel*, transl. Anna Bostock: The Merlin Press, London, 1971, s. 70–83, se passim. I forhold til mitt perspektiv på Fosses roman, og i forhold til Fosses gnostisisme og engave mytikk, sjå også, i det påfølgande kapitlet («The Historico-philosophical Conditioning of the Novel

and its Significance), Lukkes på velinformerte samund-ling av tross utsepp med negativ mytikk: «The writer's irony is a negative mysticism to be found in those wit-ness to a God. It is an attitude of *deser ignominia towards meaning*, a portrayal of the kindly and malicious won-king of the demons, a refusal to comprehend more than the mere fact of these workings; and in it there is the deep certainty, expressible only in form-giving, that through not-daring-to-know and not-being-able-to-know he has truly encountered, glimpsed and grasped the ultimate, true substance, the present, non-existent God. This is why irony is the objectivity of the novel», s. 90. Lukkes unviklar refleksjonane sine om Ironi i for-hold til denne guden, s. 92. – For ei vidare drøfting av språkets private (berovande) karakter, jfr. t.d. Paul de Man, «Autobiography as De-Facement», *The Element of Resistance*, New York: Columbia University Press, 1984, s. 67–81.

10 For eit utval av språklicens, simulans, re-presentir-ings, og figurverings kraft i *Morgen og kveld*, sjå t.d. s. 36–39, som skildrar forteljaras og Johannes' handling med å gjete i språk den antodes, vektlogge oppførings lo-hans har blant restkapene sine i utemne på dødeligen, der teksten mange simlar for å forklare og å ardebfje det merkelige paradokalt nok blir like mange innbyllan-de omsegv.

11 Jfr. J. Hillis Millers liknande poeng i hans revidering av Joseph Conrad si fortelling i «Hart of Darkness Revi-ted», *Traps, Possible, Performances: Essays on Conrad's Con-rary Literature*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990, s. 181–193. Her drøftar Hillis Miller også korvirekta ved sprokalypten og parabolen, idet han samansettler dei med Conrads fortelling «Ventriloquism/Chukalinge er ein term Hilis Miller brukar her, og andre stader. Til ein viss grad ser det ut til at Conrads og Fosses forteljingar har liknande struktur og at dei begge inngår i dialoge med Apokalypsen/Openbaringa. Men Fosses roman ad-juderer i tillegg til Johannes' Openbaring, og til evan-geliet i Det Nye Testamentet.